

Daniel Mesa Gancedo

La obra poética de Julio Cortázar

Departamento
Filología Española

Director/es
Pellicer Domingo, Rosa

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA OBRA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

Autor

Daniel Mesa Gancedo

Director/es

Pellicer Domingo, Rosa

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Filología Española

1997

Daniel Mesa Gancedo

LA OBRA POÉTICA
DE
JULIO CORTÁZAR

TESIS DE DOCTORADO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

LA OBRA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

TESIS DE DOCTORADO

PRESENTADA POR

DANIEL MESA GANCEDO

EN EL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

(LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPÁNICAS)

DIRIGIDA POR LA DOCTORA D^a ROSA PELLICER DOMINGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

FEBRERO DE 1997

ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	15

PRIMERA PARTE EL ACCESO A LA POESÍA DE JULIO CORTÁZAR

I. EL CORPUS DE LA POESÍA CORTAZARIANA	26
1. LA MANIFESTACIÓN: EL <i>CORPUS</i> PUBLICADO	26
1.1. Fuentes de los textos localizados	26
1.1.1. Libros poéticos	26
1.1.2. Novelas y piezas teatrales que incluyen poemas	29
1.1.3. Poemas incluidos en libros "misceláneos"	31
1.1.4. Poemas sueltos	33
a. Publicados en revistas o periódicos	33
b. Poemas incluidos en discos	34
c. Poemas sueltos incluidos en libros no cortazarianos	35
d. Plaquettes	35
e. Inéditos	36
1.2. El <i>corpus</i> "fantasma"	37
a. Anteriores a 1930	37
b. Años 30	38
c. Años 40	38
d. Años 50	40
e. Años 60	41
f. Años 70-80	41
2. LA CREACIÓN: EL <i>CORPUS</i> REORDENADO CRONOLÓGICAMENTE (1934-1984)	42
2.1. Problemas macrotextuales	42
2.1.1. El orden del <i>corpus</i>	42
2.1.2. El problema de la datación	44
2.2. Tablas cronológicas de la escritura de los poemas de Cortázar	46
2.2.1. Años 30.	46
2.2.2. Años 40.	47
2.2.3. Años 50.	48
2.2.4. Años 60.	49

2.2.5. Años 70.	50
2.2.6. Años 80.	50
2.3. La manifestación pública de la poesía cortazariana	52
3. CONCLUSIONES PROVISIONALES	53
II. LAS IMPLICACIONES POÉTICAS DE LA ESCRITURA CORTAZARIANA	
ESTADO DE LA CUESTIÓN	60
1. INTRODUCCIÓN	60
2. PROYECCIÓN	62
2.1. La poética de Julio Cortázar	63
2.2. Estudios sobre lo lírico en la obra de Cortázar	67
2.3. Estudios sobre la poesía de Cortázar	72
2.3.1. El lugar concedido a la poesía	72
2.3.2. La incorporación de la obra poética	
al discurso crítico: repaso diacrónico	76
a. <i>Presencia</i>	76
b. <i>Pameos y meopas</i>	84
c. <i>Le ragioni della colera</i>	87
d. <i>Salvo el crepúsculo</i>	88
3. CONCLUSIÓN	92
III. LA POESÍA CORTAZARIANA, SEGÚN JULIO CORTÁZAR	
1. LA FORMACIÓN DEL POETA	96
2. EL MOMENTO POÉTICO	97
3. LA ESCRITURA SECRETA Y LA ESCRITURA PRIVILEGIADA	102
4. LA RELACIÓN CON EL LECTOR DE POESÍA	106
5. LA CUESTIÓN FORMAL Y LA POESÍA DE LA PROSA	113
IV. LA POÉTICA DE LA POESÍA, SEGÚN JULIO CORTÁZAR	
1. INTRODUCCIÓN	119
2. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO	122
Y LA POESÍA COMO CUALIDAD TRANS-GENÉRICA	122
2.1. La poesía en la vida	125
2.2. Literatura <i>vs.</i> poesía: la crisis de los géneros	126
2.3. Poesía <i>vs.</i> géneros en prosa	130
3. HACIA UN CONCEPTO DE ESTILO POÉTICO	133
3.1. Una comprensión dialéctica de la expresividad	147
3.2. Esencias de la poesía: la imagen y la música	147
4. POESÍA Y CONOCIMIENTO	158
4.1. Métodos y figuraciones del conocimiento	164
4.2. Proyección ontológica: conocer para <i>ser más</i>	165
4.3. Intercesión y analogía	178
5. EL LECTOR Y LA LECTURA DE POESÍA	181
5.1. El sentido vivo de la palabra poética	184
	185

5.2. El doble sin nombre: autor y lector en el poema	188
5.3. Propuesta de lectura: una visión atemporal de la poesía	192

SEGUNDA PARTE
EL DESENCADENAMIENTO DE LA LECTURA

V. LOS FRÁGILMENTE DUROS ORÍGENES POÉTICOS:

CORTÁZAR Y EL SONETO	197
1. LA COMPRENSIÓN DE LA FORMA: CORTÁZAR SOBRE EL SONETO	198
2. <i>PRESENCIA</i> , DE JULIO DENIS (1938)	204
2.1. La cuestión del seudónimo	204
2.1.1. La historia de un nombre	205
2.1.2. La interpretación del seudónimo en <i>Presencia</i>	208
2.1.3. El "verdadero" nombre	209
2.2. La densidad semántica del título	217
2.2.1. El texto ausente	217
2.2.2. Las connotaciones metafísicas del título	220
2.2.3. La "presencia" en la obra cortazariana	231
2.2.4. El significado de la "presencia" en <i>Presencia</i>	238
2.3. <i>Presencia</i> como libro poético	246
2.3.1. La función integradora de otros para-textos	246
a. Títulos de sección	247
b. Dedicatorias de sección	248
c. Epígrafes de sección	249
d. Títulos de poemas	250
e. Dedicatorias de poemas	253
f. Epígrafes de poemas	253
2.3.2. Estructura externa del libro	254
a. Una posible articulación sintáctica de las secciones del libro	254
b. El sentido de la organización	260
2.4. Conclusión y proyección	275
3. LOS SONETOS LÚDICOS	279
3.1. El "Zipper Sonnet"	280
3.2. Sonetos "in itálico modo"	287
3.2.1. El prólogo del autor	290
3.2.2. "Tre donne"	297
a. "Simonetta"	298
b. "Carla"	303
c. "Eleonora"	307
4. LOS SONETOS ERÓTICOS	313
4.1. El amor en los tiempos de Julio Denis.	314
4.1.1. <i>Presencia</i>	314

4.1.2. "Fábula de la muerte (III)"	319
4.2. <i>Preludios y sonetos</i>	322
4.2.1. "Soneto" ["Esto es amor, oh caracol que aloja..."]	323
4.2.2. Los sonetos eróticos de tema clásico.	326
a. "Voz de Dafne"	327
b. "Anacreonte"	331
c. "Adriano a Antínoo"	333
4.2.3. Los sonetos eróticos vinculados al ciclo de <i>Larga distancia</i>	337
a. "El alejado".	338
b. "El simulacro"	341
c. "Encantación"	347
d. "Final"	352
4.3. De cinco a tres "sonetos eróticos"	359
4.3.1. "Tres sonetos eróticos" (II): "Soneto gótico"	363
4.3.2. "Tres sonetos eróticos" (III): "La ceremonia"	373
4.3.3. "Tres sonetos eróticos" (I): "A Sonnet in a pensive mood"	378
5. CONCLUSIÓN	385
6. APÉNDICE: LAS RIMAS DEL SONETO CORTAZARIANO	387
VI. LA MÁNTICA EN LA SEMÁNTICA:	
MAGIA EN POESÍA E INVENCION DEL LENGUAJE	403
1. INTRODUCCIÓN: UNA ESCRITURA EN LOS LÍMITES DEL LENGUAJE	403
2. LOS POEMAS "DESAFORADOS" DE JULIO CORTÁZAR	409
2.1. La titulación en idiomas extranjeros	410
2.2. Neologismos y "palabras esfingíacas"	417
2.2.1. Neologismos por adición	417
a. Prefijación	417
b. Sufijación	418
c. Parasíntesis	419
d. Fusión de bases léxicas	420
2.2.2. Neologismos por metátesis	422
2.2.3. Neologismos por permutación	423
2.2.4. Neologismos semánticos	423
2.2.5. Neologismos no regulares	424
2.3. Poemas en idiomas inventados	424
- "Why not?"	424
- "Romance del niño malo"	427
- "U nu..."	432
- "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo"	436
- "Busca ecofón con un mesín..."	438
- "Se le lengua la traba"	439
3. CONCLUSIÓN	442
VII. LA POESÍA PERMUTANTE.	444

1. INTRODUCCIÓN: EL ORDEN DEL TEXTO	444
2. EL <i>CORPUS</i> DE LOS POEMAS PERMUTANTES CORTAZARIANOS	451
3. LA PERIFERIA TEXTUAL DE LOS POEMAS PERMUTANTES	455
3.1. Epígrafes y dedicatorias	456
3.2. El aparato auto-crítico	459
3.3. Co-textos: poemas hacia la permutación	469
4. HACIA UNA LECTURA DE LOS POEMAS PERMUTANTES	474
4.1. "720 círculos"	475
4.2. "Antes, después"	483
4.3. "Homenaje a A. Resnais"	487
4.4. "Viaje infinito"	494
4.5. "Homenaje a Mallarmé"	500
4.6. "Fuera de todo tiempo"	505
4.7. "Helecho"	510
5. CONCLUSIÓN	517
VIII. EL JUEGO METAPOÉTICO	519
1. TRAS LA HUELLA DEL SENTIDO: BUSCANDO EN MALLARMÉ	519
1.1. "Tombeau de Mallarmé"	520
1.2. "Éventail pour Stéphane"	528
2. EL LUGAR DE LA POESÍA: POÉTICA DEL POEMA	533
3. METAPOESÍA: TEMÁTICA Y PRAGMÁTICA	538
3.1. "Mínima"	538
3.2. "Ley del poema"	540
3.3. "El poeta"	544
3.4. "Démons et merveilles..."	546
3.5. "La noche guarda tantas columnas sosegadas..."	548
3.6. "El poeta propone su epitafio"	552
IX. LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR (1)	
EL CANCIONERO DE <i>LARGA DISTANCIA</i>	558
1. INTRODUCCIÓN	558
1.1. Una manipulación severa del <i>corpus</i>	560
1.2. La estructura de cancionero	563
2. LOS TEXTOS DEL POSIBLE CANCIONERO	569
2.1. El núcleo original: "Larga distancia" en <i>Pameos y meopas</i>	572
2.2. La ampliación del proyecto: "El nombre innominable"	576
2.3. Segunda ampliación: textos contiguos en <i>Le ragioni della collera</i>	581
2.4. Tercera ampliación: el epílogo de la historia amorosa	582
3. UNA POSIBLE HISTORIA DE AMOR	583
3.1. El momento previo a la separación	587
- "Bolero"	588
- "La lenta máquina del desamor..."	589
- "El niño bueno"	591

- "Restitución"	593
3.2. La separación	595
3.2.1. Recuerdos de Buenos Aires	595
- "Después de las fiestas"	595
- "Le Dôme"	598
3.2.2. La evidencia de la separación	601
- "Hablen, tienen tres minutos"	601
- "Happy new year"	603
- "Hic et nunc"	606
- "Gólem"	610
3.2.3. El temor al olvido y la resistencia del "yo"	614
- "After such pleasures"	614
- "Poema"	619
- "La amante"	626
- "La obra"	629
- "Cura de espantos"	633
- "Las polillas"	637
- "El futuro"	640
- "Ganancias y pérdidas"	643
3.3. Desenlace	650
3.3.1. El momento de transición: el "yo" se figura la memoria del "tú"	650
- "Liquidación de saldos"	650
3.3.2. Cambio de actitud:	
búsqueda voluntaria del olvido y del despojamiento	657
- "La visitante"	657
- "Discurso del método"	662
- "Tala"	664
- "Si he de vivir"	668
- "Encargo"	670
3.3.3. El final: la evidencia del olvido y los reflujos del recuerdo	674
- "Bilan"	675
3.4. Epílogo	678
- "Estela en una encrucijada"	678
- "Save it, pretty mama"	682

X. LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR (2)

NAUFRAGIOS EN LA ISLA	690
1. LA MANIFESTACIÓN DEL CICLO	690
2. EL TÍTULO	693
3. LOS POEMAS INCLUIDOS EN <i>ÚLTIMO ROUND</i>	695
3.1. "Dios de los cuerpos"	695
3.2. "El viaje fabuloso..."	699
3.3. "Canada Dry"	701

3.4. "Dadora de las playas"	704
3.5. "Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna"	707
3.6. "Naufragios"	709
3.7. "Ceremonia recurrente".	713
3.8. "No me dejes solo frente a ti..".	717
3.9. "Aftermath"	719
4. OTROS POEMAS VINCULADOS AL CICLO	721
4.1. "La obediencia"	722
4.2. "El breve amor"	725
4.3. "Tedium vitae"	727
5. CONCLUSIÓN	728

XI. LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR (3)

LOS QUINCE POEMAS PARA CRIS	730
1. LA MANIFESTACIÓN DEL CICLO	730
2. LOS PARA-TEXTOS	732
3. CARACTERIZACIÓN DE LA DESTINATARIA	735
4. LOS POEMAS	738
I. <i>Cinco poemas para Cris</i>	738
I.1. "Ya mucho más allá del <i>mezzo</i> ..."	738
I.2. "En realidad poco me importa..."	739
I.3. "Sé muy bien lo que ganas..."	740
I.4. "habernos encontrado al fin del día..."	740
I.5. "(Me gustaría que creyeras..."	742
II. <i>Otros cinco poemas para Cris</i>	743
II.1. "Todo lo que precede es como los primeros momentos de un..."	743
II.2. "Tienes a ratos..."	745
II.3. "A veces creo que podríamos..."	746
II.4. "Creo que no te quiero..."	749
II.5. "Ratoncito, pelusa, medialuna..."	750
III. <i>Cinco últimos poemas para Cris</i>	752
III.1. "Ahora escribo pájaros..."	752
III.2. "Anoche te soñé..."	753
III.3. "Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca..."	756
III.4. "Quisiera ser Tiresias esta noche..."	758
III.5. "No te voy a cansar con más poemas..."	760

TERCERA PARTE

PROYECCIÓN DE LA LECTURA EN BUSCA DEL SENTIDO

XII. EL FINGIDO DIÁLOGO DE NARCISO ENAMORADO:

DISCURSO LÍRICO E IDENTIDAD POÉTICA	763
1. INTRODUCCIÓN: EL PLANTEAMIENTO DE UNA POÉTICA NEGATIVA	763

1.1. La negación del egoísmo	766
1.2. La negación de la individualidad	767
1.3. La negación de la identidad	769
2. LA PROYECCIÓN DEL DISCURSO SOBRE EL PERSONAJE POÉTICO	774
2.1. "Marco Polo recuerda"	774
2.2. "Canción de Gautama"	779
2.3. "Juana ante su Señor"	785
2.4. "Voz de María"	790
2.5. "Los iconoclastas"	792
2.6. "La hija del Roc"	796
2.7. "Menelao mira hacia las torres"	798
2.8. "Jack the Ripper"	801
3. CORTÁZAR EN EL POEMA Y SUS DOBLES	807
3.1. Hacia el descubrimiento de la duplicidad íntima	807
- "Vana misión, la de salir del nombre"	807
- "Resumen"	809
- "El interrogador"	811
- "La marcha del tiempo"	814
- "Crónica"	816
- Otros poemas	818
- "Poema" ["Toda la vida es un ayer..."]	822
- "Resumen en otoño"	823
- "Cuando los caracoles que desfilan..."	825
- "Fantasma"	828
- "La noche del transgresor"	830
- "El otro"	832
- "La vuelta al pago"	834
- "Viaje y vivo retorno"	836
- "El encubridor"	840
3.2. Cortázar como personaje poético	852
- "Los Cortázar"	855
- "El cenotafio"	858
- "Nocturno"	860
- "La abuela"	863
- "Entre esto y aquello"	867
- "Ándele"	874
- "Policronías"	883
- "Rechiflao en mi tristeza"	886
- "Zoo"	888
- "Lo uno y lo otro"	889
XIII. LA POESÍA ÓRFICA: TRADICIÓN Y SENTIDO	
DE LA ESCRITURA LÍRICA DE JULIO CORTÁZAR.	892
1. INTRODUCCIÓN	892

1.1. La tónica órfica en la modernidad	893
1.2. El poeta como sujeto órfico en la teoría poética cortazariana	899
1.3. La presencia explícita de Orfeo en la escritura cortazariana	906
2. EL DISCURSO ÓRFICO EN LA LÍRICA CORTAZARIANA.	909
2.1. Reconsideración y metapoesía	909
- "Sonetos a mí mismo X. Canto de ángeles"	909
- "Último espejo"	910
2.2. Mirada y visión órfica	912
- "La yeta del sapito".	913
- "Sapo profundo"	915
- "Jardín para Octavio Paz"	917
2.3. El misterio y la iniciación ritual	921
- "El huésped"	921
2.4. La bajada al infierno	924
- "Último círculo"	924
- "Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad..."	928
3. CONCLUSIÓN Y PROYECCIÓN	939
XIV. POESÍA, ARTE Y CULTURA EN LA LÍRICA DE CORTÁZAR	941
1. INTRODUCCIÓN	941
2. LAS ESTATUAS Y EL "POEMA-OBJETO"	945
2.1. "Estatua"	945
2.2. "Mediterránea"	950
3. TRES CANTOS ITALIANOS Y OTRO OBJETO MÁS.	954
3.1. "Tumbas etruscas"	957
3.2. "Tumbas romanas"	960
3.3. "Los dióscuros"	962
3.4. "El ánfora"	966
4. ALGUNAS GRANDES MÁQUINAS	969
4.1. El interés por los pintores "primitivos"	970
- "Rota di San Romano"	973
- "Masaccio"	976
4.2 La arquitectura del sentido	988
- "Notre-Dame la nuit"	990
- "Los vitrales de Bourges"	998
5. <i>UT PICTURA POESIS</i> :	
LA COLABORACIÓN CON PINTORES CONTEMPORÁNEOS	1011
5.1. "Territorio de Guido Llinás"	1012
5.2. "Un elogio del tres"	1013
5.3. "Negro, el 10"	1021
6. EL MUNDO DE LA CULTURA:	
NOSTALGIA E IRONÍA EN LA MIRADA	1029
6.1. El mundo griego	1030
- "Las ruinas de Knossos"	1030

- "Grecia / Greece / Grèce 59"	1032
(I)	1035
(II)	1043
(III)	1049
6.2. Otros cantos italianos	1053
- "Villa d'Este"	1053
- "Un canto italiano"	1056
- "Ciudad" ["Venecia"]	1061
XV. DEL SACRIFICIO A LA DESACRALIZACIÓN	
EN LA POESÍA DE CORTÁZAR.	1066
1. EL TEMA DEL SACRIFICIO	1066
1.1. Hacia una comprensión del rito sacrificial	1066
1.2. Sacrificio y literatura	1070
1.3. El sacrificio en la escritura de Cortázar	1071
2. LOS POEMAS SACRIFICIALES.	1077
2.1. El sacrificio del dios	1077
- "Crucifixión"	1077
2.2. Una revisión estética del tema sacrificial	1079
- "Martirio de San Sebastián"	1079
- "Tala"	1084
- "Appel rejeté"	1087
- "La veuve"	1090
- "Chatterton".	1090
- "No te llevas todo cuando ciñes"	1093
2.3. Sacrificio político y catarsis crítica	1094
- "Julio Cortázar al Che"	1094
- "Sílabas vivas"	1097
- "Aumenta la criminalidad infantil en los EE. UU."	1098
3. MODERNIDAD Y SACRALIDAD PRECARIA	1108
4. EL PROBLEMA DE DIOS EN PRESENCIA	1112
5. LA DIFÍCIL DESAPARICIÓN DE LOS DIOSES	1118
5.1. "Los dioses"	1118
5.2. "A un dios desconocido"	1123
5.3. "Rara avis. Poema a Dios, ese pajarito mandón"	1128
5.4. "Podemos vivir sin el pajarito mandón"	1131
6. LOS NUEVOS DIOSES	1134
6.1. "Entronización"	1135
6.2. "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo"	1141
XVI. EL DISCURSO VEHEMENTE Y LAS RAZONES DE LA CÓLERA	1149
1. INTRODUCCIÓN	1149
1.1. Del discurso "inspirado" al discurso crítico	1149
1.2. Razones de la cólera como proyecto poético	1153

1.2.1. Historia del título	1153
1.2.2. Problemas de recomposición del poemario.	1158
1.2.3. La crítica sobre <i>Razones de la cólera</i>	1165
1.3. La proyección en <i>Razones de la cólera</i> de las principales líneas del discurso lírico cortazariano	1166
2. EL MUNDO HOSTIL:	
CONTRA LA "GRAN COSTUMBRE" Y LA ALIENACIÓN	1171
2.1. El mundo como viscosa telaraña	1171
- "Las tejedoras"	1171
2.2. El hombre tranquilo	1175
- "A quién le duele"	1175
- "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas"	1177
- "Todos los días una cucharada"	1181
- "Sueño sin miedo, amigo"	1183
- "Portrait de famille"	1186
2.3. Ocio, trabajo, comercio mundano	1189
- "Sarao"	1189
- "Empleados nacionales, hurrah!"	1191
- "La visita"	1193
- "Inflación, qué mentira"	1196
3. EL COMPROMISO DE LA POESÍA	1199
3.1. Los orígenes del discurso comprometido	1199
- "Blackout"	1201
- "Paisaje de guerra"	1203
- "A un general"	1204
3.2. Policrítica y poesía	1206
- "El marfil de la torre"	1206
- "Sobremesa"	1207
- "Policrítica en la hora de los chacales"	1210
- "Lucas, sus discusiones partidarias"	1221
3.3. Noticias de la utopía	1230
- "Noticias del mes de mayo"	1231
- "Noticia para viajeros"	1244
4. EL SUJETO EXPULSO: LOS DOS LADOS	1246
4.1. Del enrarecido lado de acá	1247
- "Cantos argentinos"	1247
(I)	1251
(II)	1252
- "Fauna y flora del río"	1254
- "Viento de esquina"	1259
- "Aire del sur"	1261
- "La patria"	1263
- "Medianoche aquí"	1267
4.2. La expulsión del sujeto	1268

- "1950, Año del Libertador, etc."	1268
- "Esta ternura"	1271
- "Pavadas"	1274
- "La polca del espiente"	1276
4.3. Del otro lado	1279
- "Milonga"	1282
- "La mufa"	1285
- "Veredas de Buenos Aires"	1286
4.4. El "nuevo" mundo	1287
- "Quartier"	1288
- "Rue Montmartre"	1290
CONCLUSIONES FINALES	1292
APÉNDICE: CINCO POEMAS INÉDITOS	1302
ÍNDICE DE TÍTULOS O PRIMEROS VERSOS	1308
BIBLIOGRAFÍA	1316

INTRODUCCIÓN

Yo no soy el intérprete; sea suficiente haber señalado los lugares (J. C. Escalígero, *Poetices Libri Septem*; apud Smith, 1995: 62).

Todos los métodos de interpretación conocen el fracaso. [...] Admitir que no se comprende es, las más de las veces, un simple imperativo de honradez. Por esta razón, el fracaso no debe hacer perder el ánimo, sino que hay que intentar expresar cómo se comprende el poema, corriendo unas veces el riesgo de entender mal y, otras, de quedarse en la vaguedad de las impresiones que nos deja en ridículo. Sólo así se abre la posibilidad de que otros saquen provecho de ello, provecho que no consiste tanto en que el carácter unilateral del propio intento provoque reacciones igualmente unilaterales, sino, más bien, en que el ámbito de resonancia del texto se amplíe y enriquezca en su conjunto. (Gadamer: "¿Qué debe saber el lector?"; 1993: 106).

Al afirmar que en todo lo que sigue se tratará del discurso poético cortazariano, se corre el riesgo de sustentar el comentario en una silepsis que no puede pasar inadvertida y que, por tanto, debe resolverse desde el principio. El adjetivo "poético", en lo que ahora interesa y si se quiere usar con una cierta precisión¹, apunta, cuando menos, a dos referentes: de un lado, a toda construcción verbal que se ofrece en la forma del poema; de otro, al ineludible sustrato teórico que, al margen de prioridades temporales, se ofrece como discurso fundante de la proferencia lírica, caracterizada, en principio, por su opacidad significativa, por su entrega total a la interpretación, por su necesaria renuncia a cualquier voluntad explicadora. La compleja relación entre ambos discursos "poéticos", tan próximos y tan distintos, ha sido señalada como característica

¹ Esto es, si se atreve a prescindir del disfraz que le proporciona a menudo el adverbio "esencialmente" con objeto de caracterizar como "poéticos", sin mayor justificación, discursos que deben comprenderse mejor desde otros presupuestos. Desde el origen declaro, entonces, que si alguna ambigüedad existe en el nombre del objeto que ha de ocuparme no procederá, desde luego, de la supuesta "poeticidad esencial" de la obra cortazariana.

del arte contemporáneo, y en ese marco debe inscribirse mi lectura del caso cortazariano².

Anticipo esta precisión en el inicio de mi trabajo, justo en el lugar en que deben plantearse las preguntas acerca de las preguntas que, a su vez, han desencadenado y, posteriormente, organizado mi trabajo. Asumo, no obstante, que sólo las respuestas que en el curso de dicho trabajo puedan hallarse le concederán un *lugar* en el espacio de la interpretación, pues sólo esas respuestas informarán de la pertinencia de mi decisión crítica. Y esa decisión consiste en el acercamiento a la obra "exclusivamente" poética de Julio Cortázar³. Como podrá verse en el capítulo inicial, que dedico a la descripción de ese *corpus* exclusivamente poético, el criterio que ha guiado mi "decisión crítica" ha sido estrictamente material: he dejado pasar tan sólo aquellos textos que se ofrecían en el cauce del verso. Y esto por una razón muy simple: el adverbio restrictivo sólo podía justificarse por la asunción implícita de un signo material discriminador en el seno de una obra tan a menudo calificada de "esencialmente" poética⁴. Al conceder a

² "Una primera conclusión del examen del fenómeno de las poéticas de nuestro siglo es, por consiguiente, que se trata de una manifestación temática de la función fundante del lenguaje-palabra con respecto a todos los demás lenguajes, y por tanto con respecto a todas las artes" (Vattimo, 1993: 58).

³ Frente a la obra "esencialmente" poética, Cortázar reivindica la posibilidad de confrontar al todo de su escritura una parcela "exclusivamente" poética, que es la que intentaré acotar en mi trabajo: "[...] si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia" (Picón Garfield, 1978: 42). Las declaraciones del mismo tono se multiplican sobre todo en los años finales: "Me dijo, como tantas otras veces me había dicho, que a él le hubiese gustado ser más un poeta que un narrador" (testimonio de A. Spuntzberg, *apud* Fernández, 1994: 27). En la justificación de la reticencia a publicar los poemas revela igualmente la importancia que les concede, al experimentar "un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío" (*apud* Rodríguez Núñez, 1984: 244). Esa "intimidad" del texto poético se expresa con las mismas palabras en lugares diversos: "En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío" (VDOM1: 195); "[...] los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir [...]" (SC: 243). En otros momentos, identifica la reticencia a publicar como algo impuesto desde fuera: "Que yo tenga una conciencia vergonzosa con respecto a la poesía, proviene de que ninguno de mis amigos gustara de mis poemas y que se entusiasmaran inmediatamente con mi prosa. Ellos, al igual que los críticos argentinos, me clasificaron como prosista. Esto me hizo considerar mi poesía como una actividad privada" (Lartigue, 1984: 109).

⁴ El propio Cortázar da la pauta a la hora de diluir las fronteras genéricas, claro, pero no sin vacilaciones y ambigüedades (que pongo en cursiva), que son lo que más interesa en este momento, pues apuntan a ese territorio "exclusivo" de lo poético del que Cortázar siempre tiene conciencia: "... Hay un momento en que lo que yo quiero decir no puedo ya decirlo con lenguaje de la prosa. Y entonces, con la más absoluta

esa "obra exclusivamente poética" un lugar central en mi estudio, mi trabajo se sitúa en los linderos de la tónica crítica sobre el autor de *Rayuela*. Sin embargo, existen al menos tres factores que justifican el intento de reubicación de esos textos. En primer lugar, la magnitud de dicho *corpus* (en absoluto desdeñable, como se verá enseguida) y su incuestionable valía tanto intrínseca como, desde luego, co-textual para una correcta interpretación de la obra cortazariana en su totalidad. En segundo lugar, la existencia real de un discurso del autor en defensa de ese *corpus* "exclusivo", contra el silencio de la crítica; discurso que prolonga (o sostiene) naturalmente el discurso "poético" (en su sentido "teórico") que Cortázar elabora conscientemente a lo largo de toda su carrera. Y, finalmente, aunque lo acabo de mencionar, el hecho de que ese conjunto de textos se ha visto con frecuencia preterido por la erudición cortazariana (o al menos por lo que se puede calificar de "crítica canónica"), aduciendo confusas razones de "gusto". Deslumbrada por la asombrosa ficción cortazariana, la crítica ha ignorado, primero, la nostalgia autoral de un discurso diferente y, luego, no ha reparado en las numerosas huellas de ese discurso.

Mi trabajo, por tanto, pretende no cubrir un "hueco" sino aprovechar una fisura por la cual es muy posible que se hayan perdido no pocas incitaciones para acceder al sentido de la obra total de Julio Cortázar, una obra que, significativamente, alborea con un libro "exclusivamente" poético, *Presencia*, inscrito en la tradición lírica más acendrada y atenido al rigor formal del soneto. El dato es extremadamente revelador,

naturalidad, paso al poema. Un primer ejemplo, aunque *no son exactamente* poemas, son los monólogos de Persio en *Los premios* [...] Bueno, los monólogos de Persio, para mí en algún momento son también poesía; *sin ser exactamente* poemas, lo son. Utiliza un lenguaje basado en puras intuiciones metafóricas, en imágenes, todo está visto a través de imágenes, de grandes arquetipos, nada está visto como anécdota" (Picón Garfield, 1978: 37-38); "[...] yo pienso que una parte de mi prosa está pensada y vista y dicha poéticamente, por ejemplo, *Prosa del Observatorio*, *no su totalidad* porque está a propósito cortada por pasajes muy en prosa. Pero yo creo que es en definitivo un poema, sobre todo la parte final. Hay una cosa muy lírica" (*ibid.*: 42); "Pero nunca abandoné la poesía. Los dos primeros libros que publiqué fueron de poesía: una colección de sonetos y *Los reyes*, que siempre consideraré como un poema en prosa. *Nadie sabe qué es exactamente* un poema en prosa, pero para mí el discurso de *Los reyes* es poético" (Lartigue, 1984: 108-109); "[...] dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema *aunque no entren en la categoría ortodoxa* de la poesía. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema" (González Bermejo, 1978: 17).

pues, como intenté mostrar en mi tesis de licenciatura (*Julio Cortázar y la tradición de la lírica moderna*, 1994), es plausible que en los orígenes del proyecto literario cortazariano el horizonte contemplado fuese el de la realización de una obra *exclusivamente* poética, dadas las relaciones que el autor mantenía con los círculos poéticos bonaerenses contemporáneos y, sobre todo, teniendo en cuenta el hecho de que su formación literaria se realiza en la lectura intensa de lo que constituye la tradición lírica moderna, del romanticismo a las vanguardias. El lapso de trece años que va desde la primera salida pública del poeta Cortázar (*Presencia*, 1938) hasta que el autor *sale* definitivamente del "mundo más antiguo y más firme" (1951, coincidiendo con la salida del primer volumen de relatos, *Bestiario*), determina el cambio de orientación de su escritura, inevitablemente ligado al quiebro vital.

Con ese tenor, el estudio que presenté en 1994 consistió, básicamente, en un trabajo de "preparación": del crítico tanto como de los textos que habían de constituir el sustrato de la lectura. En aquel entonces "manipulé" textos "poéticos" no poemáticos para permitir el ingreso más meditado a la poesía de Cortázar. Antes de leer *en* Cortázar preferí leer *con* Cortázar al objeto de comprender qué significaba para él una "obra exclusivamente poética" y, todavía más, dónde había aprendido semejante concepto. Agotada aquella vía de indagación, el acceso a los poemas mismos no podía postergarse.

Y, sin embargo, la silepsis que apunté al principio no dejaba de hacerse presente. En aquel trabajo de co-lectura organicé los textos "de poética" teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: el diseño de un "espacio de la experiencia literaria", en tanto en cuanto permitió que el surgimiento de la escritura cortazariana se hiciera por los cauces del patrón "exclusivamente" poético; y el repaso de una "historia literaria personal" articulada sobre la lectura analítica de los hitos fundamentales de la escritura lírica moderna. Ello implicaba, necesariamente, una sujeción a la organización diacrónica de los textos que, sin embargo, debía ser superada en un momento

posterior, puesto que en numerosas ocasiones el discurso "poético" (de "poética") cortazariano, aun originado en unos textos anclados históricamente, destilaba hacia consideraciones atemporales que eran la prueba de la asimilación definitiva de una determinada "poética" que habría de informar la escritura de "poesía" en el caso de Cortázar. De ahí que en las páginas que siguen aparezcan, en torno al tronco central de los poemas, consideraciones de poética "sincrónica" extraídas del discurso teórico cortazariano, que permitirán entender mejor el sentido de esa escritura y su integración en un proyecto global profundamente meditado.

Una vez justificada (si no deshecha) la posible silepsis que albergaba el título de mi trabajo y tras establecer su pre-historia, es preciso describir someramente las pautas que lo articulan como artefacto interpretativo. La arquitectura de la tesis se basa en tres partes cuyos títulos ("El acceso a la poesía de Julio Cortázar", "El desencadenamiento de la lectura" y "Proyección de la lectura en busca del sentido") no apelan a los contenidos encerrados en cada una de esas partes (gesto que se confía a los títulos de cada uno de los dieciséis capítulos que organizan la materia en un nivel inferior, por lo cual llevan numeración correlativa), sino que diseñan el proceso de la interpretación.

Así, la primera parte culmina, si se quiere, con intención instrumental el trabajo preparatorio iniciado en mi tesis de licenciatura. Para garantizar de inmediato la existencia del objeto de estudio, realizo en el primer capítulo una descripción tan exhaustiva como he podido del *corpus* de la poesía cortazariana que pretende valer de por sí como argumento esencial contra el silencio que procuro acotar en el segundo capítulo, dedicado al exiguo estado de la cuestión acerca de lo que he llamado "implicaciones poéticas" de la escritura cortazariana, donde se ordenan los asedios que con más o menos disimulo se han servido de la coartada de lo "esencialmente poético". A ese prejuicio antepongo la descripción de los datos textuales con objeto de sustentar mi propio pre-juicio (obviamente: la importancia de la escritura "exclusivamente"

poética de Julio Cortázar para entender su proyecto literario). La validez del pre-judicio (del juicio previo) sólo se decanta en la confrontación. Su pretensión de verdad exige ser contestada. Sólo adquirirá autoridad si aumenta las vías de conocimiento, si multiplica el sentido (cfr. Gadamer, 1977: 347; Ricoeur, 1985, III: 403). No me parece necesario desplegar los textos en los que *no he leído* nada sobre la poesía cortazariana (la denuncia de ese silencio ya la realicé en mi tesis de licenciatura) y, por tanto, la confrontación aquí se verifica con respecto a los textos que dicen algo, más o menos insuficiente, más o menos periférico, sobre el particular.

Tras los dos momentos definidos en los dos capítulos iniciales, se inicia la cadena dialéctica que habrá de cerrarse con el planteamiento de una tesis original. Aún en el umbral que da acceso a los poemas, esa cadena dialéctica comienza atendiendo a dos aspectos claves: la autocomprensión que Cortázar tiene de sí mismo como poeta y el diseño de una poética poética que prescinde, como he apuntado, del anclaje diacrónico para configurar el esqueleto sobre el que ha de encarnar el discurso lírico. Es innegable que la inserción que un poeta busca (y se prepara) en la tradición de la historia literaria constituye uno de los contextos más importantes para la comprensión de su obra. Afecta al entramado estético de su escritura y, así, puede el autor considerarla libre de contingencias cronológicas: no afecta al decurso constitutivo de esa escritura, sino que, desde el principio, se presenta como pulsión necesaria del poeta hacia sus "afinidades electivas".

No digo que la inserción de una escritura concreta "esté" libre de contingencias cronológicas -no lo está: el tiempo siempre trae nuevas lecturas-. Digo que el autor puede considerarla de ese modo y sugiere, así, un método al crítico. Tras un mínimo intento de organización cronológica del *corpus* en el capítulo dedicado a la descripción, acepto por lo general la incitación a-crónica y eludo, en la lectura, el discurrir cronobiográfico. Pero, a pesar de ello, me parecía necesario *desencadenar* esa lectura (y, así, dar el salto a la segunda parte de mi estudio) ateniéndome al hecho incontrovertible de

que el primer libro cortazariano publicado es un libro de poemas: *Presencia*. Mi lectura, entonces, se inicia donde se había iniciado la escritura. Pero, a partir de ahí, la cronología se convierte en mero pretexto: la "fuerza de la forma" implicada en la elección del soneto como instrumento expresivo se descubre como factor mucho más interesante para progresar en el análisis. *Presencia*, entonces, se ofrece como clave para acceder a un importante sector del *corpus* poético cortazariano: el constituido por sus sonetos de toda época y condición. La organización de mi propio discurso en ese momento se va a apoyar en un *locus* para-textual mínimo pero muy significativo, en tanto en cuanto el propio autor articula dicho sector sonetístico en dos grandes apartados: los sonetos lúdicos y los sonetos eróticos. Apurado el análisis de esos dos grandes grupos de sonetos, el impulso de la lectura ya está dado: se puede intentar seguir leyendo la poesía cortazariana con base en esos dos cauces aun cuando desaparezca la "fuerza de la forma" otorgada por el soneto. Efectivamente, los capítulos VI a VIII indagarán en las diferentes manifestaciones de la eutrapelia y del juego poético, ampliamente entendido, mientras que los capítulos IX a XI se aplicarán a una parte de la ingente poesía erótica cortazariana. Sólo a una parte, porque en ningún caso me ha interesado un análisis maximalista basado exclusivamente en laxos criterios temáticos. Por eso, los poemas amorosos que leo en este trabajo tienen en común el hecho de articularse en ciclos más o menos definidos a los que es posible conferir un significado macro-textual. Dichos ciclos pueden aparecer explícitamente como tales o, y es lo más interesante, percibirse diluidos en la obra total, incitando a su reconstrucción. Y esa reconstrucción no es sólo de un macro-texto hipotético sino de un *sentido*.

La lección aprendida en ese ejercicio es la que anima el tercer y último momento de mi estudio. Apurada la inercia cronológica, la formal y la macro-semántica, en todo caso con apoyo extra-poemático explícito, queda todavía por leer un número muy importante de poemas y es entonces cuando la lectura se enfrenta al mayor riesgo

hermenéutico, pues debe hacer explícita la justificación y el sentido de su decisión crítica. Por lo que hace a mi propuesta, creo poder sostener que esa justificación se encuentra en el trabajo de atribución de sentido unitario a determinados y muy diversos conjuntos macro-textuales (de *Presencia* a *Razones de la cólera* pasando por *Larga distancia*), trabajo que se exagera en la construcción de lo que podría denominarse "fábula crítica" aplicable a la globalidad de la escritura poética cortazariana. La organización de un macro-texto supone la escritura de un relato, más o menos simbólico, en el que el protagonista es el sentido. Lo que resulta aceptable para "cancioneros" más o menos restringidos se eleva como hipótesis arriesgada cuando se aplica a un *corpus* global y, sin embargo, en ese riesgo se cifra la única posibilidad de explicar o comprender algo. La tercera y última parte de mi estudio organiza seis grandes núcleos temáticos en torno a una imagen que guía la interpretación: la del "poeta primordial" que culmina en el arquetipo órfico⁵, con todas sus implicaciones. A partir del problema de la identidad del sujeto lírico (capítulo XII, que prolonga algo ya planteado en el análisis de la poesía erótica) y tras la culminación de la "fábula crítica" en el planteamiento explícito de la tópica órfica (capítulo XIII), se llega a la discusión de la legitimidad del orden del mundo en torno (capítulo XVI), cuando el discurso de la cultura y el del culto (capítulos XIV y XV) se han intentado y han revelado su precariedad. De ese modo, creo poder sostener la cabal integración de la escritura poética cortazariana en el cauce más conspicuo de la lírica moderna.

Mi trabajo, pues, es hermenéutico: busca un sentido, quiere comprender lo que la poesía cortazariana puede *estar diciendo*⁶. No es un trabajo estrictamente filológico,

⁵ "El poeta es el prototipo del ser humano. Esta es una de las metáforas fundamentales de toda la época moderna" ("¿Están enmudeciendo los poetas?"; Gadamer, 1993: 112).

⁶ Aplicado a la interpretación de los textos, el principio hermenéutico se verifica como "grado de probabilidad". Ricoeur declara cuál es el dilema central del crítico: "Une interprétation ne doit pas être seulement probable, mais plus probable qu'une autre" ("Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte"; Ricoeur, 1986: 202).

difícil -como suele ser habitual para tantas obras contemporáneas- dadas las condiciones de acceso a los originales. Sin embargo, cito con profusión los poemas cortazarianos, como garantía (o refutación) de mi propio comentario, pues de otro modo -a falta de una edición fiable y de fácil acceso- mi construcción carecería de sentido. En esas circunstancias, y aun reconociendo que mis aspiraciones están muy lejos de una edición "crítica", atiendo en todo momento y en la medida de mis posibilidades a los problemas textuales, que no son pocos. El acceso a algunos materiales originales conservados en bibliotecas norteamericanas⁷ ha facilitado la labor en ciertos casos, pero es muy grande el trabajo que queda por hacer para fijar el *corpus* total de la poesía cortazariana.

En esa tarea de "lectura próxima" (a menudo, quizá, "inminente", sin llegar a revelar lo comprendido) mis apoyos teóricos han venido determinados por los propios textos. Si el momento esencial del proceso hermenéutico es la *aplicación* (de lo comprendido a la acción del intérprete), es una perversión del método convertir la lectura en una "aplicación" de determinada plantilla teórica sobre el magma de los textos. No se pretende con ello una justificación del "eclecticismo": la diversidad metodológica se percibe tan sólo *a posteriori* en una mirada sobre el todo del proceso hermenéutico. En el origen es una "metódica diversidad": cada texto se deja leer mejor de una determinada manera, distinta de la que precisan otros textos, y que parece excluir a las demás. Se hará evidente en mi estudio la constante presencia del instrumental retórico y formalista, cuya validez está perfectamente acreditada. Del mismo modo, me parece especialmente productiva para el caso cortazariano la ayuda que proporcionan las diversas teorías de "lo imaginario". Por lo demás, tanto las lucubraciones metafísicas que aplico a *Presencia* como las divagaciones lingüísticas, antropológicas o semióticas con que me enfrento a otros textos, sólo pueden justificarse

⁷ Que cito, al igual que algunos pocos textos inéditos hallados en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, gracias a la generosidad de Aurora Bernárdez.

si aparecen, en el momento de la explicación, como el instrumento más adecuado para acceder al sentido. En todo caso, obedecen al consejo de Gadamer: "Comencemos a interpretar allí donde toda interpretación debe comenzar, en lo primero que vemos con claridad" ("¿Están enmudeciendo los poetas?"; 1993: 114). Mi propósito consiste en demostrar que el hecho de que Cortázar extienda hasta sus límites el concepto de "escritura poética" (tanto en la teoría como en la práctica) no justifica silenciar su atención estricta (en la teoría y en la práctica) a la poesía en su concepto "exclusivo" más "tradicional" (tan diversamente tradicional: del romance al poema permutante, pasando por el soneto, el eneasílabo o el verso libre "canónico"). Un análisis semejante revelará, además, que en esa particular forma de escritura se encuentra el punto de partida de la ulterior elaboración de una teoría de la escritura más compleja. Aunque en un principio, la asombrosa ficción cortazariana haya podido eclipsar esta parcela de su escritura, cuando ya tantos leemos no puede seguir ignorándose la presencia un *corpus* de poesía en verso tan importante -y que plausiblemente habrá de incrementarse en el futuro-, al que, recuérdese, Cortázar consideró en alguna ocasión "lo más suyo que le fuera dado escribir".

PRIMERA PARTE

EL ACCESO A LA POESÍA

DE

JULIO CORTÁZAR

I

EL CORPUS DE LA POESÍA DE JULIO CORTÁZAR

1. LA MANIFESTACIÓN: EL CORPUS PUBLICADO

La dispersión del *corpus* exclusivamente poético de Cortázar, así como su relativamente compleja historia textual hace conveniente comenzar por una descripción lo más exhaustiva posible de los lugares en los que ha sido posible localizar poemas en verso. Al hilo de esa descripción iré introduciendo, si es el caso, el comentario de la atención crítica que cada una de las recopilaciones ha merecido.

1.1. FUENTES DE LOS TEXTOS LOCALIZADOS⁸

1.1.1. Libros poéticos⁹

1. *Presencia* (P), Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938, 104 pp.

Escrito bajo el seudónimo de "Julio Denis". Firmado en Bolívar, 1937 / 1938. Colofón del 15 de octubre de 1938. Editorial ubicada en c/ Florida, 530.

Incluye cuarenta y tres sonetos, distribuidos en cinco secciones¹⁰.

2. *Pameos y meopas* (PM), Barcelona, Llibres de Sinera, Colección Ocnos, 1971, 141 pp.

⁸ Cuando se consignan varias ediciones, el asterisco indica la que he manejado.

⁹ A continuación del título, doy la sigla que lo representará en posteriores alusiones. Si en algún caso se anticipan siglas de textos aún no descritos pueden descifrarse en la bibliografía final.

¹⁰ Al ser el único libro poético "cerrado" de Cortázar, es también el único al que le dedicaré un análisis unitario. Por eso pospongo para más adelante la descripción y análisis detallado de su composición.

Incluye setenta poemas en seis secciones, fechadas:

- "Larga distancia (París, 1951-1952)" (9 poemas)
- "Razones de la cólera (Buenos Aires, 1950-1951-París, 1956)" (12)
- "Preludios y sonetos (Buenos Aires-París, 1944-1957)" (25)
- "Cantos italianos (Roma, 1953)" (7)
- "Grandes máquinas (Buenos Aires-París, 1950-1955)" (3)
- "Circunstancias (París, 1951-1958)" (14)

En este volumen se plasman ya los importantes problemas de ordenación de la poesía cortazariana. De los setenta poemas, dieciséis habían sido ya publicados previamente (desde 1949 hasta 1969), algunos con variantes de diversa importancia, en revistas (6), en VDOM (2), en BA (2, uno de ellos es parte de otro más amplio en PM y E) y en UR (6). De esos catorce (o trece, si no se considera el publicado parcialmente), todos salvo uno vuelven a ser publicados (algunos en varias ocasiones) tras PM, así como también otros cincuenta que salen a la luz por primera vez en PM volverán a salir más tarde: en revistas algunos; otros incluidos en las novelas editadas póstumamente; pero, sobre todo, irán a parar a RC y SC -22- o sólo a RC -7 más- o sólo a SC -33 más-).

En tales circunstancias, cabe retener el dato siguiente: de los setenta poemas de PM sólo seis le pertenecen en exclusividad.

3. a. *Le ragioni della colera* (RC), *Carte Scoperte*, nº 2, Roma, Rocco Fontana Editore, 1982

(año 1, 2º trimestre), 137 pp.

Incluye noventa y seis poemas, sin división en secciones.

Traducción de Gianni Toti. Prólogo de Rosalba Campra: "La poesia de Julio Cortázar ovvero l'armonia del disordine" (pp. 3-16). "Nota di traduzione" (pp. 134-135). Carta de Julio Cortázar al traductor ("Lettera aperta da aprire di piú", pp. 135-136) firmada en "Parigi, quandove...". Los poemas ocupan pp. 17-133 y llevan cinco ilustraciones de Rosalba Campra: en la portada y en las pp. 56 ("La amante": una máquina), 60 ("El niño bueno": un "pescadito rojo"), 82 ("Un canto italiano": la puerta, la ventana), 109 ("Billet doux"). En el mismo volumen de la revista se incluyen varios estudios sobre Joyce.

Cincuenta y uno de los noventa y seis poemas habían sido publicados previamente, algunos en varias ocasiones (29 de ellos en PM; 11 en UR; 5 en la revista *Cuadernos del viento*; 3 en VDOM y 3 en BA). Algunos presentan variantes.

De esos cincuenta y uno, veinticinco volvieron a publicarse en SC. De los cuarenta y cinco restantes, dieciocho aparecieron también en SC. Algunos de esos cuarenta y tres poemas presentan también variantes.

En conclusión, veintisiete de los noventa y seis poemas de RC no habían sido publicados en español y hasta 1995 sólo eran accesibles en la colección italiana.

3. b. *Le ragioni della colera* (RC2), Roma, Fahrenheit 451, 1995, 285 pp. Ed. bilingüe.

Incluye cien poemas, todos ellos previamente publicados.

Traducción de Gianni Toti. Prólogo de Rosalba Campra ("Giochiamo seriamente: Julio Cortázar e la poesia", pp. 5-23). "Pignolerie traduttorie" (pp. 279-282). Carta de Julio Cortázar ("Lettera aperta da aprire di piú", pp. 283-285) firmada en "Parigi, quandove...". Los poemas ocupan pp. 25-277.

No es idéntica a la anterior. Algunas traducciones están corregidas; el prólogo y la nota de traducción son algo distintas.

Lo más importante es que el texto original de los veintisiete poemas hasta entonces sólo conocidos en italiano y que elimina dos poemas de RC ("Tala" y "No me dejes solo frente a ti") a la vez que añade otros seis: tres publicados en 1961 en la revista *Cuadernos del viento* (cfr. *infra*: "La abuela", "A una virgen", "Voz de María") y tres de *Último round* ("El marfil de la torre", "Álbum con fotos", "El poeta").

4. *Salvo el crepúsculo*

*4.1. (SCm) México-Caracas-Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen, Biblioteca Julio Cortázar, 1984, 339 pp.

Con grabados de Antonio Frasconi -que, según testimonio personal de Saúl Yurkievich, no fueron iniciativa de Cortázar.

*4.2. (SC) Madrid, Alfaguara, Biblioteca Julio Cortázar, 1985, 346 pp.

Ambas ediciones incluyen ciento treinta y dos poemas, cincuenta y dos fragmentos en prosa de diversa extensión e importancia (distinguidos con negrita) y cuarenta y cinco fragmentos ajenos (aparte de los epígrafes adscritos inequívocamente a cada poema), distribuidos en trece secciones de la siguiente forma:

- "Arrimos" (5 poemas / 4 prosas / 3 textos)
- "De edades y tiempos" (5 / 2 / 2)
- "Con tangos" (10 / 8 / 2)
- "Ars amandi" (22 / 3 / 2)
- "El agua entre los dedos" (6 / 7 / 3)
- "Permutaciones" (3 / 1 / 2)
- "El nombre innominable" (19 / 4 / 8)
- "Salvo el crepúsculo" (6 / 5 / 3)
- "Preludios y sonetos" (22 / 0 / 5)
- "De antes y después" (10 / 7 / 3)
- "La noche de las amigas" (1 / 1 / 1)
- "Esa belleza en la que toda cosa" (6 / 0 / 4)
- "Razones de la cólera" (18 / 10 / 7)

Entre las dos ediciones, no obstante, hay ciertas diferencias. La más notable es la eliminación de las ilustraciones en SC, lo que puede estar relacionado con las variantes de compaginación con respecto a SCm, que alteran en algún caso la distribución estrófica de los poemas por la introducción de blancos que en SCm son

sólo cambios de página. Hay otras variantes de diversa consideración, algunas decididamente erratas¹¹.

De los ciento treinta y dos poemas, ochenta y ocho habían sido ya publicados con antelación, algunos en varias ocasiones y, a veces, con variantes. Doy, a título orientativo, el lugar de primera publicación de esos textos: 45 en PM, 18 en RC, 6 en UR, 4 en BA, 4 en *Trottoirs*, 3 en T, 1 en VDOM y 7 en revistas. Es necesario saber, además, que de los ciento treinta y dos poemas, dos se repiten en el seno del mismo volumen ("Doble invención" y "Resumen en otoño").

Así pues, sólo cuarenta y cuatro textos se publican por vez primera en SC.

5. *Veredas de Buenos Aires y otros poemas* (VBA), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, Col.

"A Viva Voz", 83 pp.

Selección y nota de Mario Benedetti (pp. 7-8). Antología de cincuenta y nueve poemas, todos ellos previamente publicados (2 de VDOM, 9 de UR y 48 de SC). No presenta ningún interés (al margen de erratas esporádicas). La nota de Benedetti es escasísimo resumen de su artículo "*Cortázar by night*" (Benedetti, 1988).

1.1.2. **Novelas y piezas teatrales que incluyen poemas**

6. *Divertimento*

6.1. Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Sudamericana-Planeta, 1986.

*6.2. (D) Madrid, Alfaguara, 1988, 1ª reimpresión, 146 pp.

Firmada en Buenos Aires, Carnaval, 1949.

Incluye nueve poemas estrictamente "en verso" (pp. 18, 39, 92-93, 103 (2), 111, 116, 137-138, 140). Dos de ellos 9 ("*Cantos Argentinos II*" y "*Java*") habían sido publicados antes que la novela (en revista -y luego en BA- y en *Trottoirs de Buenos Aires* -y luego en SC-, respectivamente). Ambos presentan variantes de relativa importancia. Por tanto, siete pertenecen en exclusiva a la novela.

7. *El examen*

7.1. Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Sudamericana-Planeta, 1986.

*7.2. (E) Madrid, Alfaguara, 1988, 2ª reimpresión, 291 pp.

¹¹ Comenzando por la infame del índice que, en ambos casos -denunciando así la filiación de SC con respecto a SCm-, en lugar de "El nombre innominable" dice "El hombre...".

Firmada el 21 de septiembre de 1950. Incluye nota previa del autor, s. f., que comienza: "Escribí *El examen* a mediados de 1950" y contiene un dato "problemático" - puesto que la novela salió póstuma-: "Publico hoy este viejo relato [...]".

Incluye siete poemas (pp. 22, 34, 57, 75, 152, 266, 174-175). Cuatro de ellos habían salido antes que la novela en varias ocasiones: "Marco Polo" (RC, SC); "Fauna y flora del río" (BA -parcialmente- PM, RC, SC); "Los dioses" (*Cuadernos del Viento*, UR, PM, RC, SC); "Entronización" (RC, SC). Todos ellos presentan variantes de cierta importancia. Por tanto, sólo tres poemas se encuentran sólo en E.

8. *Rayuela*

8.1. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

*8.2. Madrid, Cátedra, 1989 (5ª), 746 pp.

Edición anotada de Andrés Amorós. El texto de la novela ocupa pp. 109-746. Incluye al final un plano del París de *Rayuela*.

*8.3. (R), Madrid, Col. Archivos, C.S.I.C., 1991, XXXV + 814 pp.

Edición crítica. Incluye estudios y documentos (transcripción del *Cuaderno de Bitácora* y otros capítulos inéditos). El texto de la novela ocupa pp. 1-466.

*9. *62 / Modelo para armar* (62), Barcelona, Eds. B, 1988, 254 pp.

1ª ed.: Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Incluye un sólo poema muy extenso (pp. 29-33).

*10. *Libro de Manuel* (LM), Barcelona, Bruguera, 1983 (3ª), 416 pp.

1ª ed.: Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Firmada en París / Saignon, 1969 / 1972.

Incluye cuatro poemas (pp. 86-90, 213, 276, 377).

11. Obra teatral:

*11.1. *Nada a Pehuajó. Adiós, Robinsón*, México, Katún, 1984, 67 pp.

Al parecer es edición pirata.

*11.2. *Obra inédita* (OI), Zaragoza, Crítica 2(mil), 1991, 149 pp.

Incluye las piezas dramáticas siguientes: "Dos juegos de palabras" (integrada por "Pieza en tres escenas" y "Tiempo de barrilete"), "Nada a Pehuajó" y "Adiós, Robinsón". Lleva prólogo de Saúl Yurkievich ("El teatro: otra fase de un multiforme mutante", pp. 5-15). "Pieza en tres escenas" aparece firmada en Buenos Aires, 1948; "Tiempo de Barrilete", firmada en el "M.S. Anna C.", abril de 1950.

*11.3. *Adiós, Robinsón y otras piezas breves*, Madrid, Alfaguara, 1995, 170 pp.
Recoge los mismos textos que OI, pero elimina el prólogo de Yurkievich.

Aparecen aquí cinco poemas: tres en "Pieza en tres escenas" (OI: 35, 39, 46) y dos en "Tiempo de barrilete" (OI: 65, 68).

1.1.3. Poemas incluidos en libros "misceláneos"

12. *Historias de cronopios y de famas* (HCF), Barcelona, EDHASA, 1986, 137 pp.

1ª ed.: Buenos Aires, Minotauro, 1962.

Considero dos poemas en verso: "El baile de los famas" (p. 102) y "Tristeza del cronopio" (p. 104).

13. *La vuelta al día en ochenta mundos*

13.1. México, Siglo XXI, 1967.

*13.2. VDOM1, México, Siglo XXI, 1968 (4ª en un solo volumen).

*13.3. (VDOM), Madrid, Debate, 1991, 333 pp.

VDOM, que corresponde al texto más difundido, incluye siete poemas (pp. 63, 84-86, 249, 255, 257, 257-258, 267). Ninguno de ellos había sido publicado con anterioridad, pero cinco se reeditaron: 1 en PM y SC, 2 en RC y 2 en el periódico *Tiempo Argentino*. Algunos presentan variantes. Por tanto, sólo dos ("Jack the Ripper" y "Aumenta la criminalidad infantil en los EE.UU.") pertenecen en exclusiva a VDOM. Es preciso decir, no obstante, que VDOM1 incluía otros tres poemas eliminados en ediciones sucesivas: "La patria" (que reaparece en RC y *Tiempo Argentino*), "1950, Año del Libertador, etc." (luego en PM, RC y SC) y "Fauna y flora del río" (incluido también en PM, SC, E y, parcialmente, en BA).

14. *Buenos Aires, Buenos Aires*, (BA), Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Textos de Julio Cortázar, fotografías de Alicia d'Amico y Sara Facio.

Incluye siete poemas, de los cuales uno no aparece en ningún otro lugar ("La infancia").

15. *Último round*

15.1. 1ª ed. en un solo volumen: México, Siglo XXI, 1969.

*15.2. (UR), Madrid, Siglo XXI, 2 vols., 1988 (I: 11ª ed.), 1989 (II: 11ª ed.), 293 pp. y 285 pp.

*15.3. Mecanoscrito original, conservado en la Universidad de Harvard.

UR incluye cuarenta y tres poemas, cuatro de los cuales habían sido ya publicados: 3 (*Cuadernos del viento*), 1 (BA). Los cuatro reaparecerán tras UR: 1 (PM, RC), 3 (RC). De los treinta y nueve restantes, veintitrés volverán a publicarse tras UR, muchos en varias ocasiones; doy sólo el lugar en que aparecen por primera vez: 6 (PM), 11 (RC), 4 (T), 2 (revistas). Lo interesante es notar que de esos veintitrés, sólo seis se recogen en SC. En muchos casos presentan variantes de diversa importancia. Así, restan dieciséis poemas que sólo aparecen en UR.

Por otro lado, la versión mecanoscrita original no coincide exactamente con la versión publicada y así lo señalo cuando es preciso.

*16. *Territorios* (T), México, Siglo XXI, 1983, 3ª ed., 141 pp.

1ª ed.: México, Siglo XXI, 1978.

Incluye ocho poemas (pp. 65-66, 129, 130, 131, 132, 133 (2), 134). Cinco habían sido publicados: 4 (UR), 1 (*Revista Iberoamericana*). Tres se publican por primera vez; de ellos, dos volverán a aparecer en SC. Uno tan sólo aparece exclusivamente en T ("Territorio de Guido Llinás").

17. *Un tal Lucas* (UTL), Barcelona, Eds. B, 1989.

1ª ed.: Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

Incluye dos poemas (pp. 151-156, 163). Uno de ellos ("Zipper Sonnet") había aparecido en revista.

18. "Noticia para viajeros", en *Nicaragua tan violentamente dulce*

18.1. Managua, Nueva Nicaragua, 1983.

*18.2. (NTVD), Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 7.

El poema aparece firmado en Managua, febrero de 1980.

19. *Diario de Andrés Fava* (DAF), Madrid, Alfaguara, 1995.

Nota previa anónima que lo da como escrito en 1950, por su relación paratextual con *El examen*.

Incluye tres poemas (pp. 25-26, 58, 75).

20. *Imagen de John Keats* (IJK):

*20.1. Mecanoscrito inédito, firmado en Buenos Aires-París, 1951-1952, 516 pp.

Conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard.

*20.2. Madrid, Alfaguara, 1996, 597 pp..

Incluye seis poemas que no se recogen en ningún otro lugar (pp. 33, 40-41, 63, 155-156, 240, 407-408 del mecanoscrito, pp. 46, 54, 79-80, 177-178, 266, 454-455 de la versión édita).

1.1.4. Poemas sueltos¹²

a. Publicados en revistas o periódicos:

21. "Distraída", *Oeste*, nº 1, Chivilcoy, 1944.

Recogido en Cócaro (1970).

22. "Aún entonces", *Oeste*, nº 2, Chivilcoy, octubre, 1944.

Recogido en Cócaro (1970).

23. "Apenas, apartando...", *Verbum*, Buenos Aires, año XL, nº 90, 1948.

Recogido en Sola (1968: 32).

24. "Estatua", *Oeste*, Chivilcoy, 1949.

Recogido en Cócaro (1970) y en PM, con variantes.

25. "Semilla", *Oeste*, Chivilcoy, nº 18-20, enero-mayo, 1955.

Recogido en Cócaro (1970).

26. "Poemas", *Cuadernos del Viento*, V, 17, 1961, pp. 264-267.

Trece poemas que se editan por primera vez en ese momento. Todos ellos se reeditarán, aunque tres reaparecen sólo en RC2 ("La abuela", "A una virgen" y "Voz de María").

27. "Julio Cortázar al "Che"

*27.1 *La Estafeta Literaria*, Madrid, 18-XI-1967, p. 9.

*27.2. *Casa de las Américas*, nº 145-146, 1984, p. 76.

*27.3. Leído por Cortázar en el disco de varios autores *Querido Pablo* (Ariola, 1985) antes de la canción "Si el poeta eres tú" compuesta e interpretada por Pablo Milanés.

28. Cócaro, Nicolás: "De Julio Denis, poeta, a Julio Cortázar"

28.1. *La Nación*, Buenos Aires, 14-IX-1969

¹² Sólo consigno los que no han sido recogidos en otros libros de Cortázar. La mención de un apellido seguido de una fecha entre paréntesis remite a la ficha correspondiente en la bibliografía secundaria.

28.2 *Las letras y el destino argentino*, Buenos Aires, Sopena, 1969

*28.3. *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, nº 1, vol 26, 1970, pp. 64-67

*28.4. *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Eds. del Saber, 1993.

Incluye cuatro poemas: "Distraída", "Aún entonces", "Estatua" y "Semilla".

29. "720 círculos", *Revista Iberoamericana*, sobretiro del nº 74, enero, 1971.

Firmado en Delhi, 1968. Recogido también en T.

30. "Policrítica en la hora de los chacales"

30.1 *Los Libros*, 20, junio, 1971, pp. 9-10.

30.2 *Casa de las Américas*, nº 67, julio-agosto, 1971.

*30.3. *Casa de las Américas. Homenaje a Julio Cortázar*, nº 145-146, julio-octubre, 1984, pp. 126-132.

*31. "Alejandra", *Desquicio*, nº 4, París, otoño, 1972.

*31.1. *Barcarola*, 8-9, febrero, 1982, p. 87.

*31.2. *Barcarola*, 50, junio, 1996, p. 77.

32. "Please, wristwatch, please", *Crisis*, 1, nº 11, marzo, 1974, p. 47.

Fechado en "verano, 1969".

33. "Poemas inéditos", *Clarín*, Buenos Aires, 21-IV-1983.

Tres sonetos, firmados en diciembre de 1938 / abril de 1939. El editor los da como pertenecientes a un conjunto titulado "De este lado".

b. Poemas incluidos en discos:

34. *Trottoirs de Buenos Aires*, LP, Polydor, 1980.

Son siete poemas cantados en el disco de los cuales dos no aparecen en ningún otro lugar.

35. "Para celebrar a Susana Rinaldi", en *A un semejante*, de Susana Rinaldi, RO-CA Productions, Trova Industrias Musicales S.A., 1976.

Firmado en París, "1973 o 1974".

36. "Buenas noches, che bandoneón", en *Don Bandoneón*, de Juan José Mosalini, WEA, 1979.

Es leído en el disco por Cortázar. En la contraportada aparece el texto en francés, pero impreso como prosa. No obstante en 1994 se reedita "en verso" en *La Maga* (VV. AA., 1994: 30).

c. Poemas sueltos incluidos en libros no cortazarianos:

37. "El ánfora": recogido en *Sola* (1968: 37).

Lleva una nota de la estudiosa que lo da como perteneciente a la serie titulada "Preludios y sonetos".

38. "Objetos perdidos": recogido en *Picón Garfield* (1978, contraportada).

Es copia facsímil de manuscrito autógrafo. Firmado en Mendoza, Argentina, 1944.

39. Mignon Domínguez (ed.), *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, 298 pp.

Es la correspondencia con Mercedes Arias. Incluye cuatro poemas no recogidos en ningún otro lugar.

40. Nicolás Cócero *et al.*, *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Saber, 1993, 134 pp.

Incluye diecisiete poemas, siete de los cuales se publican por primera vez.

d. Plaquettes:

41. *Un elogio del tres*, Zurich, Sybil Albers, 1980.

Acompaña grabados de Luis Tomasello.

42. *Negro el 10:*

42.1. Paris, Galerie Maximilien Guiol, 1983.

Con litografías de Luis Tomasello.

*42.2. *El País*, Madrid, 14-II-1984.

*42.3. París, Clot, Bramsen et Georges, 1994.

Facsímil del manuscrito. Edición no venal.

*42.4. Valladolid, *El signo del gorrión*, nº 8, primavera-verano, 1995, pp. 5-7.

43. *Poemas inéditos*:

Ocho romances.

43.1. *La Nación*, Buenos Aires, 17-III-1991 (ed. de Nicolás Cócara).

*43.2. *ABC*, Madrid, 19 y 23 -III-1991.

*43.3. Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, Col. Papeles Viejos, 1991.

*43.4. Dos de ellos aparecen incluidos en Cócara *et al.* (1993).

e. Inéditos:

44. "Canción de tres aparceros".

Dudoso. Encontrado en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, en el ejemplar de A. BIOY, J. L. BORGES, S. OCAMPO, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941 (*ex libris*: "Julio Denis XLII"). Dos hojas sueltas. Mecanoscrito. Sin firma. Da una fecha y un periódico: *La Prensa*, 15-XII-53.

45. "Cambiar una ilusión por otra..".

Hallado en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, en el ejemplar de BAPAT, P. V. (ed.), *2500 Years of Buddhism*, The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1956. Ejemplar firmado en Delhi, 1956. Manuscrito en última página en blanco.

46. "El corazón acalla sus mareas..."

Incluido en el original de UR.

47. "El estío"

Incluido en el original de UR.

48. "El amor, como un vino -"

Incluido en el original de UR.

49. Un poema en alemán

Dudoso. Fragmentario. Escrito a lápiz, muy tenue (lo que unido a la a veces difícil caligrafía hace difícil su transcripción). En las guardas del ejemplar de *Poesía junta* de Salinas, Buenos Aires, Losada, 1942, conservado en la Fundación Juan March de Madrid.

1.2. EL CORPUS "FANTASMA"

Hasta aquí he consignado todas las referencias que he podido colacionar de textos poéticos éditos (y algunos inéditos) cuyo texto me ha sido accesible. No obstante, la obra cortazariana incluye numerosas alusiones a textos poéticos propios cuyo texto elude por ahora el interés del lector. Considero necesario, como prueba añadida de la "aplicación" cortazariana a la poesía y como testimonio de una posible tarea pendiente, dar un censo lo más completo posible de los poemas mencionados, por Cortázar o sus críticos, en diferentes lugares y que por no haber sido publicados, constituyen lo que he llamado *corpus* fantasma.

La ordenación, en este caso, es cronológica y por décadas, según se deduce del lugar en que se mencionan esos textos, que consigno entre paréntesis. Cuando es posible, prefiero citar literalmente, entre comillas, la referencia al texto concreto o incluso, en ocasiones, los fragmentos del poema que se transcriben.

a. Anteriores a 1930:

1. . El final de un soneto: "Y la ciudad parece así, dormida / Una pradera nocturnal, florida / Por un millón de blancas margaritas":

1.1. "Y un final de soneto, escrito después de haber visto Buenos Aires de noche, desde el balcón de un décimo piso: [...] Bonito ¿no? *Nocturnal...* el pibe ya no le tenía miedo a las palabras, aunque todavía no supiera qué hacer con ellas." (SC: 44).

1.2. "Escrito a los catorce años en un cuaderno de tapas verdes" (E: 280).

2. Poemas "inspirados por Poe" (Hars, 1968: 261):

2.1. "Otra ráfaga: recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de *El Cuervo*, sin sospechar que eso se llamaba aliteración: ¡*Pobre poeta, desdichado Poe!*". (SC: 44).

2.2. "Tal vez por eso, por puro exorcismo y sin clara conciencia de las razones compensatorias que me movían, empecé a escribir poemas donde lo lúgubre y lo necrofílico parecían muy naturales y loables a mi familia (mi madre guarda aún hoy, por desgracia fuera de mi alcance, un poema basado en *El cuervo* de Edgar Allan Poe, que escribí a los doce años, y quizá algunos relatos donde el mismo Poe y el Víctor Hugo de *Han de Islandia* y *El hombre que ríe* se disputaban los temas y las atmósferas." ("Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", 1975; OC / 3: 81).

- 2.3. "[...] como puro exorcismo y sin una conciencia clara de las razones compensatorias que me movían a ello, comencé a escribir cuentos y poemas de los que prefiero no acordarme, piezas en las que lo lúgubre y lo necrofilico campaban a gusto y a sus anchas." (Cortázar, 1983a: 65; también en OC/3: 95)
- 2.4. "[...] escribí una serie de poemas que debían resultar imitativos, con una gran influencia [de Poe]. Nadie leyó esos poemas, y luego desaparecieron no sé cómo, y seguí escribiendo otros en los que ya trabajaba más por mi cuenta [...]" (Soler Serrano, 1986: 77-78).

3. Otros poemas infantiles:

- 3.1. "Poemas de amor a una condiscípula" (Harss, 1968: 261):
- 3.2. "También escribía sonetos a mis compañeras de la escuela primaria, esas niñas con trencitas de las que yo me enamoraba fatalmente con un amor que sólo podía terminar con la muerte, la muerte de un niño..." (Soler serrano, 1986: 77).
- 3.3. "Yo empecé escribiendo versos de los ocho a los doce años, luego llegué con mucha dificultad a la prosa." (Lartigue, 1984: 108-109).
- 3.4. Poemas "impecables" que la familia considera plagios (Soler Serrano, 1986: 78), "*signifying nothing* más allá de la cursilería romántica de un niño frente a amores imaginarios y cumpleaños de tías o de maestras" (SC: 43); "los pocos que todavía recuerdo -escritos no tengo ninguno- me asombran por la eficacia formal, es decir, por las estructuras rítmicas y melódicas de la rima" (Prego, 1985: 155). Algunos de ellos, sin embargo, podrían conservarse: "y todo aquello está muy escondido por mi madre, porque sabe que si lo encuentro lo voy a quemar, y ella no quiere..." (Soler Serrano, 1986: 77); "[...] mi madre guardó un famoso cuaderno con esos poemas que nunca me quiso dar pero que me dejó mirar hace como quince años y pude comprobar lo que le digo" (González Bermejo, 1978: 17-18).

b. Años 30:

4. Algunos libros:

- 4.1. "Usted me ha dicho que no comprendía bien algunos poemas de mi libro" (Carta del 14-X-1939, en Domínguez, ed., 1992: 213).
- 4.2. "su poemario titulado *De este lado*, que escribió entre 1938-1939 para enviarlo con el seudónimo de Julio Denis a un concurso cuyo jurado -cosa que ya no nos sorprende- ignoró olímpicamente." (Cicco, 1983).

5. Algunos "romances de niños":

Marcela Duprat confiesa que tiene siete, pero sólo publica dos (distintos de los publicados en 1991) (Cócaro, *et al.*, 1993: 24).

c. Años 40:

6. "Muchísimos poemas":

6.1. "Antes de *Bestiario* podría haber publicado dos libros de cuentos que se quedaron por ahí (cuentos que había escrito cuando era profesor en el campo, en Bolívar y en Chivilcoy), aquella novela inmensa, dos novelitas cortas, algunos ensayos, un montón de textos -y muchísimos poemas, pero ese es otro capítulo- y todo eso me negué a publicarlo." (González Bermejo, 1978: 28).

6.2. "Pero sólo mucho más tarde, cuando tenía ya 30 o 32 años -aparte de una gran cantidad de poemas que andan por ahí, perdidos o quemados- empecé a escribir cuentos." (Hars, 1968: 261).

7. "[...] escribo poemas sobre los ángeles, como uno que le enviaré dentro de poco, si no lo quemo antes." (Carta de mayo de 1940, en Domínguez, ed., 1992: 224)

8. Un libro de 1940 (que acaso podría ser *De este lado*), del que se conocen detalles, documentados en las cartas:

"Ocurre que nuestra amiga [Marcela Duprat] me escribió diciéndome que le había gustado "Nocturno del Cielo"... y que perseverara (!) en ese tono; además, en su carta me daba la impresión de estar convencida que ese poema pertenecía al libro presentado por mí al concurso. [...] A todo esto, consigo recuperar los originales (que no veía desde diciembre). Releyendo la obra -como si no fuese mía- constaté: 1) que había demasiadas cosas; 2) que era un libro desigual, ya que sus cuatro secciones carecían de los suficientes nexos como para lograr esa unidad, eso de ciclo cumplido que debe tener el Libro (así, con mayúscula).

Consecuencia: suprimí de golpe toda una sección, que se llamaba DIARIO DE VIAJE, y que estaba constituida por varias prosas un tanto surrealistas. Reducido a tres partes -verso todo- creí lograr la unidad. Y fue entonces que -¡oh, confusión!- advertí que NOCTURNO DEL CIELO coincidía perfectamente, casi necesariamente en la primera parte. Lo copié, y forma ya parte de la obra. Por lo tanto, las palabras de la carta de Marcela se adaptan ahora en un todo a la verdad. No les envío copia, porque sólo me devolvieron una (los señores del jurado se quedaron con las demás) y yo no tengo aquí la máquina, como puede usted comprobar. Pero como a fin de año puede ocurrir que yo me decida a publicarlo... (De todos modos, el mes que viene puedo hacerle llegar la copia que yo tengo; ahora está en manos de un amigo)." (9-IX-1940; Domínguez, ed., 1992: 233-234).

9. "Orden del día":

"borroneado en una tira de color verde que encontré dentro del tafilete de mi sombrero" (22-X-1941; Domínguez, ed., 1992: 246).

10. Otro libro que "podría publicarse":

"Tal vez emplee el dinero del viaje en publicar un libro, o vice-versa (que es más probable; siento pocos deseos de publicar, la llama sagrada amenaza apagarse" (22-X-1941, en Domínguez, ed., 1992: 247).

11. Once sonetos de los doce que componen *Fábula de la muerte*:

"[A Alfredo Mariscal] le está dedicada la *Fábula de la muerte*" (Carta del 15-IV-1942, en Domínguez, ed., 1992: 255); "Transcribimos el tercero de los doce sonetos que componen este poemario" (Domínguez, ed., 1992: 289).

12. Un libro inédito que envía a Mercedes Arias.

"Me alegra saber que le gusta mi último libro. Creo que, si el dinero no me lo prohíbe, habré de editarlo, tal como lo ha conocido usted, o quizá con modificaciones en la distribución general. No me sorprende en lo más mínimo que los sonetos de "La Renuncia al Poema" le pareciesen algo oscuros. Lo son, desgraciadamente, y en sumo grado. Son un homenaje a Mallarmé, y aunque no creo haber caído en "pastiche" alguno, fui a la estética del maestro, a su hermética concepción del acto poético, y de ahí nacieron esos versos que, tengo que resignarme a ello, sólo alcanzan a sugerir lo que quiso ser dicho." (Carta del 15-IV-1942, en Domínguez, ed., 1992: 255-256).

En la carta comenta un terceto: "Haz del verso la forma que ama Lio / y si en la columnata Apolo brilla / será también la forma para Orfeo." (*ibid.*: 256).

13. Poemas enviados a Mercedes Arias en febrero de 1943¹³.

"Le envío copias que usted puede conservar. No sé si este "nuevo tono" que quizá usted no conozca en mí, la sorprenderá desagradablemente. Son poemas recientes, y de todos ellos prefiero "Oh, ven a mí..." (en Domínguez, ed., 1992: 262).

14. "Los poemas de *Movimientos*" (D: 88).

Se atribuyen al personaje-poeta Jorge Nuri, pero podrían aludir a un proyecto del autor Julio Cortázar.

15. "En algún poema que conozco hay este verso: *Pienso en un Dios ausente y abatido*"

(TT: 118-119).

Me atrevo a conjeturar que puede ser una alusión irónica a un poema propio, acaso relacionado con el ciclo de P.

16. "Un lejano poema mío que comienza: "Poder tomar tus manos..." ("Estación de la

mano", en *La otra orilla*, CC/1: 102).

Se lo atribuye el personaje-narrador, pero obviamente de existir completo su escritura sería responsabilidad de Cortázar. No obstante la alusión se elimina en las versiones del cuento recogidas en VDOM: 250-254, y REL/2: 100-104.

d. Años 50:

17. Parte de los originales de *Razones de la cólera*:

"A la hora de optar aquí por *algunos* de esos pameos [...]" (SC: 320; la cursiva es mía).

18. Un conjunto, que acogería los dos poemas dedicados al "pajarito mandón", del que

otros inéditos "dejaron un testimonio más bien sigiloso" (VDOM: 167).

19. Poemas citados fragmentariamente, relacionados con E:

19.1. "La santidad, como una golondrina" (DAF: 12): "Tener el poema sin palabras, enteramente formulado y esperando; saberlo. Sin tema, sin palabras, y saberlo. Un verso solo purísimo: [...] Pero tan pocas veces -Desde la tarde en que oí ese verso (y otros dos a la mañana siguiente)".

19.2. "Con un lejano sonido de menopausia y edredones-" (DAF: 60): "Frase de semisueño".

19.3. "¡Muerta de sed al pie de la pirámide / Ecco la imagen misma de la patria!" (E: 66).

20. Un poema dedicado a Edith, el modelo para la Maga, en París, 1950:

¹³ La carta va sin fecha y es la editora quien propone esa conjetura, sin más pruebas.

"Se hicieron amigos, él le regaló un poema suyo que hablaba del tiempo pasado en el barco, se titulaba *Los días entre paréntesis*." (M. Esther Vázquez, en *La Maga*; VV. AA., 1994: 6).

e. Años 60:

21. Poemas en "una libretita de tapas verdes" escritos "allá por los años sesenta [...] mientras cambiaba de avión en Amsterdam" (SC: 62)¹⁴.

f. Años 70-80:

22. Un texto titulado "Canción sin verano" en el disco *Faubourg Sauvage* de Juan Cedrón (*apud* Berriot, 1988: 321)¹⁵.

23. Una serie de "tangos"¹⁶:

"Et j'ai même écrit une série de poèmes que j'ai appelé [*sic*] "Tangos en quête de musique" [...]" (Olivares, 1981: 59).

24. *Pameos, meopas y prosemas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

La referencia aparece en una de las bibliografías primarias más solventes, la incluida en la edición crítica de R. Sin embargo, ahí se pierde la pista, pues ese título no consta en el I.S.B.N. y ni siquiera Mario Muchnik pudo darme noticia del mismo. Sólo cabe decir que los tres términos que componen el título se documentan en Cortázar: los dos primeros en el volumen de 1971 y el tercero en SC (p. 62).

¹⁴ Por lo que tiene de continuidad imaginaria, es preciso recordar que también era de "tapas verdes" el cuaderno que albergaba en E (280) el terceto "nocturnal" (cfr. *supra*) y el cuaderno en que Paula, la poetisa de *Los premios*, "tomaba notas o escribía alguna cosa" (LP: 208).

¹⁵ Lo incluyo en el *corpus* "fantasma" porque no he podido verlo. Podría tratarse de un poema, como ocurre con otras colaboraciones discográficas. Por esa misma razón analógica lo adscribo al último periodo de la producción cortazariana.

¹⁶ Por el contexto es evidente que no se trata de *Trottoirs de Buenos Aires*, pero no puede determinarse su relación con la sección "Con tangos" de SC, aunque el título francés parece lo suficientemente alejado del español como para considerarlo un proyecto distinto.

2. LA CREACIÓN: EL CORPUS REORDENADO CRONOLÓGICAMENTE (1934-1984)

2.1. PROBLEMAS MACROTEXTUALES

2.1.1. El orden del *corpus*

Una vez localizado el mayor número de poemas éditos que ha sido posible, se impone un trabajo de "manipulación" en el seno del *corpus*. Se trata de una operación de "descomposición" de su manifestación material pública, procurando una reordenación basada en la cronología de escritura, real o plausible, o, en su defecto, en la cronología de publicación, con vistas a formular alguna hipótesis de partida previa a la lectura de los textos mismos.

Dos fuerzas contrarias inciden en esta tarea: una positiva, en primer lugar, determinada por la constante incitación cortazariana a la des-composición y re-composición de sus textos¹⁷, y que él mismo puso en marcha, por ejemplo, sobre el importante *corpus* de los relatos¹⁸. Aunque Cortázar nunca explicó abiertamente el criterio que orientó la reordenación de los cuentos, aparentemente fue el intento de

¹⁷ La incitación surge, al menos, desde el "tablero de dirección" de *Rayuela*, pero es obvio que se encuentra en todos los niveles de la escritura cortazariana, como tendré ocasión de señalar en el capítulo dedicado a la poesía permutante.

¹⁸ El proyecto de recopilar todos los cuentos había sido puesto en marcha por el propio Cortázar al menos en 1976, fecha de la primera edición en tres volúmenes de *Los relatos*. La edición en cuatro volúmenes (REL) no sólo añadía los cuentos posteriores a aquella fecha sino que reordenaba la distribución de los tres volúmenes previos, sin alterar su título. Pero incluso pueden verse como antecedentes remotos del proyecto acumulativo la doble edición de *Final del juego* (que en 1964 duplica el número de textos de 1956) o el título (en el mismo paradigma que los de los tres primeros volúmenes de la colección a que me refiero) *Ceremonias* (1968) que a esa segunda edición de *Final del juego* añadía los textos de *Las armas secretas* (1959). No obstante, parece que una antología italiana de los cuentos editada en 1965 (*Bestiario*, Torino, Einaudi) y preparada por el propio autor, ya estaba organizada en tres partes tituladas "Riti", "Giocchi" y "Passaggi" (*apud* Rosalba Campra, 1978: 10) estableciéndose un interesante paralelismo entre la relación de este texto con REL y la que existe, para el caso de los poemas, entre RC y SC: es como si Cortázar "ensayara" las recopilaciones en otro idioma, para otro público, antes de atreverse a lanzarlas en su ámbito propio. Falta un análisis global y serio de las operaciones permutacionales de Cortázar en el seno de su obra. Quien más se aproxima es Ros Soriano en su tesis inédita (1990). El artículo en colaboración de Ros Soriano y Polo García (1990) es de escasa utilidad por sus severas limitaciones (manejan, por ejemplo, sin advertirlo, la primera edición de los tres primeros volúmenes de *Los relatos* que difieren considerablemente de sus homólogos de la segunda, como he dicho).

sacarlos del decurso diacrónico impuesto por su aparición sucesiva y agruparlos según afinidades que no se definen más allá del título conjunto del volumen que los acoge y que quedan expuestas a la interpretación del lector. Ya la voz anónima que escribía la contraportada de *Los relatos* insinuaba que la nueva serie apunta, "a veces irónicamente", a tensiones internas, vínculos ocultos que la *azarosa* publicación primigenia, sometida a los caprichos del tiempo, no revelaba.

Considero que en el interior del *corpus* poético se produce una operación similar, de la que son mínimo ejemplo las operaciones de trasvase de poemas de unos libros a otros. Existe, sin embargo, una diferencia notable entre el *corpus* de los relatos y el de los poemas: el estado "original", diacrónico, de este último, tras la publicación de *Presencia*, único libro poético cerrado a la entrada o salida de textos, ha sido escamoteado por razones diversas. Aunque ese *corpus* se entregue como *obra* en el estado final que lo conocemos -pero obra "en marcha" en la que cada fase borra la anterior y no sin residuos¹⁹-, es labor ineludible del crítico intentar recomponer el proceso de formación de esa obra a lo largo del tiempo, porque con ello puede esclarecerse el proceso de formación de una escritura, intrínsecamente dinámica.

Por otro lado, contra esa incitación positiva, una fuerza negativa actúa sobre quien decide emprender la labor reordenadora basada en la diacronía: las declaraciones del autor que se oponen a someter la escritura al curso del tiempo. Se hallan explícitamente, por ejemplo, en SC:

De tan puro desorden va naciendo un orden; nacidos en tiempos y climas diferentes, hay pameos que buscan pameos a la vez que rechazan meopas, hay prosemas que sólo aceptan por compañía otros prosemas hasta ahora separados por años, olvidos y bloques de papel tan diferentes. [...] Me apenaría que a pesar de todas las libertades que me tomo, esto tomara un aire de antología. Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; busco una ecología poética, atisbarme y a veces reconocirme desde mundos diferentes, desde cosas que sólo los poemas no habían olvidado y me guardaban como viejas fotografías fieles. No aceptar otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos. (SC: 62).

¹⁹ P desaparece pronto del canon poético cortazariano, sin dejar apenas rastro. Pero SC expulsa del canon (o al menos del mercado) a PM y RC o RC2 puede decirse que no han entrado en él. Y, sin embargo, la obra poética édita completa no se encuentra en ninguno de esos lugares, sino en la unión de todos ellos, más los textos que desde el comienzo no fueron allí recogidos.

Calac sigue rondando mi mesa y da la impresión de divertirse bastante. Jamás aprobará lo que hago, precisamente porque es mi mejor *alter ego*, pero su relativo silencio es una suerte de aceptación de todo esto que inquieta a mi yo más metódico, por ejemplo que en vez de sistematizar desarrollo simplemente el piolín de esta madeja de papeles acumulados a lo largo de cuatro décadas cuatro. [...] Calac parece comprender que una clasificación previa por temas o periodo no parece la buena regla del juego, y que gracias a eso la baraja me va poniendo inesperadas secuencias en la mano. (SC: 111).

Acaso el crítico esté condenado a ser el "peor *alter ego*" del autor, su "yo más metódico" inquietado por todo esto, el Polanco que gruñe denunciando "técnicas estocásticas inadmisibles" (*ibid.*). En cualquier caso, propongo aquí una ruptura de la "buena regla del juego", lo cual, después de todo, no ha de ir en contra de los principios que rigen la escritura cortazariana.

2.1.2. El problema de la datación

Así pues, contra el movimiento de "esa misma lapicera que seguía escribiendo desde la misma mano" (SC: 244), me he esforzado en las páginas que siguen por precisar en lo posible la cronología de los poemas, guiándome por los siguientes criterios, jerarquizados en orden de seguridad decreciente: 1) la fecha de escritura (del poema suelto o del grupo en que se inserta), cuando aparece; 2) la fecha de publicación (del poema suelto o del conjunto que lo incluye); 3) indicios internos (referencias a personas o acontecimientos fechables; afinidades temático-estilísticas con otros textos fechados).

En tales circunstancias, la fecha aparece en no pocos casos como una conjetura que sólo pretende introducir un elemento de discusión y desencadenar el análisis. A menudo la certeza cronológica se convierte en una cuestión "de grado": la fecha de publicación, es obvio, sólo puede considerarse un *terminus ad quem*, cada vez menos preciso conforme la vida del autor se extiende en el tiempo. Además, la datación autorial de determinados conjuntos (singularmente las secciones de PM) aparece "contaminada" por la amplitud de los periodos, siendo así que en ese caso se ha considerado *terminus ad quem* la fecha más avanzada de cada uno de ellos. Por ello, un

importante número de poemas queda a la espera de una resolución más firme en este sentido. Por otro lado, la publicación múltiple de muchos textos puede dar lugar en no pocos casos a contradicciones entre las fechas de un mismo poema, según la del conjunto en que se incluye en cada momento²⁰. Lo que debo hacer ahora, pues, es intentar precisar los criterios de datación de los poemas, en cada caso. Por introducir cierto orden en la exposición me valdré, a partir de ahora y hasta el final de estas páginas, de una amplia clasificación por décadas, lo que podría parecer una recusable petición de principio. Prefiero este salto cualitativo (de la descripción "fenomenal" de los textos poéticos -compilaciones o publicaciones sueltas- a la recomposición cronológica "ideal", procedimientos que, por otra parte, no suponen exclusión hermenéutica) pues se evita de ese modo la confusión derivable de las sucesivas migraciones de textos de un lugar a otro. Además, sin dificultad se comprobará que la red cronológica por décadas, más que una conclusión convertida en apriorismo es simplemente un patrón ordenador flexible que sirve para clarificar el desarrollo de mi investigación.

²⁰ Entre los pocos estudios dedicados a la poesía cortazariana, sólo Benítez (1989: 54, n.) parece haber reparado en este importante problema: "Es muy difícil establecer una cronología cierta en la poesía de Cortázar, salvo en los casos en que él mismo nos proporciona una fecha aproximada. Conspira contra toda seguridad el modo en que Cortázar mantiene entre sus viejos papeles textos poéticos nunca publicados que lanza de pronto cuando advierte un contexto propicio".

2.2. TABLAS CRONOLÓGICAS DE LA ESCRITURA DE LOS POEMAS DE CORTÁZAR²¹

2.2.1. Años 30: 60 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1934	7	editor (1)	1991 [43]
1938	44	1 autor (2) 43 publicación (3)	1991 [43] 1938 [P]
1939	9	3 autor (4) 2 carta (5) 4 editor (6)	1983 [33] 1992 [39] 1993 [40]

- 1: Son los "Romances para niños". La fecha consta en la portada de la *plquette*, pero puede ser errónea, pues la contradice un poema del conjunto y las referencias a otros romances entregados a Marcela Duprat en Bolívar o enviados desde Chivilcoy y Mendoza (cfr. Cócaro *et al.*, 1993: 24) y por tanto pertenecientes al periodo 1937-1945. No obstante Alazraki (1994a: 347, n.) acepta la fecha temprana y razones estilísticas la hacen plausible.
- 2: "Romance del niño niño". Es el único romance fechado, que contradice la fecha global del conjunto (1934).
- 3: El volumen va firmado en Bolívar, 1937-1938. Domínguez (1992: 145-146) da la fecha de "Diciembre, 1937" para el último, tomándola de un manuscrito: "Entre los manuscritos guardados por Mercedes, juntamente con las cartas figura este "Canto de Ángeles" que bien podría ser el poema sobre los ángeles que Cortázar anuncia en la carta de mayo de 1940. Este soneto aparece en una colección titulada: *Sonetos a mí mismo* y es el nº X de la misma. Está fechado en diciembre de 1937. En el libro *Presencia* (Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938) se incluye en la página 101".
- 4: "El hocico se acerca al manantial..."; "Vana misión la de salir del nombre..."; "Vacío cofre de ascensión continua...". El conjunto aparece firmado entre diciembre de 1938 y abril de 1939.
- 5: "Soneto": 28-VIII-1939; "Mínima": 14-X-1939.
- 6: "Romance de la más chiquita"; "Romance del llorón"; "No te llevas todo cuando ciñes..."; "Duerme ya...": escritos con toda probabilidad, en el periodo de Bolívar, 1937-1939 (cfr. Cócaro *et al.*, 1993: 24, 33-34, 84).

²¹ El número entre paréntesis remite a la nota explicativa en que se da el título del poema individual (por el cual se pueden conocer los datos editoriales completos, consignados en el índice de títulos o primeros versos que se incluye al final del trabajo) o del conjunto o sección que conforman si son varios. El número entre corchetes (que remite a la referencia correlativa en el primer apartado de este capítulo) o la sigla a la obra (que se descifra también en ese apartado o en la bibliografía final) permiten identificar rápidamente a varios poemas como incluidos en el mismo lugar del *corpus*.

2.2.2. Años 40: 29 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1940	1	autor (1)	1984 [SC]
1941	1	carta (2)	1992 [39]
1942	3	1 carta (3) 2 cartas (4)	1992 [39] 1993 [40]
1943	1	autor (5)	1996 [IJK]
1944	6	1 fechado (6) 1 fechado aproximadamente (7) 1 " (8) 2 fecha publicación (9) 1 carta (10)	1978 [38] 1982 [RC] 1996 [IJK] 1944 [21, 22] 1993 [40]
1945	1	epígrafe (11)	1982 [RC]
1947	1	autor (12)	1961 [26]
1948	4	3 fecha obra (13) 1 fecha publicación (14)	1991 [OI] 1948 [23]
1949	11	9 fecha obra (15) 1 fecha publicación (16) 1 personaje (17)	1986 [D] 1949 [24] 1986 [E]

- 1: "Soneto" ("Esto es amor..."). Fecha muy aproximada. El autor dice que el poema es de los años 40.
- 2: "Fábula de la muerte III": 15-IV-1942, pero fechado el año anterior.
- 3: "Martirio de San Sebastián": marzo de 1942.
- 4: "Paisaje"; "Ventana abandonada": septiembre de 1942.
- 5: "¿Quién te buscó en la noche...".
- 6: "Objetos perdidos".
- 7: "Marco Polo recuerda": fechado aproximadamente en SC: "Un día, creo que bajo los álamos mendocinos de los años cuarenta [...]" (SC, 247). Cortázar estuvo en Mendoza desde julio de 1944 hasta principios de 1946 (cfr. Domínguez, ed., 1992: 265 ss. y Soler Serrano, 1986: 80).
- 8: "Memorial del estío".
- 9: "Distraída"; "Aún entonces".
- 10: "Plaza España -contigo-". Se extrae de una carta cuya fecha no se da, pero el editor la adscribe al periodo de Chivilcoy (1939-1944) (cfr. Cócaro *et al.*, 1993: 65).
- 11: "Requiem". Dedicado a la muerte de "Bosie" (Lord Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde), incluye fecha en epígrafe (20-III-1945); el poema no puede ser muy posterior, aunque no hay datos.
- 12: "Los dioses". La referencia aparece en el comentario que acompaña al poema en SC: 78.
- 13: "El espectro"; "No, ya no esperes el mensaje inútil..."; "-Adiós, Nuria...".
- 14: "Apenas, apartando".
- 15: "Desde estos hermosos prados..."; "T.S.F."; "Cantos argentinos I"; "Cantos argentinos II" (se había publicado antes en *Cuadernos del viento* y en BA); "Resumen"; "A un general"; "Démons et merveilles"; "Java" (se había publicado antes, en *Trottoirs* y en SC); "El soneto...".
- 16: "Estatua".
- 17: "El tiempo, como un niño...". Es fecha aproximada, pues el personaje lo da como escrito "hace dos años" (fin 1948-principio 1949, entonces). Tomo la referencia cronológica de la escritura de la novela: 1950.

2.2.3. Años 50: 87 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1950	11	5 fecha obra (1) 2 " (2) 1 editora (3) 3 fecha obra (4)	1986 [E] 1991 [OI] 1968 [Sola] 1995 [DAF]
1951	2	1 autor (5) 1 fecha publicación	1971 [PM] 1951 [Sur]
1952	14	8 fecha sección (6) 4 fecha obra (7) 2 dato externo (8)	1971 [PM] 1996 [IJK] 1967 [VDOM]
1953	7	7 fecha sección (9)	1971 [PM]
1955	4	2 fecha sección (10) 1 autor (11) 1 fecha publicación (12)	1971 [PM] 1967 [VDOM1] 1955 [25, Oeste]
1956	11	10 fecha sección (13) 1 autor (14)	1971 [PM] 1967 [VDOM]
1957	22	22 fecha sección (15)	1971 [PM]
1958	13	13 fecha sección (16)	1971 [PM]
1959	3	3 título (17)	1969 [UR]

- 1: "Cuando tú te despiertas..."; "Entronización" (se publicó antes en RC y SC); "Irse, quedarse..."; "Fauna y flora del río" (se publicó antes en VDOM1, PM, RC y SC) y "Más acá no discutas, lee estás cosas..." que es parte del anterior publicado aisladamente en BA.
- 2: "Caballero, es tarde..."; "Este amor que de la nada se alimenta...": la obra va fechada en abril de 1950.
- 3: "Viento de esquina".
- 4: "Has de estar acostada junto a un lecho vacío..."; "Antipoema para hacer rabiar"; "Si querer no fuera quedarse...".
- 5: "Happy new year". Da la fecha, 31-XII-1951, en SC: 86.
- 6: La sección en PM es "Larga distancia" (Buenos Aires-París, 1951-1952); "Poema" ("Te amo por ceja...") se publicó antes en UR.
- 7: "La noche guarda tantas columnas sosegadas..."; "Si eso era tu vivir, ¿cómo alejarte..."; "(Pugilistas, efebos y displicentes dioses..."; "Inclínate al espacio de la noche...". IJK aparece firmado en Buenos Aires (19-VI-1951)-París (mayo de 1952). Del último se dice que fue escrito "hace años".
- 8: "Rara avis. Poema a Dios, ese pajarito mandón"; "Podemos vivir sin el pajarito mandón". La referencia a un conjunto inédito de poemas sobre el mismo tema en un artículo de 1952 (VDOM, 167). Por eso mismo, quizá sean incluso anteriores.
- 9: PM: "Cantos italianos" (Roma, 1953). Dos se publicaron antes en UR ("Menelao mira hacia las torres"; "Tumbas etruscas").
- 10: PM: "Grandes máquinas" (París, 1950-1955).
- 11: "La Patria". Lleva nota del autor: añadido en 1955 al ciclo "Razones de la cólera".
- 12: "Semilla".

- 13: PM: "Razones de la cólera" (Buenos Aires, 1950-1951 - París, 1956). Periodo amplio; muchos podrían fecharse antes de 1956. Doy fecha *ad quem*. "1950, Año del Libertador, etc." se publicó antes en VDOM1 y "Milonga" en BA.
- 14: "The Smiler with the Knife under the Cloak".
- 15: PM: "Preludios y sonetos" (Buenos Aires - París, 1944-1957). Periodo aún más amplio. Muchos pueden relacionarse con los poemas de los años 40. "El poeta" salió en *Cuadernos del viento* y "Tombeau de Mallarmé" en VDOM.
- 16: PM: "Circunstancias" (París, 1951-1958). "El sueño" y "Crónica para César" salieron antes en *Cuadernos del viento* y "Le Dôme" y "Poema (Empapado de abejas...)" en UR.
- 17: "Grecia 1959" es un tríptico de tres poemas, antes que un solo poema en tres partes.

2.2.4. Años 60: 59 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1961	8	8 fecha publicación (1)	1961 [26]
1962	2	2 fecha publicación (2)	1962 [HCF]
1963	1	1 fecha publicación (3)	1963 [R]
1967	15	1 fechado (4) 9 fecha sección (5) 1 epígrafe (6) 1 fechado (7) 3 fecha publicación (8)	1967 [27] 1969 [UR] 1969 [UR] 1971 [PM] 1967 [VDOM]
1968	10	1 título (9) 1 dato externo (10) 1 fechado (11) 1 fechado (12) 1 fechado (13) 5 fecha publicación (14)	1969 [UR] 1969 [UR] 1971 [PM] 1971 [29] 1984 [SC] 1968
1969	23	1 fechado (15) 22 fecha publicación (16)	1974 [32] 1969 [UR]

- 1: "Quartier"; "Último círculo"; "Juana ante su señor"; "El huésped"; "Cartel"; "La abuela"; "A una virgen"; "Voz de María".
- 2: "El baile de los famas"; "Tristeza del cronopio".
- 3: "U Nu..."
- 4: "Julio Cortázar al Che". Incluido en carta de 29-X-1967. Seguramente es anterior, inmediato a la muerte del Che (9-X-1967).
- 5: Son los poemas que integran "Naufragios en la isla", fechados en "La Habana, 1967".
- 6: "Álbum con fotos". Lleva el epígrafe "edición 1967, d. C.".
- 7: "La obediencia". Fechado en SC: 233: "La Habana, 1967". No coincide con la fecha general de la sección de PM que lo incluye ("Preludios y sonetos": 1944-1957). Pudiera haberse desprendido de "Naufragios en la isla".
- 8: "Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos (según informa la prensa)"; "Jack the Ripper"; "El noble arte".
- 9: "Poema 1968".
- 10: "Jardín para Octavio Paz". Debe coincidir con su estancia en Delhi *ca.* 1968.
- 11: "Doble invención". Fechado en PM, con fecha que excede la de su sección ("Razones de la cólera": 1950-1956).

- 12: "720 círculos".
 13: "Estela en una encrucijada". Fechado en "agosto de 1968".
 14: "Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad..." (62); "La infancia" (BA); "Empleados nacionales, hurrah!" (BA); "Los amantes" (BA); "El ánfora" (Sola, 1968: 37).
 15: "Please, wristwatch, please". Fechado en "verano de 1969".
 16: Son los poemas de UR que no pueden fecharse antes.

2.2.5. Años 70: 21 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1971	1	1 fecha publicación (1)	1971 [30]
1972	5	1 fechado (2) 4 fecha obra (3)	1972 [31] 1973 [LM]
1974	1	1 fechado (4)	1976 [35]
1976	5	5 fechados (5)	1984 [SC]
1977	4	4 fechados (6)	1978
1978	3	3 fecha publicación (7)	1978 [T]
1979	2	1 dato externo (8) 1 fecha publicación (9)	1980 [41] 1979 [UTL]

- 1: "Policrítica en la hora de los chacales".
 2: "Alejandra". Fechado en octubre de 1972.
 3: "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo"; "Buscá ecofón con un mesín..."; "Maneras de viajar"; "Cuando los caracoles que desfilan...". La novela va fechada entre 1969-1972.
 4: "Para celebrar a Susana Rinaldi". Fecha incierta proporcionada por el autor: "1973 o 1974".
 5: Cuatro de ellos fechados en "Nairobi, 1976" ("Policronías", "Ándele", "Rechíflao en mi tristeza", "Save it, pretty mama"); otro la incluye en el título ("Malevaje 76").
 6: Son cuatro de los "Cinco sonetos eróticos" que aparecen fechados la primera vez que se publican.
 7: "Helecho"; "Fuera de todo tiempo"; "Territorio de Guido Llinás".
 8: *Un elogio del tres*. Mencionado en carta de agosto de 1979 (cfr. Berriot, 1988: 205); lo da ya por terminado, a salvo de alguna corrección.
 9: "Lucas, sus discusiones partidarias".

2.2.6. Años 80: 84 poemas.

AÑO	Nº POEMAS	PROCEDENCIA DATA	AÑO 1ª PUBLICACIÓN
1980	6	1 fechado (1) 5 fecha publicación (2)	1984 [18] 1980 [34]
1982	42	42 fecha publicación (3)	1982 [RC]
1984	36	36 fecha publicación (4)	1984 [SC] [42]

- 1: "Noticia para viajeros". Fechado en Managua, febrero de 1980.
 2: Son los poemas incluidos en *Trottoirs Buenos Aires*.

3: Son poemas que aparecen por primera vez en RC y que no se pueden antedatar.

4: Son treinta y cinco poemas incluidos en SC que no se pueden antedatar y *Negro el 10*, que se publicó ya el 14-II-1984 y según referencias externas fue uno de los últimos textos escritos por Cortázar (cfr. *La Maga*; VV. AA., 1994: 9).

El registro detallado de la datación de todos los poemas, tal como se consigna en las tablas anteriores arroja el resultado global siguiente: de los trescientos cuarenta poemas que componen el *corpus* poético édito de Cortázar que he podido localizar, ciento sesenta y dos aparecen fechados con mayor o menor precisión y ciento setenta y ocho sólo son fechables por la fecha de publicación. La distribución por décadas es como sigue:

AÑOS	FECHADOS	NO FECHADOS	TOTAL
30	17	43	60
40	25	4	29
50	85	2	87
60	18	41	59
70	16	5	21
80	1	83	84
TOTAL	162	178	340

2.3. LA MANIFESTACIÓN PÚBLICA DE LA POESÍA CORTAZARIANA

Todas estas precisiones cuantitativas sólo tienen sentido si permiten deducir algún juicio más o menos fiable acerca de la actitud de Cortázar para con su obra poética. Para ello, las tablas de cronología de la escritura pueden completarse con otras que presenten, por un lado el registro acumulativo de los poemas aparecidos cada año, sin tener en cuenta cuáles habían sido ya publicados previamente, lo que permite percibir la presencia "cuantitativa" del Cortázar poeta en el mundo editorial a lo largo de toda su carrera (e incluso tras su muerte); y, por otro lado, tablas que muestren el registro selectivo de poemas que aparecen por primera vez cada año, esto es, el incremento "cualitativo" del *corpus* y su consiguiente modificación interna. Salvo error, esa tabla quedaría como sigue²²:

OBRA EN PROSA	AÑO	POEMAS PUBLICADOS	POEMAS NUEVOS	POEMAS REPETIDOS
	1938	43	43	0
	1944	2	2	0
LR 1947	1948	1	1	0
LR	1949	1	1	0
B	1951	1	1	0
	1955	1	1	0
FJ (1ª) 1956; AS 1959	1961	13	13	0
HCF	1962	2	2	0
R	1963	1	1	0
FJ (2ª) 1964; TFF 1966; VDOM	1967	10	10	0
62; BA; Cerem.	1968	12	8	4

²² Añado, a título orientativo, un campo que indica paralelamente las fechas de aparición de su obra de creación en prosa (excluyo consignar los ensayos, salvo IJK). Las siglas, una vez más, remiten a la bibliografía final, donde se descifran en su mayor parte. Como allí no consigno las de los libros de cuentos, las doy aquí: AAA: *Alguien que anda por ahí*; AS: *Las armas secretas*; B: *Bestiario*; Cerem.: *Ceremonias* (recopilación de AS y FJ); DH: *Deshoras*; FJ: *Final del juego*; O: *Octaedro*; OO: *La otra orilla*; QTG: *Queremos tanto a Glenda*; TFF: *Todos los fuegos el fuego*. En todos los casos, si a esa referencia le sigue una fecha, indica al año de primera edición, distinto del de la fila de poemas en que se incluyen. Si no sigue fecha, se entiende que coincide con ésta última. Si la fecha va entre paréntesis, se refiere a la fecha de escritura de una obra publicada póstumamente.

OBRA EN PROSA	AÑO	POEMAS PUBLICADOS	POEMAS NUEVOS	POEMAS REPETIDOS
UR	1969	47	39	8
	1970	5	0	5
	1971	73	57	16
PO	1972	1	1	0
LM	1973	5	4	1
O	1974	1	1	0
FCVM 1975; QTG; REL1	1976	2	1	1
	1978	14	8	6
UTL	1979	5	1	4
AAA	1980	11	7	4
	1981	1	0	1
DH; AC	1982	97	45	52
	1983	4	3	1
	1984	138	47	91
D; E	1986	17	10	7
OI	1991	13	13	0
	1992	5	4	1
	1993	17	7	10
CC -OO (1937-1945)	1994	2	0	2
DAF (1950)	1995	4	3	1
IJK (1951-1952)	1996	7	6	1
	TOTAL	556	340	216

3. CONCLUSIONES PROVISIONALES

Todo el análisis cuantitativo anterior -que sin duda podría hacerse más sutil y complejo- no puede arrogarse ninguna intención explicativa de la poesía cortazariana en tanto en cuanto considerada como texto con sentido. Pretende, no obstante, servir como certificación de que la práctica y la eventual aparición pública de esa particular

modulación de la escritura del autor argentino constituye una constante no detenida y que la incuria crítica hacia esos textos menoscaba gravemente la comprensión total de ese proyecto literario.

Con todo, el mero cotejo de las tablas anteriores puede aportar algunas conclusiones que sería conveniente ordenar.

1. El número de poemas que integran el *corpus* "exclusivamente" poético cortazariano (entendiendo por tal, *a priori*, el compuesto por textos que se presentan caracterizados por la marca formal del verso y aun excluyendo algunos textos "dudosos") es lo suficientemente importante como para concederle atención particular. La presencia añadida de lo que he llamado "*corpus* fantasma", constituido por las referencias publicadas del autor o sus críticos a poemas que sin embargo no han visto la luz, permite prever que en el futuro la figura del Cortázar "exclusivamente" poeta no hará sino crecer, sujeta a circunstancias editoriales diversas.

2. El repaso de la cronología editorial del autor revela que Cortázar se presenta públicamente por primera vez como poeta, si bien oculto bajo el seudónimo de Julio Denis. La propensión al enmascaramiento será una constante de su poesía, basta con recordar los títulos "pudorosos" (*Pameos y meopas*) o los lugares de publicación más o menos disimulada entre otros textos ("almanaques", novelas, etc.). Ambos datos, la prioridad de la escritura poética y el enmascaramiento, deben considerarse igualmente importantes y deben analizarse tanto "psicológicamente" (prestigio cultural, pudor), como estéticamente (relación con la tradición y con teoría de la escritura) y el propio autor se muestra consciente de ambas implicaciones, como habrá ocasión de señalar.

3. En la configuración del *corpus* poético cortazariano pueden aislarse los siguientes momentos privilegiados:

a) 1938: Aparición de *Presencia*: cuarenta y tres poemas.

b) 1969: Publicación de cuarenta y siete poemas, treinta y nueve de ellos nuevos. UR (con cuarenta y tres poemas) se convierte en el primer volumen en que Cortázar presenta y acepta públicamente, siquiera diluida en una composición compleja, su condición de poeta, tras haber condenado en varias ocasiones la publicación de P como error de juventud.

c) 1971: Publicación de setenta y tres poemas. Tras la presentación de UR, y "obligado" por presiones externas (de amigos editores), se decide a publicar el único volumen "exclusivamente" poético (junto con P) de toda su producción: PM (setenta poemas). Cincuenta y siete de los poemas publicados ese año son nuevos y, así, es el momento en que se produce el mayor incremento cuantitativo del *corpus*.

En tres años, 1969-1971, se ha acumulado casi la tercera parte del total del *corpus*, tras más de treinta años de ocultación casi absoluta de esa faceta de la escritura. Es preciso tener en cuenta un factor que incide en la interpretación que se debe dar del fenómeno de la publicación, desde el punto de vista del autor: en primer lugar, su obra como novelista y cuentista se ha impuesto decididamente; en segundo lugar, los poemas de PM van fechados entre 1944 y 1958 (al margen de "confusiones" a las que he aludido y cuyo sentido se estudiará en su momento), esto es, tienen entre trece y veintisiete años de "antigüedad". Se eluden, por tanto, los poemas recientes, que, sin embargo, muy esporádicamente, van apareciendo en revistas. La escritura de la mayoría de los textos de PM se corresponde con una etapa crucial en el desarrollo personal y literario de Cortázar (la transición entre Buenos Aires y París). Es preciso, pues, postular una selección rigurosa por parte del autor y una intención de proporcionar claves de su obra, que, aun envueltas en reticencias, él mismo considera ineludibles.

d) 1982: Publicación de noventa y seis poemas en italiano (RC) de los cuales, cuarenta y cinco eran inéditos. La recuperación de un título "antiguo" ("razones de la

cólera", que persiste desde los años 50), el número total de poemas y el número de poemas nuevos pueden indicar un nuevo intento -once años después de PM y con casi toda la obra hecha- de imponer la faceta de su escritura que Cortázar considera más personal. Sin embargo, ese proyecto no está exento de problemas cronológicos, pues, al parecer se remonta incluso a fechas anteriores a PM²³. Así, la publicación de PM y la demora de RC pueden obedecer a un "arrepentimiento" del autor por haber dejado en manos de otros el control de su obra poética: PM restringe y "ordena" los textos librados más o menos despreocupadamente al traductor amigo, cuya tarea se detiene durante largo tiempo y, cuando sale a la luz en vida del autor, lo hace en un ámbito muy restringido que sólo se ampliará -proporcionando los textos originales (RC2)- bastante tiempo después de la muerte de Cortázar. Las dos colecciones podrían situarse, entonces, como pasos en la preparación de una recopilación más amplia, que culminará en la edición de SC, ya póstuma, aunque preparada por el autor.

e) 1984: Definitiva imposición del Cortázar poeta. Salen un total de ciento treinta y ocho poemas (ciento treinta y dos en SC), de los cuales cuarenta y siete (cuarenta y cuatro en SC) eran inéditos. El título de SC²⁴ y numerosas prosas incluidas en el volumen vuelven a hablar de la importancia concedida por Cortázar a la poesía. Otra vez, en tres años (1982-1984), y tras un relativamente largo periodo de silencio poético (salvo esporádicas entregas a la prensa) se ha acumulado la aparición de casi otro tercio del *corpus*.

²³ "[...] Gianni Toti [...] en la puerta del hotel donde se celebraba el Congreso Cultural de La Habana en 1968, procedió a descerrajar la afirmación siguiente, a saber: - De todo lo que has escrito, lo que a mí realmente me gusta es tu poesía. [...] Así fue cómo este cronopio anunció que iba a traducir poemas míos al italiano, cosa que además hizo por todo lo alto y gracias a lo cual uno de estos días los estupefactos habitantes de la bota van a empezar a leer textos que tal vez ocasionen la lapidación de las ventanas de Gianni [...]" (PM: 7).

²⁴ Tomado de un *hai-ku* de Basho, como informa la solapa anónima ("Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo"), cuya aplicación no está exenta de ambigüedad: ¿qué camino es el que sólo recorre el crepúsculo?, ¿el de la vida o el de la poesía?

4. Si se amplía el objetivo cronológico más allá del momento privilegiado, pueden distinguirse tres etapas en la manifestación pública del *corpus* poético cortazariano:

a) 1938-1967: Se publican setenta y cinco poemas (más de la quinta parte del total). La principal característica de este periodo es que ninguno de los poemas se repite: todos los que aparecen lo hacen por primera vez. Por ello podría hablarse de fase "formativa". No hay que olvidar tampoco que después de P, entre 1938 y 1961 (fecha de la colección de trece poemas incluida en *Cuadernos del viento*), sólo publica Cortázar seis poemas. Es posible señalar, por tanto, una detención muy significativa en el proyecto de manifestación pública de la escritura poética que coincide con el momento de imposición del Cortázar cuentista. En 1961, sin embargo, saca una colección relativamente importante, primer atisbo de reivindicación de su poesía. El paso del tiempo incrementa la importancia de esta colección, por la rareza de la revista y por el hecho de que varios de sus poemas no se han reeditado más que en las colecciones italianas (cuatro en RC, a los que se unen tres más en RC2). Por último, VDOM con diez poemas parece indicar el camino de difusión inmediata de la poesía cortazariana: ese "nuevo género" de libro que denominaré "almanaque", donde la poesía, "insegura", irá protegida por otros textos muy diversos e incluso por el formato del libro (como si la "estrategia" de Cortázar fuese disimular en una transgresión más grave -la del libro "inclasificable"- otra menos grave -la reivindicación de una escritura casi secreta-). Dos años después, UR confirmará este supuesto.

b) 1968-1983: Dieciséis años en que se publican ciento setenta y seis poemas nuevos (más de la mitad del total) con tres momentos privilegiados que ya he indicado. Lo más notable de esta etapa es que, aparte de los poemas nuevos, comienzan a republicarse poemas, manifestando lo que ha de ser una constante en el proceso de configuración del *corpus*: empiezan a hallarse variantes y reordenaciones de mayor o menor importancia, que deben integrarse en la concepción global que tiene Cortázar de la literatura como un cuerpo vivo sujeto a metamorfosis diversas por obra del tiempo o

de los diferentes lectores. Además hay que decir que los poemas comienzan a aparecer en lugares poco comunes (libros de fotografías, contraportadas de discos, junto a revistas de difusión no muy amplia), en coherencia con el proyecto de expansión múltiple de la idea de "poesía" que Cortázar quiere poner en marcha, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el prólogo a PM. Por otro lado, se inicia tímidamente una recuperación de poemas de la primera etapa (1981: la publicación de un soneto de P en una entrevista; 1983: tres poemas de 1938-39, quizá sin consultar al autor), que quedará como exiguo testimonio del intento de rehabilitar esa "escritura secreta".

c) 1984-1996: Fase "póstuma". Aparecen noventa poemas nuevos (más de la cuarta parte del total). El momento más señalado es el año de la muerte del autor: aparece un libro preparado por él (SC) que supone la culminación de ese proceso "rehabilitador" que he señalado. SC, como último y más extenso proyecto poético cortazariano, presenta el mismo afán reordenador y manipulador del *corpus* y un cierto carácter de "almanaque" que lo pone en relación con los vehículos "tradicionales" (en Cortázar) de difusión de ese *corpus*. A tal respecto, es interesante notar la oposición entre los volúmenes "exclusivamente" poéticos (P-PM-RC) y aquellos que recogen poemas unidos a otro tipo de textos (VDOM-UR-SC). Si éstos últimos corresponden al *corpus* "decidido" por Cortázar, aquéllos se presentan como el *corpus* "olvidado", "obligado" o "cedido".

Algunos textos de esta fase aparecen en ediciones de arte, en perfecta simbiosis con el texto al que acompañan (*Negro el 10*, *Un elogio del tres*), culminando el proceso de fusión de discursos que subyace al proyecto cortazariano. Por otro lado, la aparición de D y E, revela dos cuestiones importantes: la importancia concedida por Cortázar al discurso poético como intrínseco a su concepción de la novela y el contexto inmediato de muchos de poemas ya publicados bajo la responsabilidad del autor (abriendo así una tensión "nueva", sobrevenida, a la hora de determinar las voces responsables de la enunciación de esos poemas). Finalmente, el proceso de recuperación de material

inédito permite incorporar al *corpus* una cantidad no desdeñable de poemas de la primera época, exentos (los romances, aunque su lugar originario no se revela) o incluidos en otras obras (el teatro, los diferentes epistolarios -por defectuoso que sea su conocimiento- ensayos extensos). El azar entra entonces en juego y con él los hallazgos de inéditos absolutos por parte del investigador.

5. Es interesante observar la evolución de la actitud de Cortázar hacia su propia poesía, tal como se desprende, no sólo de declaraciones explícitas, sino también de los datos que el decurso cronológico de sus publicaciones demuestran: del olvido inicial al esfuerzo progresivo por recuperarla y que corrobora la modificación del discurso del autor acerca de esa poesía, tal como habrá ocasión de presentarlo en un capítulo posterior. Sin duda, esa modificación se halla vinculada al cumplimiento de objetivos en otras facetas de su escritura, como ya he apuntado arriba. La poesía debe integrarse, pues, en la configuración del proceso de "afirmación" del escritor Cortázar, con todas sus contradicciones. En el aspecto meramente cuantitativo, podrían servir como índice de esas oscilaciones en el proceso de reivindicación del *corpus* aquellos años en que la mayoría de los poemas que se publican son inéditos, en contraste con aquellos otros en que la mayoría se invierte y se encuentran más poemas republicados que nuevos.

II

LAS IMPLICACIONES POÉTICAS DE LA ESCRITURA CORTAZARIANA ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Si la tradición académica y hermenéutica exige que el punto de partida del propio discurso sea la confrontación con lo que ya se ha dicho acerca del tema que va a ser interpretado, es preciso confirmar desde el primer momento que, en este caso, el diálogo ha debido entablarse con el silencio casi total. No es posible obviar la cantidad de estudios que ha suscitado la obra cortazariana, pero anticipo ya que mi trabajo prescinde en este momento de un repaso exhaustivo de esa ingente bibliografía, pues si, más allá del exhibicionismo, el propósito de esa tarea es preparar un lugar para el propio discurso, justificar que, verdaderamente, se ha encontrado un "hueco" hermenéutico, no me queda sino remitir al trabajo que presenté como tesis de licenciatura en septiembre de 1994 (*Julio Cortázar y la tradición de la lírica moderna*), donde expuse de modo exhaustivo mi comprensión del desarrollo de la crítica cortazariana entre 1949 y 1994. Una vez establecida esa comprensión y ese "hueco", poco tengo que añadir a lo que allí decía acerca del estado de la cuestión de los estudios cortazarianos por lo que se refiere a su extensión extra-poética. Si acaso, dejaré

constancia del lógico incremento de los textos relacionados con una obra que no ha dejado de interesar durante el tiempo que separa estas páginas de aquéllas.

En primer lugar, debe mencionarse el importante trabajo de recuperación de originales entre los que destaca la puesta en marcha de la "Biblioteca Julio Cortázar" en la editorial Alfaguara, que ha recopilado dos *corpus* importantes (la *Obra crítica*, los *Cuentos completos*), ha publicado inéditos (*Diario de Andrés Fava*, *Imagen de John Keats*) o textos ya publicados aunque de difícil acceso (*Silvalandia*, teatro). Otros textos breves previamente publicados han vuelto a actualizarse en diferentes medios: los poemas "Negro el 10" o "Alejandra", la traducción de la "Oda a una urna griega" de Keats (Cortázar, 1995) o diversos artículos breves (Cortázar, 1996a, b, c). También han visto la luz un par de recopilaciones de poemas de valor muy distinto, como ya he tenido ocasión de señalar (VBA y RC2). El reguero inevitable de reseñas no ha excluido a veces la polémica (Granados, 1995).

Por lo que respecta a los estudios, han seguido interesando las novelas enfrentadas con los procedimientos críticos del día: pueden encontrarse así lecturas feministas del *Libro de Manuel* (Cédola, 1994) y de *Rayuela* (Hardin, 1994) o acercamientos bajtinianos a esta última novela (Henderson, 1994 y su monografía de 1995). Es preciso mencionar también tímidos acercamientos a las novelas póstumas, que merecen mayor atención (Rix, 1995). No obstante, han sido los cuentos los que han suscitado mayor atención. Han aparecido algunas monografías de interés sobre volúmenes exentos: Young (1993) sobre *Octaedro*, desde un punto de vista narratológico; Fröhlicher (1995) sobre *Deshoras*; y reconsideraciones sobre lo fantástico aplicadas a cuentos diversos (Sanjinés, 1995). Merece también la pena recordar la recopilación de trabajos dispersos de dos de los mayores especialistas en la obra del argentino: Yurkievich (1994b) y Alazraki (1994c). A éste último también se le debe una edición comentada de *Final del juego* (Alazraki, 1995). Por otro lado, han menudeado los acercamientos más o menos "comparatistas" a diversos cuentos aislados: Doménech

(1994), Jofré (1994), Cosgrove (1995), Navascués (1995), Alain-Castrillo (1996). No ha faltado tampoco la aplicación de puntos de vista teóricos "fuertes" con mayor o menor fortuna: Benet Ferrando (1994), Sommer (1995), Mosher (1996).

El décimo aniversario de la muerte del autor desencadenó los homenajes en 1994. Entre todos ellos merece la pena señalar el número especial que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó al autor argentino en marzo de 1994, con bibliografía y estudios interesantes (sobre todo Matamoro, 1994, por la información biográfica que aporta) y, especialmente, el del periódico literario bonaerense *La Maga* (VV. AA., 1994), que incluye entrevistas a personajes que trataron directamente a Cortázar en diversas épocas de su vida, así como cartas y referencias a textos poco o nada difundidos. Las nutridas actas del congreso-homenaje celebrado en Murcia en 1995 se han publicado recientemente (VV. AA., 1996) y en ellas pueden encontrarse algunos estudios o aportaciones documentales de singular interés.

Sin embargo, los estudios sobre el aspecto concreto que aquí me interesa, la poesía cortazariana, han seguido brillando por su ausencia. Sólo Serra Salvat (1996) y Marín Saura (1996) o Schiavetta (1996) realizan tímidas y limitadas incursiones en SC a las que me referiré en su momento.

2. PROYECCIÓN

Si no he querido incurrir en la redundancia de repasar nuevamente el estado de la cuestión de los estudios cortazarianos en su extensión más lata, me parece necesario, sin embargo, perfilar qué atención han recibido a lo largo del tiempo los tres aspectos que regirán mi discurso en lo sucesivo, esto es, la poética, el lirismo y la poesía cortazarianos.

2.1. LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

Desde los comienzos de la hermenéutica cortazariana el tema de la poética ha venido siendo momento clave de toda reflexión. Tras semejante preocupación se halla la imprescindible pregunta por la relación entre la práctica literaria de un autor y sus concepciones de tipo teórico. Supuesto que la escritura no es una intervención gratuita en el mundo, la interpretación de los resultados de la actividad escritural se inscribe, conscientemente o no, en el marco de una "teoría de la acción", cuyo primer paso no elude (casi siempre, eso sí, inconscientemente en el caso de la investigación aplicada a la literatura) las implicaciones morales: no otra cosa es investigar el grado de adecuación entre una acción y sus motivaciones, explícitas o implícitas. En el terreno de lo literario, tales motivaciones han recibido, convencionalmente, el nombre de "poética" de un autor determinado, y su grado de explicitación dice ya mucho en primer lugar de la conciencia moral que ese autor tiene de su actividad como intervención en el mundo. No hay que decir cómo la progresiva exacerbación de esa conciencia, con riesgo de paroxismo, es una de las líneas de evolución del arte literario moderno, que se debate entre la asunción consciente del impulso irracional y la constante reflexión sobre sí mismo²⁵. Cortázar es ejemplo singular de esa tendencia.

Su primer texto en prosa publicado es un ensayo de tema literario ("Rimbaud", 1941, en OC/2: 15-23). A partir de ese momento la meditación sobre la escritura tendrá en Cortázar un peso muy importante. No es un simple teórico: es un escritor consciente de sus fuentes, de su formación, del esfuerzo que le exige su tarea, de los objetivos que persigue y de los medios que utiliza para alcanzarlos. Y considera su obligación revelarlos.

Todos los críticos que se han ocupado de su obra, casi sin excepción, lo han percibido y han respondido al estímulo "censor" de valorar la mencionada adecuación

²⁵ Cfr. Vattimo (1993: 48): "[...] las poéticas de nuestro siglo llegan a constituir ellas mismas un problema estético; se revelan como verdaderas y estrictas tomas de posición filosófica sobre el arte que requieren una lectura y una valoración filosófica".

de lo que esas confesiones revelan con una práctica escritural fascinante. Hay, no obstante, algunos trabajos que han hecho de ese problema el centro de su reflexión.

La mayoría de las monografías clásicas y no pocas de las más recientes se ocupan del asunto. Hay, acaso, un punto de diferencia entre la investigación más antigua y la del día: si aquella buscaba su material en las declaraciones explícitas del escritor sobre su concepción de la literatura, ésta, más maliciosa, postula la indiferencia de los discursos y propone la mutua traducción de la práctica en teoría y viceversa. O, lo que es lo mismo, indaga en la comunidad de invención que precede a todo acto de enunciación: la "casilla del camaleón" y la "casa tomada" se confunden, fantasía y poética son lo mismo en el mundo permeable que la escritura cortazariana reivindica.

Hay también algo de común entre todos esos trabajos: la aceptación previa o final del testimonio autoral como garantía de verdad de las proposiciones. La observación no esconde reproche, si no es el de limitación. Admitido que en el trasfondo de la pregunta por la adecuación entre teoría y práctica poética reside una inquietud de tipo moral (la moral de la teoría, insisto), no queda más remedio que acatar la letra del sujeto implicado, siempre con el máximo rigor filológico en el trabajo de fragmentación de los textos a los que no puede escapar ninguna lectura: esto es, proponiendo *misreading* (si es el caso) intencionales, salvando la deconstrucción que toda cita disfraza en una reconstrucción que lleve a la trascendencia del texto en otro texto siempre más rico. Pero, precisamente, ese rigor filológico exige el cuestionamiento posterior de la letra autoral mediante su puesta en diálogo con otros textos propios y ajenos. Esto no suele hacerse: se cae en la paráfrasis escasamente organizativa de los fragmentos seleccionados y generosamente citados²⁶ o en la aplicación automática de la "clave" descubierta en alguno de esos fragmentos y

²⁶ El caso más notorio podría ser Arrigucci (1973), pero también Scholz (1977b).

posteriormente ampliada por el crítico²⁷. Ese acatamiento de lo dicho por el autor ha redundado en el establecimiento de un núcleo de problemas de poética bastante bien delimitado. Por lo que respecta a los orígenes de la propia escritura, está fuera de duda el venero romántico que recorre toda la obra cortazariana²⁸. En cuanto a los objetivos, "la voluntad de posesión ontológica"²⁹ parece ser una buena fórmula que resume las variaciones propuestas por la crítica: la búsqueda (del yo / del otro / del centro / del más allá...), el hombre nuevo. Por lo que hace a los medios utilizados, es también muy clara la vinculación de Cortázar con lo que Octavio Paz llama "la tradición de la ruptura"³⁰: una consciencia lucidísima del universo como mundo de signos, del lenguaje como creador de mundo y, en consecuencia, una operación de recreación signica, de transgresión de límites, constante en el seno del lenguaje³¹.

Sin embargo, todo esto, tan bien establecido en casi treinta años de hermenéutica científica sobre Cortázar, aparecía propuesto ya en la primera monografía sobre su obra, la de Graciela de Sola (1968), esencial todavía, pues, en casi todos los aspectos. La crítica posterior ha facilitado la lectura de los textos primarios al citarlos generosamente en sus trabajos pero ha explicado poco, ha interpretado menos. Ha preterido la profundización en las vías señaladas (acaso por la complejidad intrínseca a cada una de ellas y la necesidad de una formación histórico-literaria exuberante para intentar abarcar la complejidad de lecturas que sostienen la escritura de Cortázar). Así, en lo que respecta a los asuntos de poética, cabría dar un salto del

²⁷ Cfr. cualquiera de los ensayos "filosófico-antropológicos" que recurren sin cesar a las fuentes citadas por Cortázar en una u otra parte (Maritain, Jung, Lévy-Bruhl): García Canclini (1968); Hernández del Castillo (1981); Aronne Amestoy (1986).

²⁸ A este respecto baste la consulta de Hernández del Castillo (1981); Ferré (1989); Martínez Santa (1992).

²⁹ Cortázar (1954: 137).

³⁰ *Vid.*, por ejemplo, Paz (1989b).

³¹ La filiación se puede hallar en numerosos trabajos: Rein (1969, 1974); Picón Garfield (1975a). Y como raro ejemplo de voz discordante con la del autor Mac Adam (1971).

estudio de la autora argentina a la monografía de Alazraki (1983a), a mi juicio la más sucinta y clara sistematización del problema, que debería zanjar la investigación en sus líneas generales e impulsar la apertura hacia otras vías o también a la zambullida con todas sus consecuencias en la complejidad de las ya abiertas. Entre estas últimas ocupa lugar privilegiado la investigación rigurosa del trabajo de *intertextualidad*³² y, asimismo, la aclaración exhaustiva de los *contextos* de la escritura cortazariana³³: relaciones textuales y extra-textuales, pues, que ayuden a precisar el sitio de esa obra, las implicaciones de esa "acción verbal" que no se produce en un ámbito puro.

Por lo que hace a las nuevas vías de investigación sobre la poética cortazariana, apuntan casi todas al último aspecto reseñado: la productividad semiótica de esa escritura, el alcance metapoético de la práctica literaria. El apoyo teórico es abundante desde todas las escuelas que indagan de una u otra manera en el "acto de leer". Puede decirse que, en este momento, la "teoría de la acción literaria" ha puesto todos sus pertrechos a trabajar sobre los textos del autor argentino y el "círculo hermenéutico" (en el sentido amplio que se deduce de lo que vengo diciendo: "acto de escritura" / "acto de lectura") se ha cerrado. Las aportaciones, son, no obstante, todavía parciales y a menudo vacilantes, frutos inevitables de ciertas modas críticas, aunque ya se han producido resultados de gran interés, entre los que merece la pena destacar el libro de W.B. Berg (1991)³⁴.

³² Fuera de aplicaciones a textos concretos, quien más se acerca a ese ideal es Imo (1985).

³³ Matamoro (1994), Romano (1980) y Sola (1968) aportan algo sobre sus relaciones con el ambiente literario argentino previo a su viaje a Europa. Hay mucho ya sobre su lugar entre los escritores del llamado *boom* y numerosas lecturas "ideológicas" de sus textos, que persiguen la relación vida-literatura, aunque siempre en la misma dirección: el compromiso político. Apenas existe nada sobre su relación con los clásicos contemporáneos de la literatura en español a uno y otro lado del océano; menos sobre sus vínculos con la literatura occidental que se producía simultáneamente a su escritura y a la que tenía acceso privilegiado desde París y gracias a sus numerosos viajes.

³⁴ Otros ejemplos interesantes pueden leerse en los trabajos de Aronne Amestoy (1986, 1987).

2.2. ESTUDIOS SOBRE LO LÍRICO EN LA OBRA DE CORTÁZAR

Existe aún otro camino que recorrer en la elucidación de la poética cortazariana: la puesta en obra de la crisis de los géneros. La orientación de ese estudio habría de partir, históricamente, de la ya establecida filiación romántica (momento en que se postula la posibilidad de una "poesía universal" alcanzable a través de la práctica de lo que en su origen se llamó *Gattungsmischung*), investigando cómo los autores preferidos por el argentino entienden y practican ese principio de la escritura. Pero, en un segundo momento, habría que considerar el problema desde las aportaciones más recientes de la teoría de los géneros que combinan la propuesta de un sistema histórico sobre el que cada obra se proyecta con objeto de *darse a conocer* con la consideración del *modo de escritura* que pretende definir de forma inmanente las diferencias intergenéricas.

El proceso puede aparecer otra vez auspiciado por la autoridad teórica del propio escritor, que, además de las numerosas declaraciones en que propugnaba la desaparición de los géneros tradicionales ("ya no hay más géneros", PM: 9), dedicó ensayos extensos al problema (*Teoría del túnel*, "Algunos aspectos del cuento", etc.). Sin embargo, son escasos los trabajos críticos que hacen de la cuestión de los géneros capítulo central de su discurso. Es más frecuente la aceptación indemostrada de un "lirismo" que *a priori* trasciende toda la escritura cortazariana. Dos de las monografías que se enfrentan con la poética del escritor argentino (Arrigucci, 1973; Scholz, 1977b) formularon explícitamente ya hace tiempo el convencimiento de que su práctica literaria está impregnada por algo más que por un lirismo aprehendido intuitivamente: por una radical propuesta de crisis del sistema literario, tal como lo configuran los géneros tradicionales³⁵. A partir de ese momento, y hasta la actualidad, tal

³⁵ "A partir daqui se ilumina cada ponto de seu universo ficcional, que é, como já se disse, um universo poético, embora não se realize preferentemente no poema, mas, sim, na narrativa e na linguagem híbrida dos textos inclassificáveis. Desde este instante, temos uma perspectiva adequada para compreensão da ruptura no plano dos gêneros literários na obra de Cortázar[...]" (Arrigucci, 1973: 50). "La *discusión de los géneros* tradicionales es uno de los rasgos más evidentes de las intenciones artísticas de Cortázar. Parece que en este terreno ha logrado sus mayores éxitos. No sólo intenta borrar los límites entre prosa, poesía y drama, sino

comprobación se convierte en uno de los tópicos del "análisis" de la poética cortazariana³⁶. Pero por lo general los trabajos mencionados construyen su argumentación sobre la evidencia derivada de la saturación de citas autorales.

Aunque la idea común de esos análisis es la presencia en Cortázar de una voluntad difuminadora de límites internos a la práctica escritural no suelen identificarse esos límites (porque Cortázar lo hace en pocas ocasiones y de modo algo confuso). Ese silencio intentará paliarse con la precisión, siquiera mínima, de algunos de los procedimientos utilizados por Cortázar para la ruptura de esos límites.

El proceso de la crítica en este particular es como sigue: tras la lectura (más o menos) fascinada de los relatos (novelas y cuentos), se descubre una buena parte de la obra cortazariana ofrecida en los moldes de la "poesía tradicional"; esta segunda se juzga de "calidad" sensiblemente inferior a la primera. Se atiende luego a la lúcida importancia concedida por el autor a la poesía en sus escritos teóricos; se intenta comprender la aparente contradicción entre la teoría y la práctica y se cree percibir el lugar de reducción de la antinomia en la reivindicación de unidad de los géneros tan reiterada por el autor. En conclusión, se acepta como verdad incuestionable que Cortázar es un gran poeta "pero en prosa"³⁷ y se olvida sin pena la parte de la obra que había desencadenado el proceso³⁸. Éste se ha convertido en la ocultación de un olvido

que quiere ampliar los marcos de la literatura misma." (Scholz, 1977b: 38).

³⁶ "Uno de los rasgos definitorios de la obra de Cortázar es el cruce de géneros, el cuestionamiento de toda frontera y el cultivo eficaz de una única expresión literaria." (Sosnowski, 1994: 9); "Opera mezclas que provocan una interpenetración de géneros, de poiesis y de diégesis, del cantar con el contar." (Yurkievich, 1994b: 18); "Habló en varias ocasiones de la "bancarrotas de los géneros" y escribió cuentos que estaban más cerca de la poesía, relatos en que la prosa fluye con el ritmo de un poema, novelas filtradas por una visión poética, ensayos que son narraciones que son poemas y que no dejan de ser ensayos." (Alazraki, 1995: 192).

³⁷ Buen ejemplo es la opinión de Filer (1987: 48): "[La importancia de la poesía en la obra de Cortázar] se mide no tanto por las mencionadas colecciones ni por las formas poemáticas insertadas en sus novelas o en sus libros collage, como por la calidad y aliento poético que tiene mucho de su prosa narrativa".

³⁸ O a lo sumo se le concede el carácter de "natural complemento de su prosa": cfr. Benedetti (1988: 10). Campra (1987b: 24) habla de "juegos" por su carácter y su "irrelevancia cuantitativa". *Vid.* también Yurkievich (1991b: 674): "Esa eficacia poética que apenas consigue en sus poemas versificados, la obtiene con creces en sus prosas abiertas, libérrimas [...]".

voluntario: se ha disfrazado de teoría ("la poesía no necesita del verso para producirse") lo que en su origen no era sino una decepción del lector más inmediato ("Cortázar no es un gran poeta en verso"), y a menudo no se percibe que esa decepción proviene de una comparación anterior que presupone la existencia del sistema genérico que en el último estadio del proceso crítico se quiere negar ("El lugar que Cortázar ocupa en el sistema literario no es homogéneo, depende del modo de escritura que adopte"). Y con ello se ignora de modo flagrante que la ubicación de un autor en el sistema literario necesita de una larga tradición hermenéutica, la cual se ha construido ya para con su obra narrativa, pero le falta todavía a su obra en verso.

Y la adecuada comprensión de esa obra no puede basarse simplemente en la postulación de una unidad global del *corpus* cortazariano, que no hace sino justificar con la homología la constante referencia a los mismos textos mientras que otros se hunden en el olvido. Tampoco ha de limitarse a la mera enumeración de "procedimientos poéticos" que, presentes en la narrativa cortazariana, "prueban" su índole poética.

Al margen de las precisiones que Cortázar mismo estableció sobre las diferencias entre relato y poesía, sólo Alazraki ha vuelto a insistir en ello, deduciéndolas del análisis de algunos relatos y por comparación con el funcionamiento del poema: sin embargo termina por incidir en la exclusividad egoísta de éste frente a aquéllos (1983a: 111). Además, en un apéndice al estudio de *Bestiario* que supone uno de los acercamientos narratológicos más interesantes a la obra de Cortázar³⁹, apunta una idea que sin embargo no desarrolla para el caso de los poemas pero que, sin duda, ayudaría a situar los límites y las similitudes entre uno y otro tipo de escritura: "La función de la voz (del personaje, del narrador o simplemente del texto) respecto al relato es semejante a la función del metro respecto al poema" (1983a: 235).

³⁹ "La voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar" (en Alazraki, 1983a: 232-242).

Estas apreciaciones de tipo teórico son las que indican el camino fructífero para aclarar el problema, no otras que señalan como diferencia entre el Cortázar poeta en verso y el Cortázar poeta en prosa que el primero "es más íntimo, tiene otro ritmo"⁴⁰, aunque en ellas, como en la primera mención de Alazraki, emerge la tradicional identificación de lirismo con "subjetividad".

Por el contrario, entre los rasgos que han contribuido a identificar la prosa cortazariana como poética, no son pocos los que han señalado su singular atención al ritmo. El propio Cortázar ha subrayado la capital importancia que confirió siempre a ese aspecto de sus relatos. Ese ritmo puede referirse a la configuración puramente verbal de la frase o afectar a niveles superiores del relato, cuales son la estructura o la mera distribución espacial: en cualquier caso se acepta como índice de poeticidad, por lo que tiene de atención al mensaje, en la más estricta ortodoxia jakobsoniana⁴¹.

Aunque hay quien se opone a que esa atención a la "forma exterior del lenguaje" sea el excipiente real del lirismo cortazariano y lo atribuye casi en exclusiva a la configuración imaginística (García Canclini, 1968: 19), lo común es que se combinen ambos factores y se subraye su parigual importancia en la escritura cortazariana (Rein, 1974; Coulson, 1976). De este modo puede aislarse una corriente de la crítica que ve el lirismo en el uso frecuente que Cortázar hace en su prosa de los recursos tradicionalmente admitidos como poéticos: aquellos que pretenden poner de relieve el mensaje mismo.

Otra línea de la crítica busca todavía lo lírico cortazariano en el uso del lenguaje, pero trasciende la aproximación retórica tradicional para situarse en niveles

⁴⁰ Peri Rossi (1984a), quien, sin embargo, líneas después precisa un poco: "Cortázar encuentra un ritmo propio, alejado de la prosa, no discursivo, sino analógico". Sin embargo, Filer encuentra esa misma característica en su prosa, caracterizada como "prosa analógica [que] se rebela contra el sometimiento de la palabra al discurrir del tiempo" (Filer, 1983: 359).

⁴¹ *Vid.*, por ejemplo, Rein (1974: 51): "Las *Historias de cronopios y de famas* son textos poéticos, en cuanto la palabra deja de ser en ellos mero instrumento de comunicación para convertirse en objeto válido por sí mismo, que se impone a la contemplación". O también Goloboff (1991).

semiológicos más altos. Para estos autores, el lirismo cortazariano reside en el intento de transgredir la organización lógica del lenguaje con objeto de alcanzar un discurso diferente, que se revele como "otro" ya en su propia configuración⁴². Es, no obstante, un intento de aproximar a Cortázar al lirismo tal como se ha entendido después de la revolución romántica, aquí destacando la efracción del decurso temporal mediante un uso marcado del lenguaje. A partir de tal consideración es fácil el paso que lleva a identificar poesía con escritura y desde ese punto de vista afrontan la obra cortazariana la mayor parte de los críticos que se refieren a ella como una obra poética. Así, se ha ido produciendo un paso casi imperceptible de la crítica que identificaba lo lírico con lo "íntimo subjetivo" a esta otra crítica que ha ampliado, sin marcar sus diferencias con aquélla, el concepto de lo poético hasta hacerlo coincidir con el de lo literario. Las marcas de poeticidad, otra vez en la tradición romántica, se perciben en los objetivos que el autor pretende alcanzar a través del uso específico que hace de su instrumento, objetivos que esta corriente interpretativa identifica con el papel cognoscitivo y creador atribuido al lenguaje⁴³. Se acaba confirmando a Cortázar el papel heroico del poeta intermediario, intérprete privilegiado de mensajes no accesibles a todos y ésta es la imagen que predominará en lo sucesivo siempre que se hable de lo poético en la obra cortazariana⁴⁴.

⁴² Ejemplos notables son los artículos de Filer (1983, 1987). También es interesante en este sentido el concepto de "escritura aleatoria" como lugar en que se anulan las diferencias genéricas: cfr. Alazraki (1991b).

⁴³ "su obra [...] es una obra de poeta / novelista. [...] Cortázar es un escritor cuyo tema es el lenguaje mismo. No es que Cortázar tenga que expresar una realidad, sino que la realidad de Cortázar es la experiencia misma verbal, el acto mismo de crear." (Paz - Ríos, 1973). Cfr. también Sola (1968), Arrigucci (1973), Scholz (1977b) y Yurkievich (1991b).

⁴⁴ Valga como ejemplo lo que dice Scholz (1977b: 63): "[...] su propia concepción de la poesía se origina en un principio romántico según el cual la poesía tiene como objetivo el descubrimiento, la exploración y la posesión del mundo, y busca un contacto mágico-mítico con la esencia de las cosas". O también, generalizando, propone Sola (1968: 15): "Toda la obra de Cortázar va afirmando el desarrollo de una línea poética, de una concepción mágica y de una tensión erótico-mística que contradice o avasalla a la razón y descubre otro modo de contacto con lo real". De "cosmovisión poética" habla también Cicco (1983). Finalmente, Yurkievich (1991b: 671) sostiene: "Para Cortázar, la poesía detenta [*sic*] el más alto poder de manifestación y de revelación; constituye por lo tanto la suprema aspiración de su escritura. Su palabra está atraída y promovida por esa impulsión carismática que corresponde, según Cortázar, más al orden de lo

No obstante, entre la consideración prometeica de este poeta romántico que cierta crítica ha entregado y la más limitada que se conforma con señalar ciertos procedimientos retóricos, surge en lo más reciente de la aportación hermenéutica una aproximación de tipo semiótico que ha de ayudar a aclarar algunos conceptos: el universo literario cortazariano se deja definir, según estos autores, como poético en cuanto en él se configura un ámbito de comunicación del que están ausentes las reglas del proceso narrativo⁴⁵ -entre ellas su condición de posibilidad básica: el tiempo, no como algo trascendente sino como algo con lo que la escritura debe *necesariamente* contar, aun para negarlo-, o bien como una presentación a través de la escritura de un mundo de signos que se corresponde, en su arbitrariedad y en sus posibilidades de descodificación, con la del sistema lingüístico (Berg, 1991: 153). De uno u otro modo, estas propuestas se perciben como herencia de otras señaladas previamente, pero existe una diferencia fundamental: hacen evidentes sus fundamentos metodológicos y se someten a la prueba de los textos concretos, no se limitan a la exposición general de consideraciones que tanto valen para Cortázar como para cualquier escritor moderno.

2.3. ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA DE CORTÁZAR

2.3.1. El lugar concedido a la poesía

A pesar de que, como he intentado mostrar, la tendencia general de la crítica cortazariana ha ido en la línea de postular implícitamente la "impertinencia" de la forma poema para sostener la calidad poética de una obra, la existencia de textos que adoptan dicha forma no ha podido pasar inadvertida. No obstante, entre los pocos que han atendido a esos poemas es raro encontrar justificación teórica a dicho interés. Sólo

visionario que de lo literario. La poesía enraíza, establece el anclaje del ser, por ella devuelto a su basamento".

⁴⁵ "Si los sujetos no se distinguen de los objetos, si los donantes no son distintos de los receptores, no hay acción, no hay historia; el discurso se disuelve en poesía [...]" (Aronne Amestoy, 1986: 158). Cfr. también Yurkievich (1991c: XXIV): "intento explicar qué es lo que en *Rayuela* propulsa lo narrativo hacia lo visionario, expulsa el relato en favor de lo extático, cómo lo poético constituye el objeto primordial de su escritura."

Boruchoff (1988) reconoce que el relativo desdén por la obra en verso puede proceder de una incitación del propio Cortázar entendida demasiado literalmente por la crítica, que se ha dejado llevar por la tentación de alcanzar una poética general⁴⁶. Sólo este crítico se atreve a subrayar una evidencia que es necesario asumir para enfrentarse con visos de comprensión a la lectura de Cortázar y de mi propio trabajo: "[...] a pesar de este rechazo de la tipología ideal, es evidente que la obra de Cortázar no constituye un sólo conjunto agénérico sino (para matizar lo teórico) utiliza una variedad de modalidades literarias." (Boruchoff, 1988: 10). La atención a esas diferencias hará surgir al verdadero autor en su integridad, soslayando el olvido del escritor total en beneficio del novelista o del cuentista (*ibid.*: 9).

El último momento de este repaso de los estudios cortazarianos se centrará, entonces, en el comentario de los trabajos que se enfrentan directamente con los textos poéticos del autor argentino. El espectro de apreciaciones que la producción puramente lírica de Cortázar ha suscitado entre sus lectores aparece expresamente delimitado en un par de declaraciones del propio autor. En sus conversaciones con Omar Prego (1985: 152) consigna, no sin ironía (la misma que utilizará en *Salvo el crepúsculo* para dar cuenta de la "rectitud de juicio" de los amigos que le aconsejaron destruir "El perseguidor", SC: 320), la opinión que merecen sus poemas a alguien como José Miguel Oviedo: "conmovedoramente malos". En el prólogo a *Pameos y meopas*, en cambio, transcribe el juicio del traductor de sus poemas al italiano, Gianni Toti: "De todo lo que has escrito, lo que a mí realmente me gusta es tu poesía" (PM: 7)⁴⁷.

⁴⁶ "Hasta cierto punto, sin embargo, la falta de atención crítica por los versos de Cortázar, la renuencia a tratarlos poéticamente -que trasluce un deseo de encontrar una poética general y todopoderosa, existencial- se origina en las meditaciones de Cortázar sobre la función epistemológica de la literatura, un proceso que trasciende las fronteras de los géneros" (Boruchoff, 1988: 10).

⁴⁷ Llama la atención, por no estar relacionada directamente con la intervención del autor y por el lugar en que se expone, la espectacular reivindicación de Sáinz de Medrano: "Nunca abandonará Cortázar el verso, cuyo solo cultivo le habría ya asignado un puesto destacable en las letras hispanoamericanas contemporáneas" (1992: 397).

En realidad, la opinión de Oviedo será la que predomine en la mayoría de los críticos que han emitido su juicio sobre esa parte de la obra: "mediocre" por comparación a sus textos narrativos la considera Scholz (1977b: 125); de "dilettante" como poeta lo tacha Mac Adam (1971: 23), o de "no puramente poeta" Martínez Santa (1992: 202). Los más benévolo, como ya dije antes, se avienen a considerarlo poeta "en el sentido profundo" (*ibid.*: 202), "poeta / novelista" (Paz y Ríos, 1973) o creador de una obra narrativa transida de poesía (Filer, 1987: 48).

Esta obra, cuya "irrelevancia cuantitativa" no es tanta como supone Campra (1987b: 24), según he tenido ocasión de mostrar, no ha sido todavía objeto de un estudio de conjunto. La atención se reduce a referencias someras en obras generales, alusiones en conexión con otros textos no poéticos y a reseñas más o menos breves de libros poéticos; sólo recientemente han comenzado a aparecer escasos comentarios de poemas concretos o de conjuntos poéticos más o menos extensos. La orientación de los estudios es bastante tradicional y, cuando traspasa el límite de la mera referencia informativa, se reduce a combinar la elucidación de temas con el señalamiento de procedimientos formales, sin distinguir en ninguno de los dos casos la peculiaridad de esos textos con respecto al resto de la obra. Así, los escasos trabajos que dedican atención exclusiva a la poesía tomada en su conjunto han seguido subrayando, en lo temático, las preocupaciones metafísicas (Benítez, 1989: 51), los problemas humanos (Campra, 1987b: 17; Benítez, 1989: 46) o, particularmente, el amor (Campra, 1987b: 19; Benítez, 1989: 53 ss.). Por lo que hace a las formas, se ha señalado, una vez más, la ruptura de normas en el terreno lingüístico (Campra, 1987b: 21-24) y muy livianas apreciaciones acerca del "ritmo nuevo" (Cócaro, 1970: 64) o la diversidad métrica (Campra, 1987b: 21) y al uso privilegiado de las citas (*ibid.*: 21-22).

El achaque más generalizado en las referencias a la poesía de Cortázar consiste en algo que es fácil identificar como el corolario de la ya mencionada "poeticidad" concedida sin más al conjunto de su obra: la búsqueda de la corroboración en los

poemas de postulados previamente asentados para la obra narrativa. La argumentación discurre básicamente por dos vías: la de la semejanza y la de la diferencia complementaria. Por lo que respecta a lo primero, se insiste una y otra vez en la constancia de la preocupación metafísica⁴⁸ o en la relación con el lector que se postula en determinados poemas⁴⁹. Sin embargo, aunque escasos, son más interesantes los lugares en que se señala la diferencia enriquecedora que complementa a la prosa, pues de ahí puede provenir la progresión hermenéutica. La defensa del valor complementario de la poesía cortazariana ha adoptado en ocasiones cierto tono reivindicativo, alegando que olvidar esa faceta de la escritura redonda en una comprensión incompleta de la obra cortazariana. A pesar de sus prevenciones, Benedetti es uno de los más claros en tal sentido:

No voy a lanzar aquí la piedra en el charco crítico, proclamando que Cortázar es un gran poeta, ni siquiera que es mejor poeta que narrador. No obstante, creo que su poesía (irregular, a veces excesivamente prosaica, blandamente apoyada en tradiciones formales) no sólo posee zonas de alta calidad, sino que además es un natural complemento de su prosa, y en este sentido resulta poco menos que indispensable. (Benedetti, 1988: 10).

A la hora, sin embargo, de precisar en qué consiste esa complementariedad sólo la distinción de los medios poéticos como vías para alcanzar fines semejantes a los de la prosa permite ir acotando la peculiaridad del discurso lírico⁵⁰. Otro tipo de consideraciones sólo incide en diferencias "de grado", por ejemplo, con respecto a la intimidad del texto con "lo real"⁵¹. Por eso, aunque la intensidad de la lectura

⁴⁸ "[...] su poesía es de una sola pieza con su búsqueda de una realidad segunda que motiva y anima gran parte de su ficción" (Alazraki, 1980b: XVIII).

⁴⁹ "[...] propone Cortázar una participación del lector en la creación poética a parecido nivel que en *Rayuela* o en otras obras en prosa[...]" (Benítez, 1989: 52).

⁵⁰ "[...] en su poesía no hay ni anécdotas ni fábulas, solamente el discurrir de las imágenes con cuyos espejos y transparencias el poema levanta su arquitectura de significaciones musicales" (Alazraki, 1980b: XVIII).

⁵¹ "Además, si denominamos, con el autor, el cuento como experiencia y la novela como teoría, su poesía encarna por extensión la realidad misma." (Boruchoff, 1988: 12); "El compromiso del poeta, y el del hombre, consiste para él en el ahondar en la realidad y abrir así nuevos horizontes a una humanidad siempre anquilosada. [...] Poco a poco crece en Cortázar la necesidad de colectivizar su experiencia literaria, tanto en

"complementaria" puede llevar a reivindicar el valor intrínseco de esa poesía⁵², el círculo crítico corre constantemente el riesgo de volver a sus orígenes y convertirse en autojustificación de su olvido de la poesía porque ésta, en esencia, es una con el resto de la obra⁵³.

2.3.2. La incorporación de la obra poética al discurso crítico: repaso diacrónico

a. *Presencia*:

El proceso de recepción de los poemas cortazarianos comienza relativamente tarde, pues hasta el libro inaugural de Graciela de Sola no hay ninguna lectura mínimamente crítica de esa vertiente de la obra del escritor argentino⁵⁴. El acceso a *Presencia*, el libro de sonetos que inaugura, un tanto subrepticamente, la carrera literaria de Cortázar, fue ciertamente restringido desde un primer momento, como el mismo Cortázar reconoció en varios lugares:

La tirada de ese tomito de poemas era absurda: 250 ejemplares, y estaba destinada en realidad a los amigos. En esa época había como una combinación editor-librero, y mi editor puso algunos a la venta en su librería. Pero no era ése su destino, y por eso lo escamoteo un poco de mi bibliografía, porque es la única transgresión a mi voluntad de no publicar hasta estar verdaderamente seguro de que de alguna manera valía la pena. (Soler Serrano, 1986: 80)⁵⁵

la novela como en la poesía. Pero mientras en el cuento o la novela sólo puede obtener nuestra participación en cierto nivel del juego de las estructuras, en la poesía ese colectivismo se afina en aquella participación esencial." (Benítez, 1989: 52).

⁵² "La poesía de Cortázar vale por sí, independientemente de sus cuentos y de sus novelas. Y hasta pienso que su poesía, por la misma naturaleza de un lenguaje de síntesis y de comprensión, nos da un Cortázar menos jugador y más intenso y por ello más definitivamente encuadrado en la tradición de su cultura y de su lengua." (Benítez, 1989: 62-63).

⁵³ Esa concepción "holista" de la literatura, desencadenada por Sola ("Los poemas modulan y sintetizan temas desarrollados en la narrativa de Cortázar", 1968: 28; "Cada página de Cortázar nos ilumina la totalidad de su obra", 1968: 31), ya fue criticada por Alazraki con relación a *Los reyes* (1986: 195), pero ello no ha eliminado el estigma de "obra menor" impuesto sobre los poemas como textos "sintéticos": "En este sentido, los poemas de Cortázar proponen, con mayor intensidad -aunque en modo más alusivo- los problemas que se plantea y nos plantea su narrativa." (Campra, 1987b: 24).

⁵⁴ Quizá la referencia crítica más temprana sea la identificada por Sola (1968: 32) en el prólogo de Carlos Mastronardi a la antología de la revista *Verbum* (1948) titulada "Poetas del río", que incluía el poema cortazariano "Apenas, apartando..." del que se señala su "tenue sustancia narrativa" y la importancia de los "símbolos".

⁵⁵ Años antes había evocado la misma anécdota de modo impersonal, apuntando una curiosa auto-

Ciertamente, el número de ejemplares no resulta tan ridículo si ha de pensarse sólo en una distribución "íntima" del volumen. Como la correspondencia inmediata corrobora, cabría interpretar la publicación "controlada" como una prueba de recepción que el escritor incipiente se plantea, con vistas a hacerse un lugar en el mundo literario bonaerense del momento. El hecho de que algunos ejemplares escapen -por vía de la venta- al control del autor pudo revelar a Cortázar la imposibilidad de mantenerse en unas condiciones "arcaicas" de difusión literaria y la necesidad de asumir el riesgo de la lectura no decidida -y por tanto de proteger el texto con el máximo de rigor constructivo-. El resultado será un silencio editorial bastante prolongado (nueve años hasta la publicación de *Los reyes* en revista; once hasta su edición en volumen; trece hasta la salida de *Bestiario*, simultánea al abandono de la Argentina). El olvido en que ulteriormente sumió Cortázar a ese libro debe considerarse a la hora de configurar la construcción de la imagen del escritor y del proyecto literario.

El libro nunca se ha reeditado, a causa del veto que Cortázar estableció sobre él, y que ha sido respetado por casi todos sus críticos⁵⁶. La única vía de acceso al texto ha sido la señalada por Alazraki: "de esa limitada primera edición, ausente de casi todas las bibliotecas y colecciones, circulan unos pocos ejemplares entre amigos y admiradores, a veces en forma de fotocopia del original" (Alazraki, 1983b: 14-15)⁵⁷. Así

censura: "Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles." (Harss, 1968: 262). El recuerdo, como se ve, es interesado, porque sólo tras fracasar guardará sus papeles. Ya Alazraki reparó en este fragmento: "El comentario de Cortázar sobre el muchacho de veinte años, autor de un libro de sonetos, describe la superficial actitud de su generación con relación al hecho de publicar, pero también contiene una alusión a sí mismo, a su primera colección de sonetos, publicada en 1938 bajo el título de *Presencia* y firmada con el seudónimo de Julio Denis." (Alazraki, 1983b: 14).

⁵⁶ Incluso se ha aducido como prueba de la desconfianza del autor hacia su libro el hecho de haber aparecido bajo seudónimo (Alazraki, 1991a: 575-576). Tal argumentación es, evidentemente, errada, ya que (obviando toda otra consideración teórica) el seudónimo Julio Denis es el nombre "real" del Cortázar escritor de los años 40 como expongo en otro capítulo.

⁵⁷ En otro lugar lo califica de "libro raro de coleccionista." (Alazraki, 1980b: XIV). Pese a que Benítez (1989:

pues, la ocultación del libro -pese a aisladas reclamaciones que lo consideran fundamental para la comprensión de la lírica argentina o, simplemente, de la evolución estética y poética de Cortázar⁵⁸- ha sido bastante perfecta. Las referencias que hasta el momento se han tenido de él han sido de segunda mano, sometidas en todo a la opinión que el autor ha emitido en diversos lugares. La más antigua, probablemente, asume en estilo indirecto incluso una fecha errónea y se hace eco del juicio de valor que sostiene el veto:

Se lanzó en el mundo de las letras alrededor de 1941 -no quiere recordar la fecha exacta- con un librito de sonetos, firmados con el seudónimo de Julio Denis y felizmente olvidados desde entonces. "Muy mallarmeanos" dice sucintamente. (Harss, 1968: 257).

Hasta esa fecha (1966, año de la primera edición del libro de Harss, tras la consolidación de su figura literaria gracias al éxito de *Rayuela*) el libro permanece con toda probabilidad, y al margen de los documentos contemporáneos (fundamentalmente, las pocas cartas editadas hace poco), fuera del canon cortazariano. Sin embargo, a partir de 1980, coincidiendo con la "rehabilitación" generalizada de toda su obra poética, Cortázar empieza a referirse a ese libro. En la importante entrevista concedida a Omar Prego le confiesa escuetamente: "[...] *Presencia*, escrito con seudónimo, es un librito de sonetos. Yo escribía una enorme cantidad de poemas."

54, n.) afirma que *Presencia* "no se encuentra en ninguna biblioteca universitaria de los EE.UU.", la fotocopia que yo he manejado es copia de un ejemplar (que no he podido ver y por tanto ignoro si es original o también copia) que lleva sellos de la Universidad de Stanford y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁵⁸ "En esa época, Julio Florencio Cortázar escribió "Presencia", firmando como Julio Denis, un precioso libro de cuarenta y tres sonetos fechado en Bolívar en 1937/38. Lo editó "El Bibliófilo", Florida, 530 y -pese al tiempo transcurrido- todavía esos poemas magníficos, de cuando el autor tenía 23 y 24 años de edad, esperan la necesaria difusión, indudablemente enriquecedora para la lírica argentina." (R. A. Longobardi, "Cortázar, el Poeta (fragmentos) [Bolívar, abril 1984]", en Cócara *et al.*, 1993: 27). Muy recientemente, Rafael Conte (uno de los pocos críticos españoles que ha podido leer el volumen) aprovechaba su reseña de *Diario de Andrés Fava* para reclamar: "Habría que publicar *Presencia* para saber cómo, cuándo y de qué manera "Julio Denis" se iba convirtiendo en "Andrés Fava" y así daba lugar al nacimiento de Cortázar de una vez." (Conte, 1995). Fuera de Argentina se difundió algo, y tardíamente, según el testimonio -impreciso- de García Vargas: "La lectura de *Bestiario* nos llevó a tratar de retroceder en el conocimiento de la obra de Cortázar. Hicimos que la librería trajera *Los reyes* (1949) y hasta un pequeño libro de sonetos, firmados con el seudónimo de Julio Denis, de 1941 o algo así." ("Cortázar en la cueva", en Niño, ed., 1984: 79).

(Prego, 1985: 33-34). Unos años antes, había sido más explícito, amparándose en la ironía:

Me tocás el punto flaco, esa... acuciante necesidad de confesar los secretos como en *El corazón revelador*, de Poe. ¿Qué es un secreto si no se revela alguna vez? La nada perfecta, y ya se sabe... que la nada busca el ser. 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. Eran unos hermosísimos sonetos simbolistas y mallarmeanos, y además con una tremenda influencia de un gran poeta argentino, Ricardo Molinari. Y si los publiqué (a cuenta del autor, trescientos ejemplares, en el remoto mil novecientos treinta y ocho, nada menos que un año antes de que Hitler desatara el pandemonio), ¿por qué me voy a hacer la doncella púdica y negarle una muestra, ya que me la pide?[...] para decirte la verdad, en ese tiempo yo no tenía idea ni del "drama argentino" ni del "Cono sur". Era un poeta puro, sí señor... (Huasi, 1981: 54).

Al margen de la variación en el número de ejemplares con respecto a la referencia proporcionada a Soler Serrano en 1977 (fecha de la entrevista publicada en 1986) y de la reiteración de la filiación simbolista-mallarmeana (que se convertirá en tópica, como ha de verse), lo más importante de esta entrevista es que incluye un soneto del libro, el primero que vería la luz completo tras casi 50 años de silencio. Pero hay un elemento muy significativo en esa recuperación, que indica que no se produce azarosamente. De los cuarenta y tres sonetos de *Presencia*, el único al que Cortázar decide sacar del olvido es, precisamente, el único que en la edición original presentaba una errata⁵⁹. No cabe duda de que el hecho, difícilmente casual, manifiesta una actitud muy consciente del autor que quiere controlar la difusión de su obra, la transmisión del mencionado canon.

Aparte de ese soneto "autorizado", lo que se conocía del libro procedía de las citas que algunos críticos hacían del poemario. Generalmente eran referencias a las secciones o epígrafes del libro y citas fragmentarias que cumplían la única función de ilustrar el comentario y dar fe de que el crítico había tenido acceso al libro⁶⁰. Ocioso es

⁵⁹ Es el número cinco de la última sección "Sonetos a mí mismo", que comienza: "No te vale mirar vastos calveros". El verso 13 reza en *Presencia*, con cojera métrica y semántica: "y está en ti mismo o lo está, ese genio" y en la entrevista de 1981 se corrige en "...o no lo está...".

⁶⁰ Algunas veces dos referencias del mismo crítico presentan incomprensibles variantes. Así, Alazraki, que en 1980 citaba bien el final del soneto número VI de la serie "Sonetos a mí mismo": "Y ya no es cierto aquello que era cierto, / y entra la noche por los ventanales / abiertos al dominio de lo incierto." (Alazraki, 1980b: XVII), en 1983 transcribirá este dislate, haciendo suponer que cita de memoria: "Y lo que una vez fue

decir que las referencias contemporáneas brillan por su ausencia. Sólo en 1993 ha podido saberse que "hablaba sin entusiasmo de su libro de sonetos *Presencia*, editado en 1938, que había recibido un comentario laudatorio del diario *La Nación*"⁶¹ o que algún poema ejerció influencia inmediata sobre vates locales de Chivilcoy que pudieron leer el libro⁶². Ni siquiera es posible saber si la única referencia contemporánea debida al autor (la mención de un libro de sonetos en la carta de 14-X-1939 a Mercedes Arias) alude a *Presencia* o a algún otro proyecto abortado posteriormente⁶³. Finalmente, la reciente publicación del *Diario de Andrés Fava* introdujo un nuevo factor en la recepción de *Presencia* al darse allí el primero de los versos del "Himno matinal" (P: 69) como escrito por Juan, el protagonista de *El examen*:

Es un asunto de miedo -dice Juan-. Te habrás fijado el horror que le tenemos a la menor sospecha de pedantería. Una vez que en un soneto escribí, hablando del sol: *Rey, albípena luz, plectro candente!* - vos vieras las cosas que tuve que oír. Aquí aceptamos "luz de plumas blancas", pero lo otro, maní. - Admitirás que la palabra es ligeramente gongo-rina. -Claro que lo admito. Pero en un soneto, pibe... (se ve que le sigue gustando). (DAF: 101).

cierto es hoy incierto, / y la noche penetra por las ventanas / abiertas al reino de lo desconocido." (Alazraki, 1983b: 16). Aparte del soneto "autorizado", ya en 1972 Conte había publicado completo -con mínimas variantes de puntuación- el soneto IX de la última sección ("Sangre, sangre morada, sangre fría"). Tras la muerte de Cortázar se publican -sin demasiado respeto por la distribución versal- otros cuatro sonetos completos ("Oración"; "Crucifixión"; "Súplica"; "Sonetos a mí mismo X. Canto de Ángeles") y varios fragmentos en Cócaro *et al.* (1993: 123-128).

⁶¹ J. M. Grange, "Cuando Julio Cortázar era joven y trabajaba en Chivilcoy" en Cócaro *et al.* (1993: 88). No he podido acceder a esa reseña.

⁶² Aunque al parecer fue leído en un estadio de elaboración muy temprano. Dice Domingo Zerpa: "[...] Cuando Cortázar llegó de Bolívar a Chivilcoy traía un libro de diez sonetos titulado *Presencia*. El primer soneto y el cuarto se inician de la misma forma: "ala de estela lúcida en la albura...". ¡Qué musical es esto, pensé; lástima que no hay una mujer adentro! Entonces tomé las alas de Julio Denis y comencé yo también mis sonetos: "Ala de rosa y alba de cereza..." (en Cócaro *et al.*, 1993: 93). La obra de Zerpa no me ha sido accesible, aunque debería perseguirse porque al parecer Cortázar la prologó: "Literalmente -concluye Zerpa-, dos cosas le debo a Cortázar; digo mal, a Julio Denis. Primero, el haber tenido la paciencia de leer mis poemas de *Erques y cajas* y de aventurarse a prologarlo [...]" (*ibid.*).

⁶³ Domínguez, ed. (1992: 213). Al parecer hay un libro de esa misma época que deja huella en unos pocos sonetos sin rima publicados en 1983: "[...] es en 1938, con la aparición de *Presencia*, cuando rinde formalmente su prueba de ingreso a la literatura. Como dejó dicho, a esa fecha pertenece también *De este lado*, del que conservo una copia ya amarillenta dedicada por el autor." (Cicco, 1983). Para más detalles, *vid.* el capítulo dedicado al *corpus*.

De ese modo, se descubre tardíamente que desde los años 50 el primer libro de poemas también había entrado en el proceso de ficcionalización de la voz poética que afectará a bastantes poemas cortazarianos, primero incluidos en novelas y, posteriormente, recuperados por el autor en sus volúmenes "exclusivamente poéticos" sin indicar su procedencia. La explicación más simple es que el autor se disfraza tras la máscara de sus personajes, pero no puede olvidarse que esos personajes habitan un universo de ficción y que todas sus preferencias en ese universo se ven afectadas por esa condición ineludible. De ahí que la traslación de discursos a o desde ese universo ficcional deba importar, necesariamente, para su lectura.

Por lo que hace a los juicios que la crítica había vertido sobre el libro, hay que decir otra vez que la primera en dar alguna valoración sobre él fue Graciela de Sola. Esta estudiosa corrobora el juicio autoral de 1966 acerca de la filiación romántico-simbolista (Sola, 1968: 17) y se sitúa en una línea de análisis que, según he señalado, ejercerá poderoso atractivo sobre toda la crítica posterior: la de leer los textos primeros como anticipo de la obra posterior: "el primer libro de Cortázar adelanta, no conceptualmente, pero sí poéticamente, todos los temas que se despliegan en su obra" (*ibid.*: 20-21)⁶⁴. El mismo año, sin embargo, García Canclini considera que "los sonetos de ese volumen sólo anticipan rasgos secundarios de su autor" (1968: 19). La crítica repetirá la filiación haciéndose eco del prejuicio autoral: "influencia excesiva de Mallarmé y Góngora" (*ibid.*); "se respira la inspiración de Baudelaire o Mallarmé" (Conte, 1972: 138); "emparentado con la poesía pura" (Romano, 1980: 107). A la hora de indagar algo más en los posibles modelos de escritura, lo único que suele consignarse es la nómina de autores a los que Cortázar homenajea explícitamente en el poemario:

⁶⁴ De la misma opinión es Rafael Conte, en el primer artículo que en España dio cuenta del libro: "Hoy, al parecer, Cortázar no desea recordar estos ejercicios juveniles, sin los cuales, sin embargo, no se comprendería totalmente su obra posterior." (Conte, 1972: 139). Alazraki, sin embargo, se ha opuesto a semejante enfrentamiento: "Se ha querido ver en este libro juvenil "un adelanto, no conceptual pero sí poético, de todos los temas que se despliegan en su obra". Juicio excesivo que por cierto no compartimos y que nace de un empeño muy comprensible por avalar la unidad literaria en la obra de un autor. (Alazraki, 1980b: XVII).

"se puede filiar por algunos epígrafes donde se habla de un "color Mallarmé" o de "los días baudelerianos"; por las citas de Rossetti, Cocteau, Góngora y Marasso" (*ibid.*). También Alazraki recurre a la plantilla de los epígrafes en las ocasiones en que se refiere al libro⁶⁵, pero yendo algo más allá intenta explicar el tratamiento que Cortázar realiza de esos modelos. Considera que la negativa a la reedición puede venir en parte de la conciencia que Cortázar tiene de haber sometido su voz poética propia a "esos modelos demasiado poderosos y cautivantes como para no obstruir la expresión personal de su autor" (Alazraki, 1980b: XVI). Del mismo modo interpreta la valoración de los sonetos como "muy mallarmeños". Son "mallarmeños" "en el sentido de que al intentar quintaesenciar sus medios expresivos, al armarlos con geométrica precisión, suprime también la realidad poética que los promueve" (*ibid.*), pero lo son "en exceso" porque "si la obra de Mallarmé representa un momento luminoso de la poesía moderna no se la puede convertir en matriz de serialización sin caricaturizarla" (*ibid.*: XVI-XVII).

Como puede comprobarse, la crítica -llevada por el juicio autoral- sólo busca confirmación y no lee en *Presencia* más que aquellos elementos que corroboran la opinión inicial del propio Cortázar. El problema es situar un texto *ex-céntrico*. En esa tarea es común la oscilación entre los polos, leerlo como germen de todo lo posterior (que se supone bien "situado") o considerarlo impostura marginal: "Cortázar no ha hallado todavía en *Presencia* su auténtica voz poética" (Alazraki, 1983b: 16)⁶⁶.

⁶⁵ "Por supuesto, Mallarmé no fue el único modelo. Baudelaire, Rosetti y Cocteau se citan en tres epígrafes y dos sonetos tienen como tema a Góngora y Neruda." (Alazraki, 1980b: XVII); "La presencia de Mallarmé es innegable pero además en tres epígrafes aparecen citados Baudelaire, Rosetti y Cocteau, sin olvidar los dos poemas que dedica a Góngora y a Neruda. También es evidente la influencia de Rimbaud, influencia sustentada por uno de sus primeros trabajos en prosa." (Alazraki, 1983b: 14-15).

⁶⁶ Sólo quienes intentan superar la condena autoral buscan otros modelos más próximos en el tiempo y, sin embargo, alejados de la orientación que hace Cortázar: "[...] sus sonetos de *Presencia* tienen a mi juicio como modelo formal al poeta francés [Mallarmé] y a Enrique Banchs, poeta argentino." (Benítez, 1989: 51); "Pero, si en *Presencia*, los simbolistas franceses lo orientaron hacia el vasto y hondo mundo literario y vital, los españoles de la Generación del 27 le dieron argumentos para romper con el tradicionalismo chirle que ahogaba la poesía de América, la narrativa de América, el ámbito literario argentino." (N. Cócaro, "Cartas de juventud", en Cócaro *et al.*, 1993: 33).

Será común el reconocimiento crítico del considerable esfuerzo formal en términos diversos, pero casi siempre en contrapunto desvalorizante: así, aunque García Canclini (1968: 19) aprecia "una elegante sensibilidad [...] y un esmerado tratamiento del lenguaje", le achaca sin embargo -como a toda su poesía- carecer de "la fuerza, el ritmo, la naturalidad y la belleza de imágenes que encontramos en textos en prosa". O Rafael Conte (1972: 138), leyendo en la mención de la calle "Florida" (domicilio de la imprenta que sacó el libro) una filiación, reconoce que son "poemas esmaltados, perfectos" pero "casi con cierta rigidez". Del mismo modo, Alazraki reconoce "un raro y habilísimo don verbal que en sus mejores momentos se resuelve en precoz virtuosismo" (1980b: XVI-XVII) o "un lenguaje profuso y en ocasiones críptico y [el manejo de] la estructura del soneto con la habilidad de un virtuoso" (1983b: 16), pero le achaca "afectación" (1980b: XVII)⁶⁷.

Pocas veces, pues, se encuentra una descripción del contenido y los valores positivos del libro. Sola los considera versos "vacilantes y a veces logradísimos" (1968: 17), sin comprometerse demasiado. Subraya el logro formal considerándolo "constancia de la música" (*ibid.*), que se refleja en la abundancia de rimas internas, por ejemplo. Es también la primera que señala, en la preocupación por la trascendencia, el tiempo, el viaje, y la aparición del antirracionalismo, un parentesco temático y de tono con los poetas argentinos contemporáneos de Cortázar, indicando una vía de estudio que apenas ha sido iniciada: es el "tono elegíaco que aproxima a Cortázar al tono de los primeros libros de Devoto, de O. Orozco, de Ángel Gómez. El tono que ha sido observado como típico del cuarentismo argentino." (*ibid.*). Algo más preciso era Conte al señalar que además de "los temas habituales de la poesía simbolista, algunos de los temas del futuro Cortázar aparecen ya: el "jazz", el boxeo, los fantasmas" (1972: 138). Y destaca algo que, sin embargo, se ha olvidado, a pesar de que puede indicar una vía

⁶⁷ También más tarde: "[...] posturas afectadas, plagadas de reflejos del prestigio y la elegancia de un pulido diccionario y hinchida del esfuerzo por conjurar el hechizo que ejercen en él los viejos maestros." (Alazraki, 1983b: 16).

mayor de interpretación de la obra cortazariana: "Una cierta religiosidad helada, de escéptico esteticismo, surge en alguno de los poemas." (*ibid.*). Alazraki también incidió en la presencia de temas queridos al autor y en la relación con los poetas del 40⁶⁸. Pero, en conclusión, cabe decir que la crítica no ha logrado ubicar coherentemente este libro temprano: la paradoja⁶⁹ seguirá extendiéndose en los últimos acercamientos a *Presencia*. Así, mientras Boruchoff considera que el libro se halla marcado por un "tono público", que deja paso en libros posteriores a "motivos más íntimos" (1988: 13), Benítez considera la importancia del amor ya en este libro como "momento del viaje del alma a la selva sagrada de la *harmonía* simbolista [...]." (1989: 60).

b. *Pameos y meopas*:

Escamoteado el libro inaugural, al que por eso mismo he querido dedicar especial atención, sólo los volúmenes posteriores de poesía cortazariana entran en la normalidad de la recepción inmediata: *Pameos y meopas* fue reseñado en el momento de su aparición tanto en Argentina como en Francia⁷⁰. Al parecer, todo lo que se

⁶⁸ "[...] *Presencia* adelanta, sí, el interés de Cortázar por la música y en particular por el jazz, y testimonia algunas de las preocupaciones cardinales de su generación: la poesía como exploración del ser, la vida como misterio insoluble, la autenticidad como la prueba última y primera de la literatura, el tiempo, la soledad y la muerte. Descubre también un interés, germinal todavía, por ese reverso de la realidad que el tiempo irá convirtiendo en uno de los fundamentos más firmes de su obra" (Alazraki, 1980b: XVII). Casi los mismos términos repite en 1983.

⁶⁹ Por no decir nada de otras lucubraciones: "En estos sonetos -¿por qué buscó entonces una forma tan tradicional, tan pura, tan encasillada y rigurosa?- [...] Cortázar ha reunido las formas menos fáciles, el soneto clásico a la manera corriente, definidamente nacional y monocorde. Es decir, se ha evadido del lírico tono, sin sobresaltos, sujeto a las leyes clásicas del soneto. En su libro, en muchos poemas, Cortázar quiebra la estructura, pero le ofrece, en cambio, intensa musicalidad, fresca dinámica, audaces giros, que seguramente muchos autores, ubicados en primera línea en aquellos días -hoy, algunos poco menos que olvidados-, habrá rechazado por no estar a tono con una poética a la moda o autóctona. Justamente de ello ya se evadía Cortázar y buscaba un ritmo, un esencial estilo, una manera de ser argentino y universal." (N. Cócaro: "De Julio Denis poeta a Julio Cortázar", en Cócaro *et al.*, 1993: 123).

⁷⁰ Peltzer (1972), que no he visto; Yurkievich (1987b). No he localizado reseña alguna en la prensa española del momento. Conte (1972: 140) fue quizá el primero que se hizo eco del libro, incluso con urgencia que atenúa el error en el arco cronológico que atribuye a los poemas: "[...] una vez escrito este capítulo ha aparecido en librerías un volumen de versos, recopilación de las diversas "composiciones" poéticas de Cortázar desde 1950 hasta 1971".

consideraba defecto en el primer libro poético de Cortázar se esfuma en *Pameos y meopas*. Lo más reiterado entre los críticos es el cambio en la concepción de la poesía (Conte, 1972: 140). Así, sus mejores virtudes serán la "espontaneidad", la sencillez, no reñida con la intensidad, la reducción del tono retórico, el estilo "deliberadamente desgarbado", la falta de "afectación" (Alazraki, 1980b: XIX; 1983b: 16-17). No obstante, la seguridad en el afianzamiento de la voz poética no debía ser compartida por el propio autor⁷¹ que, en este caso sí, disimuló explícitamente, bajo el doble anagrama, la condición genérica de sus textos⁷².

El hecho es que la historia editorial del libro es más compleja que la de una mera antología. Al parecer el proceso se inicia en Cuba hacia 1968 cuando Gianni Toti anuncia a Cortázar que iba a traducir poemas suyos al italiano (PM: 7; Díaz Sosa, 1975). La traducción, sin embargo, no se publicaría -según parece- hasta 1982 (RC), pero, entre tanto, Cortázar decidió tomar las riendas de la difusión de sus textos y, aprovechando la incitación de "unos cronopios de la otra península" (PM: 8), los organizó de forma más o menos cronológica en el volumen que comento⁷³. El prólogo, ilustrativo en cuanto al proceso de edición del libro y a la evolución de la concepción de la poesía en el autor argentino, ha sido considerado por Alazraki (1994b: 365) una especie de

⁷¹ Peri Rossi (1984a) no realizaba tampoco una valoración tan optimista del volumen, al que consideraba "más ingenioso que lírico, más narrativo que metafórico".

⁷² El título, "ligeramente irónico y cariñoso" según el propio autor (Lartigue, 1984: 109) le sirve a Yurkievich para pergeñar una propuesta de lectura: "Esta antología propone tres lecturas posibles. Sus textos pueden leerse como pameos, es decir, como descargas personales, como símbolos autobiográficos, como instantes de ensimismamiento. Se los puede leer como meopas, o sea, en su relación intertextual, buscándoles las conexiones y diferencias con los cuentos y novelas de Cortázar. Se los puede leer como poemas, como escritos autónomos, desvinculándolos de la dependencia personal o literaria." (Yurkievich, 1987b: 173). Cabe recordar que el recurso, pudoroso o rebelde, a un título disimulado tiene también una larga tradición en la poesía contemporánea entre cuyos hitos cabría mencionar los *Apoèmes* de Henri Pichette (1947), los *Proèmes* de Francis Ponge (1948) o la *Versiprosa* de Carlos Drummond de Andrade (1967). Es curioso señalar como el propio libro de Cortázar genera su continuidad: cfr. J.C. Martínez Rodríguez, *Pameos y meopas de Rosa Silla*, Consorci de Edicions Valencians, 1989.

⁷³ Como habrá ocasión de señalar, la organización del volumen combina el criterio formal-temático con el cronológico, dando pistas para una hipotética reconstrucción del *corpus* global.

manifiesto de "subversión postmoderna", con la que se relaciona el "rechazo del elitismo modernista" que hay que asociar con las censuras de *Presencia*. En tal sentido, no será de extrañar que los comentarios se fijen sobre todo en los poemas que Sola sitúa en la línea de lo "grotesco" (1968: 28), aquellos incluidos en la sección "Razones de la cólera" y que originariamente constituían, al parecer, un volumen independiente cuyos textos se escriben en fechas próximas al viaje definitivo de Cortázar a Europa. En ellos, el cambio estilístico es más que notable, lo que lleva a Yurkievich a afirmar que esos poemas "afincan su expresividad menos en los significantes y más en los significados" (1987b: 172).

Otra de las secciones (también originariamente independiente y anterior en el tiempo a la recién mencionada) "Preludios y sonetos" está más en la línea marcada por *Presencia*; no obstante esos poemas se juzgan, con respecto a aquél primer libro, "más acendrados y aéreos" (Alazraki, 1980b: XIX). Alguno de los poemas de otra de las secciones, "Grandes máquinas", según Domínguez (1992: 171), bastaría como "prenda de su maestría poética". Los juicios, pues, se diversifican ante esta recopilación efectivamente heterogénea, aunque en todos ellos se percibe una cierta condescendencia hacia el narrador que se ha salido por un momento de sus casillas. En esa línea se sitúan las censuras de "funcionalismo apoético" (Conte, 1972: 150) o de cerebralismo y frialdad racionalista (Flores, 1974: 12). Pero no faltan tampoco los que siguen viendo en el centro de *Pameos y meopas* la presencia de temas constantes en Cortázar, ahora la oposición individuo / sociedad (Rein, 1974: 71) o la importancia del "desorden" (Campra, 1987b: 19-20), tanto en el aspecto del contenido (toda la tematización de la revolución contra la "Gran Costumbre") como en el de la enunciación (recursos que afectan a la des-organización del discurso). Alguna reseña del libro, por último, parece ofrecer al lector un texto tan cabalístico como el del propio crítico⁷⁴.

⁷⁴ "*Pameos y meopas* [...] es un libro de poesía que nos ayuda a pisar cangrejos irritantes y a rociar con estrellas el brocal cremoso de la cotidianeidad [...] El Cronopio atraviesa con este libro el plano intersticial de

c. *Le ragioni della colera:*

El conjunto de noventa y seis poemas publicados en 1982 en una revista italiana de difícil localización no debió de conocer una difusión muy amplia. De hecho, cabe decir que pasó bastante desapercibido y que, a efectos de recepción crítica, su significado procede de que esa publicación dio soporte a uno de los primeros ensayos relativamente extensos sobre la poesía cortazariana (el prólogo de Rosalba Campra, que luego pasaría a constituir el núcleo de su ensayo de 1987). Así las cosas, el propio texto italiano se convierte en testimonio crítico por sí mismo: no deja de ser curioso que el *corpus* más extenso publicado en vida por Cortázar apareciese en esa lengua antes de aparecer en español. Ya se ha indicado, con respecto a *Pameos y meopas*, algo de las circunstancias que afectaron a este proyecto. En 1982, RC incluye una carta del autor a su traductor (sin fecha exacta -"Parigi, quandove..."- y sólo en italiano) en la que se precisan algo más esas circunstancias. En primer lugar, se descubre allí que Cortázar envió una cantidad indeterminada de poemas a su traductor con la intención de que este seleccionase algunos y que se sorprendió cuando éste le envió traducidas "*tutte le poesie che ti avevo mandato*" (Cortázar, 1982a: 136). Así, fue él mismo quien debió comenzar la selección, pero la tensión entre su voluntad restrictiva y la "generosidad" de su traductor al parecer caracterizó el proceso (*ibid.*: 137). Por otro lado, aunque los poemas se publican en esta ocasión seguidos, sin división en secciones, la carta evidencia que la ordenación no es azarosa, sino que, por el contrario, resulta de un trabajo de ordenación metódico: "l'ordine dello stormo è stato modificato in cerca di una maggiore armonia [...] il mio intervento è costituito soprattutto in una ricerca di

la metáfora posible y se introduce en las dimensiones protosignificativas de la síntesis polivalente que a la vuelta de la lectura de sus poemas (reflejo especular de la escritura de los mismos, como-todos-sabemos), se advierten lo mismo la sensible metamorfosis del magma lingüístico de que se vale que los instrumentos transformacionales que actúan sobre ese contexto específico." (David Huerta, "La poesía como cronopio del pueblo", en *Siempre*, suplemento *La cultura en México*, México D. F., n° 1023, enero de 1973: X; *apud* Rodríguez Núñez, 1984: 245). Tras lo cual sólo se puede recomendar encarecidamente la lectura de "Texturologías" (UTL: 79-82).

sequenza tematiche, di atmosfere." (*ibid.*). Esa voluntad constructiva es la que se explicará también en *Salvo el crepúsculo*, para lo cual, a diferencia de *Pameos y meopas*, "bisognava rinunciare a ogni cronologia" (*ibid.*)⁷⁵. Con los mismos argumentos y casi con las mismas palabras, Cortázar defenderá la organización del último volumen poético (SC) lo que viene a indicar que cuando publica RC Cortázar estaba preparando o ya había preparado ese volumen⁷⁶ y quiso anticipar la salida para observar las reacciones. El hecho de presentar ese volumen en un ámbito no hispánico pudo obedecer de nuevo a la combinación de deseo de publicar poesía con el pudor generado por su difusión.

d. *Salvo el crepúsculo*:

Así las cosas, después de la muerte del autor se produce la salida del que sería su último volumen poético y, definitivamente, el postrer proyecto puesto en marcha por él mismo. El libro mereció reseñas en el momento de su aparición muy marcadas por un tono elegíaco inevitable dadas las circunstancias⁷⁷. No obstante, ese tono y la postura acrítica, que suele disimular una relativa decepción frente al producto literario de que se trata, ha seguido prolongándose hasta fechas muy recientes,

⁷⁵ El texto es precioso para datar y documentar las fuentes de su voluntad re-ordenadora: "[...] le poesie, como qualche volta ho detto dei miei racconti riferendomi a una idea di Maurice Blanchot, nascono e si muovono in un tempo che poco ha a che vedere con quello degli orologi. Datate le poesie avrebbe dato a questo volume un'aria quasi aritmetica e, in ogni caso, pedante; ho preferito che, come la macchina per cucire o l'ombrello del Conte, poesie separate da ragioni cronologiche o da motivazioni eterogenee si incontrassero e si riconoscessero a ogni angolo di pagina; e neppure ho vacillato nel separare poesie nate da una stessa notte di Idumea (giacché stiamo facendo allusioni a poeti francesi) per avvicinarle ad altre con cui avevano maggiore affinità." (Cortázar, 1982a: 137).

⁷⁶ Esa conjetura puede apoyarse en un dato sólo recogido en *Drailles* (1988: 153) en el que se afirma que *Salvo el crepúsculo* ya estaba "achevé" en 1982.

⁷⁷ Peri Rossi (1984a); Rodríguez Núñez (1984). Es curioso notar que ambos autores se refieren a la edición mexicana de Nueva Imagen, que, según he señalado, no se corresponde totalmente con la preparada por el autor: por ejemplo, las ilustraciones, que Peri Rossi elogia como rasgo típicamente cortazariano, fueron iniciativa (según testimonio personal de Saúl Yurkievich) exclusivamente del editor. También a esa edición se refiere Cócara en una reseña descriptiva firmada en 1984 que se incluye en Cócara *et al.* (1993: 71-72) y que ignoro si se publicó antes.

desperdiándose la oportunidad de proponer una verdadera comprensión del último libro cortazariano⁷⁸.

Entre las reseñas inmediatas a la publicación de la obra, Cócara fue de los pocos que, por su conocimiento de la primera etapa de la escritura cortazariana, pudo señalar una cierta evolución cronológica en la escritura poética del autor, así como una hipotética vuelta a los orígenes de su labor literaria, frente a la reiterada protesta de éste contra toda ordenación cronológica (Cócara *et al.*, 1993: 71, 72). El mismo crítico declaraba la común decepción ante la poesía cortazariana al proponer, contra el proyecto unitario del autor, una lectura selectiva "en busca del mejor Cortázar" (*ibid.*: 71). Por su parte, Víctor Rodríguez Núñez (1984: 249) se hacía eco del prejuicio de Jorge Ruffinelli, para quien los textos de SC eran "apuntes" más de experimentador que de poeta". La coherencia interna de esta reseña se ve menoscabada por contradicciones, al considerarla primero, contra la opinión del autor, como una "antología originalísima" (*ibid.*: 244), para enseguida defenderla como "obra compacta coherente e indivisible" (*ibid.*: 245). Aprovechando, sin advertirlo, una incitación del propio Cortázar, juzga que muchos de los textos incluidos en *Salvo el crepúsculo* podrían ser considerados precursores de la "antipoesía" (*ibid.*: 247-248), pero su análisis se estanca al comprender esa escritura "antipoética" como mecanismo para "aprehender la realidad argentina en sus esencias más profundas". Entre los acercamientos de primera hora, entonces, sólo Peri Rossi (1984a) señaló, aun con prevenciones, los valores estrictamente poéticos de la obra, subrayando el dominio del verso y de la analogía (como creadora de ritmo que aleja esta poesía de la prosa cortazariana), de la metáfora y de lo que llama la "palabra polivalente". Del mismo modo, la autora uruguaya

⁷⁸ La decepción se percibe en el tono condescendiente de la tardía reseña anónima publicada en una revista norteamericana que califica a *Salvo el crepúsculo* como "un tesoro, si no de poesía, de buena escritura tanto en prosa como en verso." (*Handbook*, 1990: 514). La renuncia a la lectura crítica en aras de una cordialidad necrofílica y justificándose en la "complementariedad" de SC con respecto a "lo escrito por Cortázar hasta entonces" la expone paladinamente Marín Saura (1996: 329): "Sin afán de crítica o estudio, he querido apuntar algunos detalles de "Salvo el crepúsculo" [...] Por mucho que yo me empeñara en comentarlo, poco o nada aportaría [...]".

reparó en la importancia máxima concedida al tema del amor y en los vínculos con el resto de la obra en "ese espacio de irónica confesión y tierna complicidad con el lector, los mitos y fantasmas personales, pero familiares".

De entre los escasos estudios que el libro ha merecido posteriormente⁷⁹, merece la pena señalar el de Mario Benedetti (1988), pues es uno de los primeros que se atreve a reivindicar abiertamente la poesía cortazariana y a analizar sus peculiaridades. Desde el título de su artículo ("Cortázar *by night*"), el escritor uruguayo señala una vía de análisis que sin duda resultará fructífera aplicada a la escritura cortazariana en general y a la poesía en particular: la vinculada a la teoría de los regímenes de la imaginación (Durand, Bachelard). Esa caracterización de Cortázar como "poeta nocturno" asentaría, por ejemplo, la herencia romántica que siempre se ha señalado para su obra. De igual modo la sugerencia de lectura en clave "confesional" convierte la obra, para Benedetti, en "el único sucedáneo posible de autobiografía que nunca escribió (o al menos que nunca publicó)" (1988: 10), insinuando así la condición de *summa poetica* que no sería descabellado suponer para la obra, en la línea -añado yo- del *Livre mallarmeano*.

Que *Salvo el crepúsculo* había de ser un libro especial en el seno de la obra cortazariana era algo de lo que el autor se mostraba plenamente consciente. La preocupación por el hallazgo de un orden "secreto" entre textos pertenecientes a diferentes épocas, a diferentes modos discursivos e, incluso, a diferentes autores, confluyendo en un texto único es algo que se inscribe explícitamente en el libro, como mecanismo de vitalización de la escritura⁸⁰.

⁷⁹ A los ya citados, debe añadirse Bocchino (1991b), que no he podido ver, la breve paráfrasis laudatoria de Schiavetta (1996) y Serra Salvat (1996), que es útil en cuanto que ubica poemas de difícil acceso y realiza una meritoria descripción del *corpus* aunque errónea y limitada a los libros poéticos (cfr. p. 454). Incide nuevamente en vínculos entre poesía y narrativa, esta vez del lado de los símbolos, pero los juicios críticos son muy flojos: "Los poemas de *Salvo el crepúsculo*, tal como está organizado el libro, se leen muy bien y la estructura compositiva, que es más temática que cronológica, resulta lograda y está agradablemente acompañada por las prosas y los epígrafes. En general el tono es más dramático que el de su narrativa [...]" (*ibid.*: 457).

⁸⁰ "[...] De tan puro desorden va naciendo un orden; nacidos en tiempos y climas diferentes, hay pameos

Más arriba he apuntado algo acerca de la prehistoria del proyecto, por su posible relación con RC⁸¹. La índole particular del libro podría remontarse, sin embargo, a una incitación que Cortázar ya había recogido entre las "morellianas" de *Rayuela*: "La manía de las citas en Morelli: "Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y de las notas de un prelado amigo mío..." GEORGES BATAILLE, *Haine de la poésie*." (R, cap. 136: 433). Sin llegar a proponer esa contradicción, el mismo libro de Cortázar incluye prosas y poemas, propios y ajenos, con tipografías diversas e incluso manuscritos, al objeto, si no de denegar la poesía, sí de "potenciar recíprocamente" (SC: 61) la virtualidad expresiva de ambos discursos⁸². Sea como sea, es evidente que la estrecha relación entre poemas, prosas y citas que detallé en la descripción de la obra

que buscan pameos a la vez que rechazan meopas, hay prosemas que sólo aceptan por compañía otros prosemas hasta ahora separados por años, olvidos y bloques de papel tan diferentes. [...] Me apenaría que a pesar de todas las libertades que me tomo, esto tomara un aire de antología. Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; busco una ecología poética, atisbarme y a veces reconocermme desde mundos diferentes, desde cosas que sólo los poemas no habían olvidado y me guardaban como viejas fotografías fieles." (SC: 62). Frente a la supuesta clasificación temática que Cortázar mismo confesó a Omar Prego (1985: 147) y que la crítica ha asumido, en el texto mismo se pondera la existencia de ese "orden secreto", como única garantía de la "figura" que el libro quiere ser: "[...] una clasificación previa por temas o periodo no parece la buena regla del juego, [...] si este libro no es plástico, no es nada." (SC: 111).

⁸¹ Esa relación puede percibirse en la insinuación que Cortázar hace a Omar Prego de que el proyecto de reunir su poesía partió de un estímulo externo, acaso el mismo que está en el origen del proyecto continuado PM-RC: "[...] a lo largo de los años se acumularon una cantidad grandísima de poemas, cuadernos y cosas así, hasta que llegó el momento en que alguien me pidió -me preguntó- por qué no me decidía a reunirlos." (Prego, 1985: 147). Resulta curioso, también, en la línea de disimulo de la propia labor poética, cómo Cortázar corrobora lo que parece un lapsus del periodista uruguayo al afirmar que SC es su "primer libro de poesía". Cortázar ratifica, extrañamente: "Como decís, formalmente es mi primer libro de poesía" (*ibid.*: 151).

⁸² No por azar, el libro se abre con un retruécano irónico, muy connotado: "Discurso del no método, método del no discurso [...]" (SC: 13), que cabría vincular a la "denegación" de Bataille. Cortázar también tiene un amigo muy cervantino que considera "suicida" esa mezcla (SC: 61), amigo que es el *alter ego* aristotélico de Cortázar. La censura de ese amigo podría provenir directamente de Fernando de Herrera: "No puedo dejar de decir aquí que es vicio muy culpable entremeter versos de otra lengua... Parece que se puede decir por los que hacen esto lo que se dijo por los que escribían junto verso y prosa: que eran dos veces sin juicio, porque es mezcla mal considerada y ajena a la prudencia y decoro poético, y grandemente huida y abominada de todos." (Fernando de Herrera, *Anotaciones a Garcilaso, apud* Gallego Morell, ed., 1972: 346); o también: "[...] cuando se hace de ellos [verso y prosa] cuerpo solo [no son tolerables]; antes es monstruo que parió imperfecto el ingenio humano, como lo es el ayuntamiento de dos especies animales diversos entre sí [...]" (F. de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega, ibid.*, p. 100).

configura un tipo de libro especial, acaso culminación del proyecto iniciado con los "almanaques" (VDOM y UR).

3. CONCLUSIÓN

Si escasa ha sido la atención global dedicada a los volúmenes exclusivamente poéticos, no puede esperarse que la ingente cantidad de poemas dispersos en otro tipo de libros o incluso no recogidos más que en publicaciones periódicas haya podido dejar siquiera alguna huella en la configuración del discurso crítico sobre la obra cortazariana. La configuración de un *corpus* de opiniones sobre la poesía cortazariana desde 1968 adopta casi siempre la perspectiva diacrónica que persigue la evolución observable entre los tres volúmenes publicados, obviando, necesariamente, RC y salvando por el recurso a las fechas de publicación los huecos en la cronología compositiva, que yo he intentado precisar en lo posible. El olvido de los poemas incluidos en novelas, por ejemplo, ha impedido considerar cuestiones capitales en la configuración de la escritura poética cortazariana como es la de la voz responsable del texto -cuestión que tiene alcance sobre la actitud real de Cortázar hacia sus poemas- o las relaciones y fronteras entre discurso poético y narración⁸³. Por otro lado, desde el

⁸³ A tal respecto no deja de ser curioso el paralelismo entre las dos primeras novelas escritas (*Divertimento*, *El examen*) y las dos últimas (*62 / Modelo para armar*, *Libro de Manuel*) en tanto en cuanto ambas incluyen poemas como parte fundamental del texto. Por el contrario, las dos primeras novelas que Cortázar publica (*Los premios*, *Rayuela*), que son las "centrales" en cuanto a su escritura, no incluyen poemas (si excluimos los monólogos de Persio en LP o la mención a unos curiosos "versos" herméticos contruidos sobre una nómina de diplomáticos birmanos en R: 198). La ausencia, en este caso es significativa, por cuanto debe proyectarse sobre su teoría de la novela (cfr. TT). Entre LP y R se produce, tal vez, la rápida oscilación entre la novela "de prueba" y la novela "experimental", de síntesis discursiva, que consagra a su autor y que en muchos casos ha sido caracterizada bien como síntesis de géneros (Castro-Klaren, 1991: 640; Yurkievich, 1991b: 666), bien como "novela lírica" (Rein, 1974: 58, 66; Goloboff, 1991: 775; Yurkievich, 1991c: XXIV). Los intentos novelísticos anteriores y posteriores, sin embargo, guardan entre sí y con esa tendencia hacia el "poetismo" -en palabra del propio Cortázar- una coherencia especial, de la que los poemas -como inserción de "otro" discurso- serán tan sólo una muestra. No obstante, conviene señalar una diferencia que puede marcar cierta evolución: ninguno de los poemas incluidos en 62 o LM, a diferencia de los de D o E, fue recuperado en volúmenes posteriores; quizá se ha llegado en las últimas novelas a una verdadera fusión de poema y narración: la poesía surge *en* la novela, no se adhiere a ella. Por eso, quizá, Cortázar señala en un momento dado: "[...] el resto de los poemas que yo he escrito a lo largo de mi vida, están inéditos. Salvo uno que otro que se deslizan en novelas, porque por ejemplo en el "Libro de Manuel" hay algo que yo considero un poema que está en el texto. Y hay otro en

punto de vista diacrónico que mencionaba antes, la atención a la pre-publicación de un buen número de poemas, antes de encontrar lugar en alguno de (o en todos) los volúmenes poéticos, hubiera permitido aquilatar la evolución de esa escritura, precisar el surgimiento o desaparición de determinados tonos o incluso de rasgos expresivos muy marcados, así como la relación originaria de determinados textos con otros discursos no verbales (fotografías, pinturas, música).

En tal sentido, hay dos hitos quizá claves para precisar la desorientación de la crítica respecto de la poesía cortazariana: la publicación de *Historias de cronopios y de famas* y de *Último round*. El pequeño volumen de 1962 se ha considerado siempre como una recopilación de textos intrínsecamente poéticos⁸⁴, incluso de poemas en prosa, pero se ha obviado que se incluyen dos textos "en verso" ("El baile de los famas" y "Tristeza del cronopio"), cuya inserción en el *corpus* puede resultar dudosa, pero que al menos habría debido obligar a los críticos a reflexionar acerca de su relación formal con otros textos del mismo volumen, abriendo una puerta hacia la proyección sobre una teoría de los géneros o del discurso (o "simplemente", de la poesía).

Lo ocurrido con respecto a *Último round* habla de la inatención derivada de la excesiva sujeción a los moldes institucionales: la poesía de Cortázar se ha leído casi exclusivamente -aun exigüamente- cuando se ha ofrecido en volúmenes reconocibles como poéticos. Ello hizo olvidar que UR incluía la primera recopilación extensa de poesía cortazariana tras *Presencia*. No se percibió entonces el inicio del proceso de

"62 modelos para armar" [sic] que es un largo poema." (Díaz Sosa, 1975: 25).

⁸⁴ Cfr. Pizarnik (1963); Pereda (1974). En principio, esa poeticidad se localiza, nuevamente, en la atención concedida al lenguaje (Rein, 1974: 51; Coulson, 1976: 234). Berg (1991: 153) verifica el giro semiótico al que aludí más arriba: "Wenn es richtig ist [HCF] *poetisch* zu nennen, so nicht, weil diesen Geschichten Texte entsprechen, die auf der materiellen Ebene der Sprachverwendung dominant "poetische" Strukturen aufweisen, sondern weil die Welt der Cronopien selbst -nicht nur die *Sprache*, mit der sie bzw. ihr Autor über ihre Welt zu sprechen pflegen- sich als eine Welt von Zeichen präsentiert. Poetisch ist das Tun und Treiben der Cronopien deshalb, weil sie die Wirklichkeit -allerdings in Analogie zur "Sprache"- als provisorische, arbiträre Zeichen-Welt erfahren, als eine Welt mithin, deren scheinbare Objektivität nur im Hinblick auf die spezifischen Fähigkeiten der menschlichen Subjektivität zur Schaffung, Bewahrung un Veränderung von Zeichensystemen jedweder Art zu bestimmen ist". Algo parecido ocurre con los textos de *Un tal Lucas*, que sin embargo, también incluye poemas marcados por el rasgo "verso".

recuperación de una faceta preterida de la escritura cortazariana⁸⁵, efectivamente "disimulado" al disolverse esa recopilación en un texto "misceláneo", pero, a la vez, subrayado por rasgos gráficos notables (todos los poemas van en cursiva y la mayoría impresos en página apaisada, en la edición de bolsillo más difundida). En esta recopilación inicial se reflejan ya buena parte de las preocupaciones que caracterizan a la poesía cortazariana en su globalidad⁸⁶.

Así pues, fuera de esos escasos acercamientos a los libros explícitamente marcados como poéticos, apenas pueden encontrarse unas pocas contribuciones muy parciales referidas a poemas sueltos, sea en el marco de obras de conjunto⁸⁷, sea como artículos exentos⁸⁸. Si, por otro lado, se considera qué es lo que la crítica cortazariana ha dicho de cada una de esas recopilaciones de poemas, se revelará cómo característica generalizada el sometimiento, más o menos disimulado, al discurso autoral. Los pocos comentarios que se liberan de esa rémora y enfrentan a la poesía cortazariana como merecedora de algo más que la simple reseña son de fecha relativamente reciente⁸⁹. En suma, hay algunas vías abiertas para el análisis de la poesía cortazariana que se ofrece en los moldes del verso, pero es preciso liberarse en un primer acercamiento de la

⁸⁵ Sólo Rein (1974: 68) había percibido lo que ya se anticipaba en VDOM: "[...] en *La vuelta al día...* se restituye al poeta los fueros del verso, y al narrador o ensayista los de la prosa comunicativa, informativa, depurada, en general de toda elaboración artística visible".

⁸⁶ Sólo Benítez (1989: 61-62) se enfrenta a la poesía de UR como un conjunto unitario.

⁸⁷ Rein (1969, 1974), se refiere a "Entro de noche a mi ciudad..." poema central en 62, así como a algunos poemas incluidos en los "almanaques"; Berriot (1988), por su parte, comenta sucintamente poemas editados en versiones "de lujo" como "Un elogio del tres" o "Negro el 10".

⁸⁸ Goytisolo (1983) comenta despiadadamente la "Polícritica en la hora de los chacales"; Gómez Paz (1980), se aplica a "Masaccio"; Turner (1984) al "Zipper Sonnet"; Cervera Salinas (1992) dedica algunas líneas a "La mufa".

⁸⁹ Junto a Benedetti (1988) y Campra (1987b) que escriben sobre un libro concreto (SC y RC respectivamente), Benítez (1989) intenta un acercamiento global, estudiando el conjunto de textos poéticos desde la tradición que actúa en su conformación, apoyándose en la poética destilada de los ensayos cortazarianos y subrayando el tema amoroso y la relación con el "compromiso", a la vez que aporta, además, preciosos datos bio-bibliográficos.

comparación con su prosa deslumbrante para poder hacerse una idea cabal de la importancia concedida por el autor a esa faceta de su producción e inscribirla adecuadamente en el proyecto global de su escritura, con vistas a llegar a conclusiones plausibles que ofrezcan un punto de partida firme cuando llegue la hora de enfrentarse al sin duda ingente número de textos poéticos cortazarianos que están todavía por aparecer y que ya no podrán ser ignorados.

III

LA POESÍA CORTAZARIANA, SEGÚN JULIO CORTÁZAR

Razones al margen de mi voluntad me han impedido en todo momento esforzarme seriamente por algo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi terreno predilecto. Para mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión, y las pasiones merecen reverencia; no deben y no pueden ser excitadas a voluntad con vistas a las mezquinas compensaciones de la humanidad o a sus encomios, aún más mezquinos. (E. A. Poe, "Prefacio a "El Cuervo y otros poemas"", traducción de Julio Cortázar; Poe, 1956, II: 293).

And I am melancholy because I have not made more and better verses. (Yeats, *Autobiography*; citado por Julio Cortázar en SC: 91).

[...] si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia. (Declaraciones de Cortázar, en Picón Garfield, 1978: 42).

Una de las incitaciones más importantes de mi trabajo ha sido la comprobación de que Cortázar se reconoce a sí mismo, en múltiples lugares, como poeta y de que a lo largo de toda su obra traza un completo repaso no sólo de lo que es la escritura poética en general, sino también del proceso de formación y auto-asimilación de su propia poesía, al punto que ha habido quien ha afirmado que en ella cifraba su "secreto anhelo de inmortalidad"⁹⁰. Esas declaraciones constituyen el *corpus* meta-textual que voy a ordenar y comentar en lo que sigue.

Las tres citas que antepongo como exergo a este capítulo son clara muestra de un "estado de ánimo" común de Cortázar y dos escritores admiradísimos por él.

⁹⁰ "Yo tengo para mí que el secreto anhelo de inmortalidad de Cortázar fue la poesía [...]" (C. Noriega: "JC y su proyecto de inmortalidad"; en Cócaro *et al.*, 1993: 111).

Cortázar asume sus palabras (a través de la traducción o de la cita) y las repite. Ellas podrían justificar, en buena medida, la atención que voy a dedicar a sus versos.

1. LA FORMACIÓN DEL POETA

Las referencias cortazarianas a los inicios de su propia escritura son numerosas. Esa etapa "pre-histórica" aparece marcada esencialmente por la producción de poemas, más o menos felices, que han quedado consignados en las páginas en las que he inventariado el "*corpus fantasma*", ya que, según se vio, un número indeterminado de esos poemas podría conservarse. En las declaraciones cortazarianas consignadas en aquel capítulo quedó claro que fue la afición a la lectura en la infancia lo que muy pronto generó la respuesta activa de la escritura. Recordaré que las ocasiones en que el impulso se encauzaba hacia el verso (más fácil inicialmente que la prosa, para el aprendiz de escritor o para el "escritor vocacional", como afirma en TT: 51) solían ser tradicionalmente "románticas": enamoramientos infantiles, desbordamientos emocionales. El juicio que merecían al Cortázar adulto esas composiciones era cariñoso e irónico: prefería condenarlas al olvido, aunque al parecer contra la voluntad de la madre, obstinada en conservar algunas muestras.

En los comentarios acerca de esa escritura primigenia, se revelan a veces importantes datos acerca del sentimiento cortazariano de la actividad escritural. En primer lugar, se asocia con un sentimiento de "marginalidad", encauzado tradicionalmente:

Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura de la vida que repite en el individuo las fases de la literatura. Con los años descubrí que si todo poeta es un extrañado, no todo extrañado es poeta en la acepción genérica del término. ("Del sentimiento de no estar del todo", VDOM: 35-36).

La irrefrenable pulsión, auspiciada por la facilidad técnica, genera numerosos poemas que buscan su lector, en este caso la familia y, particularmente, la madre. Ello da lugar a una escena que el Cortázar adulto recuerda en varias ocasiones como imagen originaria de su formación poética y que sin duda puede entenderse -con todos los reparos que se quiera- como causa "mítica" del ocultamiento de la obra "exclusivamente" poética durante toda su carrera y que sólo muy tardíamente dejará paso a la reivindicación. Me detendré por un momento en el comentario de la anécdota, por considerarla extremadamente significativa. Pongo en paralelo las dos versiones de la escena (separadas por unos 5-7 años)⁹¹, segmentándola secuencialmente, para que se pueda comprobar cómo se alteran los recuerdos pero se mantiene el significado:

A: (Soler Serrano, 1986: 77-78):

1.[...] escribí una serie de poemas que debían resultar imitativos, con una gran influencia [de Poe]. Nadie leyó *esos poemas*, y luego desaparecieron no sé cómo, y seguí escribiendo otros en los que ya trabajaba más por mi cuenta, y esa serie *cayó en manos de un pariente*, un tío o algo así, que los leyó...

2. ...y le dijo a mi madre que evidentemente *esos poemas* no eran míos y que *estarían copiados de alguna antología*.

3. Me acuerdo siempre de lo que aquello fue para mí: *un dolor de niño, un dolor infinito, profundo y terrible...* cuando mi madre, *en quien yo tenía plena confianza, vino de noche... antes de que yo me durmiera, a preguntarme un poco avergonzada* si realmente esos textos eran míos o los había copiado.

4. El hecho de que mi madre pudiera dudar de mí fue *desgarrador*, algo así como la *revelación de la muerte*, esos primeros golpes que te marcan para siempre. *Descubrí que todo era relativo, que todo era precario, que había que vivir en un mundo que no era el*

B: (Prego, 1985: 155-156):

1. Son [poemas] absolutamente impecables. A tal punto (te lo cuento como una anécdota que me hizo sufrir mucho) que después de *haberle mostrado a mi madre dos o tres de esos sonetos, mi madre los mostró a la familia*.

2. La cual familia era la familia más prosaica imaginable: *le dijeron a mi madre que eso sólo tenía una explicación, esto es, que yo era un plagiaro, que esos sonetos yo los había sacado de algún libro, puesto que me veían siempre leyendo*.

3. Entonces mi madre *subió de noche a mi habitación antes de que yo me durmiera y muy avergonzada - porque en el fondo me respetaba y me quería mucho- trató de sonsacarme* si esos poemas yo los había escrito o los había sacado de algún libro.

4. Tuve un *ataque de desesperación*, creo que nunca he llorado tanto. [...] Debía tener nueve años. Yo consideré eso como *una ofensa, como algo que me vulneraba en lo más hondo*.

⁹¹ Recuerdo que el año de la entrevista concedida a Soler Serrano es 1977, mientras que la concedida a Omar Prego, de fecha no precisada, es poco anterior a la muerte de Cortázar.

que yo imaginaba, lleno de total confianza y de inocencia."

5. Yo había hecho *esos sonetos* con un amor infinito y me habían salido formalmente muy bien. El resultado era que me acusaban de plagio. *Te cuento esto para que veas cómo desde el principio, digamos, los elementos formales los dominé muy bien.*

Como puede comprobarse, la estructura narrativa de la escena es prácticamente la misma, salvo que B añade una coda (5.) ausente en A, de carácter recopilatorio, reiterativo, y justificador del relato, pero falsamente, porque pretende desviar la motivación del recuerdo: el orgullo trivial por la perfección prontamente alcanzada es mera excusa, no puede hacer olvidar que la verdadera impronta del suceso deriva de la "traición" de la madre. Las diferencias entre A y B son de detalles, algunos significativos; B introduce precisión en el tipo de poemas: sonetos -paradigma de la exigencia formal en poesía para Cortázar como se verá-; en ese sentido "mejora" el relato; a ello también contribuye quizá la eliminación de la referencia a una "serie anterior" que no habría leído nadie, y que si interesa "positivamente" como dato, resulta irrelevante para el sentido final de la anécdota, que se centra en ambos casos sobre la serie leída. Si la estructura narrativa es casi idéntica, no lo es la estructura actancial de uno y otro relato: en A1. el desencadenante de la lectura es la casualidad ("cayó en manos"); en B1. la voluntad del pequeño poeta ("después de haberlo mostrado"). La diferencia es importante, porque en B se acentúa la confianza con la madre y la "traición" finalmente se destaca. Del mismo modo hay diferencia en los objetos: "una serie" / "dos o tres sonetos", incidiendo B en la voluntad "selectiva" del protagonista. Además, en A el primer lector es el "tío" (singular, negativo por usurpador), que lo muestra a la madre -autoridad superior- como acusación. En B, la primera lectora es la madre (singular-positiva), que lo muestra a la "familia" por orgullo (primera traición involuntaria). Ésta se convierte en sujeto negativo (plural, anónimo), que acusa al protagonista y, peor, introduce la sospecha en la madre. En 2.

se dan algunas diferencias también menores: se acentúa la virulencia de la acusación en el recuerdo: A: "había copiado" / B: "era un plagiario"; y se difumina el carácter de otro objeto: A: "una antología" / B: "un libro" (variante simétrica y solidaria con respecto a la precisión poemas-sonetos). En 3. se leen cosas interesantes: en primer lugar llama la atención la conservación de la precisión cronológica: "de noche [...], antes de que me durmiera". Creo que el dato se mantiene inalterado por su fuerza imaginaria: la noche como ámbito de la amenaza inminente, del secreto, la expectación del sujeto, el encuentro con la madre para la revelación. Se altera, sin embargo, el grado del sentimiento de la madre: "un poco avergonzada" / "muy avergonzada", aumentando el patetismo. La respuesta por parte del sujeto sitúa a la madre en una actitud muy diferente en uno y otro recuerdo: si en A aparece una madre más o menos serena que sólo "pregunta", en B se representa a alguien exaltado que "intenta sonsacar", con lo que la escena pasa de ser entrevista a convertirse en interrogatorio. El patetismo es más sutil en A, donde se hace recaer en el sentimiento del protagonista poeta: la "plena confianza" hacia la madre que se verá traicionada. En cambio, en B se destaca el sentimiento de la madre hacia el protagonista, a quien "en el fondo respetaba y quería mucho", como simple compensación. En 4. se presenta en ambos casos la consecuencia de la "traición a la confianza" con implicaciones existenciales definitivas. En A3. ya se había anticipado el "dolor", reiteradamente, que en B4. se convierte en "desesperación, llanto, ofensa". En B4., la implicación existencial de la anécdota se cifra en esa sentencia "nunca he llorado tanto", otorgando al suceso una supremacía sorprendente en la vida emocional del sujeto, que en A4. aparece explicada en términos cuasi filosóficos extremos: "revelación de la muerte", del relativismo, pérdida de la inocencia.

Si he hecho un comentario extenso de lo que no es "más que una anécdota" ha sido porque su persistencia en la memoria -con las variantes señaladas- habla de la importancia para el sujeto. El hecho de que Cortázar vincule su experiencia poética con la pérdida de la inocencia resulta capital e incluso, si se intentara un psicoanálisis

estricto de la experiencia, se le podría atribuir quizá valor explicativo para comprender la actitud de Cortázar para con su poesía a lo largo de toda su carrera⁹². Esa carrera está marcada, desde otro punto de vista, por el íntimo compromiso con la poesía que surge, más o menos por las fechas de la anécdota recién evocada, en el momento en que el niño comienza a sentir una alteración en la relación con el mundo de las cosas y de las palabras, que como se vio era propia del "estado poético": "[...] a los ocho o nueve años- entré en una etapa que podría haber sido peligrosa y desembocado en la locura: es decir que las palabras empezaban a valer tanto o más que las cosas mismas" (Prego, 1985: 25). Más allá de los recuerdos de su formación en la infancia y adolescencia, es posible documentar al menos desde 1939 en su correspondencia con Mercedes Arias (Domínguez, ed., 1992), transcrita arriba, ese compromiso radical que le llevará a reconocerse más tarde como un "viejo poeta" al que durante toda su vida los poemas, como a Martín Fierro las coplas, le han nacido "como agua de manantial"⁹³.

⁹² Berg expone una interpretación "deconstruccionista-psicoanalítica" de la anécdota A, en relación con la "ausencia del padre", experiencia cortazariana real y metáfora derridiana (*La dissemination*) para la condición desencadenante de la escritura: "Es wäre dann nicht nur der eigene Tod, den das Verdikt der Mutter den Jungen erfahren ließe. Schreiben -in der Sicht des Sechzigjährigen- ist vielmehr Todes-Erfahrung überhaupt. Sie hat zur Bedingung ihrer Möglichkeit die Transgression des väterlichen Prinzips. Diese, die für das Schreiben konstitutive "absence du père" (Derrida), der symbolische -im Verdikt der Mutter jedoch in doppelter Weise real erfahrene- "parricide" (Derrida), die Wiederholung jener von Derrida so genannten ursprünglichen "scène de famille", ist mithin das eigentliche Erfahrungspotential [...]." (Berg, 1991: 60).

⁹³ "Yo soy un viejo poeta y esas formas me son naturales y familiares, aunque haya guardado inédito casi todo lo escrito en esa línea a lo largo de más de treinta y cinco años; hubiera sido un error privarme de algo que, como a Martín Fierro las coplas, me nace como agua de manantial (posteriormente filtrada y embotellada, por supuesto)" ("Poesía permutante"; UR, I: 274). La intimidad de la correspondencia da prueba de lo arraigado de la auto-denominación: "Un abrazo del viejo poeta." (17-II-1974; CP: 40). Esa conciencia puede rastrearse también en algunos personajes de sus novelas: "-Poeta de corte clásico y basta -dijo Jorge con una sonrisa burlona-" (D: 128); "-A los veinte años éramos distintos. -Sí, pero usábamos más palabras que vivencias, nos creíamos el centro del mundo y aprovechábamos. Las cosas que escribíamos, unos poemas metafísicos, una elegía..." (Traveler-Oliveira, R, cap. 46: 229 n. [Tachado en el ms.]).

2. EL MOMENTO POÉTICO

La obra cortazariana abunda también en referencias acerca de la vivencia personal del instante poético. Si algo lo caracteriza es su espontaneidad urgente, que no requiere demasiado "rito" afectado. En 1941 comenta ese "método" referido a un texto en prosa: "Amo esas prosas escritas en un café, o en un tranvía, sobre el primer trozo de papel que encuentra uno en los bolsillos" (22-X-1941; Domínguez, ed., 1992: 246). Las justifica por una especie de urgencia terapéutica. La disposición poética sustitutoria convierte al papel en instrumento de salvación:

[...] no sé, en verdad, por qué se escriben con tanta urgencia. Es como si un exceso de sentimiento poético amenazara desbordarse, y fuera necesario decirlo, decirlo inmediatamente, sin perder un instante; de lo contrario, quién sabe qué podría ocurrir. Pienso que las repentinas insanias, los asesinatos sin premeditación, los suicidios inexplicables, son formas que asumió esa necesidad de expresión al ser retenida por dignidad, acaso porque faltaba un lápiz o una cuartilla... (*ibid.*)

La idea de que es frágil la frontera que separa al poeta del loco o el criminal se repite en otros textos, pero me interesa más esa evocación del momento de la escritura como asalto inopinado en el discurrir de la vida, porque se repite, con imágenes semejantes, cuarenta años más tarde al comentar algunos poemas de *Salvo el crepúsculo*: "Poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables" (SC: 65). Es lógico, entonces, que unos años antes hubiera confesado que "cuando escribo ciertas cartas o ciertos poemas, jamás hago un borrador, jamás reflexiono demasiado; lo que tengo que decir nace de mí como podría nacer un abrazo o una bofetada, según las circunstancias" (carta a Haydée Santa María, 4-II-1972; en Cortázar, 1984a: 146)⁹⁴.

⁹⁴ La corrección como castigo que traiciona lo que debe ser dicho se evoca en un texto de *Historias de cronopios y de famas*: "Mi fiel secretaria arregla entre tanto la oficina, distraída en apariencia pero pronta al salto. A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua, esta cara del jefe con su secretaria" ("Trabajos de oficina"; HCF: 54).

La labor terapéutica de la poesía se expresa también cuando se evocan otros momentos de escritura marcados por el sufrimiento íntimo. Las "meditaciones metafísicas" del Cortázar de los años 40 sólo se atenúan en la escritura: la lucha con "el problema de Dios, de la muerte" es una de ellas; el resultado de cada "combate" redunda en textos diferentes:

A veces es él quien me vence a mí, y yo escribo cosas desesperadas (y desesperantes); a veces venzo yo al problema, y entonces escribo poemas sobre los ángeles, como uno que le enviaré dentro de poco, si no lo quemo antes. (Mayo de 1940; Domínguez, ed., 1992: 224).

Si esto le decía a M. Arias, poco después le confesaré a M. Duprat el papel precariamente consolador de la poesía, que debe entenderse entonces como urgencia pero también como decisión buscada:

[...] Nada me salva de meditaciones sordas y torturantes, ni el cansancio, ni los conflictos más o menos sentimentales, ni los libros, ni la música. Apenas sí la Poesía... y eso por unos instantes, que hartó le agradezco. (s. f., *post* 1941; en Cócaro *et al.*, 1993: 112-113).

En otras ocasiones, si el sufrimiento es intolerable, la precariedad del consuelo poético sucumbe y entrega al poeta al silencio. Entonces, la vuelta a la escritura se presenta como "recuperación" del "yo", síntoma de una cierta normalidad:

Estoy volviendo poco a poco a mí mismo. Hasta la Poesía, esa traidora, que se marcha de mi lado cada vez que sufro mucho, retorna a pasos menudos y me dicta, por las tardes, versos-. (carta de Chivilcoy, 30-VI-1941; *ibid.*, s. p.)⁹⁵.

En esa misma carta a las Duprat, Cortázar ofrece dos detalles acerca de su relación con lo escrito: por un lado, el espíritu de selección que ya desde ese momento invade al Cortázar poeta: "estoy revisando, destruyendo, decidido a fijar lo verdaderamente logrado" (*ibid.*). Por otro, el hecho de que escribe a máquina -lo que se

⁹⁵ Este mismo pasaje había sido citado por Cócaro (1991b), asignándole la fecha de 1944. Por su mayor precisión y por referencias internas -que se cruzan con algunas de cartas a M. Arias- a la muerte de Francisco Reta, origen de ese sufrimiento, tan importante para Cortázar que aún se evoca en un cuento posterior en treinta años ("Ahí, pero dónde, cómo", de *Octaedro*), la fecha verdadera debe ser la de 1941. Esa presión del silencio suscitado por el dolor perdura en épocas posteriores: "[...] no sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca el escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente. La verdad es que la escritura, hoy y frente a esto [se refiere a la muerte del Che], me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, la sustitución de lo insustituible [...]" (Cortázar, 1984a: 76).

convertirá en costumbre-, y que si ésta le falta no puede escribir nada "legible" (lo cual, al menos para ciertos poemas de ésta época temprana, desmiente la información posterior acerca de la falta de borradores): "No les envió nada mío porque [...] me falta la máquina de escribir, que utiliza momentáneamente un amigo. Tan pronto la recobre -y haya concluído de recobrar-me a mí mismo- les haré llegar poemas." (*ibid.*).

El valor concedido a la espontaneidad y a la función "terapéutica" de la escritura conduce a preguntarse por la "inspiración" que desencadena el poema. Los testimonios conservados a este propósito son más tardíos. Al hablar de sus cuentos afirma que "como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos" ("Volviendo a Eugenia Grandet", VDOM: 41). Esa especie de irresponsabilidad del poeta-médium tendería a acercar a Cortázar a los procedimientos surrealistas⁹⁶. Así podría corroborarlo su confesión de la función del sueño como proveedor de materia poética tanto en los poemas como en los cuentos:

[...] los poemas, como muchos cuentos míos, nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entrevisiones que me da el sueño. No todos, por cierto, pero que lo onírico juega un papel muy importante en mi poesía es un hecho que no sé si puede comprobarlo el lector. Pero el autor lo sabe perfectamente. (Prego, 1985: 153).

No obstante, la adscripción a los métodos surrealistas es atenuada por el propio Cortázar en la misma época, cuando confiesa que "nunca había aceptado una gratuidad que no me fuera paradójicamente impuesta por un impulso irresistible -que entonces se llamaba intuición y no gratuidad" (SC: 343). Esa restricción, sin embargo, se ve a su vez conculcada si se da el "impulso irresistible", que, entonces, nunca es método. Así, Cortázar empieza a establecer distinciones en el seno de su caudal poético: de un lado, tardíamente (*ca.* 1950), los textos "espontáneos", escritos "a sí mismos", se dejan seducir por la tentación del automatismo surrealista, pero siempre teñido de implicaciones existenciales: "vi escribirse cosas en las que textos pasablemente ininteligibles se abrían

⁹⁶ Otros personajes de novela también sirven de "intermediarios" para poemas que proceden de otras instancias: "[Heredia iba] dándole vueltas a una especie de poema que el ritmo del vagón podía reivindicar como suyo [...]" (LM: 372).

paso quieras que no y era preciso dejarlos, estaban ahí por algo y ese algo era la razón de todo lo demás" (*ibid.*)⁹⁷. Esa escritura se superpone a otra, anterior quizá, que empieza a enfrentarse irónicamente pero que nunca se abandona: la de la poesía "lujosa" (Prego, 1985: 158): "cuando tenía veinte años la evocación de un emperador romano me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo" (SC: 70). Esas evocaciones ceden ante el empuje de la poesía espontánea-existencial y son enviadas a "otro tiempo": "Me hacía gracia pensar en los tiempos en que pulía sonetos en las soledades pampeanas, en los eriales de Bolívar, de Chivilcoy, de Mendoza. [...] Fue un tiempo en que la naturaleza imitó más que nunca el arte" (SC: 343). En tercer lugar, también hacia 1950 surge la conciencia de otra veta poética que no es "automática" ni "lujosa": la que busca la inspiración en la cultura, sí, pero inmediata, cuyo emblema serán los tangos⁹⁸, y que se prolongan en la conciencia del poeta expatriado:

[...] a nosotros los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate. [...] Hoy (podría dar los nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons. (SC: 69-70).

Lo que me interesa subrayar en todo esto es que, además de perfilar una especie de clasificación estilística de sus textos y de señalar una mínima diacronía, estas referencias marcan la conciencia cortazariana de las fuerzas que configuran el momento de la escritura poética y que en esa concepción hay una coherencia interna constante: del mismo modo que en los años 40 las "meditaciones sordas y torturantes"

⁹⁷ Esa escritura surrealista más ortodoxa se traslada sin embargo a algunos personajes de novela: "Jorge se cultivaba la instropección, decía poemas automáticos con infaltable belleza. Aplastado contra la mesa de dibujo, el pelo entre papeles cansón y carbonilla, murmuraba para sí las melopeas preliminares que lo ponían en trance" (D: 13).

⁹⁸ A tal respecto es iluminador el juicio que hace Cortázar de la "antigua" poesía lujosa: "Nuestra autocompasión estaba demasiado presente en la poesía bonaerense de ese tiempo plagado de elegías, que en el fondo eran tangos con diploma de alta cultura, el mismo amargo regusto de nuestras frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dios o los cardin importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin...)" (SC: 337).

podrían provocar un soneto "escapista", más tarde son los tangos los que alivian de los acosos de tristeza. La forma de la poesía será distinta, pero su acicate va a ser el mismo.

3. LA ESCRITURA SECRETA Y LA ESCRITURA PRIVILEGIADA

A raíz del recuerdo infantil que he comentado más arriba, la actitud del poeta en ciernes oscilará entre la ocultación y el orgullo. No puede dejar de escribir poemas, pero puede intentar esconderlos mejor, porque son lo que le revela. Conviene ahora indagar un poco más en las razones que hicieron que Cortázar fuera escamoteando la presentación al público de su obra exclusivamente poética. Como siempre, lo sagrado se convierte en secreto. Y viceversa: si la poesía se convierte en actividad secreta, ello obedece al carácter particularmente privilegiado que Cortázar le concede en el seno de su producción escritural.

En los años 40, las razones que Cortázar aduce para la no publicación de su obra poética son estrictamente "objetivas" e individuales: la exigencia absoluta de perfección. Un testimonio contemporáneo habla de "falta de deseo" o "apagamiento de la llama sagrada", al parecer fatal: "Tal vez emplee el dinero del viaje en publicar un libro, o vice-versa (que es más probable; siento pocos deseos de publicar; la llama sagrada amenaza apagarse)" (22-X-1941; Domínguez, ed., 1992: 246). La necesidad de autopublicarse obliga al poeta a plantearse seriamente la conveniencia de hacerlo.

Años más tarde recordará la circunstancia, de forma impersonal:

[...] como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles. (Harss, 1968: 262).

Lo cierto es que Cortázar parece estar hablando de sí mismo y de su primer intento público: *Presencia*. La fría recepción que al parecer obtuvo ese volumen de

sonetos actúa entonces como complemento de la frustración originaria, con lo que a partir de 1940 parece ya definitiva la decisión de no dar a conocer la obra poética, si no es en circunstancias excepcionales.

Tras esta primera fase, las declaraciones acerca de la voluntad de ocultación de la obra poética desaparecen hasta el momento en que Cortázar decide volver a probar suerte y publicar un volumen "exclusivamente poético". En el prólogo a *Pameos y meopas*, con la ironía que caracteriza ese texto, justifica la ocultación por la desconfianza en su propia obra. Así, considera que los poemas son "textos que tal vez ocasionen la lapidación de las ventanas de Gianni [Toti, el traductor italiano]" (PM: 7) o los califica con ironía como "resonancias de mi plectro" (PM: 8). Dado el lugar donde aparecen esas calificaciones, hay que considerarlas estrategias defensivas de quien no puede evitar el temor de un nuevo fracaso como poeta.

A partir de ese momento, el análisis que Cortázar hará de las razones de la ocultación comienza a hacerse más sutil, dando paso a una especie de proceso de catarsis. La primera razón que se aduce es el desdén crítico: "Debo decir además, que se ha discutido mucho si yo soy un buen o mal prosista, pero donde hay un acuerdo absolutamente total es que [*sic*] soy un pésimo poeta..." (Díaz Sosa, 1975: 25). Un poco más tarde, en una entrevista de 1978, Cortázar retrotrae el juicio más allá de los críticos profesionales, indicando la dirección hacia lo íntimo:

Que yo tenga una conciencia vergonzosa con respecto a la poesía, proviene de que ninguno de mis amigos gustara de mis poemas y que se entusiasmaran inmediatamente con mi prosa. Ellos, al igual que los críticos argentinos, me clasificaron como prosista. Esto me hizo considerar mi poesía como una actividad privada. (Lartigue, 1984: 109).

Y aún insiste en ello en la última entrevista extensa concedida antes de morir:

[...] cuando yo era joven y mostraba alguno de mis poemas a mis amigos, la respuesta era invariable. "¿Cuándo escribís otro cuento?" Lo cual mostraba una abierta preferencia por lo que yo hacía en prosa. [...] Durante mucho tiempo me desanimó el hecho de que mis poemas caían un poco en el vacío de mis amigos lectores, cuya opinión cuenta para mí. (Prego, 1985: 147 y 149).

Es, pues, el juicio externo de los próximos el que lleva a Cortázar a desconfiar de la conveniencia de mostrar sus poemas, pero no de la calidad y necesidad de

escribirlos, porque el hecho es que, a pesar de convertirla en actividad secreta, privada⁹⁹, nunca abandonará la poesía. El efecto íntimo de ese rechazo es, tras la frustración, la timidez, "esa abyecta criatura que no existe por sí misma, que exige ser inventada por los otros" (SC: 65) o incluso la "vergüenza", como se vio: "a mí me da un poco de pena tener que admitir ahora que la poesía siempre fue en mi caso una actividad un poco vergonzante. Es decir, que nunca la mostré, o la mostré muy poco, como vos señalabas en tu pregunta, en los libros almanaque" (Prego, 1985: 146).

Simultáneamente a la motivación psicológica, se intenta elevar la magnitud del veto mediante la justificación teórico-crítica: el encasillamiento al que se ven sometidos los autores por una crítica demasiado estrecha dificulta su expresión a través de cauces distintos a los que tradicionalmente se les ha adscrito:

[...] todos los críticos del mundo, prácticamente todos, me han clasificado como un prosista, como un cuentista o un novelista. Entonces, cada vez que se ha publicado un poema mío, o bien no ha habido ningún comentario, como si se tratara de una travesura de Julio Cortázar que publicó un poema que no merece ser criticado y comentado, o bien han sido recibidos yo diría con una cierta desolación, una cierta tristeza, como quien dice: "Caramba, este hombre que tan bien estaba encauzado en su línea de trabajo y ahora se pone a hacer versos"... Ese tipo de reacción profesional de los críticos. (Prego, 1985: 151-152).

Pero Cortázar, de acuerdo con esa primera limitación psicológica que se ha señalado, reconoce que toda la responsabilidad de la ocultación no está en el juicio de los otros, sino que, en un momento dado, tras la publicación de *Pameos y meopas*, asume que la ocultación ha obedecido a una "concesión culpable" por su parte, a una falta de rigor a la hora de defender esa parcela de su escritura frente al encasillamiento crítico.

Esa debilidad es vivida también como "vergüenza" o "culpa":

[...] yo he publicado muy poca poesía en verso. Y ello por una razón de la que me avergüenzo un poco: a pesar de que a todo lo largo de mi vida he luchado contra las categorías, los géneros, las compartimentaciones, me doy cuenta en este momento, que de todas maneras he acatado esa especie

⁹⁹ La referencia es constante y quizá no sobra hacer un inventario de esa actitud: "Tengo la impresión de que [los poemas] son, no sé, mi mundo secreto, mi mundo personal." (Díaz Sosa, 1975: 25); "attività íntima"(Cortázar, 1982a: 35); "[...] tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía: la convertí, la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta" (Prego, 1985: 182); "Desde niño escribí poemas, luego fui narrador, pero los poemas continuaron siendo para mí una actividad secreta, personal, una especie de diario íntimo en el que dejaba constancia de todos mis azares y aventuras" (entrevista con Annubis Galardy, *Granma*, La Habana, 14-II-1984; *apud* Rodríguez Núñez, 1984: 244); "-[...] tu sais que j'écris des poèmes- mais en général je ne les publie pas, bon, je ne sais pas, ils sont un peu confidentiels" (Sicard, 1988: 13).

de decisión que toman los lectores y los críticos cuando le ponen una etiqueta a un escritor y deciden que es un novelista, como apéndice un cuentista, pero que no es poeta o que es un poeta.[...] Eso puede haber quizá influido por algún motivo conciente o inconciente [sic] en que yo limitara la publicación de mis poemas. [...] mis poemas son legión, sólo que también hay una legión de cajones en mi casa donde están guardados. [...] no siento el deseo de publicarlos (por el momento). [...] No hay ningún egoísmo en el hecho de no publicarlos, y creo verdaderamente que soy culpable de haber aceptado demasiado las etiquetas. (Díaz Sosa, 1975: 25-26).

Lo mismo le confiesa a Gianni Toti cuando quiere justificar su sorpresa de que algún lector se interese por su poesía:

[...] il riflesso di un colpevole condizionamento ai dozzinali "generi" letterari; in effetti, il fatto di non aver pubblicato niente altro che opere in prosa (ecetto un peccato di gioventú in forma di sonetti) mi aveva abituato pavlovianamente a lasciare le mie poesie allo stato di manoscritto, come attività intima, senza cercar loro quel lettore o quei lettori che, ciò non ostante, implicavano sempre. (Cortázar, 1982a: 135).

En ese reconocimiento de la sumisión propia a criterios ajenos, que en el último párrafo citado se traduce casi en "costumbre aceptada acríticamente" por el propio autor, comienza a elevarse un germen de reivindicación de la propia poesía. Ello se manifiesta en algunas de las palabras diseminadas en las declaraciones anteriores: por un lado, no cierra la puerta a publicaciones poéticas ("no siento el deseo de publicarlos (*por el momento*)"); por otro, antepone una defensa contra la acusación contraria: la de recatarlos en exceso ("No hay ningún egoísmo en el hecho de no publicarlos"); en tercer lugar, garantiza la presencia constante de un lector hipotético que debería quizá realizarse ("lettori che, ciò non ostante, implicavano sempre"). Por otra parte, hay que darse cuenta también de que, en algunos casos, la reivindicación implica un ataque directo contra la incompreensión de los críticos:

El sentimiento de que, o bien no leen mucha poesía (aunque todos dicen que sí, no puedo saberlo, yo sí soy un gran lector de poesía) o no están demasiado dispuestos a aceptar que un autor, al que tienen clasificado como cuentista o novelista, se les escape del casillero. (Prego, 1985: 149).

El caso es que esas declaraciones preparan y justifican un proyecto como *Salvo el crepúsculo*, que, no por casualidad, culminará el proyecto literario de Cortázar como máximo ejemplo de libro libre en el que los poemas tienen el protagonismo.

Como contrapartida de la actitud de ocultación de la obra poética, se verifica en las declaraciones cortazarianas un simultáneo e innegable orgullo íntimo por esa parte

de su escritura, del cual algo se ha insinuado ya. En orden cronológico, la reivindicación comienza por vía negativa, expresando sus dudas acerca de que la ocultación sea la actitud correcta: "Y poemas, creo, que se quejan de olvido quizá justo pero eso no se sabe nunca [...]" ("Para hacer bailar a una muchacha en camisa", VDOM: 12). El vencimiento práctico del veto personal a la publicación se cifrará entonces en el vencimiento del "miedo al público", tan sólo conseguido muy tardíamente: "Sólo en los últimos años, he perdido el miedo al público, he metido poemas míos en algunos de mis libros y sobre todo en mis almanaques" (Lartigue, 1984: 109). Ese vencimiento ha sucedido por una inversión en la valoración inicial de sus poemas. El ciclo de la poesía cortazariana, que comienza con la censura materna, se cierra con la aprobación de los amigos: "Ahora, al final del camino de mi vida, me agrada que esos poemas sean leídos por la gente que me quiere. Por eso los reuní y decidí publicarlos" (entrevista con Annubis Galardy, *loc. cit.*; *apud* Rodríguez Núñez, 1984: 244). Cabría señalar que en la valoración de esos poemas de Cortázar que J. M. Oviedo consideraba "conmovedoramente malos" (SC: 122) pesó siempre más el componente sentimental que el estético y que sólo una vez vencido el pudor sentimental -pero también con excusa del mismo orden- podían entregarse para una valoración estética. La defensa que hace Cortázar de esa obra poética entra siempre dentro de los límites de lo sentimental-existencial: al justificar el recato se habló de lo personal, lo privado. Los poemas son el tesoro no objetivable:

[...] me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío. (VDM1: 195).

La intimidad no revelada comienza a liberarse de la culpabilidad. Los poemas vivían naturalmente en el secreto, sirviendo a su autor, exclusivamente, no por ello menos preciosos:

[...] nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos. (PM: 8).

En el prólogo a *Pameos y meopas* sostendrá inequívocamente que la antigua "conciencia vergonzante" sólo podría aplicarse a la ocultación, pues no lamenta haber escrito esos poemas ("mis poemas no son como esos hijos adúlteros a los que se reconoce *in articulo mortis*", PM: 8). Su rescate es necesaria coherencia con un proyecto "trascendente":

Es natural entonces que estos poemas que siguen me parezcan demasiado marginales y que a la vez no lamente haberlos escrito; hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agrídulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente; y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas [...] (PM: 10).

La defensa destaca en ese prólogo por contraste con respecto a los pasajes irónicos. La lucidez del autor llega incluso a prever que a pesar de las prevenciones, seguramente su decisión de dar a la luz un volumen "exclusivamente poético", por razones de coherencia personal, no será tampoco comprendida absolutamente y reconoce no sin melancolía: "nada cambia en el fondo para ellos [los lectores] o para mí, creo que nos quedaremos siempre como del otro lado del libro, asomando a veces allí donde la poesía habita algún verso, alguna imagen" (PM: 8).

El acto de publicación de poesía es vivido, entonces, por Cortázar como riesgo necesario en un proceso de asunción de la identidad propia y elegida, más acuciante conforme el tiempo pasa. El mínimo de bondad exigible del poema se sustenta, así, en la intrínseca relación con el ser del autor, como afirma reiteradamente en los últimos años:

Yo no me hago ninguna ilusión sobre la calidad de mi poesía; lo que defenderé siempre es mi autenticidad, porque ella ha nacido como nace toda poesía. De reacciones muy personales frente a determinadas cosas, frente a sentimientos, a felicidades y a desgracias. (Prego, 1985: 147).

La decisión de publicar se convierte en testimonio del proceso que ha llevado al sujeto a ser lo que es, asumiendo todo lo que lo constituye:

Non so se scriverò piú poesie, né che cosa saranno; però, in ogni caso, quelle che aprono questo libro mi esprimono oggi così come io sono, così come tante altre che popolano queste pagine mi espressero lungo la rotta solitaria che mi portò finalmente a incontrarmi con i miei fratelli, quelli che avanzano verso l'uomo futuro, quelli che combattono e muoiono per quest'uomo, per portarlo alla fine, nuovo nato, alla vita nuova. (Cortázar, 1982a: 137).

El libro poético que Cortázar atisba en sus últimos años es ciertamente como ha declarado textualmente sin aplicarlo a sí mismo "diario de viaje", quizá incluso afán de trascendencia personal, transformar la vida en libro, según el modelo dantesco evocado en el fragmento del prólogo a RC recién transcrito, no tan alejado, entonces, de la norma mallarmeana, de la que confesaba haberse liberado al trasladarse a París¹⁰⁰. En ello está la asunción de la historia personal no sólo como proceso que configura al sujeto, sino incluso como esencia de ese sujeto. El libro se construye recibiendo ese "algo [que] llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama" (SC: 252). El poema -como se afirmó en teoría- es lo que contiene ("estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos", *ibid.*) y una singular metáfora con la que en ese mismo libro se define al poema ("botellita de ludiones") indica la dirección de la interpretación que aquí se está proponiendo: el poema es el recipiente que da testimonio del equilibrio, el "juego" del juglar (también ludió) para encontrar su ser, para inventar su verdad:

Detrás de eso, la certidumbre de que los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir, y que no llegaría a la *verdad inventada* por un mero barrido de hojas secas. (SC: 243).

En esas condiciones, la reivindicación de la obra poética se hace a veces radical: "la poesía es absolutamente necesaria para mí y si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia." (Picón Garfield, 1978: 42) y más adelante confesará al mismo interlocutor su confianza: "a lo largo de muchos poemas que he escrito, una inmensa cantidad, millares de poemas, hay algunos que se pueden salvar y se pueden publicar..." (*ibid.*: 124)¹⁰¹. De ese modo puede afirmarse que, de la ocultación culpable a la reivindicación

¹⁰⁰ Cfr. la carta a R. Fernández Retamar de 10-V-1967: "De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad." (Cortázar, 1984a: 62; también en UR, II: 272).

¹⁰¹ La magnitud de lo ocultado queda de manifiesto a poca credibilidad que se otorgue a esa declaración: frente a los "millares" de poemas escritos, los publicados o localizados por mí en este trabajo no llegan a 350.

trascendente, la obra poética de Cortázar permanece constante como proyecto de escritura en marcha a lo largo de más de sesenta años.

4. LA RELACIÓN CON EL LECTOR DE POESÍA

Un factor importante en la valoración que el autor realiza de esa obra es el papel que le concede al lector, como se ha visto. Por eso me parece interesante recoger los testimonios explícitos en que Cortázar plantea la relación entre texto y lector que presupone el momento de la escritura del poema. Quizá así pueda añadirse alguna precisión más al análisis de la conciencia que el autor tiene de sí mismo como poeta. A ese respecto, las cartas de 1939 a 1945 aparecen como tesoro riquísimo para explorar la actitud de Cortázar. Muy a menudo, la carta es vehículo para un poema que busca inexcusablemente la opinión de su lector, desencadenando incluso en ocasiones un diálogo hermenéutico acerca de tal o cual pasaje más o menos oscuro. Aunque no es lo más frecuente, a veces el "lector-modelo" coincide con la destinataria de la carta, puesto que el poema le está dedicado. Lo que me interesa ahora, no obstante son los comentarios explícitos que hace Cortázar en esas cartas al papel del lector en el momento de la escritura.

Ya la segunda carta que dirige a Mercedes Arias desde Chivilcoy plantea abiertamente el problema del papel del lector en la creación del poema:

Siempre he pensado que yo no debería dar a leer mis cosas a nadie, porque, en el fondo, para nadie están escritas. Aclaro: suelen ser escritas pensando en alguien, o con referencia a determinado momento de mi vida que, por fatalidad propia de nuestra condición, se relaciona con alguien -uno o varios seres ligados de un modo u otro al propio ser-. Pero, en lo que respecta a la obra en sí, no es creada en función de un lector. ¿Me hago entender? Quiero decir que escribo, muchas veces, con referencia a otros seres; pero que nunca pienso en ellos como posibles lectores. Ellos pueden dictar mi obra; pero yo no la creo para ellos. Todos, o casi todos mis poemas, son por X o Z; pero nunca para X o Z. (14-X-1939; Domínguez, ed., 1992: 213).

El poema surge desencadenado por la respuesta que un sujeto ajeno provoca en el poeta, pero aunque ese ser tenga existencia real, el poema no legitimará la suya por

haber llegado a manos de aquél, con quien en el fondo -como poema- tiene poco que ver. Sólo en el caso de los malos poemas esa circunstancia puede atenuar un tanto su fracaso estético: "copiaré para usted unos versos simplísimos, que sólo tienen para mí el valor de haber sido recibidos por aquella que los motivó" (Chivilcoy, s.f., ca. 1939; en Cócaro *et al.*, 1993: 65). La consecuencia que Cortázar entiende derivada de esa actitud es una dificultad de comprensión para el que no tiene las claves:

De donde se sigue, por lo común, una oscuridad que yo soy el primero en deplorar, pero de la cual no me desprenderé jamás -a menos que una imprevista gracia descienda del cielo para enseñarme una belleza menos compleja-. (14-X-1939; Domínguez, ed., 1992: 213).

Ese sentimiento de la belleza críptica se corresponde bien con la actitud del poeta que cifra su discurso para protegerlo, limitando su difusión y entregándolo sólo para una comprensión restringida. Cortázar lo justifica casi como fatalidad, según se acaba de ver, y como desdén hacia el público: "[...] créame que me es imposible sentir la Poesía de manera distinta; si yo escribiera para el público, acaso mis poemas tuvieran bellezas más universales; no lo sé verdaderamente" (*ibid.*: 214). No obstante, Cortázar se siente también orgulloso de contar con algunos lectores y los "mima", afectando que él mismo prevé el efecto de sus poemas

But... why spoil that "heavenly" place with my bitter, chilly and unpleasant poems? I thought, at first, that it was better if I refuse send them to you; but, after deep meditation... you see, there they go! I hope my poor verses won't cover your blues [*sic*] skyes [*sic*] with another kind of "blues". (febrero, 1943 ?; Domínguez, ed., 1992: 262).

En otras ocasiones halagará al lector -pero ya se ha visto con qué poca hipocresía-: "[...] recuerde que su franca opinión sobre mis poemas tiene para mí un valor inapreciable" (22-V-1943, *ibid.*: 265). Antes, había dado muestras de ser consciente del sutil juego que se establece entre autor y lector, cuando ambos son accesibles para el otro: percibe la sibilina intención del lector elegido que pretende obligarle a descifrar sus textos, cuando lo probable es que ya se hayan comprendido. La poesía a veces se convierte en juego galante, que Cortázar sugiere "desesperado":

Es por eso que siento el placer de enviarle lo que yo puedo escribir; [...] en el muy pequeño círculo de espíritus amigos que me consuelan de la vida, usted está desde hace mucho; y por eso siento la alegría de poner mis músicas en sus manos. Usted es demasiado modesta, a veces; yo sé que lee en

mi Poesía mucho más de lo que confiesa. Quizá lee todo; y si no encuentra más, es porque no hay. Cuántas veces, detrás de la oscuridad se oculta el vacío. (14-X-1939; *ibid.*: 214).

El poema se justifica a sí mismo y, si fracasa en su destino, no cabe dentro de las atribuciones del lector exigir más explicaciones, ni es derecho del poeta completar lo ya dicho. En cualquier caso, Cortázar se muestra especialmente consciente en los años 30-40 de la especial dificultad de su poesía: "bien sé que soy oscuro -y acaso tenebroso- en mis poemas" (*ibid.*: 212). Se figura (y orienta) también el momento de la recepción: "no ignoro el sacrificio que usted consagra a descifrar algunas de mis demasiado crueles poesías-" (*ibid.*: 213). El problema de la incomprensión se eleva entonces como uno de los que más preocupará a Cortázar:

Usted me ha dicho muchas veces que no comprendía bien algunos poemas de mi libro; ¿le servirá de consuelo el saber que, hasta ahora, nadie me ha dado la alegría de comprenderlos íntegramente? Ni siquiera algunos seres por quienes los sonetos surgieron de mí mismo; esos -dolorosamente se lo confieso- fueron los primeros en no comprender, en decirme, a manera de crítica, que nada había más helado y más distante de la Poesía que ese pobre montón de versos. Quizá usted crea que yo hablo "por la boca de la herida"; no es así. Yo sé -ahora, sobre todo, que ha transcurrido el tiempo- cuántos y qué graves son los defectos de mi libro; sé que, en el fondo, no debí publicar versos que no habían sido escritos para que los leyeran. Y, sin embargo, usted y acaso uno o dos amigos vieron con intuición admirable pasajes y alusiones tal como yo los había intuido y deseado (*ibid.*: 213).

No es posible saber con certeza a qué libro se refiere Cortázar en esta carta (*¿Presencia, De este lado u otro?*), pero vuelve a hacerse presente la decepción del poeta que justifica su retraimiento. La incomprensión es decepción y la comprensión alegría, a pesar de que sus reparos han podido suscitar en su corresponsal la impresión contraria:

I'm not disappointed because you say you understand my poems. In the contrary, I feel very glad; it's a comforter thought, to know I have a friend who reads me, and feel the same feelings I have. You say: "I like them" (the poems). Thanks for that; it's wonderful to hear it. (diciembre, 1939; Domínguez, ed., 1992: 218).

En esa tensión entre el desdén y el deseo de comprensión se mueve el primer Cortázar. En pocos años, además, se observa una rápida evolución hacia la "claridad". Comienza por modificar su actitud ante la explicación del poema: "No crea usted que me irrita explicarme; por el contrario, es un deber para con usted, y me proporciona la satisfacción de ser, en última instancia, bien entendido" (15-IV-1942; *ibid.*: 256). El autor

comienza a anteponer la revelación del sentido (por especial relación con el lector: "deber") al prurito de inmanencia poética. Apenas meses después confesará haber hallado un "nuevo tono", más claro, que pre-juzga quizá inapropiado para su lector (como antes afectó éste que el autor podría molestarse por "ser comprendido"):

[...] No sé si este "nuevo tono" que quizá usted no conozca en mí, la sorprenderá desagradablemente. [...] -¿no encuentra en ellos un desesperado deseo por decir lo que se anhela y evitar, a la vez, problemas de comprensión al lector? (Sus observaciones al respecto tienen mucho que ver en esta actitud; he comprendido que no hay derecho a escribir solamente para uno... si al final se termina dando los poemas a otros. De todas maneras, me agradecería una opinión.). (febrero, 1943 ?; *ibid.*: 262).

Al final, la actitud del lector vuelve a surtir efecto: conducir al autor a una coherencia de propósitos. Puesto que no dejaba de escribir poemas y de difundirlos, siquiera fuera de modo tan restringido como la correspondencia privada -aunque por ésta misma se sabe que no era del todo así, sino que postulaba en concursos públicos¹⁰²

¹⁰² El "cambio de tono" podría obedecer igualmente a un suceso concreto, también decepción pública: el fracaso en el concurso "Martín Fierro" de 1940, al que merece la pena dedicar cierta atención. En la correspondencia con Mercedes Arias, entre el mes de abril de 1940 y marzo de 1942 se reitera en seis ocasiones la mención al libro presentado a dicho concurso, a veces con descripción explícita de su contenido: "Ahora empiezo a creer que usted, probablemente enterada de que el famoso premio recayó en otro concursante, se dirá sonriendo: "Mr. Denis is a little upset, but he will recover soon". Si tal es su pensamiento, YOU ARE MISTAKEN." (abril, 1940; Domínguez, ed., 1992: 220). "No estuve ni estoy "upset". ¡Dios me libre! Tuve una primera sorpresa. ¡Estaba tan seguro de que premiarían mi libro! ("Vanitas vanitatem [*sic*]", sí; pero condición humana también, y no tengo por qué fingir estúpidas modestias). Leí diez veces el nombre del ganador. Pues... no decía Denis... y se acabó. No aventuraré mi opinión hasta tanto se publique la obra; hoy me enteré, en Chivilcoy, de que en algún diario o revista de Buenos Aires apareció una declaración del jurado en la cual se menciona especialmente mi libro. ¿Sabe usted algo de eso? Han quedado en averiguarme con precisión esa noticia que, de todos modos, confirma la inteligencia de Borges y & [*sic*]. (As you can see, I don't hide my thoughts)." (mayo, 1940; *ibid.*: 222). Las menciones al resultado del concurso se atenúan con el paso del tiempo y en las cartas siguientes las referencias son ya directamente al libro, que, no premiado, puede tener otro destino y que, en su mayor parte, he consignado en el "*corpus* fantasma": "No les envío copia, porque sólo me devolvieron una (los señores del jurado se quedaron con las demás) y yo no tengo aquí la máquina, como puede usted comprobar. Pero como a fin de año puede ocurrir que yo me decida a publicarlo... (De todos modos, el mes que viene puedo hacerle llegar la copia que yo tengo; ahora está en manos de un amigo)" (9-IX-1940; *ibid.*: 234). Poco a poco, el aluvión escritural irá arrastrando ese libro hacia el pasado constituido por obras de formación: "Me avergüenza pensar en todo lo que le debo. El libro aquél que envié al concurso de MARTÍN FIERRO; muchas cosas de 1941; un proyecto de nuevo libro, que me gusta mucho... qué sé yo cuánto más. (marzo, 1942; *ibid.*: 253). El concurso de *Martín Fierro* queda en la prehistoria de la escritura cortazariana como ejemplo de una confianza absoluta en la valía de la propia obra que, contradiciendo la opinión generalizada que ve al primer Cortázar como un escriba secreto, intenta imponerse en el contexto literario que lo rodea valiéndose de cauces de difusión "oficiales". Ello sitúa la obra de Cortázar en el centro de las tensiones de desarrollo literario de los miembros de su generación y es de desear que nuevos documentos ayuden a precisar esta hipótesis. La importancia de ese concurso para la generación poética bonaerense de 1940 la han consignado, por ejemplo, Devoto (1950: 68), Cambours Ocampo (1963: 49) y Fernández Moreno (1967: 230).

con poemas sometidos primero o luego al juicio de los amigos-, cede en hermetismo procurando comprensión.

La importancia del "fracaso" de *Presencia* en la relación de Cortázar con el lector de poesía queda plasmada en la restricción de la difusión de sus poemas y en esa especie de orgullo hermético que se vio entre 1939 y 1942. Y se evoca en una frase publicada muchos años después: "[...] para mandar poemas la vida me cortó el chorro allá por los años treinta y ocho." ("The smiler with the knife under the cloak", VDOM: 63). Además de subrayar la significativa contradicción entre el plural "años" y la precisión "treinta y ocho" (que apunta a la existencia de un suceso concreto que motivara la suspensión, y de ahí mi conjetura), es preciso insistir en que la frase no corresponde exactamente a la realidad, según se desprende de su correspondencia posterior a esa fecha.

El problema del lector de poesía no desaparecerá después de esas cartas, sino que se inscribirá en la consideración general y elaborada que Cortázar hace de la lectura en épocas posteriores. El planteamiento explícito surge de nuevo en los textos que acompañan sus últimos proyectos poéticos. En ellos vuelve a corroborar la desconfianza en la comprensión de un supuesto lector-ideal, tras tantos años de fracaso. El ejemplo que pone se refiere a un cuento y pretende ser irónico:

[...] me creo capaz de suprimir lo que entonces me había parecido particularmente bueno. Tal vez debí dejar el arbitraje literario en manos amigas pero es algo que nunca me ha tentado, sin duda por nefanda vanidad; la única vez que lo intenté tímidamente en Buenos Aires, el amigo consultado me aconsejó destruir *El perseguidor*. No es una prueba de nada, pero uno se queda con sus dudas para el futuro. (SC: 320).

Sea cierta o no la anécdota (que no he podido corroborar, pero que en cualquier caso está claro que no fue "la única"), lo importante es que Cortázar ha decidido asumir la responsabilidad absoluta, erigirse finalmente como lector-modelo de su propia poesía, para conseguir alcanzar la imagen de escritor total, que es lo que quizá subyace al proyecto de *Salvo el crepúsculo*. Esa figuración del autor como lector ideal a veces se presenta irónicamente, como "lector típico": "Lo elegíaco, inevitable, dominando como

el azul en los vitrales góticos, no sólo por estar aquí sino también en el lector que no-por-nada-es-lector-de-poesía" (SC: 99). En otros casos, se presenta como el "lector más agudo":

Un buen crítico no necesita de fechas precisas para establecer una cronología literaria, el tiempo está inscrito en lo escrito, en las adherencias del momento, las modas estéticas, lo *in* y lo *camp*. [...] Soy capaz de fechar viejos textos sin fecha, el vocabulario es mi carbono 14, no así los temas y los *moods* porque nada ha cambiado en este terreno donde sigo siendo el mismo, quiero decir romántico / sensiblero / cursi (todo esto sin exagerar, che). (SC, 117).

Finalmente, volverá al problema de la comprensión cuando expone sus preferencias a la hora de enfrentarse con el texto poético. Pregunta a su traductor:

Juanito -gli ha detto [JC a Toti]- ma davvero non ti danno fastidio le note-in-calce alle poesie? Non sono anche per te, le poesie, corpi integri, autonomie assolute di senso? L'occhio ester-interiore deve essere libero di concentrarsi, al di là dei tipografemi -no? (Cortázar, 1982a:135).

Como dijo al justificar su antología de Salinas, el poema es el lugar de encuentro entre el sentido y su lector. No todos los poemas son para todos los lectores, pero es preciso -a su juicio- permitir que se encuentren, sin alcahueterías críticas, sin dilaciones que pueden distorsionar.

En último lugar, hay que recordar que Cortázar, como escritor de poemas, asume otro compromiso importante: el de ampliar el número de los lectores:

Porque todo lo que he escrito en poesía -vos lo has notado- ha sido una tentativa a transmitir la poesía sin que tuviera la mayúscula de la palabra Poesía, algo capaz de pasar sin esa automática hipervaloración que hace que la gente siempre abra un poco los ojos cuando se habla del Poeta y de la Poesía. Esa jerarquización de la poesía que yo no creo necesaria para llegar a la poesía más alta y más grande, ¿no? (Prego, 1985: 157).

Al respecto de la relación con el lector, pues, cabe afirmar que Cortázar pasa de una entrega total al texto, desdeñando al lector, en sus primeros años de escritor de poemas, a una preocupación por ese mismo lector, modelizado sobre la figura del autor como "lector-ideal", que, en su opinión, beneficiará tanto al poema como al destinatario.

5. LA CUESTIÓN FORMAL Y LA POESÍA DE LA PROSA

No puede abandonarse la consideración de la conciencia que Cortázar tiene de sí mismo como poeta sin referir siquiera de pasada las relaciones que él establece entre su poesía y su obra en prosa. Lo mismo que el autor sostiene en su reflexión abstracta acerca de la escritura se aplica a su auto-crítica: el verso es un cauce específico para una especial actitud de escritura, la cual, no obstante, puede verterse también por otras vías, que, analógicamente, participarán de lo poético.

En declaraciones públicas afirmará que "si ser poeta es escribir versos y muchas cosas más, yo soy, sin falsa modestia, esas muchas cosas más" (Pereda, 1977). El condicional viene dado, sin duda, por la circunstancia en la que se emite la declaración (una rueda de prensa) y quizá también por el pre-juicio expresado por el periodista (Félix Grande) al preguntarle si se consideraba poeta tras haber destacado el "carácter desigual" de su poesía. En esencia Cortázar se considera poeta, pero no se atreve a defender públicamente esa condición sólo con su obra "exclusivamente poética". Su esfuerzo, entonces, se dirige a justificar la invasión de lo poético en su escritura narrativa.

Esa invasión obedece a una necesidad, a un cambio de "tono" impuesto en el curso de la escritura: "Por un lado me gusta contar y la prosa está hecha para eso. Pero por otro lado, también, incluso contando hay momentos en que lo que quiero decir es una dimensión poética. Entonces hay que decirlo con la poesía" (Picón Garfield, 1978: 42). El paso de uno a otro tipo de discurso es una transición no violenta: "... Hay un momento en que lo que yo quiero decir no puedo ya decirlo con lenguaje de la prosa. Y entonces, con la más absoluta naturalidad, paso al poema" (*ibid.*: 37). En segundo lugar, la influencia de la poesía en su escritura narrativa se verifica en la importancia concedida a valores esencialmente musicales:

Si algo en mi escritura puede considerarse como un estilo, le viene efectivamente de la música pero no en la forma en que lo buscaron los simbolistas -melodía, eufonía, aristocracia sonora del vocabulario y la prosodia-, sino como pulsión rítmica digamos *swing* o *beat*, y esto por la vía real del

jazz. Si en mi deslumbramiento adolescente por Jelly Roll Morton, Ellington, Armstrong y Earl Hines, ese elástico latir de un corazón sonoro me explicó la magia que ejercía en mí toda poesía rimada y ritmada (Garcilaso, Keats, Ronsard) (Aguilera, 1981: 13).

Además, la actitud que un cierto tipo de narración -el cuento- exige del escritor es muy semejante a la que exige el poema, lo que no ocurre con la novela:

Le conte est exprimé en prose et contient une histoire en prose, pourtant la forme du conte, la façon obsédante dont le thème m'envahit et me possède, ressemble beaucoup à ce que je ressens lorsqu'il m'arrive d'écrire des poèmes [...]. La poésie est une sorte de journal de voyage intérieur pour moi, le conte aussi. Le roman par contre c'est autre chose, le roman est un domaine très différent (Sicard, 1988: 12-13).

Por otra parte, Cortázar indica una dirección para perseguir los momentos de transición de la prosa a la poesía en sus textos narrativos. Él mismo es consciente de los lugares de crisis y la crítica no ha hecho sino repetir sus ideas. En primer lugar algunos capítulos de novelas:

[...] dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de la poesía. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema. (González Bermejo, 1978: 17).¹⁰³

En segundo lugar, señala algunos de sus textos en prosa como surgidos de un movimiento esencialmente poético: *Los reyes* y *Prosa del observatorio*, unidos a pesar de los treinta años que los separan:

Pero nunca abandoné la poesía. Los dos primeros libros que publiqué fueron de poesía: una colección de sonetos y *Los reyes*, que siempre consideré como un poema en prosa. Nadie sabe qué es exactamente un poema en prosa, pero para mí el discurso de *Los reyes* es poético. (Lartigue, 1984: 108-109).

[...] yo pienso que una parte de mi prosa está pensada y vista y dicha poéticamente, por ejemplo, *Prosa del Observatorio*, no su totalidad porque está a propósito cortada por pasajes muy en prosa. Pero yo creo que es en definitivo un poema, sobre todo la parte final. Hay una cosa muy lírica. (Picón Garfield, 1978: 42).

¹⁰³ En algunas ocasiones ha precisado más: "Un primer ejemplo, aunque no son exactamente poemas, son los monólogos de Persio en *Los premios* [...]. Bueno, los monólogos de Persio, para mí en algún momento son también poesía; sin ser exactamente poemas, lo son. Utiliza un lenguaje basado en puras intuiciones metafóricas, en imágenes, todo está visto a través de imágenes, de grandes arquetipos, nada está visto como anécdota" (Picón Garfield, 1978: 37-38); "[En algunos capítulos de *Rayuela*] se siente en seguida que no es el lenguaje de la prosa. Lo que ocurre es que si nos ponemos a hablar de la diferencia entre prosa y poesía tenemos para otro libro... Pero en *Rayuela* es evidente que, cuando se llega a esos dos capítulos [7 y 73], el tipo de tensión que hay en el lenguaje es diferente al tipo de tensión de la prosa" (Prego, 1985:150).

No obstante, es preciso retener, como conclusión de este repaso de las opiniones cortazarianas respecto de su escritura poética, que, a pesar de ese reconocimiento de lo poético como elemento que surge en el seno de lo narrativo (lo analógico *vs.* lo anecdótico), no puede prescindirse de las restricciones impuestas a la disolución de las fronteras interdiscursivas ("aunque no entren en la categoría ortodoxa de la poesía", "sin ser exactamente poemas", "nadie sabe qué es exactamente un poema en prosa", "no su totalidad"). Ello está hablando de la tensión que subyace a la producción cortazariana: la que se da entre el deseo teórico de alcanzar la fusión de discursos (y que acaso se consigue en momentos privilegiados) y la realidad práctica de que se sigue manteniendo una escritura poética ortodoxa y exclusiva durante toda la vida, que con su sola presencia testimonia en cierta medida el fracaso relativo de ese proyecto de con-fusión discursiva.

IV

LA POÉTICA DE LA POESÍA, SEGÚN JULIO CORTÁZAR

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace tiempo era conocida -y en buena medida accesible- la importante cantidad de textos que Cortázar dedicara a la reflexión acerca de la tarea de escritura. Como he señalado en el capítulo dedicado al estado de la cuestión, no pocos críticos han aprovechado ese material para elaborar síntesis más o menos afortunadas sobre el particular¹⁰⁴. Sin embargo, son menos los que han intentado sutlizar la lectura con objeto de fundamentar en su teoría las diferentes manifestaciones prácticas de esa escritura, que son ciertas. El problema no puede resolverse con una rápida comprobación del omnipresente postulado de la aniquilación de los géneros. Con ese punto de partida, se esquivan los lugares conflictivos, se elude el problema central: a pesar de las protestas generalizadoras, Cortázar utiliza diferentes moldes de escritura y, a no dudarlo, ello está íntimamente relacionado con su elaboración teórica, que ha de ser de nuevo asediada y diseccionada.

¹⁰⁴ Algunos críticos llegan a defender la sistematicidad del proyecto cortazariano: "El arte poética cortazariana tiene sus valores más bien como sistema, como unidad trabajosamente elaborada en base a distintos componentes y principios que fueron rescatados de otros -ismos" (Scholz, 1977b: 63). Si es posible defender tal cosa para la primera época (donde se producen textos significativos y unitarios: TT, IJK, "Para una poética", etc.), no creo que el afán de sistema se sostenga durante toda la inmensa producción crítica de Cortázar. Puede, sí, hablarse de coherencia que surge en esos primeros años y que, con diferentes modulaciones, se sostendrá siempre. Por lo demás, la base en otros "-ismos", indudable, no me ha de ocupar aquí sino tangencialmente, pues a su comentario dediqué ya buena parte del trabajo que presenté como tesina de licenciatura: *Julio Cortázar y la tradición de la lírica moderna*.

No puedo ocultar que mi propósito es interesado: puesto que he de ocuparme de una faceta de la escritura cortazariana poco atendida por la crítica, necesito el respaldo de la fundamentación teórica del propio autor. Preciso es declarar desde el principio los *loci* donde éste ha sido buscado. El tronco principal lo constituye, obviamente, esa *obra crítica* (ahora accesible en tres nutridos volúmenes, que, sin embargo, distan de constituir el *corpus* crítico completo), y, al lado, toda manifestación de índole teórica atribuible inequívocamente al autor Cortázar, tal como se halla, por ejemplo, en las numerosas entrevistas.

Antes de continuar con la nómina de lugares, debo aclarar que en el trabajo que constituyó mi tesina de licenciatura, *Julio Cortázar y la tradición de la lírica moderna*, utilicé ese material (definido entonces como "discurso no ficcional") con un propósito heurístico: preparar la tarea que ahora comienzo. Allí indagué contextos estéticos inmediatos (el mundo literario que rodea a Cortázar en su fase formativa) e históricos (el importante sustrato de lecturas poéticas que le ayuda a construir una imagen definida de lo que sea una "obra exclusivamente poética"). Si allí me ceñí al decurso que permitía la gestación de una "historia literaria personal" o, en palabras de Octavio Paz (1989b: 56), la reconstrucción de la "autoexploración de los orígenes", indagando en su comprensión de las diferentes modulaciones de lo poético a lo largo de la historia global de la literatura, lo que me interesa ahora es destilar de ese mismo material (analizado, obviamente, de otra manera) ya no el proceso de construcción, sino el constructo abstracto y ahistórico de lo que la poesía sea para Cortázar, al margen de filiaciones, como bloque del que emergerá o en el que se diluirá (según el propósito crítico) ese otro núcleo textual ya dado (al margen de azares editoriales) que es su importante producción "exclusivamente" lírica.

Pero, como anticipaba, no sólo me he de servir de ese conjunto de textos inequívocamente atribuibles a la responsabilidad autoral. Puesto que mi propósito es más amplio que el mero esbozo de una formación, he considerado necesario atender a

los "armónicos" que esa concepción de la poesía deja en el texto ficcional, especialmente en las novelas, género abierto a la reflexión teórica de un modo que no puede darse en el cuento, al que excluyo de estas páginas¹⁰⁵. Y, por esa misma razón, no he de preterir los ecos inequívocos que esa poética cortazariana devuelve con respecto a los textos teóricos traducidos por el argentino (singularmente Poe y el abate Brémond).

En mi exposición, aprovecharé algunas sugerencias metodológicas que se encuentran dispersas en importantes textos cortazarianos. Interpretaré libre pero necesariamente algunas ideas suyas, referidas a obras poéticas, y que no parece excesivo aplicar a la poética de sus obras:

a) La irrenunciabilidad al principio de "integración" del texto disperso:

Ocurre que el escritor es el primero en desprender de su totalidad un producto destinado a darse en volumen, a continuar más allá de él. Publicar es siempre quemar naves, cortar los puentes. Por eso el contemporáneo sabe mucho menos sobre los escritores cuyas novedades lee, que el lector de las generaciones siguientes, y lo que se da en llamar reconocimiento de la posteridad es, sobre todo, una labor de *reintegración*. Ciertamente que el escritor trabaja para el futuro; porque el futuro será su presente, el tiempo en que alcanzará totalidad y verdad. (IJK: 50).

b) La combinatoria atemporal:

[...] a eso que llaman evolución de una obra preferí la visión atemporal [...], de manera que todo está barajado como hay que barajar un mazo antes de esa gran partida en la que el poeta y su lector se juegan lo mejor que tienen. Para barajar tuve medrosamente que sustituir [...], optar desde mi lado. (Cortázar, 1971: 9).

c) La paradoja hermenéutica, subrayada por Pascal¹⁰⁶, consistente en la imposibilidad de no incurrir en contradicción -que afectará al teórico y a su comentarista- y la necesaria reducción de los lugares contrarios:

[...] conciencia de que en el instante mismo en que niega la dialéctica, lo está haciendo dialécticamente. (Y esto es lo irrisorio de toda "poética", aún aquella de mero balbuceo o de confidencia [...]) (IJK: 102)

¹⁰⁵ Puede verse, sin embargo, un acercamiento provisional al mismo aspecto en mi trabajo "La trama poética en los cuentos de Julio Cortázar" (en VV. AA., 1996: 331-341).

¹⁰⁶ "Para entender el sentido de un autor es preciso concordar los pasajes contrarios. [...] Todo autor tiene un sentido al cual todos los pasajes contrarios se ponen de acuerdo, o no hay sentido del todo" (Pascal, 1984, Frag. 558: 202).

A esos principios pueden añadirse dos notas más, de Poe, traducidas por Cortázar:

d) La justificación autotélica del análisis:

El interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada. (E. A. Poe: "Filosofía de la composición", 1987: 67).

e) La justificación de la atención al meta-discurso poético como paso previo a la lectura del discurso del poema:

¿Quién negará que no puede existir opinión definitiva sobre cualquier poema individual, hasta tanto no nos hagamos una idea definitiva de la poesía como concepción abstracta? (E. A. Poe: "Drake y Halleck", 1956, II: 348).

En lo que sigue, he de procurar acotar los límites que para Cortázar tiene una poética de la poesía, basándome fundamentalmente en los materiales enumerados y ordenándolos de acuerdo a cuatro capítulos, que no por genéricos dejan de corresponder con los factores elementales a la hora de comprender el tema que me ocupa: la poesía, el poema, el poeta y el lector de poesía.

2. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO Y LA POESÍA COMO CUALIDAD TRANS-GENÉRICA

Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. (R, cap. 99: 362).

Mas he aquí que, en llegando al vocablo POESÍA, no hay posibilidad de fijarlo y, por ende, de definirlo. ¿Causa? Pues... que la Poesía es así. "Poesía es todo aquello que se queda fuera una vez que uno ha definido la Poesía", dijo un espíritu sagaz; y es bien cierto. [...] Por eso - final sentencioso y moral- no se debe ir a la Poesía con el diccionario en la mano, sino envuelto en la más radiante inocencia de corazón. (carta de Cortázar a Mercedes Arias, Chivilcoy, 15-IV-1942; Domínguez, ed.,1992: 257).

[...] La poesía no ha sido jamás definida a satisfacción de todas las partes interesadas. Quizá no lo sea nunca, en el estado actual del lenguaje. Las palabras no alcanzan a ceñirla. Su naturaleza intangible y puramente espiritual se niega a quedar encerrada en el amplio límite de los meros sonidos. ("Drake y Halleck"; Poe, 1956, II: 348-349).

Como ha señalado Jean Marie Schaeffer (1983: 13 ss.), la pregunta por la cuestión del género de las obras literarias está en el centro del estudio de los textos literarios, en tanto en cuanto se ofrece como nuevo avatar del círculo hermenéutico: sólo a partir de la historia de los textos se definen las características del género, pero, simétricamente, sólo a partir de la asunción de constructos conceptuales entendidos como géneros puede elaborarse un discurso explicativo que permita la comprensión histórica de los textos particulares. En la práctica del análisis ello implica que una determinada ampliación del concepto de género (v.g. el de "lirica" a partir del romanticismo) implica, necesariamente, una ampliación del *corpus* textual que ha de leerse en esa perspectiva y dicho incremento cuantitativo afianzará la ampliación teórica de la nueva definición. Y eso que vale para la construcción de una historia y una teoría literarias de tipo general, vale igualmente para enfrentarse al análisis de un *corpus* individual como interacción de la reflexión teórica autoral y la práctica de la escritura que le es simultánea.

2.1. LA POESÍA EN LA VIDA

La aceptación de que la poesía es una cualidad no sólo de determinados textos sino incluso de determinados entes de naturaleza no textual (objetos, acciones), en su asumida herencia romántica, ha sido por mucho tiempo el punto de partida para cualquier análisis de lo poético en la escritura cortazariana. Considerado en su justa medida, ese pie forzado debe ser también admitido en el momento inicial de mi discurso, si bien con el compromiso de no someter a él toda reflexión posterior, que habrá de ir matizándose hacia lo particular, procurando acotar los lugares en que inequívocamente Cortázar esboza un concepto restringido de lo poético, en el que habrá de apoyarse el acceso a sus propios poemas.

Siguiendo en ello a la formulación surrealista más canónica, Cortázar identifica explícitamente la poesía con las fuerzas a las que él atribuye mayor influencia en la vida del hombre. Entre los testimonios más tempranos, el movimiento tropológico se apoya en la delectación melancólica más tópicamente romántica: "Muchas gracias por su precioso regalo, que me ha acompañado en mi regreso a Chivilcoy y me promete horas tan llenas de poesía como de recuerdo -que en el fondo, se asemejan tanto-". (28-VIII-1939; Domínguez, ed., 1992: 211). Tal fusión con potencias que rigen el destino humano se convertirá en una constante en los sucesivos asedios de Cortázar al concepto de poesía. Con los años, la poesía irá tomando sucesivamente las formas del azar, del sueño, del amor o la amistad, e incluso del socialismo¹⁰⁷. E buena medida, la justificación de esa ampliación maximalista del concepto de poesía proviene de la confianza en el voluntarismo del sujeto, lo que no es sino una filiación más con los principios surrealistas: "[...] en la poesía de todo acto intensamente vivido, se esconden las fuentes últimas de la verdad" (mayo, 1940; Domínguez, ed., 1992: 223)¹⁰⁸.

En algún otro caso, se apunta que la poesía de los objetos convierte a los sujetos en "poetas involuntarios", separando siquiera mínimamente vida y poesía -voluntaria-

¹⁰⁷ "[...] entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual" (Carta a R. Fernández Retamar, 10-V-1967, Cortázar, 1984a: 64-65); "El azar y la poesía (que es lo mismo) velan siempre por nosotros" (Carta a R. Fernández Retamar, 20-X-1968, *ibid.*: 84); "Pero al igual que en el amor o en la amistad, y sobre todo en la poesía que viene a ser lo mismo, lo desconocido seguirá siempre allí" (PRUC: 4). Idénticas atribuciones, dialécticamente consideradas, se hallan en las novelas: "-No hay azar. El azar es el rebote de nuestras debilidades, las fallas del plan de vida. -¿Ah, sí? Entonces un terremoto que te pesca en la cama y te... -Pero eso no es el azar -dijo Juan, sorprendido-. Eso es la poesía. [...] -Te encantan las fórmulas -decía el cronista un poco resentido-. Si el azar se da como poético, no se sigue que sea la poesía y no el azar" (E: 170); "Sólo en sueños, en la poesía, en el juego -encender una vela, andar con ella por el corredor- nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos" (R, cap.105: 379).

¹⁰⁸ La filiación la explicita el propio Cortázar: "[...] el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre" (TT: 106-107). Ese es, obviamente, el tipo de vida que representa la Maga, definido como "entrega": "[...] De mi lado el reverso: la Maga la dimensión poética (esa maravillosa entrega a los textos, a los cuadros poéticos, a los azares de la calle, a las suertes mágicas, al modo surreal de vida. Todo eso es Nerval y Artaud - es decir asocialidad, miseria, soledad, muerte o suicidio. Inevitablemente si se quiere ser consecuente hasta lo último.[...]" (CB: 74; en lo sucesivo, todas mis citas del *Cuaderno de Bitácora* proceden de la edición facsímil y elimino los cambios de párrafo y las correcciones del autor).

Así el "incongruente" de Ramón, que "vive una vida de involuntario poeta para quien la poesía irrumpe en las cosas antes que en los versos" (reseña de "El incongruente", noviembre de 1947, en Alazraki, 1980a: 271). La reflexión sobre la poesía en la vida, que viene de antiguo¹⁰⁹, está más elaborada probablemente en las novelas, sobre todo en *Rayuela*, donde se comienzan a examinar las implicaciones conflictivas vinculadas a la crisis del proyecto surrealista: la posibilidad de una "realidad poética" no ha hecho sino alejarse con el avance del siglo¹¹⁰.

Una segunda pista -más allá de la herencia surrealista- para entender la proyección de la poesía en la vida según Cortázar se halla en el trasfondo ancestral. La serie "poesía-ritmo-folklore-religión" se establece como hilo fundamental en la etapa de formación cortazariana, según se desprende de un fragmento de su correspondencia en que confiesa en el fondo su gusto por el jazz: "No sé de nada más bello, más hondo, más mío que el folklore y la religión -lo cual es la misma cosa- negroamericanos" (19-VII-1940; Domínguez, ed., 1992: 229); "Los negros de Estados Unidos, en épocas de la esclavitud, hicieron también curiosas transformaciones míticas. Hay en ellas la señal de la raza: poesía y ritmo" (9-IX-1940; *ibid.*: 232). Tras esa intuición arquetípica se sitúa la conciencia de algo a lo que habrá que volver en varias ocasiones: la idea de la base poética del lenguaje como instrumento de conocimiento, basado en la analogía¹¹¹. La

¹⁰⁹ Por el mismo tiempo en que escribe TT, está traduciendo a Brémond, donde encuentra la misma idea acerca de la poesía en la vida: "[...] la poesía trasciende la estética. Para nosotros engloba la vida entera, es la fuente interior del ser en sus manifestaciones más diversas" (Brémond, 1947: 133).

¹¹⁰ "-Me pregunto -dijo Oliveira-. Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie. -No digas tonterías -dijo Perico-. Yo leo montones de versos. -Claro, yo también. Pero no se trata de los versos, che, se trata de eso que anunciaban los surrealistas y que todo poeta desea y busca, la famosa realidad poética. Creeme, querido, desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica, por lo menos estadísticamente hablando. Muy mal, una lástima, habrá que mesarse los cabellos, pero es así" (R, cap. 99: 364-365).

¹¹¹ "Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía [...]. La poesía asoma en un terreno común y hasta vulgar [...]. Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. [...] Esa *dirección analógica* del

importancia concedida a la analogía como elemento definidor de lo poético permite entonces que el concepto trascienda los límites de lo estrictamente literario, llegando a invadir el discurso filosófico moderno, que no puede desprenderse del decir poético si tiene alguna pretensión honesta de verdad¹¹². Así, pues, hallada la clave de la poeticidad presente en todos los actos de la vida no habrá dificultad alguna en hacer estallar el concepto de poesía como género literario y proyectarlo sobre cualquier tipo de manifestación expresiva. Esa convicción perdura en Cortázar a lo largo de toda su carrera¹¹³, al punto que llegará a ver en lo que denomina "muerte de la poesía-en-la-vida" y su confinamiento otra vez como género literario un signo de la crisis de la cultura, relacionado con la imposición de la racionalidad como criterio de vida, en perjuicio del pensamiento regido por la analogía¹¹⁴.

hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo, que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo" (Cortázar, 1954: 122).

¹¹² "Lo literario, en vez [de lo filosófico], supone una frescura, una renovación constante. El espíritu y la carne se expanden allí libremente, sin trabas ni presupuestos. Todo termina, al fin, en una línea poética. (¡Los viera usted a los filósofos contemporáneos -Bergson, Scheler, Blondel, Marcel, Heidegger, acudiendo a la sabiduría poética para expresarse! ¿Sabe usted que Heidegger dijo: "La primera mitad de mi filosofía está en Hölderlin, y la segunda en Rilke"?)" (25-VIII-1941; Domínguez, ed., 1992: 242); "[...] el genio del pensador de Stuttgart [Hegel] brilla sostenido en sus intuiciones (¡tantas veces henchidas de pura poesía!) acerca de la escultura, la música, la pintura, afirmando esa concepción estética de hondo sentido humano con el andamiaje dialéctico de una de las mayores inteligencias de la humanidad" (reseña de Hegel: "Sistema de las artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música)", noviembre, 1947; en Alazraki, 1980a: 271).

¹¹³ "[...] la poesía, ventana surrealista por excelencia, no tiene formulación, convocatoria, acto de presencia más eficaz que en el verbo bajo todas sus formas -incluidos colores, formas y sonidos" (TT: 104); "[...] la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffitti*. (PM: 9).

¹¹⁴ Es un lugar precioso del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*: "¿Por qué ha ocurrido esta muerte de la poesía-en-la-vida? 1) La desmesurada centrifugación del hombre: radio, TV, Comet, Sputnik, high fidelity, cinemascop, etc. En vez de enraizarnos (que es actitud, búsqueda y logro de poesía), en vez de buscar el Centro (Eliade), nos extendemos en mancha de aceite, nos trivializamos. Un poema exige siempre una solidarización momentánea para una confrontación. Preferimos asistir a las confrontaciones de los héroes de las novelas y del cine. 2) La "kitsch", la desaforada conquista de la masa por el capitalismo en su última carrera. Las élites mismas sucumben a las formas más altas: long play, la Dauphine que nos devuelve al bosque y a la Arcadia de week end. La lectura de los poetas es un "lujo" más, no ya una operación nocturna y grave como la entendían los románticos. O sea que el Occidente sigue su tradición helénica de racionalismo, Apolo gana hoy este round de su lucha secular con Dionisos. Pero el hombre es más que el Occidente. Por no querer aceptarlo, el Occidente se está suicidando. La muerte de la poesía es una de sus necrosis. P.D. Poesie pas morte! Claro que no. "Mientras el mundo ---- habrá poesía!". Tampoco han muerto las ballenas, los leones, los bacilos de Koch y las espiroquetas pálidas. Y sin embargo ya casi no cuentan... La muerte, aquí, es

2.2. LITERATURA VS. POESÍA: LA CRISIS DE LOS GÉNEROS

Desde la que ha de considerarse primera elaboración madura de la teoría literaria cortazariana (*Teoría del túnel*), el autor establece los límites entre dos realidades que juzga por completo diferentes: la literaria (o estética) y la poética. La primera se presenta como mero vehículo de la segunda a la que puede llegar a ahogar, en virtud de las convenciones que la rigen. Toda la historia de la literatura occidental se entiende entonces como una lucha entre la voluntad de expresión y los límites que el instrumento lingüístico-literario impone¹¹⁵. La diferencia entre su concepto de lo literario y el de lo poético es cualitativa: se opone así lo artificial-elaborado frente a lo natural-dado¹¹⁶. Esta dicotomía se conserva a lo largo de toda la reflexión teórica de Cortázar y dejará su huella también en el texto ficcional ("[...] todo poeta es por definición enemigo de la literatura [...]", LP: 286)¹¹⁷. Así, se va produciendo en la elaboración teórica cortazariana una derivación desde un concepto difuso de poesía

una resultante estadística: la poesía vuelve hoy a la dimensión de género literario que tuvo en sus peores épocas. El ciclo real parece haberse cumplido" (CB: 11 y 13).

¹¹⁵ "Creo preciso añadir que esta concepción de lo literario tradicional no incluye en modo alguno a la Poesía. Aparte ésta, toda la historia de la literatura occidental, partiendo de las primeras preceptivas clásicas, no ha sido otra cosa que una búsqueda de adecuación de los órdenes que engendran la obra literaria: una situación a expresar, y un lenguaje que la exprese. A ninguno de los escritores vocacionales les parece plantearse la duda que angustia al escritor contemporáneo, reflejo localizado de una angustia general del hombre de nuestros días: la duda *de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido*" (TT: 50-51); "[...] si alguien se alza [contra el instrumento expresivo] como Hölderlin en los albores del romanticismo o como Mallarmé en su decadencia, ése sigue ciegamente la intuición infalible que lo encamina al lenguaje poético, no estético, lenguaje donde es posible burlarse de las limitaciones del verbo por vía de la imagen -esa *Idea del verbo* que los hombres poetas alcanzan a aprehender y formular" (TT: 58).

¹¹⁶ "Propongo, para una mejor aprehensión de lo que sigue, entender por *literatura* y por *obra literaria*, la actitud y consecuencias que resultan de la intencionada utilización estética del lenguaje" (TT: 35, n.).

¹¹⁷ Una posible fuente de esa oposición, expresada de modo más craso, puede hallarse en Brémond a quien Cortázar traduce en los albores de su carrera literaria: "Pues las artes son inseparables de la poesía como la poesía de las artes. No se lo piensa nunca bastante porque la *literatura*, que es prosa, las invade igualmente" (Brémond, 1947: 111).

hasta su identificación con un cierto modo de escritura, confrontado dialécticamente con otros, en el marco de la crisis de los géneros¹¹⁸.

Ya Scholz se había percatado de ese propósito debelador de límites y señaló que "la *discusión de los géneros* tradicionales es uno de los rasgos más evidentes de las intenciones artísticas de Cortázar. [...] No sólo intenta borrar los límites entre prosa, poesía y drama, sino que quiere ampliar los marcos de la literatura misma" (Scholz, 1977b: 38). Es importante detenerse en este aspecto porque muestra a Cortázar plenamente consciente de algo que signará su propia práctica poética. Puesto que su investigación parte, cronológicamente, del género moderno por excelencia (la novela, centro de *Teoría del túnel*), las conclusiones derivadas del paso de la era de lo estético-literario a la era del triunfo de lo poético (el signo de la modernidad) se referirán a la fractura de los límites entre novela y poema: "*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*" (TT: 90). Un poco más adelante, en el mismo ensayo, establece algunas precisiones destinadas a subrayar en qué consiste el aporte moderno:

El nuevo avance del daimón poético cumplido en nuestro siglo no debe con todo ser entendido como un retorno a la indiferenciación entre novelesco y poético que se daba en la tragedia y la narración épica. Aún entonces, y sin claridad preceptiva suficiente, el escritor advertía las diferencias entre la enunciación discursiva y racionalizada, y la expresión poética dramática o lírica. En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. (TT: 91).¹¹⁹

¹¹⁸ La cuestión, germen de la poética de Cortázar, no ha escapado, por supuesto, a los críticos. Siguiendo los apuntes ya mencionados, se ha subrayado, implícitamente, el afán de transgresión de los límites que el lenguaje impone a la expresión, como característica del discurso poético: "[...] su reflexión y experimentación con el lenguaje se encuentran tanto en la crítica demoleadora de la expresión verbal como en los intentos de trascender los límites del discurso lógico mediante el lenguaje poético" (Filer, 1987: 47); "[...] en Cortázar, la expresión poética surge como intento de transmitir una visión del mundo inaccesible a la conceptualización" (*ibid.*: 48); "Cortázar procede, paralelamente, según la convicción de que es el lenguaje el que extiende los parámetros de la realidad" (*ibid.*: 50). Otros se han hecho eco de la oposición literatura / poesía, subrayando siempre sus diferentes relaciones con la realidad: "Julio Cortázar, un poeta en el cual "la palabra surge concebida como crítica de la literatura; y la literatura, como crítica de la enajenación"" (Grande, 1986: 137); "Para Cortázar, la poesía detenta [*sic*] el más alto poder de manifestación y de revelación; constituye por lo tanto la suprema aspiración de su escritura. Su palabra está atraída y promovida por esa impulsión carismática que corresponde, según Cortázar, más al orden de lo visionario que de lo literario. La poesía enraíza, establece el anclaje del ser, por ella devuelto a su basamento" (Yurkievich, 1991b: 671).

¹¹⁹ Las mismas reflexiones sobre el "poetismo" de la novela, que desarrolla en TT, todavía le preocupan, en los mismos términos, durante la redacción de R: "Es exacto que la poesía ha perdido terreno. (Poesía-poema,

Desde los orígenes de su reflexión Cortázar establece de forma diáfana una cadena de implicaciones muy interesantes. Entendidos los géneros como "formas aparentes" que se subsumen en una forma global que recibe el nombre de "Libro", la crisis de los géneros es, en definitiva, la crisis del libro como archi-género¹²⁰, anticipando la crítica fenomenológica de la "reificación" del texto (cfr. Schaeffer, 1983). La concatenación de consecuencias le lleva a percibir en la crisis del libro una figura de la crisis general de la cultura y de las instituciones que la representan, no dudando en vincular esa crisis con la de la religión¹²¹. Su poética cobra así un alcance trascendental, que no ha de olvidarse a la hora de analizar sus realizaciones. Cortázar, desde el principio, emprende una tarea de amplio alcance, que dejará huella en toda su producción. La crisis de los géneros no es mero tema de disertación, sino punto de partida de un proyecto decisivo.

se entiende) ¿Ha sido remplazada por otra instancia de la poesía? No. "Poetismo" general (novela, cine) pero sin la intensidad de un Rimbaud o de un Vallejo. ¿Qué indica eso? Que el Occidente sigue occidentalizándose. Que la razón l'emporte en todos los planos: literatura, arte (ciertos movimientos "concretos") técnica, ciencia ("science fiction"!!). El Occidente renuncia cada vez más al mundo mágico, simpático, analógico. En el país del surrealismo, hoy se aclama a un Robbe Grillet, se olvida un cine de pura poesía, y sólo se acepta lo insólito cuanto viene de Becket o Ionesco, es decir disparado por una dialéctica reseca. Joyce, símbolo del siglo: no es un poeta sino un filólogo genial, como Proust es un sociólogo y un psicólogo genial, y Kafka un moralista y un axiólogo genial" (CB: 9).

¹²⁰ "Incluso un examen de cualquier "historia de la literatura" prueba cómo el libro es asimilado a la categoría de objeto natural, llega a constituir un género que subsume a las distintas formas involucradas en el concepto "literatura". No hay literatura sin libros. Incluso el teatro resulta un a modo de libro oral, y el periódico un libro por entregas; los recursos menores de la oratoria en sus formas sermonarias, didácticas o políticas, tienen un tinte tan marcadamente literario que un volumen no tarda en acoger su versión escrita" (TT: 44-45); "Contra ese valor fetiche, contra el *género Libro* que contiene el total de los géneros literarios, la actitud del escritor del siglo XX se ofrece con una apariencia de livianísima e irreverente despreocupación hacia las formas exteriores de la creación literaria. [...] Si el libro es siempre símbolo, la irreverencia hacia él resulta igualmente simbólica" (TT: 46).

¹²¹ "Frente a una incierta teleología, el hombre muestra valor suficiente para romper las formas atávicas que lo atenían a la tradición que la Iglesia resume, afina y defiende. Al atacar la Literatura, el hombre del siglo sabe que ataca la Iglesia; al acabar con el género novela y el género poema, sabe que acaba con el género religión. De tanta ruina se alza su imagen solitaria; pero esa soledad es ya la soledad de tantos, que anuncia para el hombre que batalla la hora de la reunión en su legítima realidad" (TT: 134).

2.3. POESÍA VS. GÉNEROS EN PROSA

Tras dejar constancia de que en la base de ese proyecto de escritura cortazariano se encuentra la profunda convicción de que las fronteras intergenéricas deben ser destruidas para alcanzar la "escritura en libertad", comienza el movimiento contrario: la comprobación de que para Cortázar nunca fue la poesía un excipiente (anti)literario inhallable. Antes bien, se preocupó de establecer con claridad sus diferencias con los géneros en prosa, abriendo la posibilidad de una práctica escritural distinta. El hecho de que, hablando de Keats, Cortázar señale "que su obra *es una*, en cuanto su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración" (IJK: 49), o de que años después justifique la índole de su último libro (*Salvo el crepúsculo*) diciendo que sigue "tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente" (SC: 61), se sitúa, efectivamente, en la misma línea de pensamiento continuador: prosa y poesía como la misma cara doble de esa cinta de Moebius que es el sentido, en el que el paso de una modo de escritura a otro se debe a una intensificación del impulso apenas discriminable. Sin embargo, no puede soslayarse que la mera consideración del problema señala la percepción de diferencias claras, de que ese momento de paso difícilmente precisable existe y es la clave del conflicto de las escrituras. De ahí todo el sentido de las palabras que siguen a las recién citadas: "[...] que lecturas alternadas *no las agreden ni derogan*" (SC: 61; la cursiva es mía). El límite, pues, aunque franqueable, existe. En otro lugar, por boca de un personaje, Cortázar es más rotundo: "-Con palabras se hacen la prosa y la poesía, que en nada se parecen" (E: 165). Tan injusto será, pues, reverenciar como ignorar la diferencia.

Tempranamente, intuye Cortázar que algo de lo que define esa diferencia se halla en la actitud del escritor con respecto a su obra, más concretamente: la relación que establece con el tiempo:

Además, el poeta, *aunque parezca mentira*, no escribe para el futuro. Esta es una de las grandes macanas que inventan los que no salen de la prosa. Un Gide y un Stendhal aluden a las futuras generaciones que los leerán, pero el poeta hincó sus treinta y dos dientes en el durazno diurno. (IJK: 88)

La obra poética, por enunciarlo a la inversa, no precisa de la posteridad para desarrollar su sentido, o mejor, no admite adyacencias indeterminadas, el tiempo no la ha de mejorar: está dada de una vez por siempre. Al contrario, la prosa está llena de lugares vacíos que el tiempo podrá o no rellenar. Que el tiempo está en el centro de la diferencia lo demuestran otras declaraciones, acaso tópicas, pero que adquieren nuevo sentido a la luz de la recién transcrita. Si la poesía no precisa del tiempo para adquirir su plenitud de sentido, es también el modo de escritura en que el tiempo se siente. A tal respecto, la poesía es la escritura "pre-histórica"¹²².

Además, no puede olvidarse que, de forma también dialéctica, Cortázar reconocía la entidad sustantiva de la "poesía en verso" como algo perfectamente diferenciado de otros modos de escritura, y que, en parte, el propósito debelador de fronteras procedía de algo que siempre pesó de forma singular en la configuración del proyecto del autor argentino: la figura del lector. Ya se han visto algunas notas acerca del conflicto que personalmente le supone el desprestigio contemporáneo de la poesía en verso. Hasta el final mantendrá la necesidad de compaginar la diferencia entre "poesía en verso", caracterizada por lo que califica de "aristocracia formal" que puede alejar a determinado tipo de lectores (SC: 61), con la esencia común a la poesía vertida en otro tipo de moldes, que aún atrae a numerosos lectores y prueba su "vigencia profunda". No obstante, con toda la prevención que Cortázar opone a esa "aristocracia formal", resulta obvio que el factor pre-formante marca el impulso inicial de la escritura, diferenciando desde el origen poesía y prosa¹²³.

¹²² "[...] es siempre como una avanzada humana en el tiempo" ("La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea", 1980; OC/2: 204-205); "La humanidad empieza expresándose por vía del poema. Mirando históricamente, se diría que en el mundo grecolatino la poesía precede a la prosa, así como en la infancia del hombre la poesía viene antes que la prosa" (Lartigue, 1984: 108).

¹²³ Morelli lo señala explícitamente en *Rayuela*: "¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (R, cap. 82: 330). Una vez más la idea se encuentra en Brémond (1947: 53): "Para *aislar* una preparación de poesía al estado puro", importa disociar y apartar los elementos que también pertenecen a la prosa: narración, drama, didactismo, elocuencia, imágenes, razonamientos, etc.; la esencia de la poesía, la "poesía pura" será el remanente después de esa operación".

Pero Cortázar no se queda en apuntes más o menos vagos acerca de las diferencias entre una y otra escritura, sino que a lo largo de toda su obra pueden encontrarse numerosos testimonios de que la poesía ocupa en su sistema literario personal un lugar concreto y distinto del ocupado por cada uno de los diferentes géneros en prosa. Antes de precisar el sustrato conceptual que sostiene esas diferencias, conviene presentar pruebas explícitas de que Cortázar establece dicha discriminación.

En primer lugar, es preciso fijar sus límites con respecto al cuento. Se han alegado siempre con razón los lugares en que Cortázar establece explícitamente los vínculos del relato breve con el poema¹²⁴. Quiero subrayar ahora, para que no se olviden, las matizaciones. Si la semejanza se da, es "en otra dimensión del tiempo literario" (Cortázar, 1970: 179), porque "si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un "mensaje"" ("Del cuento breve y sus alrededores"; UR, I: 75-78). No es desdeñable la diferencia: esencia, conocimiento, mensaje, son atributos del poema y no del cuento, más libre quizá, menos comprometido tal vez, arte más que verdad¹²⁵.

¹²⁴ Lo llama "hermano misterioso de la poesía" (Cortázar, 1970: 179). Pero la afirmación más importante y rotunda es: "no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos [los cortazarianos] y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. [...]. El génesis del cuento y del poema es [...] el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmagórica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable" ("Del cuento breve y sus alrededores", UR, I: 75-78). En un texto muy anterior ya apuntaba algo acerca de la perfección y la forma como esenciales al buen cuento: "Todo buen cuento sostiene su duración en las memorias mediante una cualidad que el mal cuentista ignora para su desdicha: la irrefutable proposición de una cierta y determinada realidad, capaz de hacerse admitir intuitivamente y sin rechazo por el lector a su altura. [...] Encuentro que la mayoría de los relatos cae en el olvido (¿de cuántos cuentos se acuerda usted?) por deficiencia *cósmica*: en su pequeño universo faltaba el acabado que fija para siempre cada estrella en su luz, cada animal en su silueta y su lenguaje" (reseña de Enrique Wernicke: *El señor cisne*, 1947; OC/2: 81).

¹²⁵ Un antecedente se halla en Poe. Sin embargo, Cortázar parece invertir los términos de la relación de

Por otra parte, como ya se ha apuntado más arriba, el proyecto de mayor calado en la teoría cortazariana consiste en la explicación de la transgresión de los límites genéricos entre novela y poema. Si la contraposición poema / cuento surge cuando ya se ha establecido la fama internacional del autor como cuentista (y adquiere así implicaciones pragmáticas), cabe afirmar que la contraposición poema / novela se da en los orígenes de su obra literaria, y por tanto sus connotaciones son, en este caso, programáticas. Es *Teoría del túnel* el texto que más extensamente desarrolla estas ideas.

Como ha señalado Yurkievich (1994a: 16-17), en el proyecto contra-literario que se expone en ese ensayo es objetivo fundamental la difuminación de fronteras intergenéricas y el planteamiento del estado actual de la evolución del género novelesco. Cortázar percibe claramente el componente histórico de las relaciones entre géneros. Las semejanzas que quiere establecer entre novela y poesía no son cosa esencial, sino resultado de una evolución hacia el cumplimiento de las posibilidades de cada uno de los elementos implicados en la relación. Así, partiendo de que "la novela parece nacida para manifestar en sus formas más diversas -y siempre dentro de una situación correspondiente- el sentimiento humano" (TT: 69), es lógico postular un proceso de depuración de todo componente "interpretativo" y "enunciativo" que pudiera obstaculizar la plenitud de la sentimentalidad (TT: 70). Lo importante es darse cuenta de la estructura "evolucionista" del pensamiento cortazariano y del apriorismo indiscutido de que la expresión de lo sentimental (*i. e.*, el abandono de todo lo que tenga que ver con lo "racional") es el destino latente de la novela. El movimiento es de interiorización (casi de "vampirización"). Tras escauceos periféricos, la poesía -en la modernidad- se instala en el seno de la novela¹²⁶. El resultado es la fusión conseguida

uno y otro género con el conocimiento: "Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el *ritmo* de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema -la idea de lo Bello-, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad" (Poe: "Hawthorne", 1987: 136).

¹²⁶ "El golpe de estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca (de la que hasta entonces había sido mero adorno y complemento) revela en toda su magnífica violencia las ambiciones de

por la adecuación, y se expresa categóricamente: "Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio" (Cortázar, 1992c: 20). Pero me interesa subrayar también la precisión con que Cortázar delinea el decurso histórico de ese proceso, en un intento de marcar el camino hacia su propia práctica. Sus ejemplos iluminan el alcance de su teoría y la trayectoria que pretende seguir. El primero de la serie es quizá el *Hyperion* de Hölderlin, que, a su juicio, "no es una novela; de acuerdo, pero tampoco es un poema si lo entendemos poéticamente" y donde percibe "una superación de géneros que habrá de confirmarse en nuestro tiempo" (TT: 92, n.). El siguiente ejemplo son los *Cantos de Maldoror*, donde a pesar "de las hipertrofias de los surrealistas a propósito del Conde", puede encontrarse "un producto libre de toda especificación, que se abre como poema y termina en una novela, sin ser jamás una cosa u otra sino *presentación poética del entero ámbito vital de un hombre*; sin parcelación estética ni catarsis lírica, sin novela pura ni poema puro, *los dos y ninguno*" (TT: 96).

El discurso acerca de los ejemplos se va condensando, creando su propia terminología: esos textos (más los de Nerval, Rimbaud, etc.) serán considerados "signos ciertos del tiempo" y recibirán el nombre de "novelapoemas" (TT: 100), pero la enumeración de los ejemplos contemporáneos (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, The Waves, Les Enfants Terribles, Le Grand Meaulnes, The Turn of the Screw, Der Prozess*) le lleva a proponer un nombre nuevo para sus autores: *poetistas*, que se define como "escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura*" (TT: 110). Ese concepto permite la creación de un canon nuevo, que el propio Cortázar se atreverá a inventar¹²⁷.

nuestro tiempo y sus logros" (Cortázar, 1992c:18). Evidentemente, Cortázar experimenta ese "golpe de estado" en el seno de su propia escritura: "Antes de entender con suficiente claridad dialéctica la irrupción de la poesía en cualquier género verbal contemporáneo, y por ende la liquidación de los "géneros" como tales, sentía yo su oscuro trabajo presente en mi prosa, en lo que hasta entonces había sido una prosa" (DAF: 50). A tal respecto es interesante señalar cómo la revolución se cifra, para su caso concreto, en la ruptura de "la horizontalidad de la escritura (que es espacialización de desarrollo temporal)" (DAF: 53).

¹²⁷ "Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y lo novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil

Asumiendo que el impulso cortazariano se dirige hacia la fusión, no ha de silenciarse que el autor percibe y expresa inequívocamente la condición discreta de los elementos fusionados, poesía y novela. Ya se han visto algunas diferencias (sentimiento / enunciación; catarsis lírica / parcelación estética). En algún momento contraponen explícitamente los componentes novelescos y poéticos que se fusionan:

En la enorme producción novelística de nuestro tiempo, la línea de raíz y método poético representa un salto solitario a cargo de unos pocos en quienes el sentido especial de su experiencia y su visión se da a la vez como necesidad narrativa (por eso son novelistas) y suspensión de todo compromiso formal y de todo correlato objetivo (por eso son poetas). (Cortázar, 1992c: 20).

Con todo y con eso, dicha fusión no aniquila ni hace obsoleto al poema como forma. Poco después de *Teoría del túnel*, afirma en un artículo capital que "si la novela moderna es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista; la elaborada continúa y prefiere el poema, donde debió quedar Aquella con su simbología taraceada, porque ése era su reino" (reseña de L. Marechal: *Adán Buenosayres*, 1949; OC/2: 175). La inmediatez de la visión frente a la elaboración del simbolismo se presentan como dos ámbitos al parecer irreductibles¹²⁸. El primero es conquista de la novela moderna, liberada de mediatizaciones estéticas y retóricas. El segundo es permanencia de una escritura intocable, depurada a su vez como consecuencia de la intensificación de la escritura novelesca, que le permite ocupar con más holgura el ámbito de lo indecible.

superar (máxime cuando las corrientes genéricas tradicionales continúan imperturbables y se cumplen en manifiesta mayoría) impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre los Ángeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la Tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Vergils*" (TT: 92). La culminación de ese poetismo se produce en la novela existencialista contemporánea a la redacción de TT: "Novela [en el existencialismo] es posibilidad expresiva de comunicar una *antropología* sin demasiada mediatización o parcelamiento; el hombre en su ámbito, su diálogo, su dialéctica vital continua y relativa a cuanto lo rodea, lo acecha y lo exalta" (TT: 126-127). La definición recupera términos aplicados a la descripción de los *Cantos de Maldoror*.

¹²⁸ El precedente discriminador explícito puede hallarse también en Poe: "Opino que un poema se opone a una obra científica en cuanto su objeto *inmediato* es el placer y no la verdad; a la novela o romance, en cuanto su objeto es el placer *indefinido* y no *definido*, y siendo un poema tan sólo en la medida en que alcanza dicho objeto; la novela, por su parte, presenta imágenes perceptibles con sensaciones definidas y la poesía con sensaciones *indefinidas* [...]" (Poe: "Carta a B...", 1956, II: 292).

Por último, la explicación de los límites de lo poético obliga a atender a los lugares en que Cortázar se expresa también acerca de los géneros "híbridos": el poema en prosa y el poema dramático, por cuanto ambos dejarán huella certera en su producción. Sobre el primero, encontramos pocas referencias teóricas, siempre en *Teoría del túnel*, y marcadas por la reflexión histórica sobre el proceso de fusión entre lo novelesco y lo poemático. Se fija en los iniciadores (Aloysius Bertrand y, sobre todo, Baudelaire¹²⁹), para indicar que ese intento de revolución genérica del simbolismo se elevaba como síntoma del proceso que está analizando:

Ya el llamado "poema en prosa" venía señalando una tendencia del poeta a manifestar situaciones donde lo narrativo era a la vez extranovelesco y extrapoemático. [...] La exploración de esa prosa poemática anunciaba la total irrupción poética, la cumplía ya parcialmente. (TT: 93).

La segunda referencia específica al género se fija en otro momento de la historia literaria que lo privilegió: el surrealismo. Propone que todo texto surrealista es "poema en prosa", e indirectamente aporta una definición:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. (TT: 105).

El poema en prosa le interesa, básicamente entonces, como término marcado en la evolución hacia el poetismo. Las también escasas referencias a "poemas dramáticos" son algo posteriores y se producen en lugares discursivos diversos¹³⁰. Ya no se aducen como ejemplos de una argumentación teórica general, sino que se propone el término como instrumento de comprensión crítica para algunos textos concretos.

¹²⁹ A quien define como "otro poeta a quien lo novelesco obsesionaba, como lo prueban sus relatos, sus proyectos, su amor a Poe" (TT: 94), indicando semejanzas con su propia figura.

¹³⁰ Hay una referencia a "poesía dramática" en *Teoría del túnel*: "[...] Tras de esto persiste la razón invariable de que pueda hablarse de "poesía lírica" y "poesía dramática", siendo que la diferencia apunta siempre a la situación, en el primer caso consustancial a la forma, en el segundo sometida a la poesía por una transustanciación que sólo el poeta es capaz de operar [...]; todo poeta lírico sabe que nada puede separar en él su sentimiento de su palabra" (TT: 94, n.). Sin embargo, como se verá luego, esa alusión con-funde lo narrativo-dramático.

Los textos que pretenden explicarse con semejante etiqueta son también de muy diversa época: por un lado, los dramas de Keats; por otro, un extenso poema del argentino Carlos Viola Soto. Con respecto al primero, en el compromiso totalizante del análisis cortazariano, surge la necesidad de sustentar la existencia textual de *Otho* y de *King Stephen*, flojas piezas de acuerdo con la tradición genérica en la que pretenden insertarse. Cortázar no duda en emitir una hipótesis personal, propiciada por su conciencia de lector *outsider*: "Tal vez para nosotros sea una ventaja leer *Otho* y *King Stephen* sin el peso de tradición teatral en que se educa a todo inglés. Podemos tomarlos como poemas dramáticos, y en ese sentido mantenerlos conectados con el tronco de la obra keatsiana" (IJK: 579). No me parece de poco alcance lo implicado en esas pocas líneas de un apéndice de la magna obra sobre el poeta inglés: la tradición impone el género; la liberación de la tradición permite nuevas lecturas, que, sin embargo, no pueden escapar de la pulsión clasificadora, si quieren *entender*.

Distinto es el caso de *Periplo*, el poema de Viola Soto. No es un texto que pretenda explicarse como parte de un *corpus*, sino algo nuevo que se ofrece en sí mismo. La propuesta clasificatoria es más difusa, simplemente lo califica de "poema pragmático", en lo que coincide con "los poemas dramáticos, que exigen una orquestación un sistema -simbólico, sonoro, moral- para integrarse e integrar su *resultado*" (reseña de C. Viola Soto: *Periplo*, 1953; OC/2: 260). Al fin y al cabo, Cortázar parece aludir a una de las múltiples manifestaciones de la polifonía. Cabe concluir, en suma, que poema en prosa y poema dramático se erigen en el sistema cortazariano como categorías difusas que albergan productos innovadores, con respecto a la escritura impuesta en cada momento histórico.

Una vez indicados los casos concretos de colisión de límites entre poesía y los diferentes géneros en prosa, el paso siguiente ha de consistir en aislar el sustrato conceptual que sostiene esas discriminaciones. En primer lugar, cabe establecer una

discriminación en el seno de las constricciones de la escritura: tanto el sistema genérico como el lenguaje suponen redes que atenazan la expresión forzándola por derroteros acaso no deseados, limitando en suma la libertad del escritor como individuo y las posibilidades de ampliación de conocimiento, pero el lenguaje se halla en un nivel superior de fuerza y es preciso que el escritor se dé cuenta de ello, y no convierta su proyecto en una mera debelación de límites genéricos, pues éstos, en el fondo son máscara convencional. Ese es acaso el error del escritor moderno: "[En la década de los 10-20] se advierte la aparición de un tipo de escritor [...] para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción" (TT: 46-47). El error estriba en no darse cuenta de que el idioma es el verdadero límite:

[...] el compartir por adhesión innata, por vocación, las estructuras idiomáticas como *elementos naturales* de la expresión, induce al escritor vocacional a aceptar el idioma como vehículo suficiente para su mensaje, sin advertir que ese mensaje está pre-deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales. El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi *orgánica* de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesuras, las caricias y hasta los golpes, pero que ante la amenaza de violación se encrespa y rechaza. Cuánto de nominalismo no sistemático, no formulado, habita esta confianza orgánica en que el lenguaje es como la piel de la literatura, su límite tras el cual, para decirlo con una imagen de Neruda, "lo extranjero y lo hostil allí comienza". Cuánto de magia atávica, también: el respeto al verbo *que es su objeto*, precisamente porque todo objeto es en cuanto verbo, modo intemporal que le concede eternidad. (TT: 52).

La intuición deconstructiva de las "tachaduras" no consigue acabar con la quitinización del sistema expresivo. La tachadura se da siempre en superficie y Cortázar propone la inmersión "en túnel"¹³¹. No obstante, reconoce también las

¹³¹ Al respecto es iluminadora una de las morellianas de *Rayuela*, que atribuye al escritor allí implicado la misma evolución esbozada en *Teoría del túnel*, yendo incluso más allá: "Su problema previo era el resecamiento, un horror mallarmeano frente a la página en blanco, coincidente con la necesidad de abrirse paso a toda costa. [...] Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial [...]. En aquel tiempo, había sido como si lo que escribía estuviese ya tendido delante de él, escribir era pasar una Lettera 22 sobre palabras invisibles pero presentes, como el diamante por el surco del disco. Ahora sólo podía escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible contrario, la escondida falacia [...], sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo" (R, cap. 99: 362).

dificultades del proyecto: los límites no están en el lenguaje como tal, sino en la estricta condición humana¹³². La inmersión feliz ocurre pocas veces y es signo de poesía. De ahí que si "los rebeldes lo son sólo en cuanto a sus ideas sobre el contenido y las formas genéricas de la literatura, nunca en cuanto al instrumento expresivo cuya latitud parecen ligeramente considerar inagotable" (TT: 58), los logros sean escasos. Por todo ello, la declaración programática de la reseña del *Adán Buenosayres* (1949) cobra mayor valor: "*Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria*" (OC/2: 173)¹³³. La labor del escritor contemporáneo consistirá en destruir las limitaciones del instrumento expresivo, lo que inevitablemente conllevará la desaparición de las constricciones genéricas. Al parecer, implícitamente, sostiene Cortázar que el sistema genérico es la "emanación" de una cierta concepción del lenguaje.

En este momento, es preciso preguntarse por los residuos que quedan en el discurso cortazariano tras el intento debelador de fronteras intergenéricas y que permiten reconstruir el lugar de lo lírico, como un espacio propio desde el que se ha de

¹³² Su propia experiencia se lo confirma: "Se dice -y uno sonrío-: "El lenguaje me impide expresar lo que pienso, lo que siento". Más cierto sería decir: "Lo que pienso, lo que siento me impiden llegar al lenguaje". Entre mi pensar y yo, ¿se opone el lenguaje? No. Es mi pensar el que se cruza entre mi lenguaje y yo. Ergo no hay otra salida que izar el lenguaje hasta que alcance autonomía total. En los grandes poetas, las palabras no llevan consigo el pensamiento; son el pensamiento. Que, claro, ya no es pensamiento, sino verbo" (DAF: 22-23). Pero la lectura le revela que eso sucede pocas veces: "[...] Porque sólo aisladamente, inefablemente, logra un poeta *perderse* para asomar a la realidad *desde otra cosa, en otro ser*. Tan pocas veces lo logra que casi siempre debe conformarse con aproximaciones, y por eso la poesía -aún la más alta- conserva un lenguaje esencialmente antropomórfico" (IJK: 497).

¹³³ Más o menos en la misma época, anota: "Para esto me libro del lenguaje *adecuado* (que no es tal sino adecuado) y acepto, provocho, invento y pruebo un decir que -yo quietito en el medio- es un *decirse* de lo que me envuelve, me interesa y me nace" (DAF: 54-55). A pesar de todo, Cortázar parece creer que hay unos idiomas más capacitados que otros para la "inmersión poética": "[...] tengo la impresión de que el inglés para mí es el idioma de la poesía. [...] La poesía en lengua inglesa es para mí la que más cuenta" (Picón Garfield, 1978: 43).

elevar una parcela muy importante de su propia producción. A la serie de oposiciones que he ido anticipado, puede añadirse la que intento sistematizar ahora.

En *Imagen de John Keats* Cortázar expone reiteradamente su convencimiento de que la lírica conserva siempre su lugar intacto, frente a las mutuas contaminaciones con los novelesco: "La poesía "pura" no es narración; la poesía pura es la lírica [...]" (IJK: 128). Poco tiempo después insiste, marcando la diferencia y la posibilidad de contacto entre lo lírico y lo narrativo-dramático: "[...] y contar no es cantar, aunque el poeta cante para contar. Ya se ve que reitero aquí la diferencia ilustre entre lírica y drama, entre paisaje e historia" (reseña de C. Viola Soto: *Periplo*, 1953; OC/2: 260). La "pureza" confiere a la lírica una cierta condición inmutable: "[...] por ser la lírica la forma *elemental* de la poesía, surge análoga en las tierras y los tiempos varios [...]" (IJK: 252). De tal modo, la lírica quedaría al margen de esa evolución "contaminadora" a la que se ve sometida la novela, y sólo como tal "elemento" simple puede entrar a formar parte de la combinación.

No obstante, una nota preciosa de *Teoría del túnel* apunta un proyecto simétrico al que realiza esa obra y que, sin duda, hubiera aportado más luz sobre el tema que me interesa:

Tarea fascinante -pero aquí algo marginal, por lo cual la abandono a otra oportunidad- la de estudiar cómo *dentro de los poemas* se va acentuando paralelamente [al surgimiento del "poema en prosa"] en el siglo XIX esa superación de lo segmentado en "novelesco" y "poético". (TT: 94, n.).

Sin embargo, Cortázar no ofrece respuesta al problema, sino que lo refuerza, planteando las divergencias entre lo lírico y lo narrativo-dramático, como si Cortázar temiera que un deficiente ("débil") planteamiento pudiera falsear la solución:

[...] Al reparo de que en todo tiempo la poesía ha expresado situaciones novelescas -es decir, reductibles al relato enunciativo- cabe repetir que una cosa es poetizar verbalmente una situación no poética en sí, y otra manifestar una situación que es una con la poesía que la revela verbalmente. (TT: 94, n.).

Cortázar apunta sólo un esbozo de esa historia, por vía de la inversión característica de su pensamiento dialéctico. Es capaz de demarcar muy precisamente el arco histórico que recorre la evolución de poesía y novela moderna: del "cuento en

verso" romántico a la "novelapoema" post-simbolista la dialéctica que se pone en marcha es la de la depuración / contaminación. La primera se inicia con el romanticismo y su consecuencia más grave de la depuración romántica fue la "especialización del lector"¹³⁴. El proyecto moderno y post-moderno (el del propio Cortázar, como se ha visto y aún se explicará) debe consistir en reunificar los discursos para volver a recuperar al lector único. Esa nota de *Imagen de John Keats* prefigura, entonces, los propósitos explicitados en el prólogo a *Pameos y meopas* o en textos de *Salvo el crepúsculo*, que he citado en otras ocasiones.

Cortázar, mientras, continúa elaborando el punto central de su reflexión que es la distancia entre el lenguaje y el sentido, inexistente en la poesía y, al parecer, insoslayable -en cierta medida- en cualquier otro tipo de escritura. La novela y el drama contemporáneo intentarán superar esa limitación, pero el proceso no está exento de vacilaciones, aun en la percepción cortazariana. Poco después de *Teoría del túnel*, en una nota sobre la novela del argentino J. A. Venasco, *Sin embargo, Juan vivía*, a la que juzga positivamente como "prueba de que en la Argentina empezamos a salir del pozo romántico-realista-naturalista-verista" (abril, 1948; en Alazraki, 1980a: 293), Cortázar empieza a aplicar su teoría a lo contemporáneo inmediato y afirma: "[...] Una sola cosa falta en su obra, y es carga poética" (*ibid.*). No obstante, a la hora de precisar para el lector (recuérdese que *Teoría del túnel* permanecía inédito) en qué podría consistir esa carga poética, establece una dicotomía discriminadora: "[...] pero ¿no será un progreso novelesco, no tendrá razón el autor al preferir el humor y el puro juego dialéctico a la incitación sentimental y lírica?" (*ibid.*). Tempranamente, pues, Cortázar impone reticencias a su propio esbozo teórico (si es que no están requeridas por el lugar donde se produce la exposición), abre nuevas vías al posible progreso de la novela (que él mismo practicaré), parece debatirse por ampliar -con hipotéticos oxímoros, nuevas

¹³⁴ "La apetencia del público se volcaba a los cuentos "en verso", antes de que los poetas mismos, conscientes del malentendido, desgajaran la poesía de la novela y se consagraran a lo suyo, dividiendo así a la vez a los públicos y creando una inevitable *especialización*" (IJK: 402).

fusiones- su propio concepto de lo poético, todo con el objetivo de aunar la escritura efectiva, que considera posible insertar en esa evolución de la novela moderna, con la propuesta teórica: "Incluso recuerdo momentos -como el entero capítulo IX, que me parece perfecto- donde una *poesía de la inteligencia* determina las situaciones y las conduce con ciega clarividencia" (*ibid*).

Esa es para Cortázar, en torno a los años 50, la oposición central entre poesía y prosa: sentimiento / inteligencia. El momento es clave en la evolución de su propia escritura y años después así lo reconoce, subrayando que la oposición aún se mantiene vigente en su percepción:

[...] El verso tiene sus dificultades específicas, pero deja pasar con toda libertad sentimientos, intuiciones, pasiones a los cuales la prosa pone freno con sus exigencias de comunicabilidad. [...] el mundo del sentimiento puro -la elegía, el amor, la nostalgia- que me daba la poesía buscó situarse en el terreno propio de las ideas, de las acciones, de las descripciones que es el de la prosa. (Lartigue, 1984: 108-109).

El resto de oposiciones conceptuales entre poesía y prosa se derivan de esa que he identificado como central. Así, el mundo del poema lírico es el de la mostración, no el del desarrollo narrativo de una situación¹³⁵. La oposición entre temporalidad y "ucronismo" es apenas corolario de ésta: hace referencia al "eterno presente" lírico, a la impertinencia del tiempo para la atribución de sentido, cosa diversa a la que sucede en la narrativa. La obra del poeta "está ya a salvo del tiempo" (reseña de "Como quien espera el alba", enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 276). El "ucronismo lírico" es, por ejemplo, lo que convierte en poemas dramáticos a las obras teatrales de Keats¹³⁶.

Por otro lado, el mundo de lo narrativo es el del objeto, el de la realidad, y ahí, en efecto, puede actuar un concepto amplio de lo poético. Pero lo "estrictamente

¹³⁵ "[...] (siempre un problema, la narración, para el poeta *impersonal*, gozoso de puro presente, de pura *mostración*)" (IJK: 35, n.). Ya lo había dicho de otro modo en TT: la novela moderna, en su proceso de poetización, había sustituido "la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación" (TT: 67).

¹³⁶ "[Esos intentos adolecen del] ucronismo lírico sosteniendo una situación dramática como un mármol sostiene un instante efímero. Y el teatro [...] exige imperioso la temporalidad, lo cinematográfico, el friso que echa a moverse, la poesía de la acción" (IJK: 581).

poético" encuentra su ámbito en la forma, y sólo en virtud de ésta puede trasfundirse a la novela¹³⁷. La invasión de lo narrativo por lo poético habrá de producirse en su mundo propio (las situaciones "poéticas"), pero siempre el efecto poético ha de partir de los recursos característicos de la poesía: la forma. El éxito de la fusión se juega nuevamente en el carácter sentimental: "Así la adolescencia, y por sobre todos el amor -Tema de la novela- descargan su potencial poético toda vez que el juego sentimental alcanza a ser formulado estéticamente" (TT: 83-84). Por mucho que el ideal práctico sea la fusión, lo cierto es que los ámbitos abstractos que se atribuyen a cada género son diferentes, y en algún momento parece proponerse que la verdadera fusión sólo se produce en la poesía lírica "donde objeto y forma expresiva se funden en una misma formulación" (IJK: 128). Ello parece así porque la narrativa lleva anejas unas exigencias de conformación que la poesía moderna ha resuelto desde el origen:

(Una vez más el seudo problema del fondo y la forma pega un coletazo. Toda poesía mediocre lo implica, pues es el problema de la comunicación forzada, del don sin la asunción, de lo informe que se plasma mal. En la poesía dramática, en toda narrativa, el problema se agudiza por la necesidad de conciliar el impulso poético con una estructura exterior [...] y esta tarea de mosaísta resiente toda poesía calzada en el coturno dramático. Es cierto que, desde Baudelaire, más y más concebimos la poesía como formulación lírica, no porque necesariamente deba ser oda o elegía o endecha, sino porque en lo lírico entendemos la máxima libertad del poeta, vemos a la poesía dándose su propia forma, *siendo su forma* -por eso hablaba de "seudo problema"; hoy en rigor no existe, y ése es el riesgo y la gloria de nuestra poesía-) (IJK: 224).

Lo definitorio de lo lírico es, pues, su auto-conformación¹³⁸, su nacimiento completo de un mismo impulso sentimental: "Lo creador debe *crearse a sí mismo*. Todo está dicho allí" (IJK: 195).

¹³⁷ "[...] el novelista ha contado siempre con lo que llamaríamos el aura poética de la novela, atmósfera que se desprende de la situación en sí -aunque se la formule prosaicamente-, de los movimientos anímicos y acciones físicas de los personajes, del ritmo narrativo, de las estructuras argumentales; ese aire poético [...]" (TT: 83); "[...] la novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones sumidas narrativa y verbalmente en ciertas atmósferas [...]" (*ibid.*).

¹³⁸ Idéntica formulación se halla en TT: "[...] *la poesía es, como la música, su forma*" (TT: 87).

3. HACIA UN CONCEPTO DE ESTILO POÉTICO

Es también cierto que, cuando un problema alcanza solución, conviene examinar si ésta, después de todo, no continúa el problema bajo un mejor disfraz. (Cortázar, reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*, 1949; OC/2: 205).

3.1. UNA COMPRENSIÓN DIALÉCTICA DE LA EXPRESIVIDAD

Como se ha visto, son diferencias de lenguaje las que separan los géneros. En algún caso se definen explícitamente, oponiendo un "lenguaje científico, nominativo" a un "lenguaje poético, simbólico", que se define como "producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa" (TT: 81). La novela propuesta por Cortázar debe aunar inextricablemente ambos, pero una vez más, el punto de partida es la separación, y de esa separación y re-ordenación va surgiendo claramente el concepto de lo "estrictamente poético" para Cortázar¹³⁹: "Creo mejor calificar aquí de *enunciativo* el uso científico, lógico si se quiere, del idioma. Una novela comportará entonces asociación simbiótica del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, *la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma*" (TT: 82).

El epígrafe que he traído en el inicio de este apartado hace referencia a un problema que acabo de exponer: la querrela fondo / forma, que según Cortázar "incidía con particular perjuicio en tanta labor poética del pasado" (reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*, 1949; OC/2: 205) y que, afortunadamente, como se vio, habría sido superado por la práctica moderna¹⁴⁰.

¹³⁹ A este respecto es importante colacionar un pasaje traducido por Cortázar, en un todo concorde con su propia exposición: "*Toda poesía es forzosamente una enunciación; pero si en verdad la poesía es ésa que nombra, será tanto más ella misma cuanto consiga hacérselo olvidar, cuando el didactismo resulte, en la expresión emocionante o transfigurante, indiscernible del lirismo*" (R. de Souza, en Brémond, 1947: 209).

¹⁴⁰ "Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación [...]. Hallamos ya concretamente formulado el tránsito del que hasta ahora sólo mostráramos la etapa destructora: *el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético*" (TT: 86-87). Como ya he señalado, la aplicación inmediata de la

Habiendo visto que la reflexión acerca de los géneros se centra en la novela pero que los ámbitos de lo lírico aparecen perfectamente perfilados, cabe continuar leyendo desde el mismo afán discriminador muchas de las referencias cortazarianas al lenguaje como instrumento y límite a la vez de la expresividad. En lo que se refiere estrictamente a la "forma", la propuesta de Cortázar se erige como una constante lucha contra el automatismo de la percepción y de la expresión. Ni siquiera el movimiento surrealista se había visto liberado de semejante restricción. Contrariamente a lo esperado, la "escritura automática" no abría puertas a otras visiones, sino que se quedaba encerrada en los atavismos del idioma¹⁴¹. El verdadero proyecto revolucionario se halla en la inmersión en las profundidades del idioma: "Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir" (TT: 66). Una vez más, esa característica se identifica como propia de la poesía u otros discursos: "[...] La operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía -tres nombres para una no disímil ansiedad óptica-" (*ibid.*). La labor deconstructiva del escritor (ese -con mayúsculas- "ENEMIGO POTENCIAL -Y HOY YA ACTUAL- DEL IDIOMA", TT: 74)

teoría inédita, se realiza en reseñas sobre textos próximos que recogen casi a la letra los principios enunciados por Cortázar en *Teoría del túnel*. Así, en *Adán Buenosayres* ve el primer ejemplo cercano de ese camino: "En ningún momento -aparte de las caídas inevitables en quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa- cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra casi toda la novelística nacional" (reseña de L. Marechal: *Adán Buenosayres*, 1949; OC/2: 172).

¹⁴¹ "En la etapa ya superada de la experimentación automática de la escritura, era frecuente advertir que el idioma se hundía en total bancarrota como hecho estético al someterse a situaciones ajenas a su latitud semántica, tanto que el retorno momentáneo del escritor a la conciencia se traducía en imágenes fabricadas, recidivas de la lengua literaria, falsa aprehensión de intuiciones que sólo nacían de adherencias verbales y no de visión extraverbal" (TT: 64).

se realiza en el plano de la forma¹⁴² mediante recursos tradicionalmente asociados a lo poético¹⁴³.

Nuevamente, aparece el ejemplo "actual" de ese enemigo del idioma en un poeta contemporáneo. Años después de elaboradas sus teorías, Cortázar sigue pensando que la labor del poeta es la verdadera des-automatización: "[...] ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto" (Cortázar, 1981a: 9)¹⁴⁴. El camino para semejante tarea pasa, como se vio, por la adecuación expresiva; la indagación en las posibilidades formales es el vehículo para la ampliación de lo perceptible. Lo esencial es alcanzar "una lograda verbalización de un valor *en* la forma que mejor alcanza a expresarlo, y por ende la renuncia a la verbalización de todo valor que no

¹⁴² La asociación de lo poético a lo estrictamente formal, también pudo hallarla en Brémond: "[...] aún en el más alto poema filosófico, el encantamiento propiamente poético no reside en su sentido" (Brémond, 1947: 37). Incluso, parodiando un adagio, la expresa en una novela de ese tiempo: "Dime cómo escribes y te diré qué escribes" (E: 113). Hay declaraciones también inequívocamente autorales de la misma época: "Más sobre el supuesto "sufrimiento" del escritor. Si en verdad tienes que sufrir, que no sea por lo que escribes sino por cómo" (DAF: 31).

¹⁴³ "En argucias como la aliteración, la imagen, el ritmo de la frase (siguiendo el dibujo de lo que mienta) y en los trucos de efecto -finales de capítulo, ruptura de tensiones, tan bien empleadas por los románticos-, se barrunta ya la rebelión contra el verbo enunciativo en sí" (TT: 73). Idéntica opinión elabora otra famosa morelliana: "[...] Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso" (R, cap. 82: 330). Podría hablarse, pues, de una especie de hilemorfismo en la concepción literaria de Cortázar en que la poesía cumple el papel de convertir en *cosmos* decible el *caos* de lo no dicho.

¹⁴⁴ Si en el caso de Gelman se refiere a sus conocidas alteraciones gramaticales, ello ya se había propuesto en unas líneas de *Rayuela*: "Dejame terminar lo que quería decir. Morelli cree que si los liróforos, como dice nuestro Perico, se abrieran paso a través de las formas petrificadas y periclitadas, ya sea un adverbio de modo, un sentido del tiempo o lo que te dé la gana, harían algo útil por primera vez en su vida" (R, cap. 99: 367). Antes ya se había rebelado el narrador de *Divertimento* contra la tiranía de la sintaxis, previniendo contra excesos: "Un día vendrá en que los acaecimientos que verdaderamente importan serán fijados con un lenguaje libre ya de toda ordenación formal, y sin que una prematura entrega a la pura expresión poética torne incierto e ininteligible el instante perfecto que se quiere solemnizar" (D: 126).

parezca reductible a una forma estética del verbo" (TT: 50)¹⁴⁵. Esa lograda verbalización será la que amplíe el horizonte de lo pensable, porque "[...] en realidad no hablamos como pensamos, sino que pensamos como hablamos [...]" (reseña de C. Viola Soto: *Periplo*, 1953; OC/2: 263).

Se llega así a la cuestión del estilo. Cortázar lo examina siempre desde la perspectiva de lo poético y con un método dialéctico que ya se ha manifestado. Pueden aislarse a este respecto algunas oposiciones muy claras. La primera afecta a la relación entre el *ornatus* retórico, percibido como recurso negativo, y la más recomendable economía expresiva. En Keats encuentra una fuente cabal:

A Reynolds le dice [Keats] unas frases que traducen su confusión y su disgusto: "Quizá te interese escoger algunos versos de *Hyperion* e ir marcando con una cruz la *falsa belleza procedente del arte*, y con una doble raya la *verdadera voz del sentimiento*. [...]" (Carta 151 [21-IX-1819]; los subrayados son míos, y por mi alma, como decía John, que encierran todo el *Ars poetica* contemporánea!) (IJK: 447).¹⁴⁶

Vuelve a aparecer la cuestión del sentimiento en el centro del discurso metapoético: es algo que se da por sí mismo, sin necesidad de artificio¹⁴⁷. Como ornato, el lenguaje poético no se justifica, dada la exigencia de fusión entre lo expresado y la expresión. La historia de la novela hasta el momento en que Cortázar se aplica a ella se segmenta en dos etapas: la "etapa ingenua", caracterizada por un "lenguaje enunciativo con aderezos poéticos"; y la "etapa gnoseológica", que se conforma con un "lenguaje poético encauzado enunciativamente" (TT: 73). En ninguno

¹⁴⁵ La misma idea expresa Clara, protagonista de *El examen*: "Lo que decide la cosa es que el lenguaje sea uno con su sentido, y eso ocurre aquí pocas veces. Pero los sentidos siguen siendo muchos, y una cosa es un álamo con ruiseñores y otra una polenta con pajaritos. Lo importante es no llamarle ambrosía a la grapa, y viceversa" (E: 115).

¹⁴⁶ Es preciso señalar en este momento que en la versión edita de IJK se han sustituido los números de las cartas de Keats en el original cortazariano por las fechas, que allí se obviaban.

¹⁴⁷ Cortázar refiere la crítica a sí mismo, como si fuera inevitable que el discurso racional tendiese a la proliferación: "Un poco camaleónico yo también, me dejo guiar por lo que tengo que decir y la teoría me nace expositiva y campanuda [...]" (IJK: 513).

de los dos momentos se ha alcanzado la fusión del lenguaje con su sentido, los recursos "poéticos" son tradicionales¹⁴⁸.

La relación entre lo poético y lo ornamental permitirá distinguir dos tipos de escritores: el que obedece a la vocación (para quien ambos términos son irreductibles) y el que obedece al "recurso" (que los identifica): "Una cosa es la vocación y otra el recurso literario. Lo primero supone íntima armonía *previa* entre un sistema de elementos enunciables, una carga afectivo-intelectual determinada, y un instrumento expresivo: el lenguaje literario, el *estilo*" (TT: 49). En esa tesitura, el "lirismo" surge como recurso, opuesto a lo poético, en algunas obras narrativas contemporáneas: "Todavía no disciplinado formalmente, el poeta que es Wernicke tapa con lirismo los claros formales que a veces amenazan sus logros" (reseña de E. Wernicke, *El señor cisne*, 1947; OC/2: 81). Y, sin embargo, en el proyecto lírico bien formado, el artificio puede resultar necesario y positivo: "Mantiene [Devoto] y reafirma hoy, en estas *Canciones despeinadas*, la ambición y el logro de superar todo formalismo en y con la forma misma. [...] no rehuye el arte y el artificio, que es la forma más lúcida y final de un arte" (reseña de D. Devoto, *Canciones despeinadas*, 1947; OC/2: 76).

No obstante, fuera de casos muy marcados como es el de su amigo de entonces, Daniel Devoto, la defensa cortazariana se inclina siempre hacia la economía expresiva, convirtiéndola desde muy pronto en una demanda: "Oh, cuándo comprenderán nuestros hacedores de versos que la Poesía sólo admite lo necesario, y que cada palabra de más le obliga a retroceder, vencida!" (carta del 31-VII-1940, en Cócaro *et al.*, 1993:

¹⁴⁸ "[...] la función del uso poético del lenguaje fincaba en el ornamento, la apoyatura, el *pathos* complementario de ciertas situaciones narrativas. Poesía habitualmente análoga a la del verso clásico y romántico no excepcional: metáfora, simbología de ámbito muy limitado, antes refuerzo que sustancia autónoma" (TT: 87). La nota que pone Cortázar a ese párrafo, es interesante pragmáticamente, en tanto que busca justificar la coexistencia en algunos románticos de obra novelesca y "estrictamente" poética: "[En obras como las de Vigny, Balzac, Flaubert...] lo poético se da con y en ciertas situaciones novelescas y su resolución narrativa; tal aura poética no constituía jamás *razón determinante* de la obra; prueba de ello es que un Vigny y un Meredith escriben aparte y con deliberación sus poemas, donde intencionalmente suscitan el valor-Poesía". Ese valor-Poesía tan huyente y remiso a someterse a la novela, aunque sean las que configuran el *corpus* cortazariano, que, como buen romántico, también "escribe aparte y con deliberación sus poemas". (*ibid.*).

132)¹⁴⁹. De ahí que en las reseñas que dedica a la obra de sus compañeros de generación, siempre incida en el particular, a veces enarbolándolo como rasgo de identificación de una escritura colectiva posible¹⁵⁰. No obstante, debe entenderse que,

¹⁴⁹ El ejemplo se lo da Baudelaire "el primer poeta moderno que busca el máximo de poesía con los medios más próximos, más adheridos a su humanidad, a su carnalidad, a su espiritualidad; sin acudir a esa fácil prostituta, la imaginación, sin treparse a los tejados en procura de un falso horizonte; sin fatigar el verbo más allá de su precisa correlación con el dictado poético" (reseña de F. Porché, *Baudelaire, historia de un alma*, 1949; OC/2: 187). Hay que decir que el dilema de la poesía pura subyace a la controversia entre rigor y ornato expresivo. Cortázar está traduciendo en esos años frases como: "[...] no hay, no puede haber poesía pura. O aún más: no hay poesía que pueda prescindir de las palabras para expresarse" (Brémond, 1947: 82), y, sin embargo, "La poesía pura es silencio como la mística" (*ibid.*: 102). En punto a severidad formal, también Poe le acerca su opinión: "Por lo que respecta a la construcción verbal, *cuanto más prosaico* sea un estilo poético, mejor que mejor" (Poe: *Marginalia*, XXVIII, 1956, II: 601). A ese respecto, los modelos de Andrés Fava, *alter ego* del autor en *El examen*, son el *Opium* de Cocteau y Mallarmé: "La severidad formal de ese libro, su dificultad de comprensión no tanto por lo que dice como por lo que alude a cosas que yo no conocía ni remotamente [...], me reveló sin que yo me diera cuenta las dimensiones justas de la severidad. Empecé a tener miedo de escribir gratuitamente; empecé a tirar los papelitos que garabateaba en la plaza San Martín o en La Perla del Once. Entre los dos amigos que te dije y este libro me enfilaron derechito a Mallarmé, quiero decirte a la actitud de Mallarmé. La cosa es que me fui secando, por desconfianza y deseos de tocar lo absoluto. Me puse a hacer poemas herméticos, tanto que ahora mismo no conozco más que cuatro personas que hayan podido aguantar la primera media docena. Empecé a cultivar la circunstancia pura: escribir cuando encontraba una razón absolutamente necesaria. Así escribí un treno cuando se murió D'Annunzio, que yo quería con delirio, por contragolpe, ya ves, y porque a él en el fondo le pasaba lo mismo, solamente que escribía muy poco pero con muchísimas palabras" (E: 108). La misma "culpa" que Andrés se achaca Oliveira en *Rayuela*, según consta en un fragmento tachado en el ms.: "-A los veinte años éramos distintos. -Sí, pero usábamos más palabras que vivencias, nos creíamos el centro del mundo y aprovechábamos. Las cosas que escribíamos, unos poemas metafísicos, una elegía..." (R, cap. 46: 229, n.). Es conocida la influencia que *Opium* ejerció directamente ya en el joven Cortázar: "Luego llegó el día en que entré en la literatura moderna francesa, y esto, aunque te parezca extraño, por la puerta de Jean Cocteau. Al azar compré un libro de Cocteau que se llama *Opio*. *Diario de una desintoxicación*, un libro para mí maravilloso porque Cocteau habla de sus amigos, de sus lecturas, de sus gustos y sus disgustos, y por la puerta de sus paradojas, de sus frases brillantes, de su admirable capacidad de síntesis de lo literario y de lo poético me metió de golpe en todo el mundo contemporáneo de Francia, salvo los surrealistas, con los que él no tenía la menor afinidad y que yo descubrí luego por mi cuenta y riesgo" (Prego, 1985: 24).

¹⁵⁰ "Pienso -creo que con él [Alberto Girri]- que tanta áspera soledad es el precio de un rigor casi sin parangón en nuestra poesía, el comprensible hiato entre una corriente de literatura que tiene por lo común los atributos de lo vegetal (verdor, fragancia, susurro) y esta obra creciendo al borde del huerto con rasgos minerales -fijos, ceñidos, despiadados" (reseña de A. Girri, "Coronación de la espera", febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282-283). Poco tiempo después vuelve a subrayar la preferencia por la economía expresiva en otro proyecto que implicaba a Girri: "Las versiones de esta antología responden a un exigente deseo de fidelidad. Como ocurre paradójicamente en tales casos, no siempre la versión conserva el sentido lato del poema original, y sé que en algún momento estas obras desconcertarán al lector que no frecuenta a los poetas ingleses. Con todo, es preferible la severidad un poco seca, y a trechos con errores de buena fe, a las versiones donde la "personalidad" del traductor cumple la misma nefasta tarea que el "virtuoso" en la interpretación de la música" (reseña de "Poesía inglesa contemporánea", trad. de Girri, abril, 1948; *ibid.*: 293-294).

así como el artificio en buenas manos podía dar excelentes resultados, la severidad expresiva no es por sí misma garantía de éxito poético¹⁵¹.

Otra oposición operativa en el enfrentamiento que Cortázar hace del estilo poético es la que se establece entre la "perfección" y la "autenticidad", en tanto que, por lo común, considera necesario sacrificar la primera a la segunda. Tiene ello que ver con el proyecto de deconstrucción en el seno del lenguaje. Sus referencias a este respecto son todas "críticas", esto es, proceden de textos "aplicados", que se instituyen como modelos de escritura, creando una especie de paradigma estilístico que trasciende épocas y países. En ese paradigma se unen, por ejemplo, los poetas españoles de la generación del 27 con Octavio Paz, y todos remiten al modelo primigenio de Keats. La "permanente maestría elocutiva" de Aleixandre (reseña de *Sombra del paraíso*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 285), que Cortázar compara con "un perceptible, algo insólito, soplo cernudiano", queda explicada y limitada en una reseña algo anterior de *Como quien espera el alba*, donde expone su comprensión del estilo del sevillano, cada vez "más rebelde a los prestigios de la palabra"¹⁵².

Al año siguiente, Octavio Paz viene a unirse en la estimación del argentino a los dos maestros andaluces por razones vinculadas al estilo. A Aleixandre lo acerca su inteligibilidad, "por poco que se acepte dar al término un valor menos escolar y localizado" (reseña de *Libertad bajo palabra*, 1949; OC / 2: 206), y a Cernuda su "voluntad de metopa, de friso" (*ibid.*: 207), metáfora que ciñe la severidad con la precisión, procedente de "su rechazo del lujo sudamericano, su miedo a la palabra cuya tremenda

¹⁵¹ "Se advierte en este libro una voluntad de rigor que a veces enfría el verso, la elección de materias sin turbio prestigio estético, la constante vigilancia sobre la ruta; todo esto es signo de pronta madurez formal; [...] Tal vez su camino sea ahora el de dejar que la música habite su soledad enhiesta, darse a ella sin el temor a lo efusivo -ya no temible en un poeta cabal como él-" (reseña de J. E. Móbili, "La raíz verdadera", abril, 1948; en Alazraki, 1980a: 296-297).

¹⁵² "[...] aquí se dan en ocasiones esas bruscas (para mí inexplicables) caídas en lo falso, en el traspies rítmico, en el hiato que rompe un perfil purísimo, un vuelo de ala, un dibujo de viento. [...] Este altibajar de Cernuda prueba en él quizá la honesta decisión de ofrecer sin retaceo todo verso que le nazca con una igual autenticidad" (reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 277).

fuerza conoce"¹⁵³. La obra de Paz, en suma, se le ofrece como cifra de la "tensión entre el balbuceo original y la voluntad de trascendencia" (*ibid.*), otra forma de la autenticidad por vía de la "imperfección".

Se habrá intuido que bajo el reclamo de autenticidad subyace una concepción "moral" del estilo literario que puede hallar su cifra en una frase de Keats, varias veces repetida por Cortázar en su estudio sobre el poeta inglés: "Más y más me convenzo cada día de que el bien escribir sigue inmediatamente al bien hacer -que es el ápice en el mundo" (carta de Keats a Reynolds de agosto de 1819, IJK: 487, tb. cit. en p. 381)¹⁵⁴. En su interpretación de la poética keatsiana, Cortázar subraya, como nombre de la autenticidad, "la noción de *naturalidad*", la "poesía del alma" (IJK: 483), única vía posible hacia la libertad poética. Pero antes había señalado con más claridad en qué consiste esa naturalidad: "fidelidad a sí mismo", que a juicio de Cortázar es la clave de la "contemporaneidad" del poeta "en el orden *cordial*, en la admisión directa de una poesía sustancial y primordial" (IJK: 194) "pese a las mediatizaciones de su lenguaje" (IJK: 194)¹⁵⁵. Esa autenticidad personal es definitoria de lo poético y su oponente es la perfección normativa representada por un mal entendido "lenguaje poético". La

¹⁵³ También Clara, en *El examen*, acusa a Juan del mismo miedo: "Cada día les tenés más miedo a las palabras" (E: 112). Y Andrés corrobora el punto de vista cortazariano: "-Aquí es bueno que alguien les tenga miedo". La magnitud del problema es llevada más allá por Clara: "Pero corremos el riesgo de la indigencia si seguimos temiendo caer en pedantería. Parecería que cada vez nos vamos despojando más en el orden de la expresión, sin por eso ganar en esencialidad, muy al contrario".

¹⁵⁴ Como en todas mis citas de IJK, doy la traducción de Cortázar según consta en el original mecanoscrito conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, que no coincide exactamente con la versión publicada.

¹⁵⁵ La misma preocupación se da en los personajes de *El examen*, expresada dialécticamente, como suele suceder: "-[...] Expresarse honestamente, sin caer en la comodidad porque en el fondo es eso, qué joder, de un lenguaje sacerdotal, de un *trovar clus* que ya no tiene sentido. -Sí tiene sentido -dijo Andrés-. Tiene *su* sentido. ¿Por qué le vas a negar a un artista el expresarse con fidelidad a su materia poética o plástica? Me parece bien que hables de honestidad y que veas en nosotros dos por lo menos un esfuerzo hacia esa honestidad de expresión. Pero aceptá también los otros planos, la posibilidad de un *trovar clus* tan válido como tu lenguaje inmediato y esencial" (E: 114-115). Poco antes, el término empleado por Andrés era la "fuerza" o la "gracia": "El lenguaje era estúpido, pero lo que yo intentaba decir con él tenía más fuerza que esto que escribo ahora. [...] Metía la pata, escribía montones de basura, pero hoy no me sería posible encontrar la fuerza para contar algunas cosas, o la gracia para dejarme nacer un soneto como los de entonces" (E: 106).

historia de la poesía moderna, sería la de la "búsqueda de la imperfección"¹⁵⁶. En todo el ensayo dura la preocupación por acotar esa lucha para el caso de Keats. Sus eventuales "imperfecciones" -desde el punto de vista "contemporáneo"- proceden del lastre lingüístico:

El problema de Keats -acentuado en su caso por un desequilibrio entre lo natural y lo adquirido- es el de toda poesía hasta mediados del siglo XIX: la confusión, la mezcla indiscriminada de lo poético con lo estético. [...] las muchas debilidades del verso keatsiano proceden de una insuficiencia estética -nunca poética. Es la palabra la que yerra, o la circunstancia descrita, por falencia del "gusto"; el poeta está todavía en la ambigua situación del que *debe ajustarse a...* (la lista es larga: verso, "belleza", "sublimidad", vocabularios especiales). (IJK: 534).

Se vuelve al punto de partida: lo literario como límite de lo poético. La palabra arrebatada al poeta sus pretensiones de verdad, se convierte en máscara, obliga a decir y, así, la tarea del poeta será "multiplicar las tachaduras"¹⁵⁷.

Como ha podido ir viéndose, la reflexión en torno a la poesía parte en Cortázar de un núcleo más amplio que es el de la expresividad. Instalado en una tensión ineludible para el escritor moderno, su objetivo es discutir categorías tradicionales (fondo / forma), pero sin liberarse plenamente de ellas, lo que ha conducido a la pregunta por el "estilo". Los términos en que se produce la reflexión sobre el estilo poético recuerdan en buena medida algunas controversias tradicionales: asianismo / aticismo, en la discusión sobre la severidad o el ornato; arte / naturaleza, en lo que afecta a los rectores de la expresión. No se elude tampoco en esa reflexión la controversia entre la dificultad-oscuridad y la facilidad-claridad.

¹⁵⁶ "(la lucha contra el "lenguaje poético" empieza en Europa con Lautréamont, mal que les pese a los del frac verde, y alcanza su victoria definitiva con Rimbaud; Byron y Baudelaire son estupendos *pioneers*, pero en ellos los lastres del lenguaje al uso malogra un porcentaje de poesía análogo al que se malogra en la obra de Keats.)" (IJK: 194).

¹⁵⁷ Una posible definición de la poesía en *Los premios* apunta también el problema de la tensión entre lo literario y lo poético: "*¿Cómo entrever la tercera mano sin ser ya uno con la poesía, esa traición de palabras al acecho, esa proxeneta de la hermosura, de la euforia, de los finales felices, de tanta prostitución encuadrada en tela y explicada en los institutos de estilística? No, no quiero poesía inteligible a bordo [...]. Otra cosa más inmediata, menos copulable por la palabra, algo libre de tradición para que por fin lo que toda tradición enmascara surja como un alfanje de plutonio a través de un biombo lleno de historias pintadas*" (LP: 298-299).

Las implicaciones de la cuestión son sutiles. Comienza Cortázar aludiendo a la facilidad de la escritura, como signo indicador de la vocación literaria:

[...] toda auténtica predestinación literaria comienza con una necesidad y una facilidad de expresión formal; principia con la aptitud para decir, lo que supone sentimiento estético del verbo, adhesión a las valencias idiomáticas. Todo escritor que haya cumplido una carrera de tipo vocacional sabe que en sus primeras obras los problemas expresivos eran vencidos con mayor facilidad que los problemas de formulación, de composición temática. [...] el poeta apenas adolescente escribe malos versos perfectamente ritmados y rimados [...]. (TT: 51).

Es una especial sensibilidad hacia la palabra la que permite iniciar una escritura. Pero esa facilidad es engañosa por cuanto encubre la asunción acrítica de la costumbre idiomática, de la tradición, del camino trillado. Lo que en principio es positivo como "desencadenante", puede terminar -si no se juzga- limitando al escritor¹⁵⁸.

Pero hay otro enfrentamiento de la facilidad desde el punto de vista del lector. Si esa facilidad podría confundirse en principio con el acercamiento a un estilo "cotidiano" (tal como es la poesía que gustará a Cortázar en su última época¹⁵⁹), puede ocultar, sin embargo, convertida en consigna, un menosprecio del lector y de la función de la literatura contra el que hay que estar vigilante: "Quizá estamos hoy confundiendo facilidad con eficacia, y no faltan quienes convierten esto en una condición imperativa de la poesía de combate" (Cortázar, 1981a: 8).

Del otro lado, la dificultad se convierte en acicate de la escritura. A este respecto, el soneto siempre será modelo para Cortázar: "Las usan [los escritores a las dificultades del género] como rebote, como reacción convencional que los provee de nuevas fuerzas, semejantes al sonetista en su casa de catorce aposentos" (TT: 48)¹⁶⁰. No

¹⁵⁸ En cierto sentido, ésa es la tragedia de Teseo en *Los reyes*: "De pronto me descubro una peligrosa facilidad para encontrar palabras. Lo que es peor, me gusta tejerlas, ver qué pasa, arrojar las redes" (LR: 42). El héroe, representante de la "norma", no es capaz de llevar a término el juego, como sí lo hará el monstruo.

¹⁵⁹ "[...] la poesía contemporánea que me parece válida es una poesía que se ha situado en un plano de vida inmediato, con todo ese vocabulario [cotidiano]" (Prego, 1985: 157).

¹⁶⁰ En entrevistas tardías y cuando la dificultad implicaba otro arte, también se acuerda Cortázar del soneto: "Il y avait [en los temas jazzísticos de tres minutos anteriores al disco] donc une exigence semblable à celle qu'on trouve en littérature quand on veut faire un sonnet. Et c'est pourquoi un bon sonnet reste toujours la forme la plus parfaite de la poésie classique" (Olivares, 1981: 56)

obstante, es preciso mantener siempre la atención contra el peligro de automatización: los escritores, acostumbrados a las dificultades formales, "[...] Se conforman. Pero todo conformarse -dirá tristemente el joven escritor-, ¿no es ya una *deformación*?" (*ibid.*). Incluso el soneto modélico es visto por Cortázar en esas mismas fechas como una forma trillada. Ello puede llevar, por dominio del rigor formal, hacia un hermetismo no deseado y censurable como recurso de "retirada"¹⁶¹. No ocurre lo mismo con el hermetismo procedente de la pretensión de autenticidad y que, en buena medida, surge por apreciación errónea del lector: "Girri no puede sino formularla [su poesía] con un verbo esencial, etimológico casi, que sólo nuestro vicio metafórico ha de considerar oscuro" (reseña de A. Girri, *Coronación de la espera*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282). Para el lector esa oscuridad ha de resultar también un estímulo. Cortázar utiliza el argumento en su última época para enfrentarlo a las exigencias "comprometidas" de "eficaz facilidad". Nadie puede juzgar al poeta por su dificultad para ser comprendido, porque la dificultad la siente él primero como problema de escritura¹⁶². No es más sencillo el mundo que la escritura, parece decir Cortázar, no hay por qué renunciar a los instrumentos más sutiles que el ingenio haya podido elaborar en uno y otro terreno.

¹⁶¹ "En un periodo en el que el soneto se ha transformado en una de las formas más fáciles y andadas, parece como si esta supervivencia dependiera ya más de una retirada al buen hermetismo que de una simplificación creciente de sus tópicos.[...]" (reseña de M. A. Boneo, "El laberinto", diciembre, 1947; en Alazraki, 1980a: 275). El tema de la oscuridad es perspicazmente analizado por Poe, en términos que Cortázar suscribiría sin duda, dada su afición al retruécano: "Para dar una idea de lo oscuro se precisan los términos más precisos y definidos, y quienes emplean términos diferentes confunden oscuridad de expresión con expresión de la oscuridad" (Poe: "Elisabeth Barret Barret", 1956, II: 461).

¹⁶² El lugar más explícito en que se expone esto es un texto de *Un tal Lucas*: "Si nosotros renunciamos a la creación verbal en su nivel más vertiginoso y rarefacto, ustedes renuncian a la ciencia y a la tecnología en sus formas igualmente vertiginosas y rarefactas, por ejemplo, las computadoras y los aviones a reacción. Si nos vedan el avance poético, ¿por qué van a usufructuar tan panchos el avance científico?" ("Lucas, sus discusiones partidarias", UTL: 155); "Porque nadie podrá, salvo el poeta y a veces, entrar en la palestra de la página en blanco donde todo se juega en el misterio de leyes ignoradas, si son leyes, de cópulas extrañas entre ritmo y sentido, de últimas Thules en mitad de la estrofa o del relato" (*ibid.*: 154).

3.2. ESENCIAS DE LA POESÍA: LA IMAGEN Y LA MÚSICA

Según Cortázar, lo que denomina "el misterio poético" se cifra en una interrogación, que no deja lugar a dudas: "¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia?" (Cortázar, 1954: 121)¹⁶³. La respuesta apunta hacia lo metafísico, como no podía ser de otra forma en quien hace de la imagen un avatar de la Analogía, cuya formulación más lata reza "esto es lo otro". En esas circunstancias, la imagen y la analogía en general son instrumentos para una voluntad de trascendencia ontológica, la del poeta:

[...] el poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan *un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa*. La constante presencia metafórica en la poesía alcanza una primera explicación: el poeta confía a la imagen -basándose en sus propiedades- una sed personal de enajenación. (*ibid.*: 132).

Más adelante definirá la imagen como "*forma lírica del ansia de ser siempre más*" (*ibid.*: 138) o como "*pasaje a la cosa en sí*" (IJK: 443). Si se tiene en cuenta que las páginas de "Para una poética" (extraídas de IJK) son el primer resultado estrictamente teórico que Cortázar decide publicar, puede afirmarse que la importancia concedida a la imagen en ese texto es capital para la comprensión del concepto de poesía actuante en la escritura del argentino. Aunque en un momento posterior esas definiciones de la imagen se harán efectivas en la noción ampliada de lo poético, no puede olvidarse que su germen se ha hallado siempre en la lírica.

Dada la importancia concedida a la imagen, su perversión será uno de los mayores pecados contra la poesía. Esa perversión puede consistir en desviar el objetivo de la imagen: "Es horrible hablar de un jazmín con los términos que sirven

¹⁶³ Antes ya había cifrado los caracteres del lenguaje poético: "Su presentación habitual es la que abunda en todo poema: imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía" (TT: 83) La discusión de la tradición romántica que fundamenta esa creencia puede verse, por ejemplo, en Rigolot (1978). Esa concepción de la imagen como lo ineludible de la poesía está usada en *Rayuela* para describir el "ser-ahí" de la Maga: "Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso, a menos que..." (R, cap. 3: 25).

para aplicar a un motor diesel" (reseña de V. Ocampo, *Soledad sonora*, 1950; OC/2: 249). Lo que parece una velada crítica a ciertas prácticas vanguardistas se sitúa sin embargo en la línea de la crítica generalizada al uso del idioma: "nuestra general incertidumbre idiomática lleva a buscar una seguridad lexicográfica positiva, técnica, ansiosamente aplicada a órdenes para los cuales no fue concebida" (*ibid.*)¹⁶⁴.

Otra posible perversión es el anquilosamiento de la imagen, la amortización de su poder revelador. En esas condiciones -en las que se desarrolla la poesía contemporánea-, el sentido deberá buscar otros caminos¹⁶⁵. La forma de evitar esa amortización la había expresado Cortázar en el artículo de 1954, en un párrafo que proyecta sobre el último aspecto que he de tratar en este comentario de su idea del estilo poético:

La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen (flecha lanzada al ente que mienta, y que cumple simultáneamente el retorno de ese viaje intemporal e inespacial) se libera de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos. (Cortázar, 1954: 134).

El nuevo intento de definición es arriesgado: la imagen es puente hacia la esencia del objeto y a la vez vía por la que ésta se ofrece al poeta (medalla de dos caras, anillo de Moebius), pero, como corresponde a la concepción mágica de la poesía, prescinde de la mediación del significado: es presencia inmediata¹⁶⁶. Y ello en virtud de "la música verbal".

¹⁶⁴ Quizá ese sea el error de "los inventores de imágenes presuntas" condenados en "Plan para un poema" (HCF, 85).

¹⁶⁵ "Sólo leyendo abierto, dejando que el sentido entre por otras puertas que las de la armazón sintáctica o las manoseadas imágenes, metáforas o figuras más o menos arduas [*sic*] pero ya asimiladas a la tradición poética, sólo así se accederá a la realidad del poema[...]" (Cortázar, 1981: 8). La desautomatización de la imagen es también exigencia que se plantea al lector, no sólo al escritor, como se deduce de las palabras de Persio, otro sosias metapoético de Cortázar: "A mí me parece que muchas cosas tienen manija. Fíjese por ejemplo en las imágenes poéticas. Si uno las mira de fuera, no ve más que el sentido abierto, aunque a veces sea muy hermético. ¿Usted se queda satisfecha con el sentido abierto? No señor. Hay que tirar de la manija, caerse dentro del cajón. Tirar es apropiarse, apropiarse, propiarse" (LP: 29).

¹⁶⁶ La mediación suprimida está figurada en la negación del "como": "Y al mismo tiempo todo es como una guitarra (pero si Persio estuviera aquí proclamaría la guitarra negándose al término de comparación -no hay cómo, cada cosa está petrificada en su cosidad, lo demás es tramoya-, sin permitir que se la empleara como juego metafórico" (LP: 314). Es posible señalar aquí la relación con la teoría hermenéutica de la metáfora, tal como la expone Ricoeur (1975: 273-321): la referencia de la metáfora no es el término -el plano imaginario-

Esa vinculación entre música y poesía es fundamental en la tradición lírica que Cortázar asimila¹⁶⁷ y ha de conducir a la elucidación de la importancia concedida al verso. Una cita de Tagore -rara por única- en el *corpus* crítico cortazariano nos pone en la pista de la importancia que concede Cortázar a la música como esencial a la poesía: "[...] los poetas no escribimos para que se nos entienda. -Entonces, ¿para qué? -Sólo por la melodía" (reseña de R. Tagore, *Ciclo de la primavera*, marzo, 1948; en Alazraki, 1980a: 290). Ya se vio que música y poesía coinciden en cuanto ambas son artes auto-conformadas. En un temprano artículo, al parecer inédito hasta 1992¹⁶⁸, Cortázar explota las semejanzas y las diferencias entre ambas. Insiste en la concepción mallarmeana de que el carácter musical no le viene dado al poema por la fanfarria sonora, sino por la íntima fusión entre forma y sentido:

el poema *musical* no es aquel que contiene risas eufónicas, sino la obra poética *en la que el verbo es ya poesía*, la contiene esencialmente y al margen de significación conceptual o prestigio eufónico. Poesía y expresión verbal dejan de ser elementos diferentes[...]. ("Soledad de la música", n. 2; Domínguez, ed., 1992: 296).¹⁶⁹

sino el "ser como" de la cosa, atributo de su propia "cosidad".

¹⁶⁷ Las pruebas las aportan una vez más los autores teóricos que traduce. Para Poe, la música es el sumo arte: "[...] Quizá sea en la Música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial. *Puede ser* que tan sublime fin sea *realmente* alcanzado por ella alguna que otra vez" (Poe: "El principio poético", 1987: 89). De ahí que la considere esencial para el fin de la poesía: "[...] puesto que la aprehensión de los sonidos melodiosos constituye nuestra concepción más indefinida. La música, combinada con una idea placentera, es poesía; la música, sin la idea, es simplemente música; la idea, sin la música, es la prosa, a causa de su naturaleza propiamente definida" (Poe: "Carta a B...", 1956, II: 292). Brémond, por su parte, no vacila: "El poeta es un músico entre los otros. Poesía y música son la misma cosa" (Brémond, 1947: 20). Pater, en la tradición abierta por Poe, formuló el adagio del que se hace eco el abate francés para corregirlo: "Si hay que creer a Walter Pater, "todas las artes aspirarían a reunirse en la música". No, todas ellas aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propios -las palabras, las notas, los colores, las líneas-, todas ellas aspiran a reunirse en la plegaria" (Brémond, 1947: 24). La elevación en un grado del ápice de confluencia no afecta a la identidad -en un plano inferior- entre poesía y música.

¹⁶⁸ En la carta a Mercedes Arias de 22-X-1941 afirma que lo escribió "para divertirme y, a la vez, cumplir con unos muchachos estudiantes que dirigen una revista local" (Domínguez, ed., 1992: 245), quizá *Oeste*, de Chivicoy, donde publicó algunos poemas. Sea como sea, Cócáro, director de esa revista, no ser refiere nunca a ese texto y yo no he podido cotejar la colección. El ensayo es seguramente el mismo que anuncia en la carta de 25-VIII-1941, escrito "pensando en Rilke y en Toscanini" (*ibid.*: 242).

¹⁶⁹ Su fuente, como él mismo confiesa, es de "segunda mano" en este caso: "Boris de Schloezer, citado por R. Maritain en "Sens et non-Sens en Poésie". Algunos años más tarde utiliza la analogía entre poesía y música de forma metafórica para referirse al uso de las citas en el poema extenso contemporáneo: "[...] Viola Soto ha usado aquí sus recuerdos de otra poesía como el músico los timbres instrumentales, orquestando con ellos el

Llega en ese artículo a proponer incluso una sutil semejanza que afecta a su teoría de la lectura, basándose en la silepsis que afecta al término "interpretación" -que podría dar lugar a interesantes excursos hermenéuticos-:

La barrera que distancia del poema al lector -lenguaje- existe bajo otra forma para desgajar la música de su oyente; esa barrera inevitable es la *interpretación*. Porque la obra debe ser ejecutada toda vez que se desee participar de su contenido, así como es preciso *ejecutar el poema*, desarrollarlo en el tiempo y desde el comienzo al fin. Pero a la ejecución del texto del poema llega todo aquel que sepa leer y comprender lo que lee; mientras que pocos disponen de una técnica capaz de abrirles las puertas de la música instrumental, además de la imposibilidad de interpretar en persona las obras sinfónicas. (*ibid.*: 292).

Razón por la cual "no es tanta la ventura del músico en comparación al poeta" (*ibid.*: 293), puesto que la Obra misma desaparece en la interpretación, no quedando sino una versión. En ese momento, Cortázar parece creer que la suerte del poema es diversa, pero en el párrafo anterior puede verse, insisto, el germen de una teoría de la lectura (como "ejecución") que dará sus frutos muchos años más tarde y que acaso sostiene también el proyecto de "poesía permutante". La razón de la diferente concepción en los años 40 puede deberse a que todavía se otorga una mayor jerarquía estética al intérprete musical que al "mero" lector.

Pero si hay algo que perdura en la concepción musical de la escritura por parte de Cortázar es la importancia concedida al ritmo. El *swing* que le había servido de herramienta a Morelli en *Rayuela* para romper la resistencia del idioma es también asumido explícitamente por Cortázar¹⁷⁰. Las referencias son constantes y siempre en la misma dirección y con los mismos modelos. Al definir el cuento breve, subraya explícitamente que "no tiene una *estructura de prosa*" y ello porque se basa en el ritmo,

poema, que también por esto coincide con la noción de obra sinfónica, de *concertación*" (reseña de C. Viola Soto, *Periplo*, 1953; OC/2: 261).

¹⁷⁰ "Si algo en mi escritura puede considerarse como un estilo, le viene efectivamente de la música pero no en la forma en que lo buscaron los simbolistas -melodía, eufonía, aristocracia sonora del vocabulario y la prosodia-, sino como pulsión rítmica digamos *swing* o *beat*, y esto por la vía real del jazz. Si en mi deslumbramiento adolescente por Jelly Roll Morton, Ellington, Amstrong y Earl Hines, ese elástico latir de un corazón sonoro me explicó la magia que ejercía en mí toda poesía rimada y ritmada (Garcilaso, Keats, Ronsard)" (Aguilera, 1981: 13).

esencia del poema¹⁷¹. El ritmo, en suma, es la vía hacia el otro lado de la escritura, la llave del sentido¹⁷².

Todo lo dicho hasta ahora acerca de la música y la poesía conduce a la defensa del verso como unidad expresiva fundamental de lo poético. Éste es momento especialmente importante para mis intereses, por cuanto lo que me ha de ocupar básicamente es la "poesía en verso" de Cortázar. El enfrentamiento que el autor haga de ese elemento incidirá necesariamente en la legitimación de su escritura "en verso" (y consecuentemente de mi propio trabajo).

Cronológicamente, las primeras referencias cortazarianas a la importancia del verso para la poesía se dan en *Teoría del túnel*. De acuerdo con su planteamiento historicista, se detiene en el momento en que la poesía moderna empieza a abandonar el verso: "el paso del verso a la prosa significa en Rimbaud la ruptura del cordón umbilical estético y el ingreso en la línea poética existencial" (TT: 99, n.). Pero, al contrario de la interpretación tradicional, Cortázar no considera que esa liberación se haya verificado en el campo de la poesía, no se trata de una "tentativa para renovar la poesía injertando en ella el léxico y los ritmos de la prosa" (*ibid.*). Es la prosa la renovada por la invasión de la poesía, como ya se ha reiterado antes en diferentes lugares.

¹⁷¹ "[...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable" ("Del cuento breve y sus alrededores", UR, I: 75-78).

¹⁷² La idea perdura hasta su última época, con identificación de fuentes: "El ritmo descubre el sentido, el ritmo es un despertador de sentidos" (Lartigue, 1984: 114); "[...] no son las palabras sino sus "similitudes amigas" (Valéry), sus imantaciones armónicas o rítmicas, esa música tan peligrosa pero que en su hora justa arranca lo verbal de una supuesta servidumbre significante y lo potencia a lo *metalingüístico*" (SC: 250). Poe es quizá uno de los más arduos defensores del papel del ritmo en la creación y sus ideas conciben a la perfección con las de Cortázar, desde su definición de "la Poesía verbal como *la Creación Rítmica de Belleza*" (Poe: "El principio poético", 1987: 89-90) a las cuestiones de detalle que le parecen capitales para la comprensión: "Erróneo -en un punto u otro, más o menos visible- es todo ritmo que *cualquier* lector ordinario lea equivocadamente sin proponérselo. Corresponde al poeta construir su verso de manera que su intención sea aprehendida *de inmediato*" (Poe: "Los fundamentos del verso", 1956, II: 259); "Mi segunda finalidad al mencionar los versos de Byron consiste en hacer ver cuán absurdo resulta citar un verso extraído del cuerpo de un poema, a fin de ejemplificar la perfección o imperfección de su ritmo" (*ibid.*, 268).

[...] es el poeta quien invade astutamente las estructuras formales de la prosa para sustituirlas por estructuras poéticas que sólo idiomáticamente pueden asemejarse a aquéllas; es el poeta quien va arrebatando a la tiranía de la prosa estética su gama temática exclusiva, mostrando que sólo mediatizada y falseada se daba en ella, y que termina por formular su obra como un entero ámbito poético. (*ibid.*).

El movimiento dialéctico habitual en el discurso cortazariano permite conservar la idiosincrasia definitoria del verso, puesto que la verdadera poesía no lo siente como una atadura, sino como un vehículo natural de expresión. La prueba se encuentra en todas las referencias posteriores al verso. Inequívocamente se lo define en "Para una poética":

[...] el verso como célula verbal motora, sonora, rítmica, provista de todos los estímulos que el poeta siente (¡claro!) coexistir con la imagen que le llega *con ellos, en ellos, ellos*. [...] Todo verso es *incantación*, por más libre e inocente que se ofrezca, es creación de un *tiempo* y un *estar* fuera de lo ordinario, una *imposición* de elementos. (Cortázar, 1954: 130).

El verso es, pues, receptáculo ineludible de las operaciones que definen el proceso poético, hasta tal punto que el objeto que se va a poetizar es definido como "la cosa-que-será-verso" (IJK: 497). Es el elemento básico de una poesía entendida como canto: "[...] la poesía es canto, alabanza. La ansiedad de ser surge confundida en un verso que celebra, que explica líricamente [...] la noción oscura pero insistente, común a todo poeta, de que *sólo por el canto se va al ser de lo cantado*" (Cortázar, 1954: 133-134)¹⁷³.

¹⁷³ Oliveira en *Rayuela* conecta el poder incantatorio del ritmo con la posible inquietante relación del verso y la verdad: "El veinticuatro de agosto era uno de los tres días en que el mundo se abría; claro que para qué pensar tanto en eso si estaban apenas en febrero. Oliveira no se acordaba de los otros dos días, era curioso recordar sólo una fecha sobre tres. ¿Por qué precisamente ésa? Quizá porque era un octosílabo, la memoria tiene esos juegos. Pero, a lo mejor, entonces, la Verdad era un alejandrino o un endecasílabo; quizá los ritmos, una vez más, marcaban el acceso y escandían las etapas del camino" (R, cap. 43: 220). Poe, es sabido, defendía la necesidad del verso para la poesía: "*El verso* nace del goce que extrae el hombre de la igualdad y la propiedad. [...] el hombre deriva un goce de su percepción de una igualdad" (Poe: "Los fundamentos del verso", 1956, II: 244). Aunque Cortázar no le concede tanta importancia (salvo en las referencias a los "poemas rimados y ritmados"), la rima también le parece esencial a Poe: "Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura" (Poe: "Hawthorne", 1987: 134); "El efecto derivable de una rima bien manejada ha sido muy imperfectamente entendido. [...] Lo que ante todo y principalmente agrada en la rima se refiere al sentido o a la apreciación de la *igualdad*" (Poe: *Marginalia*, VIIIIPoe87: 247-249). Llama la atención una mínima discrepancia crítica entre el poeta inglés y el argentino: mientras que para éste "[...] Poetry is a thing that only French can handle easily..." (diciembre, 1939; Domínguez, ed., 1992: 219), Poe apunta: "Cabe observar que la lengua francesa tiene un rasgo extrañamente peculiar: *carece de acento y, por consiguiente, de verso*. [...] sin acento no puede haber nada que merezca llamarse verso" (Poe: "Los fundamentos del verso", 1956, II: 279).

Lo sorprendente es que en textos posteriores, cuando cabría suponer que el concepto de poesía cortazariano se ha hecho menos estricto en virtud de su propia práctica, siempre se inserta la referencia al verso, como límite hacia el que tiende toda actuación poética: "Como lo sabe todo poeta, la verdadera "inspiración" consiste en **llegar** al verso, a la estrofa y al poema definitivo, ya sea de rondón, como muy bien puede ocurrir, ya sea después de una larga combinatoria interna" ("Poesía permutante"; UR, I: 274). Así, pues, es preciso concluir que la prevención que Cortázar manifestará en un momento dado contra la "aristocracia formal de la poesía en verso" (SC: 61) proviene sobre todo de su conciencia de observador del proceso cultural (añade inmediatamente que la resistencia del lector se debe "sobre todo a la manera en que poetas y editores la embalan y presentan"), pero que, como productor de poesía, el verso se le ofrece siempre como acicate e instrumento para el decir lírico, de ahí que, a pesar de toda la reflexión acerca de la disolución de límites intergenéricos, nunca dejase, en la práctica, de escribir ese particular tipo de textos que son los poemas en verso.

4. POESÍA Y CONOCIMIENTO

El centro de la poética de Cortázar es la consideración de la poesía como forma de conocimiento. Toda la crítica ha reconocido la vinculación que Cortázar establece entre ambos, pero por lo general se ha preferido no realizar una interpretación estricta del concepto "poesía" y aplicarlo a toda la obra del autor argentino¹⁷⁴. Mi presentación,

¹⁷⁴ Al menos desde 1977, en que comienzan a proliferar los estudios sobre poética: "El criterio de la actitud poética se relaciona, pues, íntimamente con la concepción cortazariana del papel cognoscitivo de la poesía, y desemboca una vez más en la conclusión de que la literatura de hoy debe ser mágica en su sentido más puro" (Scholz, 1977b: 49). El texto privilegiado en los comentarios es, inevitablemente, "Para una poética" (Cfr. Mc Adam, 1971: 22-23; Arrigucci, 1983: 49 o Benítez, 1989: 49). Benítez da algún dato histórico para entender la huella tan clara que deja la obra de Lévy-Bruhl en ese texto, como la difusión de su obra *Las funciones mentales de las sociedades inferiores* en Buenos Aires desde 1947, aunque a juicio de Benítez "lo que hace Levy Bruhl es contribuir a una más lúcida formulación de lo que Cortázar ya sabía por sus lecturas de poetas ingleses y franceses" (*ibid.*). También Hernández del Castillo (1981: 3) apuntó algo acerca de la relación del artículo y de la poética allí expuesta con la "psicología profunda", acaso frecuentada en la biblioteca de Daniel Devoto.

en lo que sigue y de acuerdo con el tenor de mi trabajo, debe leerse desde ese ángulo restringido.

En el origen de la consideración cortazariana del problema se encuentra la convicción de que la palabra poética es el instrumento más adecuado para fijar la evanescente condición de los objetos. Pero esa propiedad, que podría permitir un acceso al conocimiento verdadero, implica, sin embargo, un riesgo: el de, siguiendo a Rilke, "matar las cosas poniéndoles nombres, etiquetas, llenándolas de prejuicios" (carta de enero de 1940 a L. Duprat; Cócaro *et al.*, 1993: 20). El lenguaje, mal usado, se convierte en pre-juicio que mata a la cosa que debiera ser conocida en su belleza.

4.1. MÉTODOS Y FIGURACIONES DEL CONOCIMIENTO

En esas condiciones, Cortázar se aplicará a elucidar cuál es la condición del verdadero lenguaje revelador, contraponiendo a lo largo de su obra dos métodos de conocimiento: el científico y el mágico, y situando a la poesía en el paradigma de este último. Comenzaré refiriéndome a la consideración que le merece el otro método, el que a su juicio ha pervertido la capacidad humana de acercarse al misterio, el que se ha servido del lenguaje discursivo para matar a la cosa.

El método científico se funda, a su juicio, en una especie de miedo a la totalidad, que obliga a segmentar a considerar la disparidad como esencial al mundo. Sin embargo, "[...] si se mira mejor, en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones "privilegiadas" y, en último término, *ajenas* al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje" (Cortázar, 1954: 121). El científico es, pues, un conocimiento "disgregante", cuyo origen histórico puede precisarse:

Todos los comentarios reparan en la importancia concedida a la analogía y a la magia (Cfr. Scholz, 1977b: 63; Arrigucci, 1983: 46; Benítez, 1989: 47 y también Filer, 1987: 48). Otros importantes artículos han merecido menos atención, tan sólo Martínez Santa (1992) se ha preocupado de indagar la poética subyacente al comentario de la "Oda a una urna griega" señalando el sistema de oposiciones entre una lección "libresca" y una lección "de abismo" proporcionada por diversos poetas, paralela a la que se establece entre discursividad y poesía.

El bifurcarse empieza cuando el racionalista del siglo XVII y XVIII renuncia (o no alcanza) a la *totalidad* de los valores; escoge, jerarquiza los que prefiere y levanta arbitrariamente una escala axiológica en la que su propia proyección racional tiñe con viva luz aquellos elementos preferidos, dejando en sombra otros a quienes sólo la *total adhesión* poética hará luego justicia. (Cortázar, 1946: 52, n.).

Incluso cuando en el siglo XIX comienza a concederse importancia a algo más que la pura "realidad inmediata", los acercamientos comienzan afectados de cientifismo; es el caso de Villiers, por ejemplo:

Como en todo período de influencia positivista -en el que subyace la conciencia vergonzosa de un indeterminado que reclama y espera-, la época de Villiers se se asoma al misterio bajo pretexto científico, [...]. Villiers compartía simultáneamente el desgajamiento metafísico de los simbolistas y la confianza irónica en las técnicas de la civilización -que aquellos soslayaban o desconocían. (Cortázar, 1949b: 11-12).

El mecanismo propio de este método de conocimiento es la dialéctica. La ciencia inventa su misión al pretender reducir la disparidad que ella misma ha instaurado y que le resulta intolerable. Pero es misión abocada al fracaso. Lo que ella disgrega sólo puede ser reunido por la poesía. Cortázar incluso propone un trabajo:

Hay negro y hay blanco, placer y dolor; si dialécticamente no se alcanza a superarlos -tarea a la que se consagra toda metafísica e incluso toda ciencia- el poeta busca entonces *el producto de la fusión de los contrarios* [...]. Si tuviera vida y ganas bastantes por delante, intentaría un revisión de la poesía desde este ángulo que tanto aclara su razón de ser. (IJK, 300).

Esa fusión que pretende el poeta es la que aterra al hombre en general y de ahí surge su pulsión hacia el conocimiento: "[...] el hombre es por excelencia el antagonista del mundo. Y si lo obsesiona conocer, es un poco por hostilidad, por temor a *confundirse*" ("Casilla del camaleón"; VDOM: 325). Apolo se convierte desde el texto de Keats (*Hyperion*) en el modelo de superación de ese conocimiento científico disgregador: "quisiera *ser* en una dimensión que excediera el saber -que lo salvara de la destrucción que es todo saber [...]" (IJK, 450).

Sin embargo, Cortázar es consciente de la trampa que atenaza a toda crítica del pensamiento científico-dialéctico: la "conciencia de que en el instante mismo en que niega la dialéctica, lo está haciendo dialécticamente. / (Y esto es lo irrisorio de toda

"poética", aún aquella de mero balbuceo o de confidencia [...])" (IJK: 102)¹⁷⁵. A pesar de todo ello, la lucha contra el prejuicio cientifista es ardua, porque el lenguaje como tal está afectado de discursividad, parece tender por naturaleza hacia la disgregación y la antítesis. Es tesis clave de *Teoría del túnel*: "el verbo es la forma más inmediata del Logos" (TT: 56). La racionalidad cientifista parece agazaparse en todo uso del lenguaje, aun en el literario, al contrario de lo que ocurre en otras artes más cercanas a la forma analógica y simbólica. Para el arte verbal, aparentemente más inmediato, porque "el verbo es la forma expresiva menos mediatizadora de un estado anímico que se quiera *comunicar*" (*ibid.*), la conquista de una verdad simbólica es más ardua y esa es precisamente la tarea de la poesía moderna¹⁷⁶. La "conciencia atávica" atenaza a "ese hombre que no puede, que no quiere ver la esfera ígnea sin que clara y precisamente su conciencia articule: el sol" (IJK: 451). La poesía conducirá a la destrucción de la discursividad, esto es de la escisión del mensaje¹⁷⁷. La positividad del proyecto implica la destrucción des-ilusionante¹⁷⁸, abierta, por ello, a la verdad.

¹⁷⁵ El propio análisis cortazariano se ve afectado por esa trampa, que irónicamente deja huella explícita: "Embrionariamente, pues, tenemos dos pares de oposiciones presentes en la concepción de su realidad Poética. Son como un programa de box del Luna Park: "Mundo" v. Creación Imaginaria. Intuición Poética v. Saber Intelectual. El primero es menos un combate que una nostálgica restitución edénica por vía imaginativa. Pero el segundo es guerra [...]" (IJK: 473).

¹⁷⁶ "[...] no hay un lenguaje científico -o sea colectivo, social- capaz de rebasar los cuadros de la conciencia atávica; [...] es preciso *hacer el lenguaje para cada situación*, y que al recurrir a sus elementos analógicos, prosódicos y aun estilísticos, necesarios para alcanzar comprensión ajena, es preciso encararlos desde la situación para la cual se los emplea, y no desde el lenguaje mismo" (TT: 65).

¹⁷⁷ Keats nuevamente es el precursor: "[En *Hyperion* como en *Endymion*] era posible ver que la poesía no estaba ahí al modo gnómico, sino que el mensaje equivalía a la urdimbre que da coherencia secreta a los inacabables meandros y derroteros del hilo coloreado [...]. Creer que Keats usaba la poesía como sustentáculo de un mensaje es no haberlo comprendido nunca. De hecho, (esto para ti, lector de Valéry y del abate Brémond, que empiezas a enojarte por la falsa dicotomía) no hay poesía y mensaje. Hay poesía que es mensaje" (IJK: 420).

¹⁷⁸ "una poesía como la de Keats entraña, irreductiblemente, su propia destrucción por des-ilusión" (IJK: 451).

Ese camino hacia la verdad lo abre otro tipo de conocimiento que sin vacilar, e incluso programáticamente, Cortázar asociará a lo mágico¹⁷⁹. El corte entre el método científico y este otro método de conocimiento no es, sin embargo, radical. Se da una transición sincrética. Un ejemplo de su comprensión lo da la interpretación romántica del mundo griego, tal como se expone en el comentario a la "Oda a una urna griega". Existe, de un lado un "camino preceptivo de la reconstrucción y la tipificación sintéticas -tarea de grupo, escuela, generación, cumplida por agregaciones culturales sucesivas y capaz de comunicación y divulgación-" al que se opone "el camino de la identificación intuitiva -aprehensión personal, de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un **recrear análogo**" (Cortázar, 1946: 51). Habiendo reconocido eso, no duda Cortázar en afirmar explícitamente que, a pesar de todo: [...] el segundo camino no se hubiera abierto a los Hölderlin y a los Keats sin el itinerario preliminar que proporciona el camino científico" (*ibid.*). La defensa de un método mágico-poético no significa, pues, la eliminación del discurso racional-científico¹⁸⁰.

Ese ámbito común en el que ambos métodos manifiestan su colaboración lo acota el objetivo final del conocimiento: el *dominio* de la realidad. En una primera etapa de la humanidad ese objetivo se perseguía por el camino de la magia, pero la imposición del racionalismo moderno conlleva su desalojo en beneficio del método filosófico-científico. Es entonces cuando la poesía revela su papel de mediador histórico:

Mas he aquí que mientras de siglo en siglo se libraba el combate del mago y el filósofo, del curandero y el médico, *un tercer agonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva*. Su aparente diferencia con el mago (cosa que lo salvó de la

¹⁷⁹ Una de las fuentes teóricas más importantes de Cortázar en este momento es Jacques Maritain, a quien Cortázar conocía bien desde al menos 1938 (*Situation de la poésie*): "[...] el conocimiento poético transformado en conocimiento absoluto es conocimiento mágico" (Maritain, 1955: 226).

¹⁸⁰ "[El poeta] *sabe* perfectamente que su certidumbre poética vale en cuanto poesía y no en la técnica de vida[...]" (Cortázar, 1954: 127). En un término deseable, cabe esperar, no obstante, que "la reflexión termin[e] aliándose con los impulsos primarios para entregarnos al capricho de la poesía pura, del gran salto a lo que es más nuestro: el acto irracional" (D: 77).

extinción) era un no menos aparente *desinterés*, el proceder "por amor al arte", por nada [...]" (Cortázar, 1954: 124)¹⁸¹.

Pero ese desinterés se revela falso, peligrosamente falso para la confianza del método científico. El poeta ha buscado la fisura entre religión-magia y ciencia, y esa fisura que ocupa la poesía es la que existe entre el silencio de lo sagrado y el logos racionalista¹⁸². Ahí su movimiento consiste en forzar el lenguaje para decir lo indecible: "[...] ansia de exploración de la realidad por vía analógica. Exploración de aquello-que-no-es-el-hombre, y que sin embargo se adivina oscuramente ligado por analogías a descubrir" (*ibid.*: 132). Esa analogía descubierta por un nuevo uso del lenguaje¹⁸³ conduce a la posesión y al incremento de ser, al enriquecimiento ontológico, que, como ha de verse, es el *desideratum* de semejante esfuerzo¹⁸⁴.

¹⁸¹ La idea de la mediación y el desinterés se halla casi idénticamente expresada en las mismas fechas por Maritain:- "[...] el plano de la poesía ocupa un lugar intermedio entre el plano del conocimiento abstracto y el plano de la magia" (1955: 276). "Me parece que la poesía sólo puede escapar a la tentación de la magia al renunciar a toda voluntad de poder, sobre todo en lo que respecta al llamado de la inspiración y siempre que no se traicione la fidelidad del poeta a la condición esencialmente desinteresada de la creación poética" (*ibid.*: 279). La figura del médico como arquetipo opuesto al poeta está también en *Rayuela*. La Maga acusa a Oliveira: "- [...] Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta. - Dejemos a los poetas -dijo Oliveira-" (R, cap.19: 73). El papel mediador se hace evidente cuando se separa a la poesía de otro tipo de conocimientos para-científicos: "-¿Y por qué vas a acercar la poesía a la metapsíquica? Son dos modos y dos conocimientos" (D: 41). La dialéctica entre seguridad y duda a-metódica también se la plantea Persio en *Los premios* como formas diversas de conocimiento, en términos de poesía y magia: "*Se deleita Persio en estas dudas que él llama arte o poesía, y cree su deber considerar cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como situación, sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal en la que tiene una confianza probablemente ingenua, hasta sus proyecciones que él llama mágicas o dialécticas según ande de pálpitos o de hígado*" (LP: 74).

¹⁸² "Si el sentir religioso principia ahí donde ya no hay palabras para la admiración (o el temor que la encierra casi siempre), la admiración *a lo que pueda nombrarse o aludirse* engendra la poesía, que se propondrá precisamente esa nominación, cuyas raíces de claro origen mágico-poético persisten en el lenguaje, gran poema colectivo del hombre" (Cortázar, 1954: 132).

¹⁸³ El defendido por Lonstein en *Libro de Manuel*: "[...] un lenguaje simbólico que se pueda aplicar más allá o más acá de las ciencias, digamos una fortrán [formulación transpuesta] de la poesía o de la erótica, de todo eso que ya es pura sémola en las podridas palabras del supermarket planetario" (LM: 214).

¹⁸⁴ Una nota de *Teoría del túnel* problematiza la cronología del pensamiento poético de Cortázar: "En otro ensayo he sostenido que todo poeta perpetúa en el orden espiritual la actitud mágica del primitivo. En última instancia, poesía y magia aspiran a una posesión: de *ser* por parte de aquélla, de *poder* por parte de ésta. [...] angustiada esperanza de aprehensión y fijación, mediante el acto poético, no ya sólo de *esencias* (aspiración poética) sino de *presencias* (faena de magia)" (TT: 111, n.). El ensayo es "Para una poética", como se está viendo, cuya fecha de publicación es 1954, es decir, siete años posterior a la fecha de escritura de TT o cinco si consideramos las fechas de IJK (de donde está sacado), 1951-1952. Así pues, o bien la redacción de esa parte

La característica de ese esfuerzo es la prescindencia del pensamiento discursivo¹⁸⁵ en favor de toda otra forma de conocimiento inmediato: la intuición, la revelación, el juego¹⁸⁶. Esa condición entra a formar parte de la misma definición (im)posible de la poesía, que suspende incluso la vigencia del principio de no contradicción. En fecha tan temprana como 1942 ya expone Cortázar esa idea¹⁸⁷, que seguirá vigente durante toda su carrera y que se lee de forma parecida tanto en reseñas circunstanciales como en "Para una poética", su ensayo programático¹⁸⁸.

de IJK debe antedatarse o, lo que parece más probable, hay que postular que la nota es bastante posterior a la primera escritura de TT, lo que probaría la confianza en una posible publicación de lo allí expuesto.

¹⁸⁵ La crítica radical está en *Rayuela*, donde alcanza a un cierto tipo de literatura "estética", mal entendida - como la que se denuncia en *Teoría del túnel*: "Esa violenta irracionalidad le parecía [a Morelli] *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección" (R, cap. 95: 354). Poe también había expresado su opinión al respecto: "Contra las sutilezas que harían de la poesía un estudio, y no una pasión, corresponde que el metafísico razone, pero que el poeta proteste" (Poe: "Carta a B...", 1956, II: 288). Vattimo señala la conexión entre tradición y modernidad que subyace a semejante compromiso: "Próximas por muchos aspectos a una concepción todavía tradicional del arte, por fundamentalmente mimética, son todas aquellas poéticas que reivindican para el arte un alcance ontológico por considerarlo una forma de conocimiento de la realidad, quizá más adecuada que otras, en particular que el pensamiento discursivo" (1993: 64-65); "El motivo "irracionalista", la afirmación de una superioridad del conocimiento intuitivo sobre el discursivo, se acentúa y se pone en primer plano en el surrealismo y en el simbolismo, que sin embargo contienen elementos nuevos que pueden separarles netamente de otras poéticas todavía ampliamente tradicionales" (*ibid.*: 67).

¹⁸⁶ La "visión" también, por supuesto, aunque más claramente en las novelas que en el discurso no ficcional: "No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles" (LP: 47); "-No iremos muy lejos por ese camino -dijo Oliveira-. ¿Qué nos da la poesía sino esa entrevisión? Vos, yo, Babs... El reino del hombre no ha nacido por unas pocas chispas aisladas. Todo el mundo ha tenido su instante de visión, pero lo malo es la recaída en el *hinc* y el *nunc*. -Bah, vos no entendés nada si no es en términos de absoluto -dijo Etienne-. (R, cap. 99: 366-367). Otro nombre para el método no discursivo es "la estupidez": "La poesía de Jorge es poesía estúpida, y terminará por imponerse. Hay que cultivar la estupidez" (D: 20). O también "lo insensato", que "posee asideros más hondos que la verdad científica" (D: 77).

¹⁸⁷ "[...] la Poesía salta alegremente por encima de la lógica ("este perro es un arcoiris", "mi alma es un trocito de campana", etc.) y sólo admite ser intuida, aprehendida con todo el ser en una vivencia a-lógica, mágica, si usted quiere. (Otra frase sagaz: "La metáfora es una forma mágica del principio de identidad"; es decir que si ese principio -base de la Lógica- se expresa: A es A, la Poesía dice: A es B... y qué bonito queda!)" (15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 257).

¹⁸⁸ "[...] la presencia inusitada del juicio en un momento en que se prefiere la enumeración sin otro compromiso que el estético, encubre y manifiesta el acceso a un conocimiento apenas entrevisto y cuyas etapas de autorrevelación constituyen la labor presente del poeta; encubriéndolo, en cuanto el juicio como tal no tiene validez poética alguna, lo que desconcertará a quienes todavía buscan "verdades" en los versos; y

En aras de esa identificación, principio dinámico que se opone al estatismo de la identidad (la cual no acrecienta el conocimiento)¹⁸⁹, el poeta cuenta con un "privilegio": "prescindir de la verdad discursivamente buscada y hallada" (Cortázar, 1992c: 15). Cortázar es consciente de que ese privilegio conlleva también sus riesgos: el de la incomprendibilidad. Sin embargo, lo considera asumible: "La poesía está para que uno pueda expresar lo inexpresable; cuando se es un mal poeta, nadie lo comprende a uno, pero cuando se es grande todos tienen parte de ese paraíso" (carta de enero de 1940; Cócara *et al.*, 1993: 111). La posibilidad de elegir ese tipo de expresión no es, sin embargo, totalmente libre. En coherencia con su propuesta de fusión entre lenguaje y realidad expresada, Cortázar reconoce que la poesía no es sólo un medio de conocimiento sino que, como discurso, es consecuencia de un conocimiento previamente dado al poeta y, por tanto, el decir lírico no sólo es herramienta sino a la vez testimonio de conocimiento: "Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente" (TT: 91-92)¹⁹⁰. Ese concepto ampliado de realidad, sólo accesible por vía poética, es el defendido por el surrealismo, cuya propuesta más radical es considerar a

manifestándolo como presencia analógica de un rico, incesante fluir de intuiciones que el atento abandonarse a los poemas irá cediendo lentamente [...] (reseña de A. Girri, *Coronación de la espera*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282); "[...] Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad A=B. [...] Aceptan [el mago y el poeta] esa *visión* que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C, o B y C); aceptan la identificación que hace saltar el principio de identidad en pedazos" (Cortázar, 1954: 125).

¹⁸⁹ A este respecto es interesante consignar la percepción de Benítez: "Cortázar [en "Para una poética"] repite ideas de Yeats y de los poetas simbolistas franceses sobre el desvalor de los nexos comparativos; la palabra *como* desaparece casi por completo de la poesía moderna desde entonces, y de la poesía de Cortázar también" (Benítez, 1989: 48-49).

¹⁹⁰ La dialéctica entre instrumento y plasmación de un conocimiento se amplía en las novelas a todo tipo de arte: "[...] El antisócrates: sólo sé que sé algo, pero no sé qué. [Schumann] Parece haber esperado que su sistema musical lo fuera diciendo, como Artaud lo esperaba de sus poemas. Fíjese que se parecen" (E: 165). La misma idea está en Brémond: "[...] ciencia profunda culminando en el saber que no se sabe, e inclinándose ante lo inefable; percepción de los conjuntos; impulsos de naturaleza mística que vivifican, coordinan, cristalizan, unifican los elementos dispersos de la ciencia analítica" (Brémond, 1947: 122).

la "Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre" (TT: 106-107). Lautréamont es su modelo, en este caso, porque, a juicio de Cortázar, instaura un nuevo tipo de poeta "*para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última*" (TT: 96)¹⁹¹. La evolución del pensamiento poético cortazariano le llevará a utilizar nuevas metáforas para explicar el tipo de operaciones que realiza la poesía para penetrar en una realidad más real, pero del "juego"¹⁹² a la "apertura órfica"¹⁹³, lo que queda claro es la vinculación de la poesía con las capacidades humanas que se encuentran al margen de lo racional.

¹⁹¹ Vattimo señala a Valéry como máximo defensor de la condición "fundante" del lenguaje respecto de la realidad: "En Valéry puede decirse que adquieren su sentido y son rescatadas, incluso de sus orígenes filosóficos, las distintas poéticas formalistas de los siglos XIX y XX, las cuales, en la medida en que llamaron la atención sobre la obra en sí, abrieron el camino a la posibilidad de ver el arte no como un medio de acceso a la realidad, por otra parte, dada, de las cosas (de la naturaleza o de la historia), sino como una *fundación* de la realidad" (1993: 68-69). Desde luego la cuestión de la "poesía pura" se halla en la base de la poética cortazariana. Cfr., una vez más, lo expuesto por Brémond: "El conocimiento particular que estudiamos en el poeta o en el místico no es infra sino suprarracional; razón superior, más razonable que la otra. Lejos de ser el soñador, el iluminado o el simple que según pensáis exaltamos, es "inteligente" y aún lo es doblemente: en primer lugar al modo de todo el mundo, formando, reuniendo y disociando conceptos como vosotros y yo, bien o mal según esté más o menos dotado en ese sentido; y lo es además de otra manera más alta, allí donde su experiencia propiamente poética le permite sobrepasar el orden abstracto de las nociones y los razonamientos, y alcanzar lo concreto, lo real mismo hasta donde puede alcanzárselo aquí abajo" (Brémond, 1947: 80).

¹⁹² "Toda poesía que merezca ese nombre es un **juego**, y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican **naturalmente** (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre" ("Poesía permutante", UR, I: 272). La defensa del juego -de raíz kantiana, como es sabido- ya la había encontrado Cortázar veinte años antes en el comentario que Brémond dedica a Valéry: "En Valéry se trata sólo de "ejercicios" (dedicatoria de *La Jeune Parque*), de juegos, pero en verdad de juegos que devienen poéticos como en Mallarmé gracias a un virtuosismo especial, propio a extraer de las palabras y sus agrupaciones *escritas* el máximo de materia *extraña a la necesidad del pensamiento abstracto y del plan mental que comandaría el poema*" (Brémond, 1947: 191). Y en nota explica y añade una restricción que quizá no aceptara el Cortázar de *Último round*: "El arte más elevado, el más emocionante, no rechaza el placer del juego por el juego; no hay arte sin placer, y no hay placer sin juego; como tampoco hay belleza, aún grave, triste y dolorosa, sin alegría. Pero en toda poesía verdadera el juego es un fenómeno secundario, dominado por la emoción o la transfiguración inspiradoras".

¹⁹³ "Éramos jóvenes, la poesía nos había llegado bajo el signo imperial del simbolismo y del modernismo, Mallarmé y Rubén Darío, Rimbaud y Rainer María Rilke: la poesía era gnosis, revelación, apertura órfica, desdén de la realidad convencional, aristocracia, rechazando el lirismo fatigado y rancio de tanto bardo sudamericano" ("Neruda entre nosotros", 1974; OC/3: 66).

Lo más interesante de todo lo que llevo dicho hasta ahora radica en que la poética que estoy intentando ordenar no sólo debe considerarse sustento de la obra literaria de Cortázar en su globalidad, sino que en su planteamiento original se centra, como intento mostrar, en la poesía lírica. El análisis de las representaciones metafóricas de la operación de conocimiento que alberga cada preferencia lírica permitirá ponerlas en contacto con un aspecto importante de la escritura propiamente poética de Cortázar: el de la construcción de un ámbito imaginario. Podría así trazarse un camino que fuera de la reflexión teórica a la realización práctica.

Una de las más importantes representaciones metafóricas del conocimiento poético afecta a lo que podría llamarse la "topografía" del ser. De acuerdo con la concepción mágica, el saber que proporciona la poesía es, como se ha visto, arcano, esotérico. De ahí que se sitúe figuralmente en el ámbito de lo oculto: lo bajo, lo rodeado: "Sedienta de ser, enamorada de ser, la poesía cruza por las capas superficiales sin iluminarlas de lleno, centrando su haz en las dimensiones profundas" (Cortázar, 1992c: 16). La poesía, el saber, se considera punto clave que articula toda otra experiencia, como confiesa paladinamente en *Imagen de John Keats*: "La poesía es eso, el centro inexistente que hace posible toda rueda" (IJK: 73). El "sumo conocimiento" que la poesía es se erige como "centro" que recibe e irradia¹⁹⁴. Cortázar, además, reconoce que, precisamente por su radical compromiso con el centro, la poesía sólo concede conocimiento en muy contadas circunstancias. El conocimiento de lo fenoménico, "las relaciones personales del hombre consigo mismo y del hombre con su circunstancia no sobreviven a un clima de absoluto" (Cortázar, 1992c: 16). De ahí la justificación de otra estrategia de conocimiento, cual es la novela entendida poéticamente. Pero ello no impide que pueda seguir reservándose un lugar para la sola poesía: el lugar de lo

¹⁹⁴ "[...] como el hombre está fenomenalmente en relación a sus esencias como la masa de la esfera en relación a su centro, la poesía incide en el centro, se instala en el plano absoluto del ser y sólo su irradiación refleja vuelve a la superficie y abarca su contenido en su luminoso continente. La esfera humana brilla entonces porque hay una opulencia, una superabundancia de luz que la empapa. Pero la luz va al centro de la esfera, al centro de cada objeto que la atrae o la suscita" (Cortázar, 1992c: 16).

absoluto, la morada del ser hacia el que el hombre no puede dejar de tender. Y esa tensión se traduce en movimientos. Con Keats, Cortázar cree que "la poesía es irrupción de dentro afuera" (IJK: 194)¹⁹⁵ y en otro momento especifica los términos de ese movimiento: "lo que llamamos poesía comporta la más honda penetración en el ser de que es capaz el hombre" (Cortázar, 1992c: 16). En otras ocasiones se referirá al movimiento poético como "excavación del túnel" (reseña de A. Girri, *Coronación de la espera*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282), utilizando una metáfora privilegiada en su lo que podría llamarse su "imaginación teórica", y llegará a plantear "si la empresa total de la poesía no está condicionada por la forma de descenso; si en esta realidad de suspensas certidumbres, el camino de piedra es el que lleva más abajo o más arriba, como en las montañas místicas de las iluminaciones medievales" (*ibid.*)¹⁹⁶.

Una segunda línea de representación metafórica del conocimiento poético se refiere, no ya a la topografía del ser, sino a la voluntad del sujeto que lo pretende. En tal caso, la imagen preferida es la de la conquista. Lo que en 1948 servía para definir la operación que se verificaba en una obra concreta de A. Girri ("estos poemas [...] ingresan sin rodeos retóricos en la central donde se opera la toma poética de la realidad"; reseña de A. Girri, *Coronación de la espera*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282), se convierte poco después en resumen de la esencia de la literatura en general: "Alguna vez he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad" ("Situación de la novela", 1950; OC/3: 217). Pero, aunque allí no usa el término conquista, donde mejor se expresa esta idea central de la poética cortazariana es, por supuesto, en *Imagen de John Keats*: sobre todo en los

¹⁹⁵ También Brémond, valiéndose de los románticos ingleses, había definido a la poesía en términos de topografía imaginaria: "La poesía, un llamado del interior, un peso confuso, según decía Wordsworth [...]" (Brémond, 1947: 23).

¹⁹⁶ La idea del descenso y la centralidad obsesiona también a Morelli: "Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro -sea lo que sea" (R, cap. 82: 330). Esta concepción dinámica de la escritura poética será constante en la reflexión cortazariana. Así, cuando se aplique sobre su propia práctica acabará concluyendo que "sólo escribiendo "horizontalmente" podría transmitir sin demasiada pérdida los movimientos verticales de sentido, las interrogaciones de frontera" (Cortázar, 1973b: 20).

capítulos que dieron lugar a textos exentos ("La urna griega en la poesía de John Keats", "Para una poética" y "Casilla del camaleón", por orden cronológico de publicación). La conquista se traduce allí como "ansiedad de poderío" (Cortázar, 1954: 133), "apropiación" (Cortázar, 1946: 51), o "irrupción", "asalto", "ingreso afectivo a la cosa" ("Casilla del camaleón"; VDOM: 325). Como el mismo Cortázar reconoce en este último lugar todos ellos son nombres de lo que los teóricos románticos alemanes llamarán "**Einfühlung**, que suena tan bonito en los tratados", y son los términos "medios" que permiten en Cortázar la oscilación (marcada por la crítica) entre una poética de la "participación" y una poética de la "posesión" ontológica¹⁹⁷.

En efecto, a partir de Keats comienza Cortázar su reflexión sobre el conocimiento como "participación": "conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla" (*ibid.*). En el caso del conocimiento poético, esa participación se produce no con respecto a los "aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa", sino directamente "en el ser mismo": "siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético" (IJK: 495). En "Para una poética" explica más el proceso de la participación a raíz del funcionamiento de las comparaciones y las metáforas: los dos términos implicados en una expresión del tipo "A es como B" no son para el poeta "*dos cosas que son una*, sino una "participación" (Cortázar, 1954: 126). Tras confesar que su fuente para semejante idea es otra vez Lévy Bruhl¹⁹⁸, Cortázar da un paso más en la explicación metafísica del procedimiento formal de la metáfora:

¹⁹⁷ Una vez más se manifiesta la esencial conexión de la poética cortazariana con las líneas fuertes de la modernidad, tal como señala Vattimo (1993: 61): "A la caracterización general del arte como juego no escapa toda la estética que se inspira en el concepto de *Einfühlung*, que domina ampliamente la escena de la filosofía del arte entre los siglos XIX y XX. [...] la escuela de la *Einfühlung*, si así queremos llamarla, se puede relacionar con el concepto de juego a través del fondo vitalista que la caracteriza[...] De cualquier modo que se enfoque la doctrina de la *Einfühlung*, es indudable que, en el marco definido por ella, el sentido del arte no es otro que la intensificación del sentimiento vital".

¹⁹⁸ Gracias a Raymond de Souza conocemos otra fuente inmediata curiosa para la idea de la participación en Cortázar: "En verdad, la *Introducción a la medicina experimental* [de Claude Bernard] está mucho más cerca de lo que se piensa de la *Introducción a la metafísica*, puesto que es Bergson quien extrae todas sus consecuencias de la "intuición" y de la "revelación súbita" de Claude Bernard, cuando nos dice que la intuición es esa especie de *simpatía intelectual* por la cual se transporta uno al interior de un objeto para coincidir con aquello que tiene de único y por consiguiente de inexpresable" (Souza, en Brémond, 1947: 257).

Al eliminar el "como" (puentecito de condescendencia, metáfora para la inteligencia), los poetas no perpetran audacia alguna; expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, un irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación. Pues lo que el poeta alcanza a expresar con las imágenes es *trasposición poética de su angustia personal de enajenamiento*. (Cortázar, 1954: 131).

El acercamiento que realiza Cortázar a la voluntad de enajenamiento del poeta le permite deslizarse de la simple participación en el ser, por un proceso de radicalización, hasta la posesión del ser de lo otro, la incorporación del objeto para incrementar la densidad ontológica del sujeto¹⁹⁹. De tal modo que la paridad jerárquica en el proceso de conocimiento que implica la mera "participación" queda destruida a veces en favor de la preponderancia del sujeto que implica la "posesión"²⁰⁰.

La expresión de esta idea alcanza cotas cuasi extáticas en algún momento:

Poesía es voluntad de posesión, *es posesión*. El poeta agrega a su ser las esencias de lo que canta: *canta por eso y para eso*. [...] Ser, y ser *más* que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia, las formas ópticas que albergan el caracol, el ruiseñor, Betelgeuse. (Cortázar, 1954: 137).

Lo que se dijo al hablar del lugar de la imagen en la retórica lírica, completado con lo que acabo de transcribir un poco más arriba sobre la explicación metafísica de la metáfora, hace comprender perfectamente que Cortázar pueda decir que "la imagen es *forma lírica* del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la

¹⁹⁹ Quien más agudamente ha comentado ese deslizamiento ha sido Hernández del Castillo, quien considera que Cortázar realiza una superposición de la poética de Poe sobre la de Keats (cfr. 1979: 477-478, 486). Por mi parte, creo que el deslizamiento se produce en ambos sentidos y que no hay que interpretar la poética de Cortázar como un simple *misreading* de la poética de Keats, sino que tanto el inglés como Poe (y otros, incluidos teóricos como Brémond) sirven de "catalizadores" para la exposición de una teoría personal. Y siempre debe tenerse en cuenta el horizonte lírico del que Cortázar parte.

²⁰⁰ Esto es así sólo desde el punto de vista del proceso de conocimiento. Como se verá al analizar la entidad del "poeta", la noción de posesión se compatibiliza con la de "ser poseído": el sujeto también es "vampirizado". Cortázar detecta esa intuición en Keats y la considera "una de las llaves maestras de la poética contemporánea. De la poética a secas, si se prefiere", anticipando a Baudelaire (IJK: 490). En nota al pie, lanza incluso un reto: "Propongo este capítulo a la crítica francesa, tan dispuesta siempre a ver en la conciencia poética contemporánea una conquista *exclusiva* de sus románticos y sus "videntes". Pienso también en las operaciones del azar, en el eco que la correspondencia de Keats hubiera alcanzado en un Baudelaire, de leer el libro de Lord Houghton publicado en 1848. Su reacción frente a Poe, su ansiedad por calar hondo en el misterio de la creación poética, lo predisponían a aprehender en toda su importancia estas "revelaciones" que John no sistematizó jamás. (Y que todo eso dependiera de un volumen en un anaquele, unos ojos que hubieran podido descubrirlo... Realmente las leyes son meras excepciones)".

tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de posesión" (Cortázar, 1954: 138).

El extatismo que acabo de mencionar lleva a Cortázar a denominar este método de conocimiento como "sadismo poético" (IJK: 300). Esa "voluntad de poderío", ese "afán de conquista" radicalizado se define por intentar la posesión, no sólo de lo análogo, pues no sólo lo semejante se atrae, sino también de lo diverso, y es ahí donde reside la revolución experimental del método²⁰¹. La poética cortazariana se va polarizando hacia el adagio simbolista de que "todo está en todo", pero trascendiendo el principio de analogía, barroquizando la reflexión: a mayor resistencia a la reducción identificadora, mayor posibilidad de incrementar el conocimiento y la que he denominado "densidad ontológica".

Son momentos de "revelación" incluso en el discurso teórico. Cortázar sostiene la exposición en el éxtasis de la imagen: el poema es un "arpón infatigable", una "red que pesca para sí misma" y que busca atraerse "una realidad cada vez mejor ahondada, mejor conocida, más *real*" (IJK: 496). De ahí que la conclusión que ve en la poesía una duplicidad esencial venga a constelar sintéticamente la intuición ya esbozada aquí de que la poesía es herramienta de conocimiento y expresión de ese conocimiento: "un poder al que podemos llamar *don poético*, y que siendo *instrumento de posesión* es a la vez e inefablemente *deseo de posesión*" (IJK: 496). La idea de la posesión con todo su alcance ontológico acaba por instaurarse como núcleo de la poética cortazariana²⁰².

²⁰¹ "[...] ¿por qué los objetos sin analogía, los *contrarios*, quedarían libres de la malla poética, o sólo atrapables por separado, buscándoles imanes analógicos? La sola polarización es para el poeta analogía suficiente; si no puede conectarlos por rasgos intrínsecos, hace lo que todos al mirar las estrellas: inventa la constelación, las líneas uniendo los astros solitarios. (Fue Jean Cocteau quien lo dijo). Al poeta totalizador lo inquieta la mera noción de los contrarios, esas puntas de compás abiertas al máximo. [...] El mundo es un problema mal resuelto si no contiene, en alguna parte de su diversidad, el encuentro de cada cosa con todas las demás[...]" (IJK: 300-301). En ese concepto de "constelación" está la fuente de la noción de "figura", tan importante en la poética cortazariana.

²⁰² Para aquilatar la magnitud de la tradición que se sostiene en esa imagen traigo algunos lugares aparentemente alejados, que abarcan desde formulaciones cercanas cronológicamente a la reflexión cortazariana hasta reflexiones de teóricos actuales. Entre las primeras, ya María Zambrano recordaba como para Platón el supuesto "saber desinteresado" consiste en "un convertir el alma, un hacerla ser, ya que "el que contempla se hace semejante al objeto de su contemplación" [*Timeo*, 90 d]" (Zambrano, 1987: 53); o Maritain

4.2. PROYECCIÓN ONTOLÓGICA: CONOCER PARA SER MÁS

Cuando está por alcanzarse el ápice de la concepción cortazariana de la poesía, conviene no perder de vista que su teleología ontológica (el ser al final de todo el proceso poético) tiene por origen el canto, y, explícitamente, el verso²⁰³. Se evitará de ese modo incurrir en generalizaciones precipitadas. Ciertamente es que Cortázar ampliará el concepto de lo poético, pero en el origen hay una comprensión restringida y es la huella de esa comprensión original lo que me interesa rastrear.

A partir del canto se progresa hacia la posesión ontológica, que, como Cortázar mismo reconoce, no suele ser el logro habitual, sino algo concedido a muy pocos²⁰⁴.

El incremento de ser a que el poeta aspira se produce en primer lugar en términos de obra: es la producción del canto (la generación de un nuevo objeto) el primer momento de superabundancia que permitirá al poeta *ser más*²⁰⁵. Las

señalaba como esencia de la poesía la "comunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación" (Maritain, 1955: 13). Entre los segundos, Lázaro Carreter indica que la "fuerza ilocutiva" de la lírica "consiste en un deseo posesorio de la personalidad del lector" ("El poeta y el lector", Lázaro Carreter, 1990: 42) o incluso que la "esencia de la lírica" "consiste, no tanto en la expresión de la subjetividad del poeta, como en el encuentro de dos subjetividades; y, aún mejor, en la posesión de la una por la otra" (*ibid.*: 43). Desde otro punto de vista, Steiner señala la fuente más fructífera para Cortázar: "El texto, la estructura musical, el cuadro o la forma, satisfacen -en lo que puede ser, casi literalmente, un sentido espacial- esperas, necesidades de las que nada sabíamos. Habíamos estado esperando lo que bien puede que no supiéramos qué era, y que nos era complementario. El choque de la correspondencia (puede que amortiguado y casi imperceptiblemente gradual) es el de estar poseído por lo que uno llega a poseer. Keats dio una expresión estilizada a ese choque cuando refirió la primera impresión de la versión de Homero de Chapman" (Steiner, 1991: 219).

²⁰³ "Mas la poesía es canto, alabanza. La ansiedad de ser surge confundida en un verso que celebra, que explica líricamente [...] la noción oscura pero insistente, común a todo poeta, de que *sólo por el canto se va al ser de lo cantado*" (Cortázar, 1954: 133-134).

²⁰⁴ "Todo poeta parece haber *sentido* siempre que cantar un objeto (un "tema") equivalía a apropiárselo en esencia; que sólo podía irse hacia otra cosa e ingresar en ella por la vía de la celebración. Lo que un concepto connota y denota, es en el orden poético lo que el poema *celebra y explica líricamente*. Cantar la cosa ("¡Danzad la naranja!", exclama Rilke) es unirse, en el acto poético, a *calidades ontológicas que no son las del hombre* [...]. Ser algo, o -para no extremar un logro que sólo altos poetas alcanzan enteramente- cantar el ser de algo, supone *conocimiento* y, en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión*" (Cortázar, 1954: 134-135).

²⁰⁵ "El poeta, en cambio, no aspira a *progreso* alguno, como no sea en el aspecto instrumental de su "métier". [...] Asume *lo que encuentra* y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente. El poeta es aquel que *conoce para ser*. [...] En las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el

implicaciones son importantes: el ser de lo otro genera la atracción en el sujeto, que, movido por ella, inicia la celebración de eso otro deseado; por la celebración se alcanza un conocimiento especial, en tanto que el producto generado (el canto, el poema) habrá proporcionado una clave para la comprensión del ser de lo otro y así, instaurándose como mediador entre sujeto y objeto, el poema fusiona -y acrecienta- el ser de ambos. La producción de la obra -y de una obra con unas características concretas- es esencial al proceso de conocimiento poético. A ese respecto, el progreso en el "métier" declara su verdadero alcance: la impericia puede redundar en falsedad.

El caso es que desde su primer ensayo publicado en 1941, "Rimbaud", Cortázar se mostraba tajante al respecto de la proyección ontológica de la poesía y de la importancia del poema como vehículo de la misma, añadiendo, además, implicaciones "programáticas":

Su problema [de Rimbaud] no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. ("Rimbaud", 1941; OC/2: 18).

Ahí ve Cortázar "la raíz misma de lo lírico", que recibirá diversos nombres: "fijación óptica", "crecimiento en ser" (reseña de A. Girri, *Coronación de la espera*, febrero, 1948; en Alazraki, 1980a: 282-283), "angustiosa cacería de ser" (IJK: 497), "procura de ser" (Cortázar, 1954: 133), "canto total del ser" (Cortázar, 1974b: 14). Reconoce, sin embargo, como ya dije que el cumplimiento final de ese objetivo no está al alcance de todo poeta, sino sólo de algunos privilegiados, que logran la fusión absoluta²⁰⁶. Ello le

poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto)" (Cortázar, 1954: 136-137). En tal sentido, puede verse una interesante conexión con las ideas contemporáneas de Ramón Xirau, en un texto, *Sentido de la presencia* (1953: 98-101), que comento más adelante en mi estudio por su relación con el primer libro poético de Cortázar.

²⁰⁶ "[...] se da en algunos poetas con tal abandono de las categorías formales de la personalidad, que el salto es absoluto, supone renuncia momentánea a esa personalidad -dejar de ser-hombre- e instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso. [...] sólo aisladamente, inefablemente, logra un poeta *perderser* para asomar a la realidad *desde otra cosa, en otro ser*. [...] Para una rosa asumida poéticamente desde la rosa misma, muchas otras son contempladas desde fuera, en distintos grados de aproximación a su esencial *rosidad* que sólo a los elegidos -un Rilke, un Mallarmé- les es dado *ser*" (IJK: 497). También por las mismas fechas expresa una idea en cierto modo "simétrica", mientras escribe *El examen*: "Hilozoísmo, ansiedad del hombre por vivir cangrejo, vivir piedra, ver-desde-una-palmera. Por eso el poeta

lleva a hacer una distinción capital: "(Distingo, pues, entre ser-en-otra-cosa (fenómeno de proyección sentimental común a todo poeta) y ser-otra-cosa -instancia rara y perfecta, ápice de poesía cuyo no alcanzar motiva casi todos los poemas del hombre, cantor de desencantos)" (IJK: 497). Nuevamente aparece la dialéctica entre lo pretendido y lo logrado, la poesía como discurso de lo indecible.

El compromiso ontológico del conocimiento poético tiene implicaciones platónicas, en el sentido en que los románticos asimilaron el holismo clásico. Considerar el conocimiento como incremento de ser supone considerar la equivalencia del ente con la verdad. A partir de ese instante la cadena platónica que define al ser como tríada (bien-verdad-belleza) no tarda en hacerse explícita. Parte de la defensa que hace Keats de la poesía como "máquina de hacer belleza -que es verdad" (IJK: 165). El hecho de que añada "*pero no toda la verdad*" deja el camino abierto a la completación en el orden ético²⁰⁷. El camino es de ida y vuelta: la belleza lleva a Keats al bien; ambos desembocan en la verdad, y ésta, finalmente, se le ofrece como la más alta manifestación de la belleza: "Beauty is truth, truth Beauty, -that is all / Ye know on earth, and all ye need to know" ("On a Grecian Urn")²⁰⁸.

se *enajena*. [...] ¿Panteísmo? Panantropismo. Pero no porque quiera serlo todo, vivir-mundo; lo que deseo es que el mundo sea yo, que no haya límites para mi asomo vivo. Argos, todo ojos? Todos los ojos, Argos" (DAF: 24-25). En la base está el principio de la "capacidad negativa", como ha visto Hernández del Castillo (1979: 477): "La capacidad negativa es la habilidad para suspender toda función razonante para llegar a una fusión absoluta con la esencia del misterio en cuestión mediante la participación afectiva en su esencia".

²⁰⁷ "Los grados del saber (tan dura y lúcidamente alcanzados *desde la poesía*) lo facultaban para aprehender el *ethos*, para descubrir un orden ético en su mundo intuitivo que no había tenido más ley que la estética. Cuando John asomó a esta etapa final, después de un valeroso avance de dentro hacia afuera de la poesía, después de haber desconfiado de la permanencia exclusiva en lo poético (que en él, hijo de su tiempo, se daba confundido con lo estético), y de haber dudado de la *honradez* de esa permanencia quizá egoísta, quizá hedónica, entonces, [...] John rompe la doble tentativa de *Hyperion* y se devuelve a su verdad, la suya, la verdad que es belleza, la hora cenital de donde no *debe salir*" (IJK: 488-489).

²⁰⁸ El romántico más clásico, al decir de Borges, Poe, se esforzó por indagar en las mismas ideas: "Deducimos así claramente que la *novedad*, la *originalidad*, la *invención*, la *imaginación*, o, en suma, la *creación de BELLEZA* (pues los términos, según se los emplea aquí, son sinónimos), constituyen la esencia de toda poesía" (Poe: "Longfellow", 1987: 115); "[...] la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema" ("Filosofía de la composición", *ibid.*: 69) "[...] Poesía y Verdad son una sola cosa" (Poe, 1972: 118). Aunque impone una restricción que debe relacionarse con otra cortazariana en el mismo orden: "Todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo cual la Verdad nada tiene que ver" (Poe: "El principio poético", 1987: 87).

La conclusión es que el conocimiento poético es trascendente, nunca se contenta con su propia actividad, que, de hecho, no puede ser intencional²⁰⁹. La dirección de esa trascendencia había sido ya apuntada por Cortázar en el ensayo más temprano:

Aun aceptando que hubo en él la esperanza de llegar a lo absoluto de la Poesía, de lograr un conocimiento de lo incognoscible mediante la aprehensión poética, todo ello no era un fin en sí, como pudo serlo para Mallarmé, sino el peldaño supremo desde el cual le sería dada la contemplación de sí mismo, desnudo de escoria, diamante ya, enfréntandose con lo divino de igual a igual. ("Rimbaud", 1941; OC/2: 20).

El camino del "uno-mismo" al "Uno" es el recorrido constante e insoslayable para el poeta, en una tarea de reintegración de la propia identidad y de proyección maximalista de los límites del sujeto. La posibilidad de crecimiento ontológico está definida por el deseo y la libertad que sepa otorgarse cada poeta²¹⁰.

4.3. INTERCESIÓN Y ANALOGÍA

La tarea del poeta, entonces, se podría definir como búsqueda del intersticio por el que acceder al ser. Y, en ese sentido, el buscador de intersticios llega a convertirse en

²⁰⁹ "Aquel que busca *pervierte* su poesía. [...] He buscado mostrar cómo el acto poético entraña algo más hondo que un conocimiento en sí; detenerse en éste equivaldría a ignorar el último paso del afán poético, paso que implica necesariamente conocimiento pero no se proyecta en poema *por el conocimiento mismo*. Más que el posible afán de conocer -que se da sólo en poetas "pervertidos" al modo alquimista- importa lo que clara u oscuramente es común a todo poeta: el afán de ser cada vez más. [...] Porque el poeta lírico no se interesa en conocer por el conocer mismo. He aquí donde su especial aprehensión de la realidad se aparta fundamentalmente del conocer filosófico-científico. Al señalar cómo suele anticiparse al filósofo en materias de conocimiento, lo único que se comprueba es que el poeta no pierde tiempo en *comprobar* su conocimiento, no se detiene a corroborarlo" (Cortázar, 1954: 135).

²¹⁰ Me parece notable la progresión del deseo erótico (sed de ser) a la precisión de la identidad-mismidad, que culmina aquilatando la condición humana propia de ese sujeto y poniéndolo en posición de acceder al absoluto: "El poeta se acrecienta en la medida en que es capaz de liberar su don poético en relación directa con el acrecentamiento de la experiencia. Al contrario de la tesis romántica en la cual el *don* queda sometido a los datos de la experiencia sentimental, un poeta se enriquece liberándose. Por más hombre, más libre, menos sometido a la presión esclavizante de recuerdos, nostalgias, dolores, pasiones *como tales*. Por más hombre, más capaz de disponer de sí mismo en cuanto poeta" (IJK: 500-501); "[...] Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener, en la exacta medida en que se ansía. De ahí las distintas dimensiones de poetas y poéticas; está el que se conforma con el deleite estético del verbo y procede en la medida circunstanciada de su impulso de posesión; está el que irrumpe en la realidad como un raptor de esencias y halla en sí mismo y por eso mismo el instrumento lírico que le permitirá arrancar una respuesta de **lo otro** capaz de volverlo suyo, de hacerlo suyo y, por lo tanto, nuestro" ("Casilla del camaleón"; VDOM: pp. 326-327). En ese sentido, puesto que toda su densidad ontológica le viene al poeta de fuera, me parece difícilmente sostenible la afirmación de que "Cortázar difiere de Keats al situar al sujeto (el poeta) en una situación de superioridad ontológica respecto al objeto de su afecto" (Hernández del Castillo, 1979: 481-482).

un intercesor²¹¹. Contra la tentación de otorgar al sujeto una superioridad ontológica frente al objeto que se ha de poetizar se elevan las numerosas declaraciones en que Cortázar afirma esa condición mediadora del poeta que se plasma especialmente en el momento de la creación de la obra. Su propia escritura se basa, según él, en "la necesidad de una apertura previa, esa libertad que reclama todo lo que voy a hacer y, para eso, ninguna idea clara, ningún esquema formal: ser intercesor o médium [...]" (Cortázar, 1973b: 18).

Esa mediación, sin embargo, no es en absoluto pasiva. El propio ser del sujeto se proyecta también sobre lo otro y en el intercambio entre la sensibilidad que capta y el sentimiento que proyecta surge la obra como primer resultado del enriquecimiento ontológico. Lo importante de la mediación, entonces, es que produce un canto²¹².

La mediación marginal -siguiendo los principios de la antropología cultural que sustenta el discurso cortazariano de los años 50- acercará al poeta a la "mentalidad primitiva". El vínculo entre el poeta y el primitivo proviene menos de una supuesta actitud irracional ante el mundo que del método de acercamiento "a las cosas mismas": el recurso intencional a la analogía²¹³. La comprensión cortazariana de la analogía es

²¹¹ El que nada "entre dos aguas", como tantos personajes de Cortázar: por ejemplo, en el *Libro de Manuel*, Lonstein ("porque al fin y al cabo qué soy yo, un pescador de esponjas poéticas o algo así" (LM: 214) u Óscar: "no le desagradaba, sentía el alma como un cantor de tangos, flotando entre la realidad y los moñitos todos de un mismo color, poeta al fin como le decían meándose de risa los compañeros [...]" (LM: 257).

²¹² "El poeta, pues, no es el ente pasivo que aprehende una belleza dada; ésta resulta de una operación conjunta de la sensibilidad y el sentimiento. La imaginación aprehende, en pura sensación poética, la belleza nacida de los sentimientos volcándose en el mundo, escogiendo sus objetos, creando "belleza esencial" (IJK: 101). Más adelante insiste en la doble dirección dialéctica del proceso poético: "el poeta, por no tener identidad, es ese ente que se apodera de otras identidades, las *invade al ser invadido*" (IJK: 494). El canto es la operación extrema en el proceso de enriquecimiento y transformación ontológica, más allá de él sólo está el silencio (polo de orientación de la poesía moderna): "[...] ese incesante *ser otra cosa*, es el acto mismo que faculta la creación. [...] tal camaleonismo permitió a Keats -como a todos los de su estirpe poética- penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía del canto, ahondando en ellas hasta ese límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio" (IJK: 494-495).

²¹³ "[...] podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada, erigida en método e instrumento*" (Cortázar, 1954: 124).

particularmente interesante por cuanto se proyecta casi explícitamente sobre su "teoría de las figuras", que tanto peso tendrá en su concepción de lo fantástico:

Es esto, precisamente, lo que acerca al primitivo y al poeta: el establecimiento de *relaciones válidas* entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo rojo, también para nosotros, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo. (Cortázar, 1954: 128).

Mentalidad "primitiva" y método poético, con todo, no pueden confundirse como referidos a lo mismo. El primitivismo no es sino una metáfora para referirse a lo "primordial", esas formas "anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio" (*ibid.*: 130), y el uso peculiar que de esas formas hace el poeta, ya se dijo, es "desinteresado" (*ibid.*: 124), sin objeto práctico, no intenta ocupar el lugar de otra "ciencia" que progresa a su lado.

La instauración del "demonio de la analogía" como método no significa disolver la tarea poética en un mundo gobernado por el imperio de lo semejante, no implica la simple consideración de todo lo analógico como propio de la poesía²¹⁴. La analogía es, sí, característica esencial de lo poético, pero en ese ámbito redundante en un uso especial, "eficaz", y del que, por tanto, debe esperarse un resultado, concebido como obra:

Aceptar este método supone y exige algunas etapas y distinguos inmediatos: 1) el "demonio de la analogía" es íncubo, es familiar, nadie puede no sufrirlo. Pero, 2) sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*; que *elige la dirección analógica*, nadando ostensiblemente contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es un "surplus" [...]. Trazado ese distinguo, 3) cabe preguntarse -no por primera vez- si la dirección analógica no será mucho más que un auxiliar instintivo, un lujo coexistiendo con la razón razonante y echándole cabos para ayudarla a conceptualizar y a juzgar. Al contestar a esta pregunta, el poeta se propone como el hombre que reconoce en la dirección analógica una facultad esencial, un medio instrumental eficaz; no un "surplus" sino un *sentido espiritual* [...] (Cortázar, 1954: 123)²¹⁵.

²¹⁴ En tal sentido, en *Los premios* se ironiza sobre la omnipresencia de la analogía como mecanismo de percepción del mundo, donde Persio se refiere a ella como "la socorrida analogía [que] aport[a] al presente en que estamos y estaremos sus vistosas alternancias" (LP: 57).

²¹⁵ Muchos años después, cuando vuelva a intentar definir y separar al poeta del resto de otros escritores, volverá a considerar la analogía como el método común: "Por "escritor" entiendo sobre todo al novelista y al cuentista, es decir, a los escritores de invención y de ficción; a la par de ellos incluyo al poeta, cuya especificidad nadie ha podido definir pero que forma cuerpo común con el cuentista y el novelista en la medida en que todos ellos juegan su juego en un territorio dominado por la analogía, las asociaciones libres, los ritmos significantes y la tendencia a expresarse a través o desde vivencias y empatías" ("América Latina: exilio y literatura", 1978; OC/3: 163).

La relación del poeta con su obra desde el punto de vista de la analogía se deja interpretar como transformación del sujeto: el poema concede a quien ha sido capaz de producirlo "otro ser", "más ser", y por tanto es vía para el incremento ontológico que se pretendía como objetivo del intercambio con el mundo²¹⁶. El primer resultado de esa "tran-sustanciación" consiste en el vencimiento del tiempo, según ya se dijo. La obra transforma al sujeto en cuanto lo libera de la condena a la desaparición: "el artista intenta duración transfiriéndose a su obra, haciéndose su propia obra, y la logra en la medida en que deviene obra" (Cortázar, 1946: 75-76). Durar es, pues, hacerse obra, auto-crearse haciendo propio un material aparentemente ajeno (lenguaje o cosa). Así, la definición genérica del artista se convierte en imperativo poético ("[...] la total medida de un poeta es *someterse* a su poesía, reducirlo todo a ella, serla", IJK: 19) y el excipiente que propicia esa metamorfosis necesaria es la "ilusión", el producto plenamente subjetivo objetivado en la obra²¹⁷.

5. EL LECTOR Y LA LECTURA DE POESÍA

Habiendo progresado desde la comprensión de la poesía como un tipo de conocimiento que tiene especiales connotaciones ontológicas, he procurado precisar cuál es el efecto de la operación poética sobre el sujeto primeramente implicado en ella: el poeta. Conviene ahora centrarse en el otro sujeto necesaria y finalmente involucrado en el mismo proceso: el lector, en tanto en cuanto la transformación a la que se aludía más arriba se deja leer a menudo como confusión entre los dos sujetos²¹⁸.

²¹⁶ Es lo que Morelli llama "extraña autocreación del autor por su obra" (R, cap. 79: 326).

²¹⁷ "[...] un lírico *es sus ilusiones* -lo que fuera de su mundo se entiende por ilusiones- y por eso no necesita hipostasiarlas y objetivarlas como el resto de los hombres. Nada como *Une Saison en Enfer* para mostrar el regreso de esa residencia en los planos absolutos donde ilusión, verdad y poesía son tres palabras para un modo de ser y comunicar" (IJK: 402-403).

²¹⁸ "Dar algo de uno a los demás (poesía, TNT, besos) es reconocer la integración del yo en el tú" (DAF: 39).

El problema del lector se ha convertido a lo largo de toda la historia de la crítica cortazariana en uno de los tópicos más trabajados, sobre todo, evidentemente, para el caso de *Rayuela*. La atención a ese aspecto de la obra se ha justificado por considerarlo característico de una literatura des-centrada, que desconfía de la jerarquía autoral para la configuración del sentido del texto, así como por ver en el tratamiento del lector uno de los lugares en que se pone en práctica la teoría de la literatura como juego. En lo que sigue voy a comentar cómo enfrenta Cortázar la cuestión referida estrictamente a la lectura de poesía, pues no puede olvidarse que muchos de los lugares utilizados por la crítica para construir la imagen cortazariana del lector hallan su origen o su correspondencia en textos en que se trata específicamente de poesía²¹⁹.

5.1. EL SENTIDO VIVO DE LA PALABRA POÉTICA

Si para el autor argentino, como habrá ocasión de señalar en capítulos posteriores, el poema se establece como objeto mediador entre dos subjetividades o, más ampliamente, la poesía puede cumplir función de integración cultural, ello es porque se tiene muy presente el papel fundamental que cumple el sujeto hacia quien se dirige el texto poético. En primer lugar, hay que señalar la convicción radical de que el sentido de ese texto estriba en que el lector pueda reconocerse en él. Es, en buena medida, otra manifestación del principio de analogía, que en los años 40 Cortázar denomina "correspondencia sentimental"²²⁰. Esa correspondencia es la única garantía

²¹⁹ De hecho, no puede ignorarse para mi propósito que, confesadamente, la "experiencia de lector" de Cortázar se verificaba mayoritariamente en el terreno de la poesía: "Lo que más leo es poesía" (Pereira, 1993: 24); "Y una cosa que he hecho toda mi vida y que haré siempre es leer mucha poesía" (Picón Garfield, 1978: 42).

²²⁰ "Lo cierto es que, tanto en la obra artística como en la poética, toda *comunicación* de belleza exige, entre la esencia de la Obra y el que asiste al hecho estético, una posibilidad aprehensiva, una correspondencia sentimental que reproduzca en éste lo que el creador quiso plasmar en aquélla" ("Soledad de la música"; Domínguez, ed., 1992: 291).

del sentido, pues consigue pasar por encima de todas las dificultades que la "impureza literaria" vierte sobre el poema²²¹.

El papel concedido al lector de poesía va creciendo en importancia con el paso de los años. La "correspondencia sentimental", cuando la reflexión se centra en poesía contemporánea, se torna posibilidad de evocar en el lector las circunstancias del acto creador²²². La ocupación del lugar del creador tiene que ver, sin duda, con todo lo dicho acerca del poeta y su falta de identidad, su carácter hueco, con la dialéctica de la invasión y la apertura necesaria para que el lector pueda instalarse. Quedará así desechada toda poesía compacta, impenetrable.

La prueba de esa concepción de la actitud de lectura y del sentido de la poesía la ofrece magistralmente Cortázar en sus selecciones de poesía: la de Keats, que aparece subordinada al ensayo de comprensión, y, sobre todo, la antología de Salinas, en la que defiende programáticamente que "el único respeto a la poesía consiste en leer lo que está vivo para ellos [los lectores] y el resto que se mande a guardar" (Cortázar, 1971: 8) o que el trabajo del antólogo debe realizarse "guardando lo que late entre los dedos y dejando caer lo que ya está bien para las ediciones definitivas y anotadas, esas que ya vienen con las polillas puestas" (*ibid.*: 9)²²³.

²²¹ "El poeta combate desesperadamente contra las vallas de una semántica, de un cierto idioma -toda traducción de poemas pone a la Poesía en trance de vuelo- de una historia, ya que pensamientos y palabras son historia, tradición, mácula y malentendido. *Decir el Mensaje*: tal la agonía del poeta, porque la Poesía y el Mensaje son *indecibles* y sólo arriban al espíritu por obra de una intuición ajena a todo mecanismo lógico, a toda estructura discursiva..." ("Soledad de la música"; Domínguez, ed., 1992: 291-292). Brémond es el que expresa más claramente el carácter normativo de esa actitud de lectura: "Sea como fuere, para leer un poema como se debe -es decir, poéticamente-, no basta ni es siempre necesario aprehender su sentido. [...] Contrasentido por una parte, infalible intuición por otra; victoria de lo puro sobre lo impuro, de la poesía sobre la razón" (Brémond, 1947: 16).

²²² "Creo que el valor más auténtico de la poesía contemporánea está en esa voluntad de no darnos luna por sol, de conectar al lector en una relación equivalente a la que hizo posible el poema. (Por eso tanta poesía actual tiene por tema su propia génesis; el poeta busca, necesita comunicar todos los elementos, desde el impulso inicial hasta el proceso mismo de la expresión; ¿no se tiene frecuentemente la impresión, al leer, de que se está asistiendo al acto creador mismo?" (reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*; 1949; OC/2: 206).

²²³ La misma idea aparecía ya veinte años antes: "Hay versos que me caminan por todos lados, se marchan un tiempo y retornan con más ganas. Son cosas presentes que hay que llevar en la mano [...]" (DAF: 112).

El adjetivo "accesible", que podría convenir a la poesía defendida por Cortázar, cobra entonces plenitud semántica como poesía que "permite acceder" y que, por ello, se convierte en pasaje e intersticio. Evidentemente, esa comprensión debe alejarse de toda contaminación con el tópico de la "facilidad" como concesión otorgada al lector.

Desde el principio Cortázar se da cuenta de que la relación poema-lector es una relación difícil, pues, como se vio, está condicionada por la "barrera" del lenguaje ("Soledad de la música"; Domínguez, ed., 1992: 292). La lectura se convierte entonces en "interpretación", en el sentido musical del término, esto es, desarrollo del poema en el tiempo "desde el comienzo al fin" (*ibid.*) con el objeto de disolver esas dificultades convirtiéndolas en formas plenas de sentido. En esa primera época, con todo, Cortázar se muestra bastante optimista: "[...] a la ejecución del texto del poema llega todo aquel que sepa leer y comprender lo que lee [...]" (*ibid.*). Esta condición previa y necesaria, sin embargo, irá progresivamente apareciendo como insuficiente en la reflexión cortazariana. Más allá de las barreras insoslayables derivadas de la utilización del lenguaje, hay otras dificultades extrínsecas que postergan el acceso al sentido del poema, vinculadas a la actitud de un lector que ya no puede ser inocente y que suele "adoptar una actitud especializada según lo que esté leyendo" ("Para llegar a Lezama Lima"; VDOM: 195)²²⁴. Ese lector es incapaz de aceptar la "amenaza" subversiva de las "aguas mezcladas" (*ibid.*). Visto desde el otro lado, ello significa un reconocimiento, negativo si se quiere, de la pervivencia del valor revulsivo de la poesía²²⁵. El factor de agitación característico del discurso poético, aun en su forma más tradicional, puede,

²²⁴ El ejemplo típico son esos lectores profesionales de poesía que la convierten en sinónimo de la rutina: ("vos necesitabas el orden, la calma y el baudelaire,[...]", le dice Lud a Andrés, LM: 98) o que la consideran artículo de lujo ("El señor quiere cosas, pero no renuncia a nada. -No, no renuncio a nada, viejo. -¿Ni siquiera un poquito, digamos un autor exquisito, un poeta japonés que sólo él conoce? -No, ni siquiera"; Lonstein a Andrés, LM: 366). También se refiere Poe a ese lector especializado, pero positivamente: "La poesía, por sobre todas las cosas, es una hermosa pintura cuyos tintes, cuando se la inspecciona en detalle, se traducen en la más completa confusión, pero en cambio se destacan rotundamente a la simple ojeada del *connoisseur* [*sic*]" (Poe: "Carta a B...", 1956, II: 289).

²²⁵ "[...] la gente lee casi siempre la poesía como un momento excepcional, fórmula excelente para volverse luego a la prosa y no agitarse demasiado" ("Diálogo con maoríes"; VDOM: 95).

con tal de conseguir el acceso que ha de ser su objetivo, despojarse de sus señales menos equívocas, tan fácilmente detectables por el lector que, de ese modo, va "sobre aviso" a la lectura de poesía y minimiza su efecto. Esa será la justificación final de la mezcla genérica: alcanzar al lector "remiso"²²⁶. El empeñamiento en separar teórica y físicamente diversos modos discursivos revela una intención, acaso paradójica, pero al final contraria al discurso poético, cuya integridad supuestamente quiere preservar²²⁷. De ese modo, se convierte en tarea perentoria para el poeta la recuperación de lectores "sensibles", aunque quizá pervertidos por la inflación estética (la "aristocracia formal", que ya se mencionó más arriba) del discurso poético, que no ha perdido nada de su vigencia (SC: 61).

5.2. EL DOBLE SIN NOMBRE: AUTOR Y LECTOR EN EL POEMA

Por lo que se va viendo, la actitud del lector ante la poesía es difícilmente separable de la relación que se establece entre autor y lector en el poema. Tres aspectos podrían señalarse como interesantes: uno psicológico -el tema del doble-, otro estrictamente literario (el lugar de cada uno de ellos en el proceso de comunicación literaria) y un tercero sociológico, que implica la conciencia que de los destinatarios efectivos tiene el autor.

La consideración del poeta como el doble del lector es explícita en *Imagen de John Keats* y en diversos textos de la misma época²²⁸:

²²⁶ "[...] sigo tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente y que lecturas alternadas no las agreden ni derogan" (SC: 61).

²²⁷ "[...] esa *seriedad* que pretende situar a la poesía en un pedestal privilegiado, y por culpa de la cual la mayoría de los lectores contemporáneos se alejan más y más de la poesía en verso" (SC: 61).

²²⁸ La misma idea subyace en la convicción de que "un libro es siempre un modo de espejo para el que se asoma a su superficie" (reseña de V. Ocampo, *Soledad sonora* 1950; OC/2: 245) o al afirmar que "los poetas [...] nos dejan viajar con ellos porque somos ellos y ellos son nosotros" (reseña de C. Viola Soto, *Periplo*, 1953; OC/2: 264). Una de las protagonistas de *El examen* piensa lo mismo y da su fuente: "-Quizá -dijo Clara, que estaba entre ellos- las obras que importan no son las que significan, sino las que reflejan. Quiero decir las que permiten nuestro reflejo en ellas. Un poco bastante lo que sugería Valéry" (E: 166). Es obvio que esa concepción del lector como doble se remonta en la tradición moderna al poema inicial de *Les fleurs du mal*.

El poeta es ese hombre que escribe nuestros poemas. Descubrirlos, entre tantos que no nos tocan, es hallar nuestra verdad, dicha por alguien que es nuestro doble, el doble del aire, el doble sin nombre ni impedimentos ni renunciaciones. (IJK: 73-74).

En el fondo de esa convicción se halla de nuevo una imagen romántica del poeta como "garganta del mundo", como mediador, como lugar vacío que dice lo que debe ser dicho, que, en suma, se deja invadir. Lo importante es señalar cómo la invasión no se reduce meramente al instante poético de la creación, sino que alcanza al momento de la lectura -en que el lector ocupa el lugar del escritor- convirtiéndolo a su vez en un tipo particular de instante poético.

El alcance estrictamente literario de semejante experiencia psicológica implica una reversibilidad de los papeles de lector y autor. Cortázar, en los primeros estadios de su reflexión teórica, atiende sobre todo al acercamiento del lector a la situación del autor. Ya se leyó su opinión de que el logro más auténtico de la poesía contemporánea residía en ese incremento de las estrategias metatextuales no gratuitas, con el objeto de "conectar al lector en una relación equivalente a la que hizo posible el poema" (reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*, 1949; OC/2: 206). Son estrategias válidas en tanto en cuanto buscan reproducir la autenticidad del instante poético. Sólo en ese sentido puede hablarse de comunicación poética, que no es un fin del proceso, sino una prueba de su éxito²²⁹.

Quizá sea eso lo que le sirve a Mac Adam (1971: 23) para considerar que en Cortázar se percibe una "actitud básicamente simbolista hacia la relación entre poeta y lector". Que esa actitud penetra decididamente en el siglo XX lo demuestra una vez más el ensayo sobre la poesía pura traducido tempranamente por Cortázar: "Yo lo llamaría contagio, o irradiación, es decir creación o transformación mágica, por la cual no asumimos en principio las ideas o los sentimientos del poeta, sino el estado de alma que lo ha hecho poeta" (Brémond, 1947: 23).

²²⁹ "[...] si ha podido señalarse que no hay, *stricto sensu*, poesía sin comunicación, sin *tú*, los grados de esa trascendencia contienen la prueba del poeta, su batalla para que el fuego original sea también fuego cuando otros ojos lo contemplan en el poema, y no una imagen lunar de la llama" (reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*, 1949; OC/2: 205-206). La interacción del lector-creador tiene efectos pragmáticos sobre la obra de algunos poetas en las novelas: "Tuve un par de amigos que me querían mucho, creo que por eso mismo no elogiaban casi nunca mis cosas y tendían a criticarlas con una sacrificada severidad. No podía esperar bocas abiertas ni en uno ni en otro. Me señalaban todas las patinadas de pluma, todo lo inútil; veían en mí como un deber a corregir. Eso me obligó, por lealtad y agradecimiento, a cerrar las canillas mayores y dejar el chorrito de agua. Ponía la copa debajo y cada tantos días -y noches y noches dándole vueltas, limando sacando moviendo puteando-, empezaba a formarse algo que podía quedar" (E: 107).

Con el tiempo, la citada reversibilidad de funciones irá fijándose en el polo opuesto, el que señala al autor como lector primero²³⁰. Ello se ve propiciado por los reproches de alejamiento del lector, provinientes de consignas extraliterarias tan proclives a condenar como "narcisista" toda actitud que no sea resueltamente doctrinaria. Hablando de las concomitancias entre poema y cuento, Cortázar expone tajantemente su punto de vista, hacia los años 60, y posteriormente su convicción se hará si cabe más radical²³¹:

[...] el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo. ("Del cuento breve y sus alrededores"; UR, I: 79).

La clave de la comprensión de esa relación entre autor y lector consiste, por tanto, en no abdicar en ningún caso de las responsabilidades que corresponden a cada uno: escritura abierta y lectura abierta, ósmosis desde ambos lados, sin necesidad de conocer previamente qué hay más allá del límite, pues el descubrimiento será el resultado de la operación, si ha tenido éxito.

²³⁰ Ya Poe justificaba el derecho de considerar que el autor es un lector legítimo de sí mismo: "Pienso que otro de ellos [de los errores de la crítica] consiste en creer que ningún poeta puede apreciar correctamente sus propias obras. Hice notar antes que la justicia de una crítica poética está en relación con el talento poético del crítico. Un mal poeta hará, pues, un falso crítico, y su amor a sí mismo habrá de influir infaliblemente en el poco juicio que tenga sobre su obra; pero un poeta que lo sea de verdad no podrá dejar de hacer una crítica justa; lo que le restemos a causa de su amor a sí mismo deberemos reponerlo a cuenta del íntimo conocimiento que tiene de su tema" (Poe: "Carta a B...", 1956, II: 286). En *Salvo el crepúsculo*, Cortázar se hace eco del problema: "Una tradición que dura acaso por inercia o por miedo hace que pocos poetas comenten su propia obra, aterrados acaso después de lo que pasó con San Juan de la Cruz, o lo hacen sin entrar en la raigambre, como si eso fuera coto de caza de los críticos" (SC: 252).

²³¹ Diez años después, mantiene que el compromiso con consigo mismo es la primera exigencia del autor para poder lograr ser fiel con los lectores: "Poco le importa la situación individual de los lectores, porque cree en una medida misteriosamente multiforme que en la mayoría de los casos cae como un traje bien cortado, y por eso no es necesario ceder terreno ni en la venida ni en la ida: entre él y los demás se dará puente siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto. [...] No se trata de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás; tan elementary, my dear Watson, que hasta da desconfianza, preguntarse si no habrá una inconsciente demagogia en esa corroboración entre remitente, mensaje y destinatario" ("Lucas, sus comunicaciones"; UTL: 22). El tópico de la "dificultad" le dará ocasión de zanjar el tema definitivamente: "¿Y a quién si no a los resentidos y a los desconfiados les pueden molestar las experiencias digamos extremas y por lo tanto difíciles (dificiles *en primer término* para el escritor, y sólo después para el público, conviene subrayarlo) cuando es obvio que sólo unos pocos las llevan adelante?" ("Lucas, sus discusiones partidarias"; UTL: 153).

La posible función de integración cultural que puede realizar la poesía implica al aspecto sociológico de la relación autor-lector. La confrontación con las consignas políticas que empieza a afectar a la reflexión cortazariana en los años 60 influye decisivamente en estas consideraciones. Sin embargo, pueden aislarse ya en *Imagen de John Keats* algunas opiniones aparentemente contradictorias acerca de la amplitud del número de los destinatarios que iluminarán algo más la cuestión.

Allí aparece, por ejemplo, la conciencia de que el número de lectores de poesía es limitado y difícilmente ampliable: "[la poesía] accederá, por infrecuentes caminos aislados y remotos, a unos pocos corazones, siempre y cuando [el poeta] les hable de otra cosa" (IJK: 70)²³². En ese punto se manifiesta la dificultad y exigencia que comporta el proyecto poético, que no puede aspirar a una difusión masiva, a no ser que transgreda algunas de sus limitaciones, como las estéticas, asumidas de forma apriorística. Por otro lado, no obstante, Cortázar es consciente de que a principios de los 50 la escritura puede alcanzar unos márgenes de difusión muy amplios, aunque sólo sea por razones técnicas, y se muestra convencido de que eso afecta sin duda a las condiciones de producción: "En realidad hoy empezamos a escribir, para todo el mundo, como ayer se escribía en la intimidad para los hermanos y los amigos" (IJK: 235). En esa nueva tensión entre los muchos que pueden acceder a la poesía y los pocos que realmente entenderán el mensaje, se gesta también el origen del discurso poético moderno.

²³² La escasez de lectores es vivida melancólicamente por otros poetas novelescos, afectando a su propia relación con la obra: "¿Qué pasa con los poetas argentinos que se andan escondiendo? Tengo dos amigos poetas, uno de ellos es muy bueno, y los dos hacen como usted: un cuaderno en el bolsillo y un aire de personajes de Graham Greene acosado [sic] por Scotland Yard. -Oh, esto ya no interesa a nadie -dijo Paula-. Escribimos para nosotros y para un grupo tan insignificante que no tiene el menor valor estadístico. Ya sabe que ahora la importancia de las cosas hay que medirla estadísticamente. Tabulaciones y esas cosas. -No es verdad -dijo López-. Y si un poeta se pone en esa actitud la primera en sufrir será su poesía. -Pero si nadie la lee, Jamaica John. Los amigos cumplen con su deber, claro, y a veces un poema cae en algún lector como un llamado o una vocación. Ya es mucho, y basta para seguir adelante. En cuanto a usted, no se sienta obligado a pedirme mis cosas. A lo mejor un día se las presto espontáneamente. ¿No le parece mejor?" (LP: 208).

5.3. PROPUESTA DE LECTURA: UNA VISIÓN ATEMPORAL DE LA POESÍA

El último momento de mi comentario pretende cerrar un círculo y abrir una puerta a la justificación de mi propia metodología de estudio frente a la obra poética de Cortázar. Al final del proceso poético se halla el lector; en él van encontrando su sentido las operaciones aisladas artificialmente en el análisis: la comprensión de los recursos estético-literarios que potencian o clausuran lo poético, los vínculos entre poesía y vida, el conocimiento y el incremento de ser otorgado por la poesía, etc. Cuando el lector se enfrenta a una obra poética, si ésta es de entidad, cumple también, naturalmente, la función eternizadora que la propia obra puede verificar con respecto a su objeto o incluso con respecto a su autor. La lectura poética suspende el tiempo. Por eso, aunque ningún enfrentamiento crítico puede realmente prescindir de él en el momento de la explicación del poema, será preciso mantener en el ciclo hermenéutico un momento de comprensión que podrá legítimamente enfrentarse con el texto como un objeto a-temporal.

Tal es el principio que da sentido a la labor de Cortázar como lector de poesía. Al iniciar su estudio sobre Keats, declara: "necesito librarme de la tentación histórica, del deseo de *instalarlo*, cuando el signo del poeta es que jamás habita una casa sino un hotel, donde nadie se instala verdaderamente" (IJK: 43). El acceso a esa obra se dará en buena medida por la ya citada "correspondencia sentimental", que convertía al lector también en poeta. Así, ambos se sitúan en un "no lugar" cronológico, que es sin embargo su "lugar común", el *hic et nunc* del momento poético:

[...] el poeta es ucrónico, no porque su obra *sobreviva*, sino porque él tiene un tiempo propio, en sí, ajeno al tiempo calendario, que lo dispensa del devenir. Todo poeta habita *ahora* este tiempo, y si el biógrafo es también poeta,

lo que a veces se da,

no hace gran falta que se *sitúe*; ya está ahí, es decir que el poeta estudiado está aquí. Esto, en todo sentido, *es un lugar común*. (IJK: 43-44).

No sólo el lector se convierte en contemporáneo del autor al que se acerca, sino que por la misma operación de lectura poetas separados en el tiempo se convierten en

contemporáneos. El lector, leyendo, se convierte en el "lugar común" de los poetas²³³, en crisol de distintos instantes poéticos que se potencian mutuamente. Si el lector "además es poeta", puede ocurrir que los encuentros en el poema sean más comprensivos y eficaces que el encuentro personal, convirtiendo al texto en lugar de reconocimiento -"reflejo", como se acaba de ver- que anula distancias, lo cual, como es sabido, constituye la esencia de la experiencia hermenéutica: "Los poetas se comprenden de poema a poema mejor que en sus encuentros personales" (Cortázar, 1946: 91). En cualquier caso, el lector servirá de mediador entre dos poetas que acaso no hayan tenido ocasión de leerse mutuamente: "En el recuerdo de cada uno, los poetas traban un conocimiento que no tuvieron en vida" (IJK: 19). La lectura se instituye así como actividad casi colectiva, en la que la identidad del sujeto cede también frente a las armonías múltiples del objeto que se trasciende constantemente²³⁴.

En un artículo-homenaje a Neruda, Cortázar añade que ese proceso de lectura no es inocente, sino que constituye una tarea conflictiva: "la vida de todo hombre sensible a la palabra guarda en su memoria incontables cicatrices de esos profundos, indecibles arreglos de cuentas entre el ayer y el hoy, entre lo artificial y lo auténtico" ("Neruda entre nosotros", 1974; OC/3: 67). La tensión redonda en desorden y reordenamiento: la memoria es "el lugar sin límites", tan sólo definido por lo que contiene, siempre repleto y siempre sin fondo. La entrada de un nuevo elemento vuelve a dar forma al todo: "ningún poeta mata a los demás poetas, simplemente los ordena de otra manera en la trémula biblioteca de la sensibilidad y la memoria" (*ibid.*: 71).

²³³ "Conversación de los poetas. El lector es el puente, el que los presenta y oye su diálogo. *La penultième* hace de las suyas en obras tan alejadas y dispares" (DAF: 33).

²³⁴ Es el lugar de las citas, que ocuparía más espacio del que voy a dedicarle ahora, pero que con perspicacia explican los protagonistas de *El examen*: "Nuestros abuelos llenaban de citas lo que escribían; ahora se lo considera una cursilería. Sin embargo, las citas evitan decir peor lo que otro ya dijo bien, y además muestran siempre una dirección, una preferencia que ayuda a comprender al que las usa" (E: 112).

La mencionada ucronía, por otra parte, no afecta tan sólo a la relación autor-lector, sino que incluso cabe plantearla en el seno de la obra ya dada: "[...] cabe preguntarse si todo poema no está ya inscrito desde un principio en el sistema poético de un hombre" (IJK: 267). De ahí que pueda proponerse un método de lectura atemporal del *corpus* en cuestión, como el que Cortázar pone en marcha veinte años más tarde al antologar a Pedro Salinas. Si bien su trabajo es un testimonio personal de admiración, cabe considerarlo como propuesta de método, acaso la más explícita, en que Cortázar se presenta como lector-modelo:

[...] sentí que un poeta quiere ser leído contemporáneamente y no homenajeado en mármol con corbata de discurso magistral, y que lo mejor de Salinas saltaba de sus libros con una gracia de gato joven apenas se le perdía el miedo a la irreverencia, a la cronología y al qué dirán los hombres sabios. (Cortázar, 1971: 9).

La propuesta queda clara cuando, de mera justificación del proyecto particular, pasa a ser consigna que quiere englobar a un lector contemporáneo del propio Cortázar, trascendiendo una vez más sus límites individuales:

No somos lectores de *opera omnia*, no hay tiempo, vamos a lo más entrañable, sin esa tópica progresión de juventud a madurez que en el fondo es un problema personal del poeta [...] a eso que llaman evolución de una obra preferí la visión atemporal de la poesía, ir reuniendo poemas por afinidades y ritmos y contactos, de manera que todo está barajado como hay que barajar un mazo antes de esa gran partida en la que el poeta y su lector se juegan lo mejor que tienen. Para barajar tuve medrosamente que sustituir [...], optar desde mi lado. (*ibid.*: 9).

Ese "no hay tiempo" de la primera línea de la cita es ambigüedad preciosa: síntesis de la urgencia del lector (post)moderno, que debe salvarse como lector por encima de la proliferación textual, y de la convicción del lector (pre)moderno de que la lectura de la poesía prescinde del desarrollo cronológico, del antes y el después. El sentido sólo se aparece en las conexiones, que prescinden del tiempo. La lectura de poesía es puesta en juego, en riesgo, apuesta, en suma, de lo mejor: el premio es el incremento de ser y de sentido, desde ambos lados del proceso. El lector debe responsabilizarse de sus opciones, reconociendo que sustituye al poeta, usurpa, ocupa su lugar -y ya se ha visto que todas esas operaciones tienen implicaciones ontológicas-,

sabiendo que si es así es porque aquél, al ofrecerle el poema, le está invitando a ello.
Las páginas que siguen aceptan esa invitación.

SEGUNDA PARTE

EL DESENCADENAMIENTO DE LA LECTURA

LOS FRÁGILMENTE DUROS ORÍGENES POÉTICOS CORTÁZAR Y EL SONETO

yo he escrito una inmensa cantidad de sonetos, yo les tengo mucho cariño a los sonetos.
(Prego, 1985: 148).

-El soneto / pequeño feto / se destaca / pues huele a caca (D: 39).

Transformado en Julio Denis, lo primero que Cortázar se decidió a publicar fue un libro de sonetos: *Presencia* (1938). No fue un proyecto sometido a una momentánea moda literaria²³⁵, sino de una prueba inequívoca del compromiso de un joven poeta con su tarea y, aunque primeriza, esa entrega se convertiría en la muestra más acabada

²³⁵ Aunque quizá sería interesante vincularlos con la corriente sonetística que se revitaliza en el mundo hispánico a fines de los 30 y que puede culminar en el soneto postista de un, por ejemplo, Carlos Edmundo de Ory. Como se verá la fidelidad de Cortázar al soneto se prolonga durante un periodo semejante. A tal respecto, llama la atención que el número de la revista *Barcarola* dedicado al postismo (50, junio, 1996), incluya varios textos de homenaje a Cortázar e incluso un poema de éste ("Alejandra"). El nexo con el soneto hispánico de fines de los 30 puede encontrarse en la estima que merece a Cortázar la obra de Gil-Albert, estricto contemporáneo suyo y al que considera inserto en la misma tradición integrada por sus poetas preferidos, donde Cernuda se junta "con Virgilio, Garcilaso, Hölderlin, John Keats, y ahora Gil-Albert y quizá otros" (reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 277). El vínculo con Keats del poeta valenciano se reitera en IJK (p. 22). No hay que olvidar, por otro lado, que Gil-Albert pasó algunos meses en Buenos Aires (entre 1944 y 1945), donde incluso llega a publicar un volumen (*Las ilusiones con los poemas de "El Convaleciente"*, Buenos Aires, Imán, 1944, que se cita en IJK: 263) y ello pudo acentuar el interés cortazariano por su obra (un hipotético contacto se hacía difícil al encontrarse Cortázar en Cuyo durante ese tiempo). Gil-Albert pudo llevar a Argentina, con Rafael Dieste, también apreciado por Cortázar (cfr. la carta de 9-IX-1940; Domínguez, ed., 1992: 233), el espíritu de la revista *Hora de España*. Esas lecturas dan testimonio de la conciencia cortazariana de estar tratando con una poesía que es, en esencia, la suya, inscrita en un contexto idiomático amplio. No será casualidad, entonces, que tanto Cortázar como Gil-Albert abran su escritura lírica con sendos libros de sonetos, en ambos casos vinculados al gongorismo y a la libertad surrealista, y que ostentan un título tan parecido: *Misteriosa presencia* (1936) el de Gil-Albert, *Presencia* (1938) el de Cortázar.

del aprecio cortazariano por una determinada forma que habría de mantenerse durante toda su carrera.

En lo que sigue, inicio mi análisis de la escritura poética de Cortázar ajustándome a su primera manifestación pública. Posteriormente, extenderé mi atención al resto de la obra sonetística de Cortázar, constituida, hasta donde me ha sido dado conocer, además de por los cuarenta y tres poemas de *Presencia*, por otros treinta y tres sonetos publicados en diversos lugares y no siempre recogidos en los ulteriores libros de poesía. La relativa amplitud de esta porción del *corpus* y, sobre todo, la fidelidad del autor para con esa forma justifican una atención privilegiada. No sólo eso: Cortázar acompañó desde el origen el texto de sus sonetos con clarificadores paratextos que permiten hacerse una idea cabal de la importancia concedida por el autor a este "agazapado ícubo de la poesía castellana" (SC: 185). Por otro lado, es preciso afirmar que la construcción de un capítulo interpretativo sobre el soneto cortazariano, es intencional: no sólo inaugura el discurso hermenéutico partiendo del origen público del discurso poético; quiere además acceder a la poesía del autor argentino por el hueco más patente, colarse por una falla crítica.

1. LA COMPRESIÓN DE LA FORMA: CORTÁZAR SOBRE EL SONETO

Desde fecha temprana, el soneto aparece como ejemplo de exigencia en el trabajo poético, forma perfecta que, si lograda, garantiza perdurabilidad a la obra. En todas las referencias, el secreto de esa perfección se asocia al vínculo de forma y tiempo, esto es, a la noción de límite. La forma da fuerza. El soneto se convierte en paradigma de ese principio y servirá incluso como término de comparación para valorar otros textos, incluso en prosa²³⁶. Cuando el tiempo y la duración hacen acto de

²³⁶ "Advertirá que le envío unas páginas [...]. En cuanto a la otra prosa, intenta crear un pequeño clima poético de un minuto, un chapuzón en la gracia; es como un soneto algo más detallado." (22-X-1941;

presencia referidos a la poesía, la música no puede tardar en aparecer y, efectivamente, en dos lugares discursivos diferentes comparará Cortázar la "gracia" de los temas breves de la prehistoria del jazz a la que procede del soneto, en tanto en cuanto esa brevedad, sentida como límite, constituye un reto, una dificultad que puede redundar en beneficio del resultado²³⁷. La "casa de catorce aposentos" (TT: 48), como cualquier prescripción genérica, provee de nuevas fuerzas al sonetista una y otra vez.

El soneto, así, se convierte en la forma poética por excelencia²³⁸. Su estructura abstracta permite considerarlo como arquetipo no ligado a ningún momento histórico, molde "ucrónico" (SC: 185) adecuado para los poetas de todos los tiempos. La relación que el poeta entabla con el soneto ("agazapado incubo", según se vio) es interpretada metafóricamente como maligna atracción erótica, inevitable seducción que podría condenar un impulso poético no lo suficientemente poderoso. El goce implícito en esa relación con la forma se produce en Cortázar no sólo como autor, sino también como lector. Confiesa conocer los sonetos clásicos "de memoria" (Prego, 1985: 148)²³⁹, pero la

Domínguez, ed., 1992: 246).

²³⁷ En *Rayuela*, Perico interpreta que la diferencia entre los temas de tres minutos anteriores al *long-play* y los temas "largos" propiciados por el nuevo invento no es tan radical, no implica un "cambio de lenguaje", sino sólo de forma o, todo lo más, de género: "Era como hacer sonetos en vez de odas [...]" (R, cap. 10: 43). En una entrevista posterior, Cortázar vuelve a retomar la imagen para garantizar que la restricción impuesta por la forma no es siempre un *handicap* para la expresión: "Il y avait [en los temas de tres minutos anteriores al disco] donc une exigence semblable à celle qu'on trouve en littérature quand on veut faire un sonnet. Et c'est pourquoi un bon sonnet reste toujours la forme la plus parfaite de la poésie classique" (Olivares, 1981: 56).

²³⁸ Al punto de convertirse incluso en paradigma de belleza "material": así Cortázar responde a una observación de Gomringer ("Vom Vers zur Konstellationen", 1953: "[...] la constellation est une réalité en soi et non un poème sur quelque autre chose..."): "Mais "l'autre chose", invalide-t-elle le poème en tant qu'objet? Loin de là. Un beau sonnet est aussi un objet, une chose à voir, un pectorale de morts." (Nota manuscrita en su ejemplar de Garnier, 1968: 28). Es interesante encontrar una observación análoga en Juan Eduardo Cirlot, un autor que habrá de ser evocado reiteradamente en varios lugares de mi estudio: "Y es que tan fórmula es un soneto, como una permutación o una disposición visual. Lo importante es introducir ahí sentido y que ese sentido sea lírico y verdaderamente justificado por razones; razones en parte humanas y en parte estructurales, es decir, en parte sentimentales y en parte intelectuales" (carta a Antonio Molina, 13-VIII-1971, en "Apéndice" a Cirlot, 1993: 67).

²³⁹ Dedicará sonetos a Garcilaso, a Góngora, y también en otros textos menciona como modelos poéticos los sonetos de Ronsard ("Ahora he descubierto a Ronsard. Tengo sus obras y asisto, maravillado, a uno de esos milagros poéticos que sólo Francia pudo cobijar. Ama usted la poesía de Ronsard? Le copio un soneto de "Amours de Cassandre"" (facsímil de una carta manuscrita fechada en Chivilcoy, 30-VI-1941; Cócaro, *et al.*,

mayor alegría, el "placer infinito", se produce cada vez que asiste a una revitalización lograda del soneto en lo contemporáneo, pues realmente le parece "una forma perfecta" (*ibid.*).

Esa valoración del soneto contemporáneo adquiere en Cortázar una importante modulación crítica. En 1947 le toca reseñar un libro de sonetos de un autor novel. Primero, Cortázar anticipa su convicción, ya vista, de que el soneto, por su rigor, constituye un desafío para el poeta: "Todo libro de sonetos se presenta de algún modo plásticamente, supone una arquitectura poética donde el rigor y la libertad empeñan la fraternal y continua batalla del verso" (reseña de M. A. Boneo: *El laberinto*, diciembre, 1947; en Alazraki, 1980a: 275). Critica luego la disolución de la perfección formal en el soneto contemporáneo, que, casi una década después de *Presencia*, parece haberse convertido en moda: "[...] el soneto se ha transformado en una de las formas más fáciles y andadas" (*ibid.*). Contra esa tendencia disolvente, Cortázar sugiere una posible respuesta acorde con su propia práctica sonetística: "parece como si esta supervivencia dependiera ya más de una retirada al buen hermetismo que de una simplificación creciente de sus tópicos" (*ibid.*). Esa práctica del soneto "hermético" obedece a una tradición en la que el propio Cortázar se ha insertado en diferentes momentos: "-la lírica isabelina y gongorista, el soneto del simbolismo, el de Ricardo Molinari-" (*ibid.*)²⁴⁰.

1993: s.p.), o los de Shakespeare -ejemplo de escritura de la pasión- (Cortázar, 1971: 10). También a Juan en *El examen* los sonetos de Philip Sidney le permiten atisbar "la luz" (E: 109).

²⁴⁰ "Por ejemplo, la lectura de Keats me llevó más sistemáticamente a los isabelinos; por la gran admiración que él tenía por Shakespeare, para empezar. Y luego el ciclo isabelino me llevó a leer a Philip Sidney, por ejemplo; a ver cómo era la famosa traducción de Homero de Chapman, que tanto había impresionado a Keats[...] Y de allí pasé a los sonetistas: a Walter Raleigh, a toda la gente del ciclo isabelino. Y por ahí llegué a John Donne, que también ha sido una de las grandes experiencias de mi vida[...] Luego, naturalmente, Byron y Shelley llegaron prácticamente junto con Keats. Y creo que el ciclo romántico del siglo XIX y el ciclo isabelino fueron lecturas paralelas en mi caso." (Castro-Klaren, 1980: 23-24); "[...] en los poemas que voy sumando aquí hay pocas presencias anglosajonas siempre tan advertibles en mis cuentos y novelas. Pensar que Keats, que los isabelinos, que T. S. Eliot... "[...] (SC: 113). La presencia de Molinari en toda la obra de Cortázar es muy importante. Baste recordar aquí un lugar en que su huella se asocia a *Presencia* y a otras influencias recién evocadas: "Eran unos hermosísimos sonetos simbolistas y mallarmeanos, y además con una tremenda influencia de un gran poeta argentino, Ricardo Molinari." (Huasi, 1981: 54). En esta última entrevista, seguirá Cortázar refiriéndose al soneto contemporáneo para dejar claro que, pese a la perfección formal que le atribuye, difícilmente alterable, no se lo ve como algo al margen de la evolución de la poesía en general: "[...] incluso un soneto metafísico, eglógico o amoroso de nuestros días contiene muchos más

Otra serie de menciones de la forma soneto en diferentes textos de Cortázar aparece marcada por la ironía, enfrentando desde otro ángulo el temor a la amortización de la capacidad creadora del soneto, si éste se convertía en moda. Todas esas referencias irónicas aparecen en textos ficticios (novelas y algún cuento), mostrando que son éstos los que constituyen los lugares en que se produce el cuestionamiento de lo que podría parecer más establecido en la poética cortazariana.

Cierta clase de sonetos puede convertirse en ejemplo de poesía "engolada", falsa, signo de un universo igualmente falso²⁴¹. Son los sonetos que "tantas señoras entusiastas" publican en "el rotograbado de *La Nación*" y que provocan en el narrador de "Cartas de mamá" "esa sensación de ya leído, de para qué" (en *Las armas secretas*; CC/1: 180). Es el soneto eternamente idéntico que publica "la gorda" en los diarios, domingo tras domingo, según un fragmento eliminado de *62 / Modelo para armar*²⁴².

Por lo general, las referencias irónicas al soneto en los textos ficcionales parecen encubrir una autocrítica a la propia actividad poética de Cortázar. Así, escribir sonetos es la sublimación de la escritura poética, es "salirse fuera del mundo", según percibe

elementos directamente venidos de nuestra realidad [...]" (Huasi, 1981: 54).

²⁴¹ El evocado por Andrés en *El examen*: "Allí están [las muñecas antiguas] desde quién sabe cuándo, polvorientas con sus capotitas, sus moños, las pelucas convencionales, los zapatos negros o blancos, la tristeza estúpida de sus caras sonrientes donde anduvieron dedos minúsculos que hoy son también polvo y quizá sonetos de amor en algún álbum de salón burgués." (E: 146). También son así los sonetos que reclama Jorge, el poeta de *Divertimento*, al Insecto-narrador: "¿A que no nos recitás un soneto de los tuyos? Con ademanes, bien declamado..." (D: 139).

²⁴² "Lo de la gorda era propiedad casi exclusiva de Calac, que se sabía de memoria docenas de sonetos de la celebrada poeta y los recitaba intercambiando cuartetos y tercetos sin que nadie se diera cuenta de la diferencia, así como el hecho de que la gorda del domingo 8 tuviera dos apellidos y la del 29 no alteraba para nada la evidencia de que había una sola gorda que habitaba en diversas mansiones bajo diversos nombres y esposos, pero que de una manera que no dejaba de ser conmovedora escribía siempre el mismo soneto o casi" ("Más sobre gatos y filósofos"; VDOM: 23). Es Cortázar quien da la pista acerca de la procedencia del fragmento: "En una novela que se está cocinando a fuego lento había un pasaje que suprimí (en esa novela ya se verá que he suprimido tantas cosas que, como diría Macedonio, si suprimo una más no cabe), y en ese pasaje tres argentinos nada serios ni importantes discutían el problema de los suplementos dominicales de los diarios porteños y temas conexos en la forma siguiente [...]" (*ibid.*: 21). Ese "ya se verá" parece prometer que el material suprimido podría ir saliendo; el manuscrito de 62 se hallaba en 1984, según Mundo Lo (1985), en la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas, pero Aurora Bernárdez me informa en carta personal (3-IV-1995) que se halla ahora en la Houghton Library de la Universidad de Harvard.

Paula en el atormentado Raúl de *Los premios*: "Realmente se diría que estás al borde de un soneto o de un poema en octavos [*sic*] reales. Lo sé, porque he conocido vates que tomaban ese aire antes del alumbramiento." (LP: 388). Pero la autocrítica más clara se percibe en uno de los pastiches de Oliveira en *Rayuela*. El soneto se asocia allí a un mundo que ya no puede calificarse como falso (lo falso es ya la escritura que lo evoca) porque se ha perdido definitivamente:

Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón, o en las conferencias de maestros extranjeros [...]. (R, cap. 75: 318).

Tal es el riesgo de la relación con los íncubos: perderse en formas vacías. Cortázar arropa sus sonetos con una reflexión -no sistemática- acerca de la propia forma que la sitúa en el quicio que separa la perfección de la falsedad. El molde perfecto que desafía a la escritura se convierte en falsilla, si se acepta sin crítica.

Pero Cortázar no sólo reflexiona sobre la virtualidad del soneto, sino que arropa su propia práctica con referencias a su experiencia de escritura. Desde lo que podría llamarse la "prehistoria" de esa escritura, en los años inmediatos a *Presencia*, el soneto se adhiere, casi fatalmente, a la exigencia de hermetismo²⁴³. Son los "sonetos feroces" que escribía Andrés (uno de los más claros *alter ego* de Cortázar), durante sus años de formación, según se lee en *El examen* (E: 106), más o menos por las mismas fechas en que Cortázar escribía su primer libro, mostrando la conciencia de sus intenciones y sus límites. Los términos usados por el personaje para referirse a su escritura primigenia han aparecido ya: "[...] me doy cuenta de que andaba por buen camino. Metía la pata, escribía montones de basura, pero hoy no me sería posible encontrar la fuerza para contar algunas cosas, o la gracia para dejarme nacer un soneto como los de entonces"

²⁴³ "Usted me ha dicho muchas veces que no comprendía bien algunos poemas de mi libro [*¿Presencia?*]; ¿le servirá de consuelo el saber que, hasta ahora, nadie me ha dado la alegría de comprenderlos íntegramente? Ni siquiera algunos seres por quienes los sonetos surgieron de mí mismo." (14-X-1939; Domínguez, ed., 1992: 213).

(E: 106). En cuanto se interpreta la forma como sinónimo de fuerza, según se vio, (*forme* y *force* según Derrida)²⁴⁴, la revisión de lo escrito se convierte en un imperativo constante. La "gracia" es preciso ganarla. No se puede dejar circular un soneto imperfecto, oxímoron intolerable:

Pero antes, un pedido. Se trata de lo que usted llama -so nicely- mi "lovely sonnet". Después de enviárselo, comencé a sentirme cada vez más disconforme con el último verso del segundo cuarteto, y terminé por modificarlo. Le copio la modificación, pensando en que usted verá como yo que la idea gana en claridad, y el verso en música y ritmo. (Perdón por tanta vanidad; pero mis sonetos son como músicas, para mí; un acorde falso me anega de amargura.) (14-X-1939; Domínguez, ed., 1992: 215).

La perfección formal es justificación suficiente del texto en esta época. De ahí que en *Salvo el crepúsculo* puedan entrar poemas de esos años: "No me parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad. Que sea un soneto es casi lo menos que puede pedírsele" (SC: 120). O también que puedan admitirse poemas en "lengua inventada" en los que "lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo [...]" (SC: 104).

En el texto que acompaña a la publicación de uno de sus últimos sonetos (el "Zipper sonnet" de *Un tal Lucas*), Cortázar expone la historia de su relación con esa forma, subrayando de nuevo su fascinación por el rigor formal que exige y por el reto que plantea al escritor. Si la imaginación erótica lo comparó con un "íncubo", ahora se asemeja al "huevo", célula originaria de la poesía²⁴⁵: "huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo frágilmente duro. Efímeros, incalculables, el tiempo y algo como la fatalidad los reiteran, idénticos y monótonos y perfectos" ("Lucas, sus sonetos"; UTL: 161). Si, irónicamente, Lucas-Cortázar confiesa que "a lo muy largo de

²⁴⁴ "La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est-à-dire de créer" ("Force et signification"; Derrida, 1967: 11).

²⁴⁵ El narrador de *Divertimento* recurre también a la metáfora genesiaca, asociada a la perfección formal: "¿Todavía hacés sonetos? -Sí, pero un poco como uno hace cálculos de vejiga. Me ha llevado diez años dominar esa forma y no es cosa de perder la mano. Vos sabés que un librito de sonetos siempre ayuda. Yo los voy juntando, juntando y después los expulso de golpe como espermatozoides" (D: 75).

su vida Lucas ha puesto algunas docenas de sonetos, todos excelentes y algunos decididamente geniales" (*ibid.*), asume también que su relación con la forma es "tensa", esto es, exige re-orientación:

Aunque el rigor y lo cerrado de la forma no dejan mayor espacio para la innovación, su estro (en primera y también en segunda acepción) ha tratado de verter vino nuevo en odres viejos, apurando las aliteraciones y los ritmos, sin hablar de esa vieja maniática, la rima [...]. Pero hace ya tiempo que Lucas se cansó de operar internamente en el soneto y decidió enriquecerlo en su estructura misma, cosa aparentemente demencial dada la inflexibilidad quitinosa de este cangrejo de catorce patas. (*ibid.*).

En textos de carácter explicativo volverá a insistir en lo que el soneto tiene, más que de género o forma, de "modo de escritura", en su más amplio sentido. Abiertamente reconoce que en su perfección encuentra la "manera de cumplirse en la escritura" y de "potenciar" al máximo las implicaciones del decir poético (Prego, 1985: 155). Cortázar siempre supo que el soneto ocupaba un lugar "reservado" en su escritura (el de la "poesía lujosa", *ibid.*: 158), al lado de otros proyectos (como los "poemas permutantes y toda clase de experimentos") a los que no estaba dispuesto a renunciar ("Para Solentiname", 1978; OC/3: 157).

2. PRESENCIA, DE JULIO DENIS (1938)

2.1. LA CUESTIÓN DEL SEUDÓNIMO:

[...] 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. [...] "J'aime la Poésie, avec ou sans Stéphane" (Mallarmé). (Carta a Marcelle Duprat, Chivilcoy, 31-VII-1940; Cócara *et al.*, 1993: 132).

De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une oeuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire. (Genette, 1987: 53).

Habiendo visto la significación que Cortázar confiere al soneto como forma, podría postularse que su entrada en el mundo literario argentino se recubre mediante dos estrategias de "fuerza": la garantía apriorística de belleza tensa que ofrece el soneto

(y más el construido como lo hace Cortázar en *Presencia*) y, no menos importante, la máscara del seudónimo: "Julio Denis". Si la tarea de identificar el origen de ese seudónimo queda librada al azar de las lecturas²⁴⁶, me parece de mayor interés considerar en su complejidad el uso que Cortázar hace de él durante una parte de su vida, como vía de acceso a la comprensión de los inicios de su escritura.

2.1.1. La historia de un nombre

Es preciso tener en cuenta desde el primer momento que "Julio Denis" no es mero *nom de plume* de un autor que, por lo demás, se mantuvo casi inédito durante los años en que se sirvió de ese nombre. De hecho, Julio Denis apenas es una máscara; se trata más bien del nombre con que Cortázar se identifica a sí mismo al menos entre 1938 y 1944.

Las pruebas de esta afirmación se hallan en diferentes lugares. Ciertamente es que casi todo lo publicado entre esos años lleva la firma de Julio Denis, lo cual permitiría calificarlo como *nom de plume*. Así, no sólo *Presencia*, sino también un poemario inédito, *De este lado*²⁴⁷, el ensayo "Rimbaud" (publicado en *Huella*, nº 1, 1941; OC/2: 17-23), que pasa por ser la primera prosa publicada por Cortázar, o el poema "Distraída" publicado

²⁴⁶ Hasta el momento no he podido encontrar una pista fiable. "Julio Denis" (o Julio Diniz) era la firma también de Joaquim Guilheme Gomes Coelho (1839-1871), médico y novelista portugués que no deja ninguna huella en la obra ni en la biblioteca de Cortázar. Más cerca podría hallarse Maurice Denis (1870-1943), pintor jefe de la escuela de arte religioso contemporáneo *Nabis*. Ilustró, entre otros textos (de Vigny, de Claudel, etc.) *Sagesse* de Verlaine (1891) -cuya huella podría leerse en algún poema cortazariano- y *Le voyage d'Urien* de Gide, autor admiradísimo por el Cortázar de los años 40. Desestimada la huella de cualquiera de los múltiples autores (incluidos músicos) que firman Denis y también el improbable pasaje mítico (Denis = Dionysos), el lector debe conformarse con lo que Genette (1987: 49) denomina "effet pseudonyme": "Comme dit bien Starobinski: "Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons savoir...". Encore faut-il préciser: *si du moins* nous savons déjà (ce qui peut-être l'essentiel) qu'il s'agit d'un pseudonyme". Por ello es esencial asumir, como analizo luego, que durante algunos años, "Julio Denis" fue el nombre "real" de Cortázar. Aurora Bernárdez, que al parecer conoció al escritor algunos años después de que éste dejara de usar el seudónimo, me confesó en entrevista personal (febrero de 1996) que desconocía su posible fuente.

²⁴⁷ Del que dio noticia J. Cicco en 1983: "[...] su poemario titulado **De este lado**, que escribió entre 1938 y 1939 para enviarlo, con el seudónimo de Julio Denis, a un concurso cuyo jurado -cosa que ya no nos sorprende- ignoró olímpicamente" (Cicco, 1983). Como he señalado en el capítulo dedicado al *corpus*, Cicco dio a conocer tres de los poemas incluidos en ese libro.

también en otro número inaugural, el de la revista *Oeste* de Chivilcoy en 1944 (*vid. Cócaro, 1970: 65*) y que es casi con toda seguridad el primer poema que se decide a dar a la imprenta tras *Presencia*²⁴⁸.

Otros documentos más íntimos, no obstante, indican que el nombre de Julio Denis se había identificado con la propia persona. Me refiero a las cartas conocidas de los años 30-40. El *corpus* más extenso lo constituye el epistolario dirigido a Mercedes Arias (Domínguez, ed., 1992). De las veinticuatro cartas fechadas entre agosto de 1939 y julio de 1945, veinte van firmadas por Julio Denis: todas las de Chivilcoy (o destinos ocasionales: Buenos Aires, Chile) a excepción de la primera, recién llegado de Bolívar, que la firma "Julio Cortázar". Ése es también el nombre que aparece en las dos primeras cartas que dirige a su correspondiente desde su nuevo destino universitario en Mendoza (julio y septiembre de 1944, respectivamente), mientras que la última (de julio de 1945) la firma simplemente "Julio". La única carta publicada completa a Marcelle Duprat -otra de sus principales correspondientes de ese momento- también la firma Julio Denis (Chivilcoy, 30-VI-1941; *vid. Cócaro, 1993*).

Por si esto fuera poco, la consulta de su biblioteca personal (en la Fundación Juan March de Madrid) revela que la identificación con el nombre elegido le lleva a estamparlo en los *ex-libris* de sus ejemplares. De la exigua muestra -aleatoria a este respecto- que he podido cotejar se derivan fechas absolutamente coincidentes con las de las cartas. El libro más antiguo que se identifica como de Julio Denis es *Situation de la poésie* de Jacques Maritain, cuya adquisición se fecha en 1938, y el más tardío *Mundos de la madrugada* de Ricardo Molinari, firmado en 1944. De esa cata en los fondos de la biblioteca, no obstante, se pueden sacar otras conclusiones. Por ejemplo, es posible conjeturar que el seudónimo no surge mucho antes de 1938, puesto que dos de los libros más antiguos conservados allí (un ejemplar de Hesíodo y otro de Teócrito) llevan

²⁴⁸ De las otras tres colaboraciones en esa revista (de 1944, 1949 y 1955) el crítico argentino no dice quién las firma. Es probable que las dos últimas las firmara ya como "Julio Cortázar", pero la segunda de 1944 podría pertenecer todavía a "Julio Denis", como se deduce de los datos que traigo a colación enseguida.

todavía como *ex-libris* "Julio Cortázar, 1933" y un ejemplar fechado en 1938 (*De Baudelaire au Surréalisme* de Marcel Raymond) se atribuye al mismo nombre. Por el otro extremo cronológico, "Julio Cortázar" aparece ya en un ejemplar de *Neue Gedichte* de Rilke fechado en 1944 y desbanca para siempre a "Julio Denis" a partir de esa fecha.

A partir de los meros datos cronológicos cabe concluir que la existencia de "Julio Denis" se circunscribe a los años en que Cortázar, acabados sus estudios y forzado por la necesidad de colaborar económicamente en el sostenimiento de su familia (cfr. Soler Serrano, 1986: 78-79), comienza una especie de conflictivo "exilio interior" en provincias, dedicado a la enseñanza primaria o secundaria²⁴⁹. Sólo cuando cree haber salido de ese "purgatorio" intelectual e ingresa en la Universidad de Mendoza parece recuperar la identidad "original"²⁵⁰.

²⁴⁹ Las referencias cronológicas más precisas sobre esos años las resume un colega de entonces: "Julio Cortázar llegó a nuestra ciudad de San Carlos de Bolívar a fines de mayo de 1937. [...] Julio Cortázar se trasladó de Bolívar en julio de 1939 a la ciudad de Chivilcoy, donde también en su Colegio Nacional dictó cátedra hasta aproximadamente julio de 1944" (R. A. Longobardi: "Cortázar, el Poeta (fragmentos)"; en Cócaro, *et al.*, 1993: 27). Con precisión de días incluso pueden hallarse las fechas en un documento reseñado en 1976: "Fecha de ingreso al establecimiento docente de Chivilcoy: 22 de agosto de 1939. Trabajo anterior: profesor en la ciudad de Bolívar del 31 de mayo de 1937 al 31 de julio de 1939. Sueldo inicial: 360 pesos moneda nacional. Sueldo en el momento de retirarse: 560 pesos. Otros trabajos: suplencia en escuela primaria entre agosto y septiembre de 1936" (Perrone, 1976: 2). La salida de Chivilcoy la data Cortázar el 4-VII-1944, "también para mí día de independencia" (carta a M. Arias, Mendoza, 29-VII-1944; Domínguez, ed., 1992: 266).

²⁵⁰ La interpretación puramente positivista del "cambio de nombre" la sostiene, por ejemplo J. M. Grange: "[los años chivilcoyanos] revelan la coexistencia de una personalidad que no coincide con ninguna de las descripciones que de él han hecho sus biógrafos. [...] sorprende su plena integración a cierto establishment de la cultura local que, en última instancia, no difería demasiado del que tradicionalmente estaba asentado en Buenos Aires y al cual Cortázar aparentemente nunca quiso pertenecer" ("Cuando JC era joven y trabajaba en Chivilcoy"; en Cócaro *et al.*, 1993: 79). Y también: "En los archivos del diario *La Campaña* correspondientes a esa época existen innumerables referencias acerca de la vida del escritor en Chivilcoy. [...] [Esas actividades] revelan el oculto humor de alguien que decidió asumir una personalidad absolutamente opuesta a su formación y convicciones y finalmente se vio apresado por el entorno de su personaje y quizá por las características de lo que finalmente se convertiría en una de sus más deliciosas ficciones" (*ibid.*, 80). El trabajo de Grange es muy rico en sorprendentes ejemplos de las actividades culturales en las que Cortázar colaboró en esos años. No obstante, el nombre "público" con que se le menciona en el diario *La Campaña* es "Julio Florencio Cortázar", al que he de volver más abajo. Por otro lado, la salida de Chivilcoy se produjo a consecuencia de conflictos con los poderes educativos, según declara en la correspondencia con Marcelle Duprat (carta de 1944; *ibid.*: 50-51) y con Mercedes Arias (29-VII-1944; Domínguez, ed., 1992: 266-269), circunstancias que he comentado en mi tesis de licenciatura. La relación con la ciudad de Chivilcoy queda patente en una carta de 7-II-1945 a Ernesto D. Marrone: "En Chivilcoy, donde es milagroso que nazcan palabras como las tuyas, prueba usted la soberana libertad de su alma. Yo he vivido y acaso volveré a vivir allí; es por eso que admiro su obra, como si viera de pronto una flor en un erial" (Cócaro *et al.*, 1993: 80).

2.1.2. La interpretación del seudónimo en *Presencia*

A la vista de esos datos, resulta demasiado estrecha una interpretación del uso del seudónimo como recurso de ocultación²⁵¹, que, si resulta coherente en el contexto más general de la relación de Cortázar con su obra poética (donde entraría en el mismo paradigma el recurso al anagrama a la hora de referirse a sus poemas, travestidos en "pameos" y "meopas"), no alcanza a dar cuenta de la complejidad del fenómeno como algo referido a un momento concreto de la historia literaria y vital de Cortázar y, a la vez, como prueba más evidente de una preocupación constante por los problemas que el nombre y la voz enunciativa suscitan a todo escritor.

El propio Cortázar nunca fue demasiado explícito acerca de la interpretación de ese seudónimo. Aparte de una referencia irónica posterior²⁵², cuando en 1977, Joaquín Soler Serrano le pregunta directamente por qué lo usó para firmar *Presencia*, Cortázar da una respuesta sumamente esquiva:

Empecé a publicar bastante tarde. No he sido un escritor precoz en el plano de la edición, aunque sí en el de la escritura. Quizá haya un elemento culpable, una especie de narcisismo personal, pero más bien lo veo como una autocrítica muy rigurosa. (Soler Serrano, 1986: 80).

La referencia al "narcisismo", al contrario de lo que cree Berg (1991: 71), se refiere a la extrema renuencia a la publicación y no al conflicto auto-nímico. La referencia a la "autocrítica" (que resulta poco verosímil como justificación del seudónimo) da la clave. El estudioso alemán plantea una primera hipótesis, interesante pero basada en la torcida interpretación del pasaje anterior:

Die Verwendung eines Pseudonyms anlässlich der Veröffentlichung seiner ersten Texte ist signifikant: nicht ihrer offensichtlich ästhetizistischen Tendenz wegen erscheinen sie Cortázar später

²⁵¹ Esta interpretación restringida del seudónimo como signo de ocultación la expone Alazraki, uno de los pocos críticos que se ha referido a la cuestión: "El seudónimo actuaba como una toma de distancia, como una reserva y hasta una señal de inseguridad" (Alazraki, 1991a: 575). Pero esa interpretación es un tanto "rustique", en palabras de Genette (1987: 50).

²⁵² "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).

als eine Art "Jugendstunde", sondern weil sie -wie er J. Soler Serrano gegenüber andeutet- dem mit dem Gebrauch des Namens "Julio Cortázar" implizierten "Narzißmus" noch nicht zu genügen vermögen. (Berg, 1991: 71-72).

Pero inmediatamente se deja llevar hacia la conclusión empobrecedora ("rustique") y que, según los datos cronológicos, tampoco parece demostrable: "Es wird [el seudónimo] noch runder 10 Jahre bedürfen, bis sich Cortázar den selbst (bzw. durch die bewußte Vaterrepräsentanz) gesetzten Maßstäben literarischer Qualität voll gewachsen fühlt" (*ibid.*: 72). No es demostrable, porque, como he apuntado, el abandono del seudónimo se asocia más bien a circunstancias vitales que a logros literarios²⁵³.

2.1.3. El "verdadero" nombre

Tanto la tesis de la "ocultación" por inseguridad (Alazraki) como la de "negación por insatisfacción" (Berg) o la de la transformación de personalidad por las circunstancias vitales apuntan al campo de lo psicológico en el uso del seudónimo. Berg lleva la interpretación al campo del psicoanálisis al proponer que en la variación onomástica hay una prueba de la relación con la figura del padre, que, efectivamente, se llamaba "Julio Cortázar"²⁵⁴ y abandonó a su familia hacia 1920²⁵⁵.

²⁵³ Es de suponer que en semejante hipótesis se tiene por primeros textos "logrados" a *Los reyes* o, más probablemente, a *Bestiario*, que, sin embargo, son bastante posteriores al resurgir de "Julio Cortázar".

²⁵⁴ La prueba documental más objetiva está en el documento que vio Perrone: "Entre otros datos de su puño y letra, declara haber nacido en Bruselas (Bélgica) en 1914 y que fue inscripto en la legación argentina. Título: Maestro Normal y Profesor en Letras del Colegio Mariano Acosta. Madre: María Herminia Descotte, nacida en 1894; padre: Julio Cortázar, nacido el 15 de marzo de 1884" (Perrone, 1976: 2).

²⁵⁵ "Sí, tenía yo 6 años cuando mi padre se fue de mi casa para siempre, y en circunstancias que dejaron a mi madre en muy mala situación económica, y con dos niños [...] - ¿Y nunca más volviste a ver a tu padre? - Nunca más. Cuando me enteré de que había muerto, muchos años después, en la provincia de Córdoba, tuve una comunicación de un abogado que me participaba su fallecimiento por un papel que había que firmar" (Soler Serrano, 1986: 78). Berg, como gran parte de la crítica de orientación psicologista, concede una importancia capital a la ausencia del padre en el terreno biográfico, pues significa que el mundo infantil de Cortázar termina constituido casi exclusivamente por mujeres, aunque no lleva su interpretación a los textos, cosa que, obviamente, tampoco es de mi interés ahora: "Der Weggang des Vaters und die radikale Veränderung der ökonomischen Basis der Familie haben für den nunmehr 6jährigen Julio Francisco [*sic*] einschneidende Folgen" (Berg, 1991: 56).

El caso es que la cuestión tiene bastantes visos de verosimilitud en el terreno biográfico por cuanto existe un documento -que no he podido ver directamente- en que Cortázar plantea un enfrentamiento abierto con su padre a raíz de una cuestión onomástica. Al parecer, el único contacto que, después de 1920, Cortázar tuvo con su padre fue una carta de 1949 en la que éste le felicita por sus primeras publicaciones en revistas argentinas y le aconseja que para evitar confusiones publique sus ulteriores trabajos firmados con su segundo nombre. Berg (1991: 58) es quien resume de este modo el contenido de la carta paterna, tomando sus datos de una tesis francesa, en la que ignoro si consta el texto original o sólo -como es probable- el testimonio del escritor. El caso es que Berg aclara que ese segundo nombre es "Francisco", sin dar la fuente de donde lo ha tomado²⁵⁶. Cortázar -siempre según Berg- evoca la anécdota ante la autora francesa en dos ocasiones y con dos años de diferencia (pp. 13 y 34 de la citada tesis), y en ambas proporciona versiones distintas. En la última simplemente dice que se limitó a no hacer caso y a dejar sin respuesta la carta del padre. Pero en la primera, al contrario, reconoce haber respondido con una carta seca y concisa, cuyo texto rezaría (en la versión francesa): "Cher Monsieur, j'ai bien reçu votre lettre. Mais mon nom étant Julio Cortázar, je continuerai à publier mes travaux sous cette signature. Bien à vous. Julio Cortázar" (Beaulieu-Camus, 1974: 13; *apud* Berg, 1991: 58). Con casi total seguridad, la estudiosa francesa no pudo ver tal carta y hubo de conformarse con la reconstrucción memorística del autor. Al margen de esos detalles, me interesa colacionar la interpretación que de las dos anécdotas hace Berg:

Die Ambivalenz der Geste ist signifikant: Auf der einen Seite steht -so die Behauptung Cortázars- die entschiedene Negation des Vaters seitens des jungen Autors (so vor allem die zweite Version der Anekdote). Auf der anderen Seite jedoch -so der *Wortlaut* der Anekdote in erster Version- ist die Negation signiert mit "Julio Cortázar", affirmiert mithin -oder sollen wir sagen: "usurpiert"?- eben das, was sie zu verleugnen behauptet. (Berg, 1991: 58).

²⁵⁶ Toma la información de Beaulieu-Camus (1974: 13). Como no se da el texto del padre, no se puede corroborar que sea éste quien menciona el nombre de "Francisco".

Es esa afirmación del nombre la que lleva a Berg a proponer que en la recuperación del "Julio Cortázar" se refleja en cierta medida la superación del conflicto edípico mediante el solapamiento perfecto de la figura paterna, asumida en el nombre idéntico, frente al rechazo que podría encubrir el seudónimo. Queda, sin embargo, por resolver la cuestión del segundo nombre.

Como he dicho, Berg asume sin discusión que el nombre completo de Cortázar es "Julio Francisco". Permanece silenciada la fuente, pero no es el único crítico que lo ha afirmado²⁵⁷. Sin embargo, por los datos directos con que se cuenta, ese nombre parece erróneo. Dos documentos primarios accesibles podrían permitir cierta ambigüedad. Me refiero en primer lugar a una carta publicada en facsímil (a Nicolás Cócara, s.f., entre 1949 y 1951; en Cócara *et al.* 1993, s.p.) en la que puede leerse el siguiente membrete: "Julio F. Cortázar. Traductor público - Estudio de Z. de Havas. San Martín, 424 -2º p. Esc. 17. Telef. 31-2703"²⁵⁸. El otro es una dedicatoria manuscrita de Ricardo Molinari en su ejemplar de *El alejado* (Buenos Aires, Colombo, 1943; en la Fundación Juan March): "Para Julio F. Cortázar, por el recuerdo, en manos de Mascialino. Ricardo E. Molinari, Bs. As., 8 de noviembre de 1944".

Sin embargo, existen algunos documentos directos -y otros muchos indirectos- que no dejan lugar a dudas sobre el descifrado de esa "F". El primero es otra dedicatoria de Molinari (en este caso de *La muerte en la llanura*, Buenos Aires, Francisco Colombo, 1937), todavía anterior, contemporánea de "Julio Denis": "Para D. Julio

²⁵⁷ "En la mencionada *Huella* y en *Canto*, dos de sus órganos expresivos [de la "generación del 40" argentina], colaboró Julio F. (Francisco) Cortázar, como entonces firmaba" (Romano, 1980: 107). Aquí se deslizan dos errores, al margen de la veracidad del nombre de Francisco: 1º) Cortázar, en *Huella*, firmaba Julio Denis, como se ha visto; 2º) hasta donde se sabe, Cortázar no publicó nunca en *Canto*, en incluso manifestó explícitamente su rechazo a hacerlo: "No, no colaboro en CANTO, por varias razones (más o menos provisionarias) entre las cuales se destaca mi antipatía por esos cenáculos, esas "capillas" que se forman al margen de un premio, de un manifiesto o de un maestro" (carta a M. Arias, Chivilcoy, 9-IX-1940; Domínguez, ed., 1992: 233).

²⁵⁸ El breve texto acota las fechas que he propuesto: "Amigo Cócara: Sé que llamó Vd. por teléfono pidiendo datos biográficos míos. Ahí van: Nací en 1914, en Bruselas. Publiqué *Los Reyes* en 1949. Escribo ensayos y cuentos. Un tomo de cuentos *debería* aparecer pronto. Se llama "Bestiario". Su amigo, Julio Cortázar" (Cócara *et al.*, 1993: s. p.).

Florencio Cortázar, recuerdo de su amigo, Ricardo Molinari, Bs. As., 1938". Tal es el nombre que consignarán la mayoría de las fuentes, desde el legajo que recoge, "de su puño y letra", la entrada como docente en la escuela normal "Domingo Faustino Sarmiento" de Chivilcoy, reseñado por A. Perrone (1976: 2), hasta la necrológica que escribe en 1984 su segunda esposa Ugné Karvelis (1984: 30), pasando por los testimonios de todos cuantos lo conocieron en los años 40²⁵⁹ o, especialmente, las notas socio-culturales del diario chivilcoyano *La Crónica*, donde siempre que se relacionan sus numerosas y diversas apariciones públicas se le nombra "D. Julio Florencio Cortázar"²⁶⁰.

Todo este inventario onomástico cobra sentido cuando se proyecta sobre la escritura cortazariana. Como habrá de verse en el caso específico de la poesía, el problema de la identidad es eje temático y enunciativo de esa escritura. Al margen del "borrado" más o menos anecdótico del segundo nombre (que no pasa sin confusión, como he señalado) y sus posibles implicaciones psicoanalíticas, la creación de un personaje "real" llamado Julio Denis, cuya existencia se halla bastante acotada en el tiempo -un tiempo, es cierto, que lleva aparejada una escritura de raíces más o menos homogéneas-, se inscribe en el paradigma de los diferentes *alter ego* que Cortázar fue creando a lo largo de su vida. No me refiero sólo a los personajes ficticios que en cada relato (novela o cuento) se convierten en voceros principales del discurso autoral

²⁵⁹ "Su verdadero nombre, un desconocido entonces, era Julio Florencio Cortázar" (N. Cócaro, "El poeta francés y Julio Cortázar"; en Cócaro *et al.*, 1993: 75). También Domingo Zerpa: "El *Ulises* [recién traducido] desapareció [de la Biblioteca Popular] para el público; lo llevó Julio Florencio Cortázar, que lo fue a pedir en préstamo al día siguiente. [...] Naturalmente, Cortázar ya lo había leído, pero en inglés, como también ya lo había leído a Roberto Arlt, otra de las grandes debilidades de don Julio Florencio.." ("Cuando Julio Cortázar era joven y trabajaba en Chivilcoy"; *ibid.*: 91). O A. Longobardi: "En esa época, Julio Florencio Cortázar escribió "Presencia", firmado como Julio Denis [...]" ("Cortázar el poeta"; *ibid.*: 27).

²⁶⁰ Es J. M. Grange quien se ocupa de recoger los datos sobre esas actividades: una versión de *El puñal de los troveros* de Belisario Roldán "con arreglos especiales del profesor Julio Florencio Cortázar", representada en agosto de 1941 por los alumnos de la Escuela Normal; un discurso el "Día de la Escarapela" del 18-V-1942, cuya brillantez mereció el premio de un *cocktail-party* en honor de Cortázar ", o, finalmente, a mediados de junio de 1942, las "Notas a una antología de la literatura fantástica, a cargo del señor Julio Florencio Cortázar" en el seno de la Peña Literaria de la Agrupación Artística ("Cuando Julio Cortázar era joven y trabaja en Chivilcoy"; en Cócaro *et al.*, 1993: 80-82).

(identificable en textos no ficcionales), llegando incluso a atribuirse poemas que Cortázar publicará en otros lugares como propios sin advertir que son "plagios" de sus propios personajes: Jorge Nuri o el Insecto (*Divertimento*), Juan o Andrés (*El examen*), Medrano (*Los premios*), Horacio Oliveira / Morelli (*Rayuela*), otro Juan en *62 / Modelo para armar*, otro (el mismo) Andrés en *Libro de Manuel*. Me interesan más los juegos en el borde de la heteronimia: Lucas (*Un tal Lucas*) o ese Andrés Fava que salta de *El examen* a *Libro de Manuel* a través del recientemente publicado *Diario de Andrés Fava* en el que se atribuye lecturas y experiencias inequívocamente cortazarianas²⁶¹.

Desde luego, esto tiene que ver con el tema del doble, de notable presencia en la obra cortazariana como se ha señalado hasta la saciedad²⁶², pero desde el punto de vista que aquí me interesa (la aclaración del seudónimo con que se publica el primer libro de poemas de Cortázar) 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 poesía. Ya apunté numerosos pasajes en los que Cortázar concibe el acto poético -en su esfuerzo de comprender la poética inaugurada por Keats y que él considera la poética moderna- como disolución de las identidades de sujeto y objeto para entregarse a una conexión ontológica superior que pueda ampliar el conocimiento de la realidad. Más adelante en mi estudio indagaré en las implicaciones que el cuestionamiento de la identidad deja en los poemas. Baste por ahora decir que el nombre de las cosas es uno de los primeros obstáculos que debe franquearse si se quiere descubrir cuál es su esencia. El "ser-uno-mismo" sin remisión es, para Cortázar,

²⁶¹ Hay otros casos notables de reapariciones de personajes-espejo del autor: el citado Medrano de *Los premios* puede estar prefigurado en el Gabriel Medrano que da nombre a una sección de *La otra orilla* ("Historias de Gabriel Medrano", CC/1: 57-88), la colección de cuentos inédita hasta 1994, y que particularmente protagoniza dos de los más autobiográficos: "Retorno de la noche" y "Distante espejo". Otro tanto sucede con el doctor Hardoy de "Las puertas del cielo" (*Bestiario*) que volverá a aparecer en uno de los últimos relatos, "Diario para un cuento" (*Deshoras*).

²⁶² Cfr. por ejemplo Barrenechea (1983); Berg (1986); Carmosino (1994); Carter (1988); Dessau (1989); Dirscherl (1986); Gertel (1974); Gyurko (1982); Jaramillo Levi (1974); Johnson (1977); Lozano (1983); Noguerol Jiménez (1994); Puleo (1986); Rein (1969); Ruiz Esparza (1986); Silva Cáceres (1993).

una de las peores limitaciones en el esfuerzo de conocimiento que debe caracterizar a la tarea poética²⁶³.

Pero, desde el otro lado, la coincidencia homonímica entre personas puede incluso convertirse en justificación secreta de la simpatía (esa otra forma de la analogía), algo que ocurre especialmente en *La vuelta al día en ochenta mundos*²⁶⁴ o que - al contrario- en experiencias transformadoras radicales (*i.e.* el amor) se vuelva imperiosa la necesidad de otorgar y asumir nombres nuevos (cfr. sólo *Los astronautas de la cosmopista*)²⁶⁵.

Creo que el uso del seudónimo en *Presencia* y otros textos de la misma época puede empezar a comprenderse a partir de esa convicción. Si la actividad poética se define como un "salirse de sí", lo primero que debe abandonarse es el nombre que vincula al sujeto con el mundo no poético. Entre 1937 y 1945 aproximadamente, Cortázar se halla dividido entre un "Julio F.[lorenco]" borroso, proyectado sobre la actividad pública, y un "otro yo" íntimo, más o menos vacilante, poéticamente construido, y que recibe casi siempre el nombre de "Julio Denis". El poeta-otro, el que

²⁶³ "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" (DAF: 23-24).

²⁶⁴ Cfr. "Julios en acción" o "Un Julio habla de otro". Las conexiones son Julio Laforgue-Julio Verne-Julio Cortázar-Julio Silva.

²⁶⁵ "[...] 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" (DAF: 56-57). La misma idea se repite treinta años después: "[...] 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 [...]" (AC: 17).

se ofrece, puede considerarse, como se vio "nuestro doble, el doble del aire, el doble sin nombre ni impedimentos ni renunciaciones" (IJK: 74). El poeta que se quiere ser, sin embargo, necesita de un nombre otro. La obra poética que éste escribe podría tal vez considerarse una especie de "oda a su nombre doble"²⁶⁶, de la que saldrá destilado el "hombre nuevo", Julio Cortázar, que finalmente logra unificar vida y poesía.

Lo conflictivo de semejante proceso, no obstante, deja huella en los textos poéticos cortazarianos desde el mismo momento de su inicio. A salvo de profundizar más adelante en el problema de la identidad lírica, traigo ahora una muestra de textos en los que se cuestiona explícitamente la posibilidad de acceder o renunciar a un nombre. No pretendo agotar ahora la interpretación de los textos, sino ilustrar con ellos el aspecto contextual externo al que me vengo refiriendo.

Ya Julio Denis firma en 1938-1939 dos sonetos que plantean abiertamente el problema. Si en el de agosto de 1939 ("Soneto. A todo lo ido") alude en el segundo terceto al "mito y nombre desterrado, mío" (12)²⁶⁷ como cifra de "todo lo ido", hay otro anterior (perteneciente a *De este lado*, diciembre, 1938 - abril, 1939; en Cicco: 1983) en el que el asunto se enfrenta conflictivamente. Mientras que el primer poema podía aludir melancólicamente al abandono del nombre como simple consecuencia de la que es víctima el yo y culpable el paso del tiempo, este otro poema suscita el problema desde el punto de vista de la voluntad del sujeto, a la postre incapaz de superar la limitación que el nombre propio le impone²⁶⁸:

²⁶⁶ "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*; CC/2: 53)

²⁶⁷ A partir de este momento toda referencia a un poema se identificará por su título o primer verso (seguido de puntos suspensivos) y el número del verso. La localización del poema en el *corpus* podrá realizarse consultando el índice de títulos o primeros versos que va al final del trabajo.

²⁶⁸ Hay un notable paralelismo con unos versos de la primera *Elegía de Duino* de Rilke: "das, was man war in unendlich ängstlichen Händen, / nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen / wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug" (72-74; Rilke, 1996).

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 propio", sostenido durante años, aun cuando existe la convicción íntima -poética- de la inanidad del proyecto.

Esa convicción 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", 3-4). Tal es el drama poético: la imposibilidad de convertir al yo no construido en un "nombre innominable"²⁶⁹, la obstinación de la vida extra-poética por no dejarse reducir al silencio. La falacia, en suma, de considerar al sujeto como ente parcelado²⁷⁰.

²⁶⁹ Título de una sección de *Salvo el crepúsculo*, que por su contenido, no obstante, parece aludir a un referente radicalmente ajeno: un "tú" femenino, según habrá ocasión de comentar.

²⁷⁰ "Es evidente que primero somos *oneness* y recién después -oh inteligencia, perra magnífica- viene la parcelación" (DAF: 37).

En muchos otros poemas la cuestión reaparece desde diferentes perspectivas. En "Marco Polo recuerda", el nombre se presenta como clave hacia el ser ("Tus siervos descifraron la ruta de mi nombre", 21), pero 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": "[...] 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", 13-15), o, más concretamente -y de modo más interesante al propósito de entender la relación de Julio Cortázar con su nombre-, 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", 10-13). Ese es el "nombre falso", seguramente, la máscara que oculta al yo y que debe ser arrancada por alguien privilegiado, con quien se sostiene una relación enajenante, 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, / obligame a gritar al fin mi verdadero nombre" ("Encargo", 16-17). Del "nombre falso" con que firma *Presencia* a ese "verdadero nombre" que sigue reclamando en toda su escritura, Cortázar prolonga un mismo gesto que halla su impulso, ya nunca más fuera de lugar, en el primer poemario.

2.2. LA DENSIDAD SEMÁNTICA DEL TÍTULO

2.2.1. El texto ausente

[...] multiplicaba las inútiles referencias que se hacen en ausencia de las obras [...]
("La barca o Nueva visita a Venecia", *Alguien que anda por ahí*; CC/2: 166).

Presencia ocupa, como libro inaugural, un lugar especialísimo en el *corpus* poético cortazariano. No sólo por "inaugural", sino, y especialmente, por ser el único

"libro" poético concebido y realizado de forma unitaria, según he tenido ocasión de señalar. En esas condiciones, merece una lectura que incida en los factores que propician su unidad. Mi análisis, pues, se centrará sobre todo en los elementos que confieren entidad macro-textual a un conjunto lírico de esa naturaleza, comenzando por aquellos elementos en virtud de los cuales "un texto se hace libro" (Genette, 1987: 7), esto es, su configuración paratextual y continuando por el análisis de las estrategias que trascienden la frontera del poema para garantizar la integridad de ese texto como libro.

Es preciso, entonces, desencadenar la interpretación apurando en lo posible la significación del título global de la obra. Un espíritu paradójico podría hallar en él incitaciones verdaderamente seductoras: el hecho de que *Presencia* se convierta desde muy pronto en la *ausencia* más notable del *corpus* cortazariano, así como la vía para la interpretación del todo que se abre siempre con la amputación de alguna de las partes. Sea como sea, la palabra que da nombre al poemario merece atención detenida.

Como índice sustitutivo de la obra a la que nombra, no entra en el comercio crítico -al menos en la etapa "histórica" de la hermenéutica cortazariana, *i. e.* post-rayueliana- sino con los primeros estudios de conjunto (Sola y García Canclini, ambos de 1968). Ni siquiera en la primera entrevista de peso (Harss: 1968) se menciona el título; sólo se refiere allí a un "libro de sonetos" y al hecho de haberlo publicado bajo seudónimo. A partir de 1968 -y hasta hoy mismo- el título se convierte en cifra de un texto ausente, fuera de circulación, apenas completado por los residuos que la crítica ha ido dejando en su camino²⁷¹. En ausencia del texto, el título se convierte en un índice sin objeto, casi sin sentido. No designa una obra, no entabla relación semántica con un

²⁷¹ Ni siquiera aparece mencionado (quizá coherentemente) en el singular proyecto de Alfaguara de publicar las *Obras completas* de Cortázar. Por mi parte, no ignoro que en lo que sigue pongo en marcha la construcción de un meta-texto -el más "aparatoso" hasta el momento, por lo que se me alcanza- referido a un texto no legible en su totalidad más que para unos pocos. Para los demás el comentario apenas tendrá condición de meta-texto y deberá ser juzgado casi en forma inmanente, pues *Presencia* no existirá para esos lectores más allá del texto que yo he considerado pertinente citar, casi como si se tratara de un apócrifo.

texto, no "vale por él". Apenas puede establecerse si su condición es "temática" o "remática" (Genette, 1987: 78-85)²⁷²: ignorando su contenido, no es posible decidir si el signo "presencia" tiene algo que ver con él. Desde luego, parece descartable la inclusión en el paradigma tradicional de los títulos "remáticos" (definidos por el tipo específico de objeto verbal producido acerca del tema: "historia", "poema", "oda", "soneto", etc.). Casi le tienta a uno decir que "presencia" es un indicador irónico de la especial existencia de un texto (como si se dijera de un texto -exclusivamente- "édito" o "inédito", "legible" o "ilegible"), con el que es imposible que los lectores (imposibles) establezcan cualquier otro tipo de relación. Así, el título -en su funcionamiento extratextual (¿hay otro en este momento?)- abdica de toda pretensión connotativa, más allá de la ironía.

Todavía más: el título existe solamente en el *corpus* cortazariano para-textual (entrevistas o "epitextos", en la terminología de Genette) y meta-textual (crítica). Ello significa que ni siquiera tiene un destinatario más amplio que el del texto al que eventualmente sustituye (como suele ser el caso de los títulos comunes: cfr. Genette, 1987: 72). Aquel que llega a conocer su existencia es alguien previamente interesado por la obra del argentino. El texto fugitivo aludido por ese título se convierte en pieza codiciada casi exclusivamente para el *connaisseur*. Así, cumple tan sólo una de las funciones atribuidas tradicionalmente al título: la seducción, la estimulación del deseo, travestida en este caso en envidia del que ya ha poseído el texto. A la espera de ese encuentro siempre diferido, el título se convierte en identificador, no de un texto, sino de una cierta clase de lectores: los que están en el secreto de la existencia del texto. En el seno de este cenáculo hay unos pocos que afirman, efectivamente, haberlo leído: el riesgo del descrédito les obliga eventualmente a dar pruebas. El título, entonces, recubrirá al conjunto amorfo de fragmentos publicados y comentarios generales. En

²⁷² Mi discurso en este punto ha sido desencadenado en buena medida por las ideas expuestas por el teórico francés en el capítulo de *Seuils* dedicado a los títulos. A él remito para una eventual ampliación de la bibliografía teórica sobre el tema, no siempre fácilmente accesible.

esa tensión el título reclama su texto. El proceso apunta necesariamente a un límite: el rescate del texto por su título. En el momento en que ambos se ofrezcan juntos a la lectura dará fin el proceso de restitución canónica, sibilinamente desencadenado por la mera mención del título hecha por el autor, a sabiendas de que el solo nombramiento de lo oculto-existente constituye el paso primero -reclamo mágico- para su surgimiento²⁷³.

2.2.2. Las connotaciones metafísicas del título

"Descubre tu presencia" (San Juan de la Cruz, copla 11 del *Cántico espiritual*).

A pesar de todo, no deja de ser cierto que el libro ha sido leído y que en tal circunstancia el título entabla una relación real con el texto, que debe intentar explicarse. El sentido del trabajo hermenéutico sobre el significado de "presencia" en este libro viene orientado, pues, por el uso que del término se hace en el poemario. Basta decir de momento que el título general aparece formando parte de sintagmas más extensos en inter-títulos de diferente nivel: el de la tercera sección reza "Sonetos a la presencia" y en ella se incluyen tres poemas que se titulan: "La presencia en el paisaje", "La presencia en la música" y "La presencia burlona".

Cabe afirmar, entonces, que el título global del libro se identifica, de una parte, con el nombre del destinatario explícito. El sustantivo abstracto se eleva de rango

²⁷³ Hasta qué punto esto puede ocurrir con otros títulos-sin-texto cortazarianos es incierto: recientemente, se han recuperado algunos nunca mencionados por el autor: *Teoría del túnel*, *Diario de Andrés Fava*. Aunque existían referencias a los textos -e incluso comentarios críticos previos a su publicación: TT es usado por Ferré, 1987-, Cortázar nunca dio los títulos, y sólo *a posteriori* pueden identificarse éstos con aquéllas. Es reciente la publicación de un importante texto comentado y nombrado por el autor en varias ocasiones y del que yo he sacado singular provecho en la elaboración de mi trabajo: *Imagen de John Keats*. Se tiene noticia de otros que necesariamente pasan a integrar el *corpus* fantasma del autor: la novela *Soliloquio*, quemada por el autor, que "hoy lo lamenta" (según afirma en SC: 168; también se menciona en D: 123, donde se resume un fragmento, que, a su vez, es evocado, sin referencia de título en DAF: 65), o el relato "El Arquero y las Nubes", sólo mencionado por un crítico (Cócaro, "Julio Cortázar, el escritor"; en Cócaro *et al.*, 1993: 58). Ocioso es decir que en la misma categoría entran numerosos poemas sueltos o algunas series reseñadas en el apartado que he dedicado al *corpus* fantasma.

funcional en la lectura, al punto de ocupar explícitamente el lugar del "tú" en la estructura enunciativa de algunos sonetos. No es de importancia menor la tensión establecida, a ese propósito, entre los para-textos (títulos de sección y de poemas en este caso) y los textos: el hecho de que en los primeros la "presencia" aparezca aludida en tercera persona y de que en los segundos no se dé al "tú" destinatario ese nombre permite suponer una especie de duplicidad de destinatarios o bien dos momentos de enunciación diversos no simultáneos, lo que implica un proceso de reconsideración del propio discurso. Sin que me interese profundizar más en este asunto por el momento, debo decir que, si esto es así -si es legítimo identificar el destinatario explícitamente revelado en los para-textos con el "tú" articulador de la enunciación apelativa que constituye el texto- el desarrollo del soneto ofrece otros nombres que permiten desencadenar el *des-cifrado* del sentido de la presencia. Baste citar tres versos de "La presencia en el paisaje": [...] Estás, *alta criatura*, / en la rosa, en la alondra, en el molino. / Donde miro tú estás, *sello divino* [...]" (5-7, la cursiva es mía).

El significado metafísico (por no llevar más allá de momento la interpretación) se manifiesta, entonces, como algo incuestionable. Puede irse algo más allá volviendo al análisis de los sintagmas que, aún en la periferia del texto, incluyen a la "presencia" como constituyente. La confrontación de los títulos de poema pone de manifiesto que la relación del texto con la "presencia" se mueve entre dos límites: la ubicación y la caracterización. La reduplicación de la circunstancia localizadora podría interpretarse como sugerencia de serialidad, esto es: los lugares en que se encuentra (*se dice* en el texto) la "presencia" se ofrecen como ejemplo de serie indefinida y, de hecho, el desarrollo textual explota el recurso enumerativo: "en la rosa, en la alondra, en el molino" ("La presencia en el paisaje", 6); "[...] Hoy viniste en un Ravel, / y estás ahora en el violín de aquel / que dialoga con Bach un hilo huyente. // Ayer te conocí, tras el relente / de la guitarra huésped del burdel" ("La presencia en la música", 2-6). Tal sugerencia, a efectos de confrontación estructural, puede autorizar a prescindir de la

actualización semántica del término genérico "ubicación" y generar así una oposición bipolar con la única caracterización, "burlona", esto es "esquiva" ("un encubrirte / mordaz", "La presencia burlona", 5-6). La confrontación, por otra parte, se justifica en el desarrollo textual: el "en" que cifra el sentido de los dos poemas ubicadores se traduce, abstracción radical, en el tercero, reiteradamente: "Allí tú, siempre allí. [...] / Riendo -siempre allí-" (9 y 12). Se tiene, entonces, que la "presencia" genera el discurso en la tensión "búsqueda-ocultación" (estar / no-estar) y que, como corolario, el título "Sonetos a la presencia" trasciende su aparente estructura de dedicatoria, para convertirse en estructura radicalmente apelativa, por cuanto los textos se elevan como únicas acciones capaces de hacer surgir lo mentado: como si los sonetos fueran a la "presencia" para hacerla venir. Del mismo modo que, en el plano extra-textual, el mero título se convertía en reclamo del texto, podría leerse ahora el nombre de la "Presencia" (permítase introducir ya el uso de la mayúscula²⁷⁴) como núcleo del "conjuro" que pretende hacerla surgir, en los términos desarrollados en el texto.

Pero el ejercicio hermenéutico realizado *en* el título debe eludir la eutrapelia remitiéndose a las posibles fuentes de un uso semejante del término "presencia". Situarlo en una de las vías mayores del desarrollo de la filosofía occidental ya no podrá extrañar, una vez que se ha desentrañado el anclaje ontológico de la poética cortazariana. No está a mi alcance la recomposición de la historia de la "presencia" en la tradición filosófica occidental; sin embargo, debo evocar algunos hitos modernos capitales en la constitución de la metafísica de la presencia que pudieron actuar sobre la decisión cortazariana de utilizar ese título.

²⁷⁴ La cuestión no es insignificante, claro, en la interpretación del texto. Aunque me he permitido hasta ahora transcribir los títulos con minúscula, el hecho es que el título del poemario, así como el de la sección SONETOS A LA PRESENCIA o de los poemas LA PRESENCIA EN EL PAISAJE, LA PRESENCIA EN LA MÚSICA y LA PRESENCIA BURLONA van como se acaban de leer, sumiendo al intérprete en la indeterminación acerca del referente intra-textual: "presencia" o "Presencia", pues ambos términos hacen su aparición en la obra. Ni siquiera el índice ayuda a deshacer la ambigüedad porque transcribe con versalitas los títulos de sección y con mayúscula inicial todos los sustantivos y adjetivos en los títulos de poemas. Quede constancia de ello ahora y para lo que sigue.

El nombre de Heidegger aparece enseguida como el más poderoso crítico moderno de dicha metafísica. Desde las primeras páginas de *Sein und Zeit* plantea el origen de la concepción ontológica que ha su juicio debe ser desmontada:

[...] la interpretación antigua del ser de los entes [...] saca del "tiempo" la comprensión del ser. La prueba extrínseca de ello -pero sólo esto- es la determinación del sentido del ser como *parousia* u *ousia*, que significa ontológico-temporariamente "presencia". El ente se concibe, en cuanto a su ser, como "presencia", es decir, se le comprende por respecto a un determinado modo del tiempo, el "presente". (Heidegger, 1993: 35-36).

Entre la concepción "antigua" del ser como presencia y la apertura posible en la crítica heideggeriana hacia un ser entendido, también, como "ausencia" (cfr. su análisis del concepto de "fenómeno", *ibid.*: 39-42) se moverá posiblemente la concepción cortazariana, propiciada, además, por la importancia concedida por el filósofo alemán al *λόγος*-palabra como lugar de manifestación del ser²⁷⁵.

La importancia del pensamiento heideggeriano en la formación de Cortázar queda atestiguada en numerosos lugares. En cartas cercanas a *Presencia* lo considera "el más grande metafísico de nuestros días" (mayo, 1940; Domínguez, ed., 1992: 223), considerando uno de sus mayores logros intelectuales algo que tiene mucho que ver con el planteamiento ontológico del poemario que comento: "encuentra el ser apoyándose en la nada? De la nada sale el ser" (*ibid.*). Poco más tarde, le fascina el método del alemán:

[...] todo termina, al fin, en una línea poética. (¿Los viera usted a los filósofos contemporáneos - Bergson, Scheler, Blondel, Marcel, Heidegger, acudiendo a la sabiduría poética para expresarse! ¿Sabe usted que Heidegger dijo: "La primera mitad de mi filosofía está en Hölderlin, y la segunda en Rilke"-?). (25-VIII-1941; *ibid.*: 242).

²⁷⁵ "λόγος en el sentido de habla quiere decir más bien lo mismo que *δηλουν*, hacer patente aquello de que "se habla" en el habla. [...] El *λόγος* permite ver algo (*φαίνεσθαι*), a saber, aquello de que se habla, y lo permite ver *al* que habla (voz media) o a los que hablan unos con otros. [...] El *λόγος* es *φωνή* y además *φωνή μετὰ φαντοσίας* [...]. El "ser verdad" del *λόγος* como *ἀληθεύειν* quiere decir: en el *λέγειν* como *ἀποφαίνεσθαι*, sacar de su ocultamiento al ente *de que* se habla y permitir verlo, *descubrirlo*, como *no-oculto* (*ἀληθές*)" (Heidegger, 1993: 43). La cuestión del "logos apofántico" no es menor, teniendo en cuenta importancia temática de la "luz" y la "sombra" en *Presencia*. Sólo he querido traer aquí el *locus* heideggeriano para señalar el apoyo firme que en él puede encontrar la transición de la poética teórica cortazariana (tal como ha quedado expuesta) hacia su plasmación práctica en el primer poemario.

En dos ensayos mayores centrados en el análisis del existencialismo subrayará, por un lado, el alcance de la propuesta de Heidegger ("el existencialismo propone un Hombre luciferinamente libre"; TT: 120, n.) y, por otro, reivindicará el rescate de toda su capacidad no-racional, cercenada por la tradición filosófica occidental, lo que Cortázar defiende contra quienes acusan al existencialismo heideggeriano de situarse en los orígenes de la barbarie²⁷⁶. La familiaridad de Cortázar con el pensamiento heideggeriano queda pues fuera de toda duda²⁷⁷. Que los testimonios de su frecuentación del filósofo alemán sean todos posteriores a *Presencia* (al igual que ocurrirá con otros nombres que menciono a continuación), así como el hecho de que no se pueda atestiguar fehacientemente la lectura efectiva de los textos que cito, no impide, a mi juicio, actualizar en la lectura de *Presencia* el peso que eso que Cortázar llama "la tradición metafísica occidental" había acumulado sobre el término.

²⁷⁶ "Por supuesto, las espectaculares consecuencias y la no concluida vigencia del nazismo mueven a volverse con sospecha y temor hacia los existencialistas, tal como hasta hace pocos años se sospechaba del surrealismo. [...] los diálogos del teatro de un Sartre resultan hoy directamente amenazadores, y de esto a la denuncia por falsa analogía (la conducta de Martín Heidegger, la violencia de la "literatura" existencial) no hay más que un salto directo, el del miedo. Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del "progreso" según la razón. Estamos demasiado inmersos en este ensayo de libertad integral para medir y aun prever sus logros, aunque la comprobación diaria del impacto existencialista en grupos crecientes de la colectividad entraña ya un logro metódico y tiñe inequívocamente nuestro tiempo" ("Irracionalismo y eficacia", 1949; OC/2: 201-202).

²⁷⁷ Años más tarde aún lo propone como ejercicio de lectura catártica: "De vez en cuando leer un libro de metafísica pura. Heimsoeth, Scheler, Heidegger. Como la cura de azufre termado. Limpia, fija y da... No da; quita, que es lo necesario" (DAF: 107). En IJK resuena su lenguaje en varios lugares: mirando sólo el índice se encuentra que el cap. V se titula "Estar en el mundo" (e incluye una sección titulada aún "Estar-en-el-mundo"); el capítulo X (que se transformará en "Para una poética", que ya he comentado) pone en práctica la reflexión sobre las relaciones entre poesía y esencia e incluye una sección titulada "El canto y el ser". La recepción del filósofo alemán en la Argentina de los años 40 puede verse evocada, por ejemplo en Lafleur *et al.* (1962: 142-143): "Cuatro años después [de la creación de la revista *Bitácora*, 1937] reaccionará Roberto F. Giusti (en *Nosotros*, segunda época, número 68, nov. 1941): "Característica de la ultimísima poesía y de la prosa de sus glosadores es su pedantesco trascendentalismo. A los más jóvenes se les ha colado en los versos, sin que ellos acierten a saber de dónde, el patetismo metafísico de la filosofía y poesía alemanas de Hölderlin, Heidegger y Rilke, y ahora todo se les vuelve a estos excelentes muchachos raíz existencial, angustia, desesperación, milagro, búsqueda de eternidad y morir su propia muerte". E. Romano recuerda cómo en *Sur* "[...] sobre el existencialismo hubo periódica información a partir del artículo de Carlos Astrada *De Kierkegaard a Heidegger* [nº 25, oct. 1936]" (Romano, 1980: 121).

En tal sentido, no es Heidegger, desde luego, el único filósofo en quien Cortázar pudo acuñar una determinada comprensión de la ontología de la presencia. La asunción simultánea del existencialismo sartriano debe encontrarse en la transición de la ontología "pura" a la ontología del sujeto, radicalmente imbricadas en la poética cortazariana, según se ha visto. Nuevamente, a pesar de que los testimonios cortazarianos sean posteriores, no me parece descabellado sugerir que en *Presencia* se ponen en obra principios que, desmenuzados por Heidegger en sus textos de los años 30, pudieron llegar a Cortázar por diferentes vías y fueron re-examinados por Sartre en décadas sucesivas pasando a formar parte de la *vulgata* existencialista. A esta luz, el poemario cortazariano cobra importancia germinal como asimilación temprana de un cierto *Zeitgeist*.

En *L'Être et le Néant* Sartre investiga las consecuencias que tiene para el sujeto la aceptación de las diferentes modalidades del ser como ser-en-sí y ser-para-sí. El ser-en-sí es concebido como densidad absoluta, compacidad impenetrable; el ser-para-sí, que es la conciencia, se proyecta hacia su propia disolución. La "presencia" es para Sartre la condición del ser que propicia esa situación: "La presencia del ser ante sí mismo implica un despegue del ser con respecto a sí" (Sartre, 1993: 111). Poco más adelante expone las consecuencias de esa separación introducida en el seno del ser, y es ahí donde se encuentran las conexiones con la poética cortazariana:

[...] la presencia ante sí supone que en el ser se ha deslizado una fisura impalpable. Si es presente a sí, significa que no es enteramente sí. La presencia es una degradación inmediata de la coincidencia, ya que supone la separación. Pero, si nos preguntamos ahora: *¿qué es* lo que separa al sujeto de sí mismo?, nos vemos obligados a confesar que no es *nada*. (*ibid.*).

El estado primigenio del ser-en-sí -si cabe el tiempo en él- es plenitud sin poros. Pero su crisis es inmediata en cuanto en su estructura se halla implicada la "presencia a sí" (sin la cual no sería nada). La fisura, entonces, es escisión del ser, separado por un paréntesis que, a su vez, no es nada (es la Nada: "El ser de la conciencia en tanto que conciencia consiste en existir *a distancia de sí* como presencia a sí, y esa distancia nula que el ser lleva en su ser es la Nada", *ibid.*, 112). La distancia ha de ser superada, siendo

la existencia la pura tensión hacia la reintegración del ser-en-sí. La consecuencia de la escisión para Sartre es la instauración de la "mirada" insoslayable, en un todo parangonable -a mi juicio- con el "logos apofántico" heideggeriano, siendo ambos mecanismos de revelación del ser a la conciencia. En ambos casos, la palabra surge como esfuerzo de superación del hueco, puente hacia lo otro (ser-en-sí-para-sí, ser-ahí: "siempre allí" en el poema de Cortázar), lugar del incremento ontológico, según postulaba la poética del argentino²⁷⁸.

Antes de concluir el repaso de algunas posibles fuentes filosóficas del significado de "presencia" en el primer libro cortazariano, me resta aludir a la obra de dos filósofos que hicieron del concepto centro de su reflexión en algún momento: Husserl y Gabriel Marcel. Si bien el fundador del método fenomenológico no parece dejar huella directa en la obra cortazariana, el papel generador que dicho método desempeña en el desencadenamiento del discurso existencialista y la atención concedida a la conciencia del sujeto parece justificar siquiera una mención. Tanto más cuanto que, como se dijo al comentar las implicaciones de la poética cortazariana, podría utilizarse el análisis husserliano de la intencionalidad de la conciencia para explicar el proceso de "apropiación" del objeto por parte del sujeto que tiene lugar en todo acto poético entendido como lo hace Cortázar. Como ya señalé al pasar en el capítulo dedicado a la poética cortazariana, a través de Ramón Xirau (1953: 98-101)

²⁷⁸ Cortázar expone su comprensión del concepto existencialista de palabra en *Teoría del túnel*: "[...] el existencialismo busca comunicarse en toda forma posible, siéndole por tanto capital sostener el verbo -hasta donde se alcance cada tentativa y modo- como comunicación, puente sobre el hiato del Yo al Tú y al Él. Por otra parte, el existencialista no acude a las palabras sino al idioma; usa el lenguaje como una instancia de reflexión y acción, está siempre trascendiéndolo del algún modo" (TT: 125). Por otra parte, su relación con la obra de Sartre parece algo posterior a la que tiene con la de Heidegger, pero no menos notable: se inicia quizá en el epígrafe de *Les mouches* que antepone a *Teoría del túnel*, sigue con la elogiosa y apologética reseña de la traducción de *La náusea* realizada por Aurora Bernárdez (enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 279-280), novela que deja huella, a su juicio, en *Adán Buenosayres*, texto capital en la historia del género en Argentina (cfr. su reseña en OC/2: 171). En "Irracionalismo y eficacia", de 1949, expone sin tapujos que "el existencialismo eficaz (al menos como propósito) es el de Sartre, que tiende resueltamente a una ética" (OC/2: 194) y que si le interesa es porque "ocupa hoy el terreno donde se ensaya la acción humana integrada y se prueba la posibilidad de vivir sin rupturas de la persona" (*ibid.*: 195). Años más tarde se permitirá incluso ironizar con algún tópico sartriano: "Muchas veces me he preguntado cuándo surgen por primera vez los seres y los objetos que habrán de elegirnos (Jean-Paul Sartre me perdone) para siempre." ("De otros usos del cáñamo"; T: 51).

puede establecerse una transición no forzada entre los conceptos de "presencia" y "noema" -que es el término husserliano que aquí me interesa-. Una poética de raigambre fenomenológica como la postulada por el poeta mexicano establece la conexión entre el "noema" husserliano como "el objeto en su modo de ser dado a la conciencia" y la "presencia" como el estar-ahí indisociable de la experiencia de la temporalidad humana. Si esa poética fenomenológica concibe el acto poético como un proceso de apropiación del objeto por parte del sujeto la identificación del poema con el noema (del ποιε_v con el νοε_v, del crear con el com-prender, esto es, el concebir en su más amplio sentido) viene dada en cuanto que el lugar de aprehensión del objeto (el poema) solapa sin fisuras a la representación intencional que de éste se hace la conciencia (el noema). El poema se hace "presencia". Ahora bien, la poética cortazariana parte de esa interpretación posible para superarla: hacer el poema consiste "amalar el noema" -cfr. R, cap. 68-, esto es, en perturbar el modo de presentarse lo que es a la conciencia, en pervertir la intencionalidad subjetiva, para conseguir la transformación de la representación consciente en el lugar de una epifanía inesperada, con la intención puesta en revelar aquella Presencia que la "presencia" oculta²⁷⁹.

²⁷⁹ Ricoeur, por su parte, analiza el concepto aristotélico de νοεμα de una forma que podría también traerse a colación. A su juicio, en el Estagirita este concepto alude a la supersignificación del verbo respecto al poder de afirmar (νοεσις) (Ricoeur, 1982: 48 *et passim*). El análisis que Heidegger (1993: 39 y ss.) hace de la ambigüedad del concepto de fenómeno (*grosso modo*: lo que es patente -la "apariencia"- / lo que se muestra como lo que no es -lo que "parece ser"- bajo la forma de lo patente) está en la base de la deconstrucción del sentido de la "presencia" en la poética cortazariana: lo siempre diferido. También Heidegger muestra la conexión del νοε_v con la presencia: "El λέγειν mismo, o bien el νοε_v - la simple percepción de algo "ante los ojos" en su puro "ser ante los ojos", que ya Parménides había tomado por hilo conductor de la interpretación del ser-, tiene la estructura temporaria del puro "hacer presente" algo" (*ibid.*: 36) o más adelante: "En el sentido más original y más puro, "verdadero", es decir, simplemente descubridor, de tal suerte que nunca puede encubrir, es el puro νοε_v, el percibir, con sólo dirigir la vista, las más simples determinaciones del ser de los entes en cuanto tales" (*ibid.*: 44). Sólo si el poema se vuelve revelador se podrá identificar entonces con el noema así entendido, en tanto que -como quiere Ricoeur- significa más de lo que afirma. La formación helenística de Cortázar pudo revelar en buena medida intuiciones semejantes, y cuánto se acerca al pensamiento heideggeriano puede probarlo la ampliación de una referencia de los años 50 que antes cité parcialmente: "Es evidente que primero somos *oneness* y recién después -oh inteligencia, perra magnífica- viene la parcelación. Del todo a las partes, como le gustaba al viejo Parménides, *cúya es la Gestalt*" (DAF: 37). Si traducimos aquí *Gestalt* por "figura" -concepto fundamental en Cortázar, análogo en buena medida a "presencia", siquiera sea sólo por su aparición en la copla 11 del *Cántico espiritual*- la conexión se hace aun más iluminadora.

La figura de Gabriel Marcel, al contrario que la de Husserl, deja huella reiterada en la obra de Cortázar. La pertinencia de mencionarlo aquí se justifica -al margen de esa huella- porque su particular modulación del pensamiento existencialista hacia la integración con la filosofía cristiana permitirá una comprensión "histórica" del límite que trasciende el sentido de la "Presencia" en el Cortázar de finales de los años 40 y que quedaba ya apuntado más arriba en su traducción poética como "alta criatura" o "sello divino".

El sentido teológico que los escolásticos dieron al término "presencia" puede comprenderse *a priori* como una más de las "manipulaciones" (en sentido puramente instrumental) que la filosofía cristiana ejerció sobre el pensamiento clásico: "Presencia" se refiere, entonces, a "presencia de Cristo", especialmente la propiciada en la Eucaristía por el misterio de la transustanciación. No interesan las sutilezas escolásticas para justificar el dogma. Sí importa saber que uno de los mejores exégetas del tomismo en la modernidad, Jacques Maritain, era lectura frecuentadísima por Cortázar en los años en que está escribiendo *Presencia*²⁸⁰. Si leyó entonces o no por primera vez el nombre de Gabriel Marcel es cosa que interesa menos que darse cuenta de que en el fundador del "personalismo cristiano" Cortázar pudo encontrar una incitación intelectual armónica con las preocupaciones que suscitan un libro como el poemario que comento. Los testimonios de lectura son desde luego más tardíos (aparecen en *Teoría del túnel*), pero singularmente cercanos al problema ontológico tal y como se plantea en *Presencia*.

²⁸⁰ Uno de los libros clave en la formación de la poética de Cortázar será *Situation de la Poésie* (1938) de Jacques y Raïssa Maritain. Se conserva su ejemplar, muy subrayado y anotado, en la Fundación Juan March. Allí el filósofo francés comenta en varios lugares la obra de Gabriel Marcel: todas ellas llaman la atención de Cortázar. El libro consta como lectura recomendada en el programa de las clases que Cortázar impartió en la universidad de Cuyo en 1944 (*vid.* Cortázar, 1991c: 5) y es citado, con aprobación, en dos ensayos: el citado "Soledad de la música" (de hacia 1941; cfr. Domínguez, ed., 1992: 296) y en "La urna griega en la poesía de John Keats", publicado en 1946 (Cortázar, 1946: 84). Antes, había discutido la interpretación que Maritain hacía de Rimbaud ("Rimbaud"; OC/2: 20) pero más tarde aún le interesará la que hace de Baudelaire (reseña de François Porché: *Baudelaire. Historia de un alma*, 1949; OC/2: 186-187). Las conexiones directas con su poética pueden observarse -más allá del breve opúsculo de 1938- en el más sistemático *La poesía y el arte* (Maritain, 1955) donde sin embargo se leen anatemas contra los surrealistas y Duchamp que no dejarían de suscitar la disidencia de Cortázar.

Lo que más llama la atención de Cortázar es la propuesta de Marcel de superar el ser-en-sí mediante la proyección en otro: ser-en-otro es la manera que el yo tiene de "ser más", según proponía Cortázar en su poética. La primera mención surge comentando *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge* de Rilke: "En ningún instante de su vida [Malte] comunica para adherir y permanecer adherido, siendo así más por ser-en según nos enseña un Gabriel Marcel" (TT: 113)²⁸¹. En las páginas siguientes desarrolla el comentario y llega a conclusiones singularmente interesantes para proyectarlas, retrospectivamente, sobre *Presencia*. Cortázar cifra la mayor aportación del filósofo francés al existencialismo en la revelación de que la tensión existencial del hombre se produce entre la exigencia de soledad (como consecuencia de la renuncia a apoyos espúreos, "falsas infinitudes (tal la noción tradicional y fabulada de un Dios padre [...])", TT: 118) y la angustia que surge de la conciencia de saber "que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en otro" (*ibid.*). Esa pulsión hacia la trascendencia lleva a Cortázar a indagar en la verdadera relación del existencialista con la divinidad:

[...] es dable advertir en las formas más adentradas de su meditar y su acción que la noción de Dios no le es incompatible, siempre que coincida (de la misma manera o de otra análoga) con la forma de intuición que Rilke expresa en el *Stunden-Buch*. En algún poema que conozco hay este verso:

Pienso en un Dios ausente y abatido.

Un Dios ajeno al compromiso humano, pero que el poeta conoce e incluso estima (sentimentalmente, como parece emanar de la conciencia extraña y misteriosa de abatimiento; un poco como un Dios que aguarda al hombre al final de un sendero, al que lo ha librado solo para que se cumpla humanamente; y que teme por él).

Así, nuestro existencialista se angustia porque se sabe falsamente solo, porque su soledad es una *auténtica falsedad*. Al asumir su soledad como piedra de toque, buscará superarla y comunicar; quebrará su falsa finitud solitaria y su no menos falsa infinitud dogmática, para acceder a un orden donde quizá esté Dios presente y no abatido. (TT: 118-119).

En este párrafo me parece que puede leerse veladamente el proyecto poético que Cortázar intenta llevar a cabo en *Presencia*: la invocación, desde el yermo, para que el Dios se revele en plenitud. Entre el "sello divino" de "La presencia en el paisaje" y el "Dios presente" al final del sendero hay una secreta conexión que prescinde del tiempo

²⁸¹ Años más tarde sigue recordando ese concepto: "Toda abnegación, en ese sentido, es ser-menos-hombre, menos-yo. Depender de... Desde un criterio rígidamente humano individual, el ser-en-tú (Gabriel Marcel) admite esta desvalorización" (DAF: 39).

(casi diez años los separan) pero no de la conflictividad discursiva: la invocación poética no ha cumplido su objetivo, pero el sujeto no puede dejar de discurrir sobre ello²⁸².

La invocación, en suma, por volver al origen, es la misma que se encuentra en San Juan de la Cruz:

(Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura)

Ello significa, desde el punto de vista cortazariano, el reclamo de aparición del ser para curar la pulsión erótica, esto es, la atracción del ser-en-sí hacia el ser-en-otro del que está separado²⁸³.

²⁸² Más adelante valora explícitamente el proyecto sincrético de Marcel: "la línea existencial de un Gabriel Marcel, que busca sincretismo armonioso con valores cristianos, prueba que si la axiología cristiana representaba la más alta instancia ética del hombre, el existencialismo la continúa *pero destetándola de la teología*, retirando el sostén trascendente en la seguridad de que el niño hombre ya sabe andar *solo*. Soledad fecunda, pues si principia como angustia puede concluir como encuentro -por y en la acción- con la comunidad coincidente. (La ortodoxia sostendrá que no hay axiología cristiana sin la previa o coexistente dogmática teológica. Pienso en los préstamos, las cuotas de budismo, aristotelismo, platonismo... Pero no es de eso que se trata ahora)" (TT: 120, n.). El componente ético del cristianismo debe ser rescatado de laganga dogmática. Muchos textos cortazarianos buscarán ese objetivo, implícitamente. Domínguez ha escrito el más extenso análisis del problema de la trascendencia en Cortázar (*vid.* su introducción a las cartas: Domínguez, ed., 1992: 137-173), pero su discurso adolece de una generalización quizá impropia: pretende recuperar un Cortázar cristiano en lo esencial a lo largo de toda su obra, en vez de atenerse a los testimonios -conflictivos pero explícitos- de la primera época: "[...] he aquí algo que yo vivo intensamente y que quisiera transmitirle: el hecho de que no poseamos a Dios, que jamás hayamos tenido una revelación ni una vivencia de su Ser, no es razón suficiente para negar una finalidad del mundo y sus seres; no es razón suficiente para creer todo esto una vasta pesadilla, un error, un absurdo, a tale told by an idiot..." (mayo, 1940; *ibid.*: 224). No quiero dejar de recordar que el tema de la relación del hombre con la divinidad es también fundamental en *Robinson Crusoe*, traducido por Cortázar en 1945.

²⁸³ Como he sugerido antes, se asocian en esta copla dos conceptos claves para la poética de Cortázar: presencia y figura (que, *grosso modo*, se deja comparar con el concepto de *correspondence* simbolista). No me parece, entonces, descabellado proponerla como cifra de la interpretación de esa poética, sobre todo cuando se puede leer lo que sigue, tan pertinente para (contra) la interpretación tradicional de *Presencia*: "Uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada" ("Rimbaud"; OC/2: 22). Acaso esa copla del *Cántico espiritual* sea el nexo de *Presencia* con el poemario citado de Gil-Albert, *Misteriosa presencia*.

2.2.3. La "presencia" en la obra cortazariana

El círculo hermenéutico debe ir concentrándose hacia el sentido de *la palabra en el texto*. Tras apuntar la confluencia de connotaciones metafísicas bien establecidas en el título, el siguiente paso ha de ser indagar, siquiera someramente, en el uso que del término hace Cortázar en otros textos. Me fijaré en los más cercanos al discurso poético: los cuentos y los textos teórico-críticos. Hay que tener en cuenta que, siendo todos ellos posteriores a *Presencia*, el testimonio que puede desprenderse garantiza la continuidad de ciertos trazos semánticos, pero obviamente no prepara la recepción del texto. La corroboración -o modificación- retrospectiva del sentido vale más, en este caso, que la insinuación anticipadora.

Así, el término "presencia" va apareciendo en algunos cuentos con significados muy connotados, que permiten la analogía con alguno de los significados establecidos hasta el momento. En "Carta a una señorita en París", por ejemplo, el protagonista-narrador, poeta a sus horas, lo utiliza para referirse a la "aparición" de eso-que-ha-de-ser (en el cuento *sub specie leporina*), todavía desconocido, pero cuya revelación es inminente: "[...] pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable... Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea: tan de uno que uno mismo... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta." (*Bestiario*; CC/1: 114). La experiencia del personaje es singularmente rica desde el punto de vista de la "presencia". En primer lugar, ésta se manifiesta como "inajenable", por cuanto es "presencia del ser-que-ha-de-ser ante sí". La comparación con el poema remite al comentario que he presentado acerca de las relaciones entre poesis y noesis, resumidas ambas en la "concepción" de la presencia. El objeto que ha de ser se identifica con el poema, con la palabra reveladora -indiferenciada del sujeto: "tan de uno que uno mismo"- y a la vez indecible, de donde los puntos suspensivos: la inminencia de la revelación que se difiere y, sin solución de

continuidad, presentándose, se enajena y lo único que revela es la fisura, pobremente perfilada en la escritura (la carta).

Análoga experiencia de la "presencia" tiene Bruno, el narrador de "El perseguidor". Es lo que el sujeto privilegiado (en este caso, Johnny Carter) puede conjurar, volver inminente, anunciar en su música. Como en el caso anterior, presencia y creación se dan juntas: "Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde Johnny podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico. "Esto lo estoy tocando mañana" se me llena de pronto de un sentido clarísimo [...] (*Las armas secretas*; CC/1: 229).

Otras veces, el significado de "presencia" se atribuye un referente menos abstracto, se aproxima (sólo se aproxima) a una cierta personificación, que resulta esencial para el desarrollo narrativo -con ese u otro nombre- de tantas ficciones cortazarianas. La "presencia" es el fantasma, el ser que no es o que es su puro no ser, inextinguible. El fantasma, como la "presencia", siempre está a punto de aparecer: su inminencia es su amenaza. Así Nico, en "Cartas de mamá", más presente cuanto más silenciado: "Pero Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba, en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico [...]" (*Bestiario*; CC/1: 184). Borrada la apariencia del nombre, se revela lo que éste ocultaba: el ser en su ser actual, su ser-ahí como muerto, detenido ya perfecto para no desaparecer jamás. Lo mismo ocurre con Paco, el habitante de lo que no es pesadilla en "Ahí, pero dónde, cómo", irreductible al ámbito acotado de lo onírico que hubiera podido hacer tolerable su recurrencia. Sin embargo, no es así. Ese "fantasma" está ahí, siempre, en el mismo ámbito que el sujeto ante el que se aparece como presencia, sin límites:

Quizá si lo hubiera encontrado en la ciudad de las arcadas y del canal del norte, lo habría sumado a la maquinaria de las búsquedas, a las interminables habitaciones del hotel, a los ascensores que se desplazan horizontalmente, a la pesadilla elástica que vuelve a cada tanto; hubiera sido más fácil explicar la presencia, imaginarla parte de ese decorado que la hubiera empobrecido limándola, incorporándola a sus torpes juegos. (*Octaedro*; CC/2: 87).

En la última colección de cuentos, el tema del fantasma es sometido a una nueva contorsión: la que exige el "Anillo de Moebius". A partir de un determinado momento, a pesar de la atenuación que introduce el recurso a la tercera persona, se narra *desde la muerte*. Janet, la protagonista muerta, cuyo punto de vista adopta el narrador, se mueve en un espacio abstracto donde lo único cierto es la inminencia de la "presencia":

De haber podido elegir hubiera preferido el estado cubo sin saber por qué, acaso porque en los continuos cambios era la única condición donde nada cambiaba como si allí se estuviera dentro de límites dados, en la certeza de una cubidad constante, de un presente que insinuaba una presencia, casi una tangibilidad, un presente que contenía algo que acaso era tiempo, acaso un espacio inmóvil donde todo desplazamiento quedaba como trazado. (*Deshoras*; CC/2: 413-414).

En ese cuento, no obstante, la mención de la presencia se deja interpretar también como la inminencia del "fantasma" de Robert, el asesino -que en el discurso paralelo aún no (pero eso no significa nada fuera del tiempo) ha muerto-. De ahí que cuando, finalmente, éste surge en el mismo ámbito ocupado por Janet, ella "no se sorprendió, la sorpresa no tenía curso ahí, ni la presencia ni la ausencia" (*ibid.*: 417). Porque se ha llegado al momento de la reintegración del ser, ya no hay separación, sino continuidad entre ambos lados de la cinta, entre los sujetos que, devueltos a su densidad, no son ni dejan de ser, no se muestran ni huyen. Acaso en ese cuento tan singular dentro del último volumen de relatos Cortázar haya intentado de nuevo decir la "presencia", recuperando el proyecto inicial de su escritura.

La geometrización abstractiva de la "presencia" se encuentra también en un texto fronterizo entre lo imaginario y lo ensayístico de *Salvo el crepúsculo*. En este caso, la noche genera el ámbito propicio para la aparición del "fantasma" del yo, figurado como mandala. El texto envía sus lazos también hacia "Anillo de Moebius" e incluso, veladamente, hacia "Ahí pero dónde, cómo" (los señalo con cursivas)²⁸⁴:

²⁸⁴ El estudio más extenso dedicado al análisis de lo que he denominado "geometrización abstractiva" en la obra en prosa de Cortázar es la tesis inédita de Rosa Serra Salvat, *La representabilidad en la obra de Julio Cortázar*, Universidad de Barcelona, 1994. Su trabajo sobre "Anillo de Moebius" que ha de suponerse derivada de ese trabajo ("El espacio topológico en "Anillo de Moebius" de Julio Cortázar"; en VV. AA., 1996: 451-458) no menciona la conexión con "Background". La alusión al moribundo en este texto creo que se refiere inequívocamente a Paco Reta, dedicatario de *La otra orilla, Bestiario*, protagonista de "Ahí pero dónde, cómo", cuya muerte se evoca repetidamente en la correspondencia de los años 40 (cfr. Domínguez, ed., 1992: 260 y Cócara *et al.*, 1993: 32 y el facsímil de la carta manuscrita de 30-VI-1941, s. p.).

Presencia, ocurrencia de mi *mandala* en las altas noches desnudas, las noches desolladas, allí donde otras veces conté corderitos o recorrí escaleras de cifras, de múltiplos y décadas y palindromas y acrósticos, huésped involuntario de las noches que se niegan a estar solas. Manos de inevitable rumbo *me han hecho entrar en torbellinos de tiempo, de caras, en el baile de muertos y vivos confundiendo* en una misma fiebre fría mientras lacayos invisibles dan paso a nuevas máscaras y guardan las puertas contra el sueño, contra el único enemigo eficaz de la noche triunfante. [...] Desde esa noche mi mandala acude a mi llamado apenas se encienden las primeras luces de la farándula, y aunque el sueño no venga con él y su presencia dure un tiempo que no sabría medir, detrás queda la noche desnuda y rabiosa mordiendo en esa tela invulnerable, luchando por rasgarla y poner de este lado los primeros visitantes, los previsibles y por eso más horribles secuencias de la dicha muerta, de un árbol en flor en el atardecer de un verano argentino, de la sonrisa de una mujer que vive una vida ya para siempre vedada a mi ternura, de *un muerto que jugó conmigo sus últimos juegos de cartas sobre una sábana de hospital*. (SC: 18-19, 20).

Lo que me interesa en este fragmento es el hecho de que la "figura" -el mandala, figura del sí-mismo, como explica Jung²⁸⁵- se asocia con la "presencia" y ésta, por tanto, con el fantasma del yo y, a su vez, con la suspensión de la temporalidad. No son, por tanto, usos inocentes del concepto, sino persistencias léxicas que revelan una continuidad de la preocupación metafísica que genera el primer libro de poemas.

El enfrentamiento con la presencia en textos de índole no ficcional esclarece algo más la comprensión que del concepto tiene Cortázar. En un todo conformes con la interpretación fenomenológico-existencial, aparecen primero las menciones de la "presencia" identificadas con lo dado inmediato ante el sujeto. Esa presencia fundante del ser-en-el-mundo se articula en torno a dos polos: el "yo" y lo otro que es-ahí.

²⁸⁵ Cfr. "Sobre el simbolismo del mandala" en Jung (1982). Sabido es, por otra parte, que "Mandala" fue uno de los títulos barajados por Cortázar para lo que finalmente fue *Rayuela* (el término aparece repetidamente en el *Cuaderno de Bitácora* (CB: 23, 45, 52, 96), hasta que finalmente decide: "Creo que esto debe llamarse RAYUELA (Mandala es pedante)" (CB: 117). En el capítulo 28 de la novela los personajes comentan el *Bardo*, libro sagrado tibetano. Ronald afirma: "Wong dice que Jung estaba entusiasmado con el *Bardo* -dijo Ronald-. Se comprende, y los existencialistas también deberían leerlo a fondo" (R: 135). Léase lo que el propio Cortázar pensaba de esas lecturas: "Acabo de recibir un estudio muy muy inteligente de una chica cubana que se está ocupando de mis cuentos con una perspectiva junguiana, el psicoanálisis de Jung, es decir, el principio de los arquetipos, del inconsciente colectivo, de la memoria arquetípica. Cuando ella toma un cuento mío, incluso también *Rayuela*, y lo analiza con una perspectiva junguiana, yo he estado escribiendo una serie de cosas que son una novela o que son un cuento pero que tienen una segunda explicación por debajo que no tiene nada que ver con lo que yo pensaba, con lo que yo sentía, con lo que traté de hacer o hice" (Picón Garfield, 1978: 18). Uno de los estudios más comprometidos desde ese punto de vista es el de Hernández del Castillo (1981).

Poéticamente: el cuerpo y el paisaje. Comentando a Keats surgen las referencias. El

poeta se percibe a sí mismo como "presencia de su cuerpo"²⁸⁶:

[...] un poeta es sus manos, su piel, el ritual de sus piernas como dice Neruda. Sabe que más allá de la yema del dedo, de la planta del pie,

lo extranjero y lo hostil allí comienza (Ritual de mis piernas).

Nadie más sensible a la presencia incesante del cuerpo; el poeta sabe con el cuerpo, mira desde las manos, desde el pelo. (IJK: 37).

La consideración del poeta como sujeto privilegiado en relación con una manifestación concreta de la presencia es una prueba de la apertura hacia lo otro. Eso otro, "extranjero", se ofrece también como presencia inmediata, de modo particularmente intenso en la experiencia del paisaje²⁸⁷. Sin apurar las consecuencias "trascendentales" que el poema pone en marcha, Cortázar sugiere una experiencia parecida:

No sé por qué este viaje al Norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile [las suyas en 1941]. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos. (IJK, 178)

Los poemas paisajísticos de *Presencia*, anteriores al viaje, en cierto sentido lo preparan. Y la analogía con el viaje de Keats, identificada con la "constancia de la presencia", se deja leer como "la eternización de lo presente" y, así, con la revelación de la presencia, ya no *de*, sino *en* las montañas y los lagos.

La elucidación de las relaciones entre poesía y magia llevarán a Cortázar a introducir nuevas precisiones en su concepción de la presencia. Poesía y magia se identifican en su afán de posesión. No obstante, sus objetivos son algo diferentes:

En última instancia, poesía y magia aspiran a una posesión: de *ser* por parte de aquella, de *poder* por parte de ésta. [Algunos personajes de la novela moderna muestran su] angustiada esperanza de

²⁸⁶ También Sartre dedica un extenso capítulo de su "ontología fenomenológica" al estudio del cuerpo. Cfr. *El ser y la nada*, 3ª parte, cap. 2 (1993: 330-386).

²⁸⁷ Recuérdese "La presencia en el paisaje", pero también, del mismo libro, "Paisaje de guerra", "En el tren", "Campo nuestro", "Amanecer", "El lago". Me parece interesante conectar esa "presencia" en el paisaje con el concepto de "aura" de los objetos naturales que explica Walter Benjamin. Ésta es "la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama" (Benjamin, 1973: 24).

aprehensión y fijación, mediante el acto poético, no ya sólo de *esencias* (aspiración poética) sino de *presencias* (faena de magia). (TT: 111, n.).

La nota en el ensayo de 1947 es preciosa. La inicial separación entre los paradigmas poesía-ser-esencias y magia-poder-presencias podría traducirse como la fisura entre el mundo del ser abstracto (o in-consciente, intransitivo: o sea, la nada) y el mundo del ser-ahí, puesto enfrente para "operar". La concepción tradicional de la poesía se vuelve "intrascendente" en este análisis, culpable, porque no dice "nada". La tarea del nuevo "poetismo" (postulado en las páginas de *Teoría del túnel*) es fundir la apelación al ser de la poesía tradicional con la búsqueda de la presencia, no sólo lo que está *ailleurs* sino lo que está "ahí", con el objetivo de mostrar lo lábil de la frontera. Desde este punto de vista, me parece que podría cobrar nueva luz el proyecto literario completo de Cortázar, que integra en un mismo paradigma títulos que ya revelan su conexión: *Presencia*, *De este lado*, *La otra orilla*, en su primera época, "Del lado de acá", "Del lado de allá", "De otros lados" en *Rayuela*, o *Ahí y ahora* como título de un volumen recopilatorio de relatos (REL/4) en sus últimos años. En el fondo, pues, la constante propuesta de fusión entre "fantasía" y "realidad" no será más que la consecuencia última del desarrollo de toda la potencialidad de la Presencia.

Un segundo momento en el análisis discursivo de la noción de "presencia" la pone en relación directa con el logos y con el "ser-en-obra". Desde 1941 este convencimiento se expresa sin dejar lugar a la duda. Rimbaud se ofrece como ejemplo para todos aquellos poetas "que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia" ("Rimbaud", 1941; OC/2: 18)²⁸⁸. Siendo ello así, el corolario es que la Poesía debe desarrollarse en "el Poema, la Obra" (*ibid.*), que se eleva, de ese modo, en el lugar de la Presencia. En *Teoría del túnel* precisará que

²⁸⁸ Apenas hará falta recordar el texto de Heidegger que parece resonar en las palabras de Cortázar: "La palabra -el habla- es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensantes y poetas son los vigilantes de esta morada. Su vigilar es el consumir la apariencia (=manifestación) del ser, en cuanto ellos, en su decir, dan a ésta la palabra, la hacen hablar, y la conservan en el habla" (Heidegger, 1988: 65).

de todas las formas del poema (entendido de modo laxo) la más adecuada para la revelación del ser es la palabra: "el verbo es la forma más inmediata del Logos" (TT: 56), aunque reconocerá que colores, formas y sonidos son formas analógicas: "[...] la poesía [...] no tiene formulación, convocatoria, acto de presencia más eficaz que en el verbo bajo todas sus formas -incluidos colores, formas y sonidos" (TT: 104).

La "presencia", pues, ejerce función catalizadora en el núcleo de la poética cortazariana. Ya cité antes a otro propósito el pasaje en que más explícitamente expone Cortázar la identificación de la presencia con el ser-en-obra:

Porque (como harto bien lo ha mostrado Jacques Maritain) el don poético exige siempre proyección en obra, en poema. Nosotros agregaríamos: exige ser obra, poema, porque ese poema es símbolo, presencia analógica del ser por un instante habitado y del cual hay que salir, renunciando, para volver a las dimensiones necesarias e inevitables del ser-hombre. (IJK, 497).

El poema se convierte así en actualización de la inminencia esquiva, proyectada fuera de sí hacia la palabra, que funciona como excipiente, que permite el "acceso", que devuelve del ser hacia el ser-hombre. La presencia hace su aparición en todo poema válido. Incluso en textos de menor enjundia teórica, como son las reseñas, Cortázar no puede evitar servirse reiteradamente de la noción de "presencia" para explicar lo que hay en determinadas obras poéticas que le parecen singularmente acertadas. Así, en el comentario de *Coronación de la espera* (1948) de Alberto Girri:

[...] la presencia inusitada del juicio en un momento en que se prefiere la enumeración sin otro compromiso que el estético, encubre y manifiesta el acceso a un conocimiento apenas entrevisto y cuyas etapas de autorrevelación constituyen la labor presente del poeta; encubriéndolo, en cuanto el juicio como tal no tiene validez poética alguna, lo que desconcertará a quienes todavía buscan "verdades" en los versos; y manifestándolo como presencia analógica de un rico, incesante fluir de intuiciones que el atento abandonarse a los poemas irá cediendo lentamente [...]. La poesía de Alberto Girri parece estar urdiendo despaciosamente la ordenación de un mundo lleno de sobresaltadas hermosuras, acercando su presencia a un sistema de la realidad donde se continúe siendo libre y creciendo en ser. (en Alazraki, 1980a: 282-283).

Tres veces aparece en este párrafo la palabra "presencia" y una más el adjetivo "presente", asociados a nociones que son sinónimos diversos: "juicio" (o perversión del logos, como explica Heidegger, 1993: 42), "analogía", "intuición", "actualidad", "mundo lleno". Lo patente y lo inminente se funden en la noción de presencia también en este texto, como se revela en la conciencia de que el discurso -al igual que la presencia-

"encubre y manifiesta". Aunque podrían traerse a colación otros textos²⁸⁹, me parece suficiente con lo expuesto para justificar que la noción de "presencia" articula de modo singular la poética cortazariana y constituye el núcleo de paso hacia su plasmación en una escritura lírica.

2.2.4. El significado de la "presencia" en *Presencia*

El último momento en la comprensión del significado del título del libro consistirá en acotar los usos que del término "presencia" se hacen en el poemario, con objeto de valorar la relación de aplicación mutua entre para-texto y texto. En el proceso de construcción del discurso existencial que el libro ha desarrollado el primer significado de "presencia" recubre a la estructura de los sujetos que definen la configuración enunciativa del poema. El proceso se desencadena desde el "yo", siendo a ese respecto fundamental -fundante- el poema "Súplica" (P: 61-62), que, al elegir en los cuartetos la rima /-encia/, establece en posición privilegiada el paradigma: existencia-esencia-presencia-ciencia:

YO te pido, Señor, que esta existencia
vista su faz de nieve no posada.
Quiero verlo hecho luz -ya deslumbrada
en su afán de alumbrar- alba de esencia

singular. Que no sea su presencia
un número en la cifra inacabada.
Dale una voz, Señor; no le des nada
sino voz para alzar toda su ciencia.

El poema, como su título indica, es performativo, de ahí su comienzo: "Yo te pido, Señor, que...". Semejante opción introduce desde el inicio la fractura en el seno

²⁸⁹ Por ejemplo, algunos usos aparentemente no marcados que, sin embargo, se refieren siempre a la metáfora (la cual podría explicarse también en el paradigma de la presencia): "La constante presencia metafórica en la poesía alcanza una primera explicación: el poeta confía a la imagen -basándose en sus propiedades- una sed personal de enajenación" (Cortázar, 1954: 131-132); "[...] la imagen es *forma lírica* del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de posesión" (*ibid.*: 138). O también, más tarde, la identificación del poema con "un audífono del verbo", por su capacidad de "crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir desde lo hondo de la caverna negra" (SC: 37).

del sujeto: el "yo" que pide y el "yo" destinatario, no de la enunciación, sino de lo solicitado en el enunciado, el que recibirá las representaciones enunciativas apuntadas al desdoblarse en "esta existencia", en "alba de esencia / singular", "su presencia" o "su ciencia". Entre ambos se sitúa el destinatario de la súplica: la divinidad, representada por uno de sus apelativos tradicionales, "Señor". La estructura del soneto, al menos en sus cuartetos, se corresponde entonces con el análisis del problema de la "presencia" presentado hasta el momento: el ser sale de sí (suplica, hace el poema) al contemplarse como existencia, que es posibilidad pura de realizarse ante sus ojos ("quiero verlo...", 3) como "esencia singular", esto es, advenimiento del ser-que-es a la presencia dada como falta ("inacabada") y por tanto proyectada hacia el futuro, donde se completará en la plena comprensión de sí ("toda su ciencia").

Esta representación de la "presencia" como proyección, como imposible limitación impuesta al "yo", se consolida en otros poemas. Si "Súplica" realizaba el primer movimiento hacia el exterior (situando al yo como "otro" para sí), un poema anterior ("Razón", P: 47-48) lleva la proyección hacia "los otros". Nuevamente se sitúa el término en posición de rima, ahora en el verso central de los tercetos, restringiendo el paradigma a dos elementos, presencia-esencia:

Se precisa tener, como yo tengo,
el eje directriz de una presencia
inamovible en el cordial concierto;

nombres -amigo, ideal mujer- de luengo
resonar en el alma, siendo esencia
tan sólo de uno, vivo, y de uno, muerto.

En este caso, la presencia se eleva como "sentido" ("eje directriz"). La parataxis entre los tercetos vuelve ambigua la relación entre "presencia" y "nombres": no puede determinarse si los segundos son explicación de la primera o simplemente se yuxtaponen a ella, completándola, aunque el principio de coherencia en la lectura podría llevar a preferir la primera interpretación, en tanto en cuanto, siendo la "presencia" siempre indeterminada, los nombres le ofrecen su representación

circunstancial²⁹⁰. En cualquier caso, su relación con el sentido es la misma: polo de atracción del sujeto, lugar donde se da el ser como "inamovible". No deja de ser digna de mención la peculiaridad del último verso: la dualidad conceptual que expresa (análoga a la dualidad intrínseca a la "presencia": lo que aparece y lo que se anuncia) se da en una fórmula paralela pero repetitiva, no común: "de uno... y de uno...". Sumidos en la "presencia" que los manifiesta en su ser ("esencia"), los nombres diversos (el del muerto -fantasma ya no sometido a la contingencia- y el del vivo -todavía no eternizado en la muerte) se revelan como avatar de "lo uno".

La tercera instancia de la "Presencia" se manifiesta, con mayúscula, en el soneto "Crucifixión" (P: 35-36), apelando al otro más ajeno, el situado fuera de los límites de la experiencia del sujeto²⁹¹. En él se halla la culminación del proceso de determinación semántica de la "presencia":

Jesús alzó los ojos hasta el cielo
y halló tan sólo un resplandor de hielo
tras del cual se escondía indiferencia;

y comprendió el porqué de ese latido
prolongado en el ansia del gemido,
y comprendió el porqué de su Presencia.

Identificada con Jesucristo, la "Presencia" se traduce en la Encarnación de la divinidad, esto es, el Ser dado a los ojos. Sin embargo, alcanzado por el discurso poético en el momento de la terminación, lo que se revela, más que la "Presencia" en sí, es su disolución, al hacerse consciente de sí como "presencia". Más allá de la lectura que incluiría al poema en la tradición post-simbolista de desacralización cuasi blasfematoria (y sobre la que habré de volver más adelante en mi estudio), "Crucifixión" se deja leer como ejemplo -que aprovecha la imaginería cristiana- del

²⁹⁰ Una tensión parecida se refleja en un pasaje de *Los premios*: "¿Por qué tanta aglomeración confusa en la que no sé distinguir la verdad del recuerdo, los nombres de las presencias?" (LP: 296).

²⁹¹ Acaso por ese "estar fuera" se produce la eliminación del paradigma de rimas del término "experiencia" (que apareció antes) e incluso "esencia" (incognoscible), sustituidos ahora por "indiferencia": la incuria del ser que está más allá y a la vez su compacidad absoluta que lo vuelve idéntico a sí.

surgimiento de la nada, como fisura en el ser que al contemplarse (hecho "presencia para sí") se comprende en sus límites, como ser "intrascendente": la "presencia" en crisis se sabe única, no respaldada, fundada en la nada, intolerable y, por ello, justificadora de su ser "presencia" para sí y para los otros.

La representación de la "presencia" como proyectada sobre los sujetos del discurso poético (el yo-los otros-el Otro) es la modulación más importante del tema en el libro. Sin embargo, pueden hallarse otras apariciones, no sustantivas, que se vinculan con algunos elementos de comprensión de la "presencia" esbozados antes. Así, la compacidad impenetrable de lo dado en un instante de "visión" se representa como "[...] comprendido / el nunca comprender de lo presente" ("En el tren", 5-6), o, en otro lugar, con análoga paradoja, el logos, hecho discurso poético, se muestra como presencia milagrosa: "[...] el encanto // milagroso de un irse que es venirse / -morir, vivir, ensueños en la Suma- / y el milagro presente de tu canto" ("Claroescuro de Góngora", 11-14). Ambos son, salvadas las diferencias, poemas "de circunstancias", que completan la estructura central del significado de la "presencia" en el poemario²⁹².

No menos significativas a este respecto serán las apariciones de la "ausencia" en el libro. La primera corroboración empírica reserva una sorpresa. El lexema aparece en cuatro sonetos. Tres de ellos son los únicos, ya mencionados, que llevan el término "presencia" en el título (y que no aparece en el texto). Son, entonces, ejemplo en obra del núcleo conceptual de la "presencia": el hallarse constantemente diferida, el ser-no-siendo a cada instante. Así, en "La presencia en el paisaje" ésta aparece como "sello divino", ya se dijo, pero "Ausente de mis manos, transmutado / en la belleza de oros y de rojos / y en la gracia sutil de los paisajes" (12-14). La presencia no es el "ser-a-la-mano", sino su transmutación en "ser-a-la-vista"²⁹³. En "La presencia burlona", al

²⁹² El uso de "presente" en el resto del *corpus* poético demuestra que su significado es casi exclusivamente sustantivo y temporal. La única excepción la constituye la invocación a "tu presente ausencia" ("Otros cinco poemas para Cris / 3", SC: 94), concepto que se hace fundamental en el discurso erótico-lírico de Cortázar.

²⁹³ Cfr. la interpretación que de *El ser y el tiempo* hace Eugenio Trías: "El *Dasein* es el ente que es en el

contrario, personificada esa "presencia", carece de manos ("Riendo -siempre allí- manos ausentes", 12), esto es, le faltan los instrumentos de proyección hacia el mundo²⁹⁴. En "La presencia en la música", la condición "faltante" de la presencia se completa al ser voz sin sonido, más cercana así a la poesía ("Tan inútil buscar sonido ausente / de tu voz. [...]", 1-2)²⁹⁵. En el cuarto poema, la utilización de la ausencia es sustantiva. "Muerte del sol y de las músicas" (P: 79-80), soneto emblemático, casi moral, aprovecha la circunstancia del ocaso para reflexionar sobre la desaparición del sol (luz y, como tal, símbolo del logos). El "yo" apostrofa en los tercetos: "Mas no temas. Despídelo, callado, / piensa su ausencia [...]" (12-13). La desaparición de la luz pone en marcha el pensamiento, como invocación a una nueva epifanía de la "presencia".

Pero la "presencia" suscita a su alrededor relaciones con otros conceptos clave para la elaboración del discurso ontológico que puede detectarse en el libro. La dialéctica "ser / no ser (nada)" se distribuye en no pocos poemas. La vivencia de la "presencia en el paisaje" es experimentada en otros poemas más concretos como "su definido / ser" ("Campo nuestro", 5-6). Pero más interesantes son los textos en los que

mundo, referido a entes intramundanos que le son próximos y los tiene *a mano* y con los que se relaciona a través del manejo. Dichos entes componen plexos y sistemas de útiles que, al estropearse, al tornarse obsoletos y al desaparecer del horizonte visual y del trato cotidiano, o bien al cruzarse intempestivamente se revelan im-pertinentes y, por primera vez, saltan a la vista, se elevan del puro *ser a la mano* a la condición objetiva de *seres a la vista* y se tornan problemáticos y susceptibles de cuestionamiento y teorización" ("Introducción" a Heidegger, 1983: 15).

²⁹⁴ La misma imagen aparece en un poema bastante posterior, "La libación": "la anticipada herida de tanta mano ausente" (11).

²⁹⁵ Otra vez pervive la imagen en un soneto posterior, "Tombeau de Mallarmé": "Suma de ausentes voces esta nada" (5). En este poema, como habrá ocasión de comentar, la dialéctica de la presencia-ausencia alcanza su mayor cota de enrarecimiento discursivo, como homenaje al maestro del decir opaco. Al respecto, y para empezar a comprender por qué *Presencia* es un libro "mallarmeano", más allá de su hipotético "hermetismo", es interesante la observación de Steiner (1991: 121-122): "Un orden del *Logos* implica, como deseo mostrar, una suposición central de "presencia real". El repudio de Mallarmé del pacto de la referencia y su insistencia en la no referencia constituye el verdadero genio y la verdadera pureza del lenguaje, comporta una suposición central de "ausencia real". [...] La verdad de la palabra es la ausencia del mundo.". En el mismo sentido, su "gongorismo" puede explicarse como "retórica de la presencia", como plenitud verbal que busca suplir la sentida "falta", en los términos expuestos por Paul Julian Smith (1995: 79): "La ausencia material parece aquí [en Góngora] anterior al exceso lingüístico que busca llenarla, y [...] una conciencia del origen como ausencia es la "causa" eficiente o instrumental de cualquier retórica de la presencia".

la confrontación entre sujetos se representa con un discurso ontológico. La polarización "ser / estar" define los límites del ámbito ocupado por el "yo" y el "tú", respectivamente. Ambos padecen aislamiento, esencial o circunstancial: "yo soy solo y tú estás con el espanto / de no ser [...]" ("Recuerdo", 7-8). El espanto del "tú" es parangonable a la angustia generada por la inminencia de lo indeterminado insoslayable. Su "estar" es precario, pues depende del "yo" ("estás en mí [...]", dice más abajo, 12), presencia en crisis que revela, con todo, la soledad esencial del yo. Al contrario, en "Devolución", la presencia del "tú" es poderosa y revela el ser del "yo", que es capaz de incorporarla: "[...] yo hice mías / lecciones de tu ser, transfigurado, // deshecho, trascendido, transformado" (3-5)²⁹⁶. La relación, pues, entre los sujetos, en términos de presencia, es la que garantiza o problematiza su esencia. Sin embargo, es consecuencia ineludible la revelación de la nada. Hacia el final del poemario, "el visible ser de lo tangible" ("Sonetos a mí mismo. VIII: Viaje del alma", 6), la trasfiguración del "ser-a-la-mano" en "ser-a-la-vista", da a conocer al alma que su vuelo no es otra cosa que "afán de los fanales en la nada!" (8). De igual modo, la fisura abierta en el sujeto por la reflexividad, la conversión del "ser-en-sí" en "ser-para-sí" le hace descubrir el vacío que lo escinde: "yo me tiendo en la nada de mi mente" ("En el tren", 7). El mismo poema parece concluir convirtiendo lo descubierto en voluntad, en un afán de regir el propio destino: "quisiera ser la nada [...]" (12). Se descubre, entonces, que el polo de imantación que gobierna el sentido del discurrir del "yo" es el vacío del no ser. El momento emblemático para revelar paradójicamente la inminencia de ese destino será el amanecer y su símbolo los cisnes: "ellos van -vete tú- norte a la nada / nadando espuma hasta que el sol se muera" ("Sonetos a mí mismo. I: Amanecer", 7-8). La

²⁹⁶ No es la única aparición en el libro del tópico de la fusión y transformación de esencias, central en la elaboración teórica, como se vio: "¿Sabe la flor que entre ella y yo hay un nodo / donde su esencia es mía, y suyo mi ente?" ("Himno matinal", 7-8); "Aguas siempre parejas, nada os muda / mientras zumba el zumbel, mientras voltea / el capricho fugaz de nuestra esencia" ("Lago", 9-11); "QUE no busque el instante indefinido / donde se opera la fusión ansiada / si carece de aliento, y del bebido / filtro que sella esencia separada" ("Sonetos a mí mismo. IV", 1-4).

"presencia" que se define por su advenimiento inminente se muestra entonces como nada, en la que sin embargo es imposible no fundar el sentido. Esa nada es la cuña final que deshace todo equívoco: "Concluído en la nada, constreñido / a ceder cercanía conquistada" ("Sonetos a mí mismo. IV", 5-6). La inmersión en la "presencia" surge finalmente como ficción, siendo la única realidad la escisión insuperable. La figuración de la nada como sentido-sin-sentido adopta, en tres poemas consecutivos los disfraces del fantasma ("Sombra sin señas, de definitivo / columpiarse en su nada, en su ser vario"; "Fantasma", 5-6), del ámbito insondable ("Las esferas, sin rumbo decidido / trazan, música grave, longitudes / teñidas por el siempre recorrido / panorama de nada [...]; "Línea perdida", 1-4) o, definitivamente, de la muerte ("Cenizas de aleluya por los suelos, / badajos fulminados, ¡ay, callados, / locos de nada! [...]; "Paisaje de guerra", 1-3). En cualquier caso, es el "estar-ahí" insoslayable del que emerge la posibilidad del ser como "presencia".

La conclusión del análisis del tema de la "presencia" debe fijarse en el soneto que lo desarrolla más ampliamente y que, sin embargo, quedó fuera de la colección que lleva ese título. Escrito casi un año después de publicado el libro (agosto de 1939) e inédito hasta hace poco (*vid.* Domínguez, ed., 1992: 212), resume buena parte de los temas enunciados hasta el momento²⁹⁷:

SONETO

A todo lo ido

Tan vasta tu presencia en esta hora
herida de silencio, soledad
de mi fugar constante, cantidad
de sal en la pupila que te llora.

¡Tiempo para el recuerdo! Quién deplora
la flor que amó, su luz, la castidad.
(Yo te dije callando mi verdad;
cuándo el cantar, ya nunca en el ahora).

Pero vasta tu imagen, como un río

²⁹⁷ Ya lo mencioné antes para referirme al problema del seudónimo.

de selvas que discurren por el viento,
como tu mano sobre la poesía;

Ya[*sic*] mito y nombre desterrado, mío,
pájaro de mi amor, remordimiento
de haber nublado el cielo de tu día.

Más allá del tema circunstancial de la memoria, el poema evoca la tensión definidora de la "presencia": vastedad / fugacidad, el siempre "estar-ahí-en todas partes" y el siempre "estar-desapareciendo". Convoca, además, otros dos aspectos esenciales para la definición del concepto: la temporalidad y la relación con la palabra. El oxímoron tradicional "decir callando" (materializado en el hecho de que la "hora herida de silencio" sea ésta, la de la producción del poema) comparte en el plano del verbo la misma estructura ontológica de la "presencia": "mostrar ocultando" o viceversa. La proyección del "ahora" hacia el "nunca", que devuelve al presente un futuro plenamente definido por la negación de la posibilidad del poema (el cantar) aniquila paradójicamente el texto que se ofrece a la lectura o hace que ésta suceda en "otro tiempo" si pretende sentido. No hay poema "ahora" (el que se da a los ojos está pues disolviéndose en su propio decir), pero se niega que eso signifique una proyección hacia el futuro desde el que pueda anunciar un advenimiento de la palabra: nunca habrá poema. Esa negación radical es la que define el "ser-ahí" del texto tal como se da a la lectura. Esa negación es la que vuelve "tan vasta" la "presencia", la imagen del "tú", inmediata a la lectura, por cuanto ocupa toda posibilidad de sentido. Y el "tú", por otra parte, se revela (v. 12) como único espacio de confinamiento del yo sin nombre, que se presenta así en existencia precaria, asida al fugaz instante de la lectura. Fuera de *Presencia* se pone en marcha, entonces, y para deshacerse en un alambique metapoético, la más pura epifanía de la "presencia".

2.3. PRESENCIA COMO LIBRO POÉTICO

2.3.1. La función integradora de otros para-textos

Si se descuenta la indicación de fecha, el índice y el resto del peri-texto editorial²⁹⁸, faltaría aún considerar otra serie de para-textos que, una vez que la lectura ha traspasado el umbral del título, contribuyen a transformar el mero texto en libro o en obra. Me refiero a los bloques que constituyen intertítulos, dedicatorias y epígrafes, tanto en el nivel de la sección como en el el poema individual. El enfrentamiento puede adoptar, entonces, dos órdenes: el regido por la índole del para-texto en cuestión o el regido por su ubicación. Opto aquí por el segundo criterio, esto es, el sintagmático, porque me parece que puede dar cuenta de modo más adecuado de la constitución del libro como libro, y comienzo, obviamente, por el nivel más superficial, el de las secciones.

Mi discurso en este punto adoptará conscientemente una actitud hermenéutica menos tensa que en el apartado dedicado al título de la obra, porque, en cuanto que la unicidad de aquél estalla en la multiplicidad de los elementos que ahora deben ser considerados, se abre la posibilidad de una presentación tipológica que, de por sí, podrá ofrecer algunas conclusiones deductivas. Sin incurrir en el frenesí taxonómico de quien con más acuidad se ha dedicado al análisis de estas estrategias textuales (Genette), me parece oportuno atender algunos criterios que afectan directamente a la obra que me ocupa. Habrá que distinguir, entonces, entre aquellos para-textos en los que coincide autor y destinador (títulos, dedicatorias), de aquellos en los que ambos se disocian (epígrafes, en los que el autor efectivo del texto que va como epígrafe no es, evidentemente, el destinador, que coincide con el autor del libro que los incluye)²⁹⁹.

²⁹⁸ Lo cual no es poco, por cuanto la primera (que va al final: "Bolívar, 1937-1938") es dato elemental para un enfrentamiento "biográfico" externo del poemario, y porque, ya se dijo, alguna indicación editorial (por ejemplo, la señas de la editorial "El Bibliófilo": Florida, 530) han servido a algún crítico para sugerir filiación estética (Conte, 1972).

²⁹⁹ Las posibilidades combinatorias, no obstante, son mucho más complejas, como muestra Gérard Genette en el ensayo de referencia, pero cada artefacto textual sólo explota aquellas que le convienen, y en el caso de *Presencia* parecen reducirse a las que señalo.

a. Títulos de sección:

El libro consta de cinco secciones cada una de las cuales incluye diferente número de sonetos. Todas llevan título, lo cual resulta significativo en cuanto a la voluntad de articulación interna del poemario: "Imágenes" (12 poemas); "Retratos" (5); "Sonetos a la presencia" (9); "Músicas" (7); "Sonetos a mí mismo" (10). De acuerdo con la clasificación bipolar de los títulos que ofrece Genette (temáticos / remáticos -que rehace la de otros "titulólogos"-), es evidente que estos títulos de sección pertenecen, básicamente, al segundo tipo: todos se refieren (denotan) al objeto verbal que se presenta bajo la rúbrica, en lugar de describir el "qué" de lo que se dice en cada sección. Es evidente, no obstante, que esa denotación sólo es "recta" en las dos secciones que se designan como "sonetos..." y que en el resto de los casos es metafórica (los sonetos son presentados bajo la forma de "imágenes", "retratos" o "músicas"). De igual modo, hay que señalar que los dos casos de designación "recta" son los únicos que incluyen un complemento que, semánticamente, podría descodificarse como "tema" de la sección: el "mí mismo" o "la presencia", pero parece más oportuno, en puridad, considerarlos para-textos mixtos de título y dedicatoria, pues nada garantiza (en ellos mismos) que el tema de la sección vaya a ser el citado, mientras que sin violencia puede deducirse de ellos la función "dedicadora".

Entre los títulos metafóricos cabe hacer, por otra parte, una nueva distinción que asocia, por su tenor visual, "imágenes" con "retratos", separándolos a su vez de "músicas". Además, si se trasciende, el nivel de la configuración sintáctica de los títulos, pueden establecerse correlaciones interesantes entre ambos paradigmas (el metafórico y el no metafórico). Así, "imágenes" reclamará inmediatamente la vecindad con "presencia" y "retratos" (por su selección semántica de un objeto con el rasgo [+animado] y, eventualmente, [+humano]) con el "mí mismo". Y, a su vez, los cuatro títulos podrían inscribirse en un paradigma superior que los integrara como

constelados alrededor de un referente trans-textual, cosa que obviamente no ocurrirá con "Músicas", cuyo tenor metafórico viene dado necesariamente por componentes textuales. Al ocuparme de los títulos individuales de los poemas podré completar la red de conexiones internas en el libro que, sin embargo, se muestra ya bastante tupida.

b. Dedicatorias de sección:

Sólo la tercera sección (la central, que recupera el título global: "Sonetos a la presencia") lleva una dedicatoria: "Estos nueve sonetos te están dedicados, Eduardo A. Jonquières". Debe señalarse la peculiar densidad de la construcción, que inscribe el verbo ilocutivo ("dedicar"), la precisión del objeto que se dedica (en número y especificidad genérica) y, ya no el signo identificador del destinatario (obligado), aquí el nombre en vocativo, sino incluso la mención expresa de la segunda persona, como si el dedicador estuviera afectado de una especie de *horror vacui* comunicativo que le lleva a prevenirse contra cualquier hueco. El análisis debe progresar, si interesa, fuera del texto, hacia la identificación del destinatario, poeta y pintor coetáneo, que aparece en otros textos de Cortázar, y que puede servir como prueba de la relación directa del autor de *Presencia* con su generación poética³⁰⁰.

³⁰⁰ Cortázar considera a Jonquières parte de esa "band of brothers" que en IJK define a la generación del 40: "[...] a veces ando por ahí y me encuentro a poetas de mi tiempo, veo en una esquina -siempre como huyendo de un gavilán- a Eduardo Lozano, o desemboco en Ricardo Molinari que me acepta un café, o busco en su casa a Daniel Devoto que anda como frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene un inmenso pudor por ello; o este mismo Alberto Girri que se me aparece en mi oficina de traductor público y como si nada me pone en la mano un nuevo libro donde cada poema late con su perfecto corazón; y a veces es Eduardo Jonquières, tan poco keatsiano en su desconfianza de lo que se da como un salto o un grito, y tan acorde con él en la opulencia de sus odas, esas gavillas de invocación que los dos concitan desde tareas diferentes" (IJK: 51-52). Todavía durante los años argentinos la admiración por el poeta-pintor irá creciendo. Con motivo de la publicación de uno de sus libros no puede evitar la recomendación encarecida a su amiga Mercedes Arias: "¿Leyó el libro de Jonquières? Hágalo, y descubrirá a uno de los más grandes poetas que nos haya sido dado leer" (22-X-1941; Domínguez, ed., 1992: 248). El ensayo sobre Keats alberga fragmentos de poemas del amigo, que lo presentan sobre todo como melómano ("Aleluya de Händel", IJK: 249) o melancólico cultor de versos otoñales (IJK: 322, 454). Del periodo de "crisis" datan algunas dedicatorias de libros poéticos de Jonquières, según se puede ver en la Biblioteca de la Fundación Juan March, como *Crecimiento del día* (fechada el 27-XII-1949) o *Los vestigios* (noviembre de 1952, que incluye poemas que habré de mencionar en conexión con otros cortazarianos). En París, por fin, la amistad continuará (cfr. VDOM: 300-301); desde allí escribe el 24 de diciembre de 1965 al director de *Casa de las Américas*, Roberto Fernández Retamar, indicándole que "aquí en París, Claribel Alegría y Jonquières están muy contentos de que hayan aparecido sus colaboraciones" (Cortázar, 1984a: 25), a buen seguro a través de la intervención del propio Cortázar.

c. Epígrafes de sección³⁰¹:

La misma discreción se da en el aparato epigráfico de este nivel. Sólo la cuarta sección del libro ("Músicas", peculiar ya en su título, como se ha visto) lleva unos versos cuyo autor se identifica (pero no su procedencia): "Lloré en la flauta penas y sentí de improviso / que el mundo era tan sólo una música viva. Arturo Marasso". Si bien, "épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur" (Genette, 1987: 145), parece claro que la función de este epígrafe, además de seleccionar los pares que el autor pretende, concurre con el significado del título de la sección, indicando una determinada lectura de los poemas que en ella se incluyen³⁰².

³⁰¹ Además del capítulo dedicado por Genette al epígrafe, *vid.* Giovanni Capello (1995), que llama la atención acerca de las diferencias topológicas con otros para-textos, especialmente el título: "L'epigrafe [...] assume un significato solo se presente. La sua mancanza non è rilevante, e appare sostanzialmente normale." (Capello, 1995: 13). "L'epigrafe è [...] disposta o secondo una giustezza irregolare (né a sinistra né a destra di quelle che caratterizzano titolo e testo) o è eventualmente allineata a destra con inversione delle normali attese dell'occhio [...]. mentre il rapporto coassiale tra titolo e testo indica bene la portata *testuale* della titolazione, quella eccentrica dell'epigrafe ha una dimensione più propriamente *contestuale* e *intertestuale*" (*ibid.*: 25).

³⁰² No he logrado identificar el texto, por el momento. El nombre del autor, sin embargo, es el del famoso polígrafo argentino, profesor de griego de Cortázar en la Escuela Normal Mariano Acosta, mencionado reiteradamente en otros textos, sobre todo en *Salvo el crepúsculo*: "[...] Píndaro, sobre quien escribí un ensayo que mi profesor de literatura griega estimó a tal punto que quiso verlo publicado por cuenta de la escuela normal de profesores donde yo estudiaba y cuyo director, matemático y cazador de patos, puso una cara cadavérica y le hizo saber que los créditos no se destinaban a esas pavadas. *Exeunt* Píndaro y gran tristeza de don Arturo Marasso y del autor del ensayo, que años después lo quemaría [...]" (SC: 167-168); "[...] rechazo de la Grecia de la imaginación adolescente idealizada a través de Leconte de Lisle, Winckelmann y mi maestro Marasso, y sustituida hoy por una visión no sé si más real pero en todo caso menos "clásica" (SC: 168); "(de muchacho tuve una fugaz vocación de helenista, hasta hice un fichero de mitología griega después de leerme todo Homero y Hesíodo, alentado por la bondad y el saber de Arturo Marasso)" (SC: 341). En los márgenes del ejemplar de Hesíodo que se conserva en la Fundación Juan March (firmado en el año 1933) se puede consignar la labor tutelar ejercida por Marasso en la lectura. Sus lecciones -como prueba el epígrafe de *Presencia*- irían más allá: el opúsculo de Marasso *El pensamiento secreto de Mallarmé* (Buenos Aires, Ollantay, 1948) es un estudio de fuentes que también interesó sobremanera a Cortázar, como se puede comprobar en la biblioteca citada.

d. Títulos de poemas:

En primer lugar, me parece oportuno reproducir los títulos de todos los poemas del libro, indicando entre paréntesis el número de la sección en la que se incluyen (romano) y el número de orden (arábigo):

(I): (1) "Música"; (2) "Récit"; (3) "Oración"; (4) "Música II"; (5) "Versos a la Luna"; (6) "Jazz"; (7) "Fantasma"; (8) "Línea Perdida"; (9) "Paisaje de Guerra"; (10) "Flecha"; (11) "En el Tren"; (12) "Campo Nuestro".

(II): (1) "Crucifixión"; (2) "Pena de una Tarde"; (3) "Quitadme"; (4) "Clarooscuro de Góngora"; (5) "Neruda".

(III): (1) "Razón"; (2) "La Presencia en el paisaje"; (3) "La Presencia en la Música"; (4) "Carta"; (5) "La Presencia Burlona"; (6) "Why Not?"; (7) "Recuerdo"; (8) "Súplica"; (9) "Devolución".

(IV): "I. Amanecer"; "II. Himno Matinal"; "III. Flores del Mediodía"; "IV. El Lago"; "V. Voces"; "VI. Idilio"; "VII. Muerte del Sol y de las Músicas".

(V): Numeración romana I-X. El VIII, IX y X llevan subtítulo: "Viaje del Alma"; "Llanto"; "Canto de Ángeles".

La tipología debe comenzar estableciendo una primera distinción entre los poemas que llevan título, los que no llevan más que una indicación numérica y los que combinan ambos procedimientos³⁰³. Al primer grupo pertenecen todos los de las secciones I, II y III ("Imágenes", "Retratos" y "Sonetos a la presencia"); al segundo, los siete primeros de la sección V ("Sonetos a mí mismo"); al tercero, todos los de la sección IV ("Músicas") y los tres últimos de la sección V. Una vez más, se observa la singularización de la sección "Músicas", que -hay que decirlo ya- se establece como una

³⁰³ Una tipología "indefinida" (no se percibe un criterio fuerte y se reduce a ejemplos fácilmente ampliables) intenta Arcadio López-Casanova (1994) en el cap. 1 ("Indicadores poemáticos") de su libro.

especie de *suite* compuesta sobre el patrón del curso temporal del sol: del "amanecer" al ocaso ("muerte del sol..."). Del mismo modo, la carencia de todo indicador verbal como título en los siete primeros poemas de "Sonetos a mí mismo" los presenta como una continuidad del mismo proyecto. Los tres últimos poemas funcionarían, entonces, a modo de *post-scriptum*.

El núcleo más numeroso lo constituyen, no obstante, los poemas con título y sin indicación numérica que, por sí sola, los integre en serie. Las conexiones deben buscarse entonces en otros rasgos. Se establece así una multiplicidad de paradigmas en los que -con diferente rango- podrán entrar también los títulos integrados en serie, los títulos de sección o incluso el título unitario del libro.

En primer lugar, habrá que subrayar la importancia de los títulos remáticos. Por lo general, son inequívocos, como lexemas referidos a objetos de discurso. Así, en I: "Récit", "Oración", "Versos a la Luna"; en III: "Súplica", "Carta"; en IV: "Himno matinal", "Idilio"; en V: "Canto de Ángeles". Como puede observarse, la clasificación puede hacerse más sutil hasta diferenciar entre los títulos específicamente meta-literarios o incluso genéricos (versos, himno, idilio) y los genéricamente meta-discursivos (súplica, carta, *récit*, oración, aunque estos dos últimos, obviamente adolecen de un *status* ambiguo). El caso de "idilio", por referencia a su origen, podría adolecer de una ambigüedad más profunda entre lo remático -si se considera su índole de género lírico concreto- y lo temático -si se considera descripción de la escena que evoca el poema. Semejante es la ambigüedad del titulado "Música" (I.1.), que al contrario del plural que da título a la sección IV, podría interpretarse temáticamente. La ambigüedad desaparece, sin embargo, en "Música II", título remático metafórico en virtud del cardinal inequívocamente referido al poema como objeto y no a su tema, y que revierte anafóricamente sobre "Música" (que entonces será "I" y por tanto remático), cumpliendo el efecto de "retroalimentación" implicado en todo proceso de lectura. Hacia la otra vertiente se deshace la ambigüedad en otros títulos inequívocamente

temáticos, que entran en el paradigma de los recién citados: "Jazz" (I.6) y "La Presencia en la Música" (III.3). Un grupo aparte dentro de los títulos remáticos lo constituyen aquellos que son repetición de palabras clave del poema (II: "Quitadme"; III: "Why Not"³⁰⁴), pues cumplen función catafórica en el proceso de lectura.

Entre los títulos temáticos, cabe mencionar en primer lugar aquellos referidos al sujeto del poema en sentido amplio, sea éste más o menos personal (I: "Fantasma"; II: "Claroscuro de Góngora" -que, no obstante, podría considerarse título remático metafórico en virtud del significado técnico de "claroscuro"-, "Neruda"; V: "Canto de ángeles", también título mixto), objetual (I: "Flecha"; III: "Carta" -considerada como objeto y no como discurso-; V: "Flores del mediodía") o abstracto (I: "Jazz"; III: los tres que comienzan "La presencia..."; IV: "Voces"). Otros hacen referencia a una circunstancia espacial o cronológica (I: "Paisaje de guerra", "Línea perdida", "En el tren", "Campo nuestro"; II: "Pena de una tarde"; III: "La presencia en el paisaje"; IV: "Amanecer", "Himno matinal", "Flores del mediodía", "El lago"; o incluso V: "Viaje del alma" -que también incluye la referencia al sujeto). Un tercer grupo incluiría aquellos que se refieren a facultades o capacidades humanas (II: "Pena de una tarde"; III: "Razón", "Recuerdo", "Súplica"; V: "Llanto"). Finalmente, aparecen aquellos títulos que describen una situación (II: "Crucifixión"; III: "Devolución"; IV: "Muerte del sol y de las músicas", que, por otra parte, al incluir el título de la sección que se cierra en ese poema, cumple una función inequívocamente meta-textual). Las estrategias de titulación demuestran por sí mismas que el poemario se construye como un entramado tenso de referencias ya en el nivel de los para-textos³⁰⁵.

³⁰⁴ Junto con "Récit", son los dos únicos títulos del volumen en un idioma extranjero. Para entender su significado "remático", su estrecha conexión con la densidad inmanente del texto, puede tenerse en cuenta una observación del propio Cortázar, tomándola *a contrario*: "[...] me vuelve la sorpresa de toda palabra española metida en una construcción inglesa o francesa. De pronto, en el instante puro, descubrimiento de la palabra en toda su virginidad; pero ya se borra, ya es la cosa que conozco (o sea, que no conozco, que sólo uso)" (DAF: 13).

³⁰⁵ Obvio, por el momento, toda referencia intertextual detectable no sólo en los títulos genéricos (donde sería mejor hablar de conexiones hipertextuales: récit, oración, idilio), sino también en otros más específicos: "Versos a la luna", "Campo nuestro", "Viaje del alma"...

e. Dedicatorias de poemas:

Las dedicatorias de poemas son escasas. Sólo dos las llevan (II: "Récit" y "Oración") y son respectivamente: "Para aquellas tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé" y "Para los días baudelerianos". Los dos sonetos, contiguos y vinculados por su título, refuerzan mediante tan singulares dedicatorias su carácter de díptico. La estructura de ambas fórmulas es semejante: selección de un momento del día calificado por referencia a un modelo literario especialmente connotado. En realidad hay que preguntarse si constituyen verdaderas dedicatorias o más propiamente "homenajes", "brindis" que revierten, en suma, a la propia memoria del sujeto que ha conocido tales momentos.

f. Epígrafes de poemas:

Teoría del epígrafe:

El epígrafe aparece casi siempre durante o después de escrito el libro o el poema. Pocas veces lleva a escribirlo. Pero influye siempre, marca el libro desde fuera con un toque de espada en el hombro. (DAF: 96).

Nuestros abuelos llenaban de citas lo que escribían; ahora se lo considera una cursilería. Sin embargo, las citas evitan decir peor lo que otro ya dijo bien, y además muestran siempre una dirección, una preferencia que ayuda a comprender al que las usa. (E: 112).

Al contrario de lo que ocurre en obras posteriores de Cortázar, y en buena medida, contra la propia teoría cortazariana que reflejan citas posteriores como las que acabo de colacionar, *Presencia* ostenta un aparato epigráfico relativamente discreto³⁰⁶. Al margen de los versos de Marasso, ya citados, que encabezan la sección "Músicas",

³⁰⁶ *Rayuela* y *Salvo el crepúsculo* constituirán la apoteosis del epígrafe. En cierto sentido, pues, en *Presencia* Cortázar modera una tendencia generacional percibida por todos los críticos: "En estos poetas domina la tónica culterana, extraterritorial. Como los modernistas, los del 40 vuelven a conjugar musa con museo; adictos a la cita y a la mención de fuentes, imponen una ostentosa bibliofilia" (Yurkievich, 1993b: 238-239). Romano casi reprocha a Cortázar haber aprovechado "la suprema oportunidad que brindaba *Sur* al típico intelectual porteño de esos años: hablar de Drieu, de T.E. Lawrence, de Gide *como si* fueran sus iguales, acometer una jerga iniciática, intercambiar guiños y citas en francés y en inglés (sin traducción, por supuesto) y la temporaria ilusión de o habitar este arrabal de la Gran Cultura" (Romano, 1980: 132).

sólo tres poemas se pertrechan con un epígrafe: "Fantasma" (I.7): "I have been here before / But when or how I cannot tell - (Rossetti)"; "Quitadme" (II.3): "J'en mourrais sans la mort qui veut m'avoir vivant. (Jean Cocteau)" y "Claroscuro de Góngora" (II. 4): "... / aquel rruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta".

Son sólo tres epígrafes pero suficientemente ilustrativos de las diferentes estrategias que semejante instrumento textual puede adoptar. Por un lado, son diversos tanto en idioma (los tres que Cortázar maneja habitualmente) como en circunstancias de presentación. De los dos poetas extranjeros se da el nombre (incompleto en el caso de Rossetti), mientras se calla el del poeta español, presente sin embargo en el título, por lo que el silencio debe interpretarse como medio de evitar una redundancia impertinente³⁰⁷. La función que cumplen esos epígrafes, más allá del establecimiento de una filiación elegida, es de tipo explicativo en los dos primeros casos (afinidad semántica), mientras que en el caso de Góngora cumple función conmemorativa, sugiriendo una identificación del poeta homenajeado en el poema cortazariano con el "ruiseñor" mencionado en el soneto gongorino, realizando así el ejercicio de lectura ahistórica a que tanto se presta el epígrafe.

2.3.2. Estructura externa del libro:

Si el estudio del paratexto persigue revelar las estrategias mediante las cuales el texto se convierte en libro, esa transformación debe, necesariamente, afectar a la lectura del texto *como* libro y, en el momento del análisis, habrá de imponerse la búsqueda de

³⁰⁷ Los versos de Rossetti son los que abren el poema "Sudden Light", de Dante Gabriel (Rossetti, 1890: 295). La cita de Cocteau es el último verso del poema que comienza "Le coq s'est endormi sur un piège d'ardoise" de *Pièce mutilée* (1921; Cocteau, 1956: 25). De la huella de ambos poetas en Cortázar me ocupé en diferentes lugares de mi tesis de licenciatura. La cita de Góngora corresponde a los vv. 2-4 del soneto que comienza "Con diferencia tal, con gracia tanta..." que Cortázar subraya en su edición de *Poemas y sonetos* (Buenos Aires, Losada, 1940).

huellas intra-textuales que corroboren la entidad objetual del texto como artefacto de funcionamiento autónomo³⁰⁸.

a. Una posible articulación sintáctica de las secciones del libro:

Puede intentarse una descripción organizada del libro que parta de los datos, puramente "externos", considerados hasta el momento: el número de poemas, la distribución en secciones y la inevitable carga semántica que los títulos de unos y otras comportan.

Creo que el análisis debe soslayar la tentación de buscar un sentido a la mera distribución cuantitativa de los poemas en el libro. Y ello a pesar de algunos datos que pudieran parecer relevantes *a priori*. Así, la escansión en cinco partes suscita de inmediato la sospecha de una composición articulada en torno a un eje central, del tipo 2 / 1 / 2. No soy capaz, sin embargo, de otorgar un sentido absoluto a la distribución, que convirtiera al libro en una máquina de significación rígida. Dejaré constancia, a pesar de todo, de algunos datos inequívocos que podrían desencadenar una determinada interpretación, aunque apurarla condujese finalmente a tropezar con la incoherencia.

Esos datos son, en primer lugar, la distribución "equitativa" del mismo número de sonetos en las secciones emparejadas (las dos primeras y las dos últimas: 17 en cada uno de los bloques), aunque la compensación se deshace al comparar las secciones I y II (12 / 5) y las secciones IV y V (7 / 10). En segundo lugar, es notable el hecho de que la parte central (III) sea la que recupera (en la lectura) o genera (en el proceso de codificación) el título global del poemario ("Sonetos a la presencia"). En tercer lugar,

³⁰⁸ Es preciso señalar que "libro" o "artefacto autónomo" debe entenderse como metáfora de uso teórico y no como concesión a la tendencia reificante del "objeto literario" contra la que advirtió, entre otros, J. M. Schaeffer: "[Le texte] est un fait communicatif spécifique, c'est-à-dire un ensemble complexe formé (au moins) par un canal de communication à structure donnée et un acte (ou un ensemble d'actes) communicatif(s) actualisant ce canal." (1983: 10). El para-texto, sin duda, es uno de los principales elementos "actualizadores". De lo que me ocupo en los párrafos que siguen es de la posibilidad de encontrar una "estructura dada" en el canal que pone ante el lector el conjunto de sonetos de *Presencia* y los constituye como texto.

esta sección central está a su vez formada por nueve poemas y, por tanto, podría prestarse a un análisis en tres núcleos de tres poemas³⁰⁹, de los cuales el centro absoluto (y como tal, el centro del poemario en su conjunto) lo constituye el titulado "La presencia burlona", que vería privilegiada su posible intencionalidad significativa, constelando (o irradiando sobre) el sentido general de la obra.

Al margen de la simetría arquitectónica del poemario -cuya rigurosidad debe quedar en suspenso-, lo cierto es que se deja percibir una articulación que vincula unas partes con otras y unos poemas con otros, y lo dice ya en el nivel para-textual, aun antes de desarrollarse en cada texto. Así, la sección central ("Sonetos a la presencia") escinde el libro en dos partes cuantitativamente idénticas que, a su vez, se hallan divididas en dos secciones cada una, ya no simétricas, pero con significativos paralelismos.

En el caso de las dos primeras, el vínculo es semántico: "Imágenes" y "Retratos" se presentan como determinación progresiva a partir de una sinonimia esencial. En el caso de las dos últimas, "Músicas" y "Sonetos a mí mismo", el parangón es formal: ambas secciones aparecen como series de poemas estrechamente unidos en una sugerencia de organización progresiva, de donde la numeración de los poemas que incluyen. Entre esas dos grandes partes se eleva el centro redundante (con respecto al título), que por la inscripción de la "presencia" parece ofrecerse como cristalización de las "imágenes" y los "retratos" y culminar, por tanto, el proceso de determinación visionaria sugerido por las secciones anteriores. Al tiempo, la referencia explícita al tipo de textos, "sonetos", nombra, determinándolo, el objeto verbal que se ha ido ofreciendo a la lectura y anticipa la transformación del proceso lírico desde la indagación visionaria hacia la alquimia verbal-sonora, en movimiento pendular

³⁰⁹ No digo nada de la tentación numerológica. Todas las cifras son muy significativas en ese contexto: 5, 7, 9, 10 (7+3, como de hecho está dividida la última sección), 12 (5+7). Aunque el esoterismo no es tradición ajena a Cortázar (como habrá ocasión de comprobar), soy incapaz de apoyar para este libro una interpretación por esavía. Me limito entonces a avanzar observaciones.

("músicas" que vuelven a ser "sonetos") que culmina, semánticamente, en la determinación absoluta del sujeto lírico: "mí mismo".

En esquema, cabría representar lo dicho como sigue:

I. Sección visionaria: paralelismo semántico / asimetría numérica:

I.A. Sección genérica: "Imágenes".

I.B. Primera concreción: "Retratos".

II. Inflexión: Afirmación del instrumento lírico ("sonetos") + determinación del objeto de visión ("presencia").

III. Modulación del tema: paralelismo formal (*series-suites*) / asimetría numérica:

III.A. Transformación metafórica del instrumento lírico: "Músicas".

III.B. Cristalización depurada del instrumento ("sonetos") y del objeto de indagación lírica ("mí mismo").

Semejante trabazón en el nivel macro-estructural se perfila en conexiones entre poemas que configuran núcleos mínimos de cohesión distribuidos de modo no regular a lo largo de todo el poemario. Así, aunque la relación de determinación entre las dos primeras secciones puede aparecer tensa considerando sólo sus títulos ("Imágenes" -> "Retratos"), la observación de los poemas incluidos en cada una de ellas diluye un tanto la frontera, al punto que sonetos de la primera encontrarían quizá un lugar, *a priori*, más oportuno en la segunda ("Fantasma") o viceversa ("Crucifixión"). Lo mismo podría decirse si se repara en secciones más alejadas: ¿por qué "Música" o "Música II" (de "Imágenes") no están en la sección "Músicas"? O al contrario: ¿no cabe asociar mejor "El lago" (de "Músicas") a "Imágenes"? Es claro que ahí se plantea un problema interpretativo. Los hipotéticos desplazamientos, a mi juicio, más que incoherencia, suponen esfuerzo de interpenetración semántica (que refuerza la cohesión entre ambas partes) y, a la vez, voluntad de flexibilizar la estructura del poemario, suscitando, en

fin, lugares de crisis hermenéutica, a partir de los cuales puede desencadenarse la construcción de sentido.

Frente a este efecto de *sfumatto*, surgen como he dicho lugares mínimos de precisión compositiva. Es el caso de los cuatro primeros sonetos de "Imágenes", que constituyen una especie de estructura abrazada: ["Música"-("Récit"-("Oración"))-"Música II"]. El poema cuarto se vincula al primero no sólo por su título, sino por el hecho de que repite el primer cuarteto, presentándose entonces como "versión" de aquél³¹⁰. Los poemas segundo y tercero, ya se dijo, se traban externamente por el paralelismo en los epígrafes e, incluso, por el posible ciclo semántico implícito en la relación entre ambos títulos: "Récit" -> discurso en prosa -> "prosa" -profana, desde luego- -> "prosa" en sentido religioso -> "Oración" -> discurso -*oratio*- -> "Récit".

Los dos últimos poemas de esta primera sección también pueden aparecer vinculados por su título ("En el tren", "Campo nuestro") en cuanto sugieren espacialización abierta. Ambos comparten una enunciación en primera persona y presentan como objeto la visión de un espacio exterior al sujeto.

Otro emparejamiento, en este caso por su género y función, cabe establecer entre los dos últimos sonetos de la segunda sección: "Clarooscuro de Góngora" y "Neruda", siendo ambos homenajes a poetas que, de un modo u otro, rigen el tono del poemario. Además de hacer ostentación de su carácter laudatorio³¹¹, cumplen así función de redundancia informativa, reconociendo explícitamente la tradición que da sentido al decir lírico de *Presencia*.

Por lo que respecta a la sección central, no hace falta añadir nada a la cohesión entre los sonetos titulados "La presencia...", reforzada en un caso por la contigüidad de

³¹⁰ Habrá que situar, entonces, este poema en la pre-historia de la "poesía permutante" cortazariana.

³¹¹ "No senda en el azar de comprenderte / -comprenderte, quererte- ni el ingenio / de disecar al Flechador y al Genio / para alcanzar tu luz, para aprehenderte" ("Clarooscuro de Góngora", 5-8); "PORQUE no valen verbos, es que digo / mi sorpresa acendrada en relectura" ("Neruda", 1-2).

los dos que se presentan como esfuerzos de ubicación ("La presencia en..."). En otro sentido, cabría sostener una relación de complemento entre los dos sonetos que cierran la sección: "Súplica" (petición) y "Devolución", reforzada por el hecho de que, como la lectura demuestra, el "tú" destinatario en el primero es identificado ("Señor") y perfectamente asimilable al del segundo ("[...] Tuyo los días / que me mostraron cuánto hay de Elevado", 7-8).

En la cuarta sección, la cohesión global interna viene dada por su carácter de serie progresiva construida sobre el patrón temporal del ciclo solar diurno. Aun así pueden identificarse lazos más estrechos, por ejemplo, entre los tres primeros poemas, que inscriben explícitamente en el título la determinación temporal -circunscrita a un lapso más concreto-: "Amanecer", "Himno matinal", "Flores del mediodía".

Finalmente, la última sección verifica una distribución formal en dos núcleos ya señalados: los siete primeros poemas se vinculan por la ausencia del rasgo "título", ausencia, obviamente, significativa en este caso por ser los únicos sonetos en todo el poemario que carecen de él. Por exclusión -al margen de conexiones en niveles de lectura menos superficiales-, los tres últimos poemas -en el contexto de esta sección- se asocian en un trío que adquiere significación como tal.

Más allá, entonces, de la macro-estructura creo posible sostener la existencia de estos núcleos menores de cohesión que se hace evidente ya en un primer acercamiento al poemario. Si a esto se añaden las llamadas que -sin salir de este nivel- unos poemas hacen a otros más allá de la frontera de sección, de las cuales ya dije algo al hablar de los títulos³¹², no es posible ignorar la poderosa trabazón del poemario.

³¹² "Música"- "Música II"- "Jazz" / "La presencia en la música" / "MÚSICAS" - "Himno matinal" - "Muerte [...] de las músicas" / "Canto...". O por otro lado: "Oración" / "Quitadme" / "Súplica" / "Llanto", etc..

b. El sentido de la organización:

Es posible empezar a captar el sentido de semejante organización proponiendo una lectura global del libro como unidad discursiva regida por la progresión hacia el ensimismamiento. Si hasta ahora podría decirse que me he movido en una combinación entre la sintaxis macro-estructural y la determinación de isotopías, por así decir, "meso-estructurales", es el momento ya de dar un paso más en la interpretación y preguntarse por la posibilidad de plantear el "relato" del poemario³¹³. Como he anticipado, y con base en los datos proporcionados hasta el momento, el libro deja leerse como un avance hacia la determinación del sujeto lírico ("mí mismo"), por referencia al instrumento de la indagación (metáfora visual-temática duplicada en progresiva precisión: "imágenes-retratos" / primera determinación: "sonetos" / metáfora sonora-remática: "músicas" / segunda y definitiva precisión-ratificación: "sonetos") y, simultáneamente, por un progresivo despejamiento de la "cosa-que-se-hace-presente": imágenes-retratos-presencia-(crisis)-mí mismo.

Este sentido general del poemario como ciclo de precisión halla su reflejo en el nivel que he denominado meso-estructural: las secciones IV y V, ya lo he dicho, manifiestan explícitamente ese ciclo: la cuarta por duplicado, en la relación temática ("amanecer" - "muerte del sol...") y remática (con transgresión de frontera paratextual: "Músicas" - "muerte de las músicas"); la quinta y última en la mera sucesividad denotativa I-X, desglosable en I-VII y VIII-X, en donde el segundo bloque cumple función especificativa -mediante recursos de juntura que mencionaré más adelante, de entre los que destaca el primer verso del poema VII con su valor catafórico: "Pero aún no está todo examinado".

³¹³ El problema de la "narratividad" del discurso lírico como factor estructurante de colecciones poéticas volverá a ocuparme, con mayor riesgo hermenéutico -puesto que aquí me enfrento, en suma, con un libro *hecho*, de existencia real- más adelante en mi estudio, al intentar reconstruir un hipotético cancionero amoroso.

Sutilizando apenas un poco más el análisis, se descubre otro posible ciclo conceptual en la sección central: el que lleva de la posesión al despojamiento³¹⁴. El primer poema, "Razón", comienza "Se precisa tener..."; el último se titula "Devolución". Si no es posible marcar -al menos en este nivel superficial- un arco semántico equivalente en las dos primeras secciones, ello funciona -por vía negativa- como nuevo rasgo distintivo a título estructural. Pero, sin embargo, es preciso decir que el conjunto del libro sí traza -también en este nivel- un arco más amplio: entre la "Música" del poema primero y el "Canto de ángeles" del último.

Basándome en lo expuesto hasta ahora, mi análisis de *Presencia* concluirá con el planteamiento del "relato" que el libro en su totalidad pone en marcha, supeditando una lectura "atomizadora" de cada uno de los poemas al hecho notabilísimo de que el lector se enfrenta con el único libro poético del *corpus* cortazariano organizado *a priori* (esto es no precedido por la existencia de los poemas individuales) y cerrado (*i. e.*, del que no "escapa" ninguno de los textos que lo forman).

Los doce sonetos de la primera sección, "Imágenes", plantean básicamente una doble oposición: a) luz / sombra y b) música / silencio. La primera terminará resuelta parcialmente en favor de la luz. La segunda se desarrolla en la tensión de identificar la presencia de lo inefable (Dios, el misterio) ya con un polo (música), ya con el otro (silencio). En los intersticios de esa doble oposición se atisban los paisajes (el mundo dado a los ojos) como manifestación de la "presencia". Además, ya se ofrece la figura de Cristo como encarnación del sentido sagrado de esa presencia.

El relato del poemario en esta sección parte de una aproximación a la "presencia". El primer soneto actúa a modo de introducción, definiendo un sujeto plural cuya esencia se cifrará en el canto ("[...] Luz, criatura / latente de aleluyas; eso somos", 5-6; "[...] la voz que exhala / loores de su aliento [...], 12-13). En el segundo

³¹⁴ Es una trama semántica clave para toda mi interpretación de la poesía cortazariana: volverá a aparecer, evidentemente, en el análisis de los poemas amorosos y, simbólicamente, se halla en la base de toda discusión acerca de la identidad del sujeto, que también constituye una línea fuerte de mi lectura.

poema se inicia la indagación de la relación del "yo" con el mundo, cifrada en el paisaje, tema que reaparecerá más adelante. El sentido de inicio de un discurso se inscribe literalmente en los últimos versos: "y el lago ya no es lago sino halago / de plumas despedidas en las naves / que van a preludiar el viaje alado." (12-14). El siguiente poema describe un movimiento complementario: ahora se plantea la solicitud a una entidad superior a la que se dan diferentes nombres (*Vivir*, 5; *Enigma*, 12): "Descúbreme el contorno [...]" (1)³¹⁵, que indica el sentido del viaje que el sujeto lírico inicia. El siguiente paso en el progreso del discurso lírico consiste en una variación del poema inicial para convertirlo en instrumento autorreferente: la música (el destino del sujeto, anunciado en el poema inicial) va a ser efectivamente el instrumento esencial de la búsqueda, más poderoso que cualquier limitación ("¡Música, y la medida columbrada / por detrás de los días y el espanto, / por encima de Dios y del destino", 9-11).

El quinto poema señala la primera inflexión anticlimática: "Versos a la luna" es simplemente una ironía metapoética que, siguiendo una tradición muy "modernista", indica por antífrasis el cauce por el que va a discurrir la indagación lírica ("es preciso encontrar el canto liso / que te diga sin ruido nuestra pena", 10-11). En el soneto siguiente, aparentemente concreción del motivo musical ("Jazz"), homenaje a una música concreta, el discurso se eleva, no obstante, para proponer, más allá de la mera circunstancia, la comprensión trascendente, casi sacral, de esa música: "yo quiero ser, contigo, uno de tantos / entregado a una música de minio / y a la liturgia ronca de tus manes" (12-14). El poema séptimo dice ya en su título ("Fantasma") cuál es el tema que se introduce: el de la identidad problemática, recuperando hilos lanzados en "Récit" y "Oración": si en éstos el yo procuraba alcanzar su definición por relación al paisaje o al "Enigma", aquí se atreve a reconocer la vacuidad de la que parte en su indagación ontológica: "Sombra sin señas, de definitivo / columpiarse en su nada, en su ser vario"

³¹⁵ Con idéntico apóstrofe que la emblemática copla 11 del *Cántico espiritual*: "Descubre tu presencia".

(5-6). Enseguida se da el reconocimiento complementario: el desorden del mundo al que se enfrenta el sujeto, solidario en la inanidad con éste: "Las esferas, sin rumbo decidido / trazan, música grave, longitudes / teñidas por el siempre recorrido / panorama de nada, [...]" (1-3). Se inscribe "históricamente" la ocurrencia del caos, lo que indica que el sujeto se sabe ubicado: "¡Se ha perdido, dolor, y el torbellino / cunde en dislocación contemporánea!" (9-10). El siguiente poema concreta el caos y el dolor ("Paisaje de guerra"), identificándolos como muerte y dolor de la madre, con profundas implicaciones telúricas ("cansada Tierra -nunca fatigada / para negar su faz de agua salobre- / quemada de su fuego, sus dolores.", 12-14). Un impulso de contención aparta el patetismo de ese poema para construir en el siguiente ("Flecha") una meditación barroca sobre el paso del tiempo, que concluye quevedescamente: "en el aire hay un mundo de caminos / sin esquinas ni señas, traspasados / por los hoy que se van a los mañanas".

"En el tren", a continuación, recoge el tema del viaje que se había anunciado en el poema segundo y lo concreta circunstancialmente, pero no se priva de elevar esa circunstancia a rango filosófico, como meditación acerca del conocimiento como viaje y acerca de la imposibilidad de apurar el esfuerzo, incidiendo otra vez en la inanidad del sujeto: "Bebido el vino, el lino, comprendido / el nunca comprender de lo presente, / yo me tiendo en la nada de mi mente / y sin estar dormido voy dormido" (5-8). El último poema de la sección ("Campo nuestro") recoge, con acento positivo, la revelación del paisaje ante el yo ("cae sobre mis ojos deslumbrados", 2) insinuada previamente ("Récit") como destino posible (o como punto de partida de la indagación lírica), y es interpretada como *signo* de la presencia trascendente, explícitamente nombrada: "campo nuestro, lamento, proporciones / de Dios, espacios suyos adheridos / al hondo palpitar de este momento." (12-14).

Los cinco sonetos de "Retratos" se presentan en lo esencial como una primera instancia de indagación en el ser del sujeto. Así, el "yo" se proyecta sobre sujetos distintos que de un modo u otro se vinculan con diferentes aspectos de su discurso: las referencias a Dios en la sección anterior cristalizan aquí en una evocación identificadora con la figura de Cristo ("Crucifixión"), destacando ya cuál es el sentido último de esta figura que interesa al poeta: el sacrificio (tema que reaparecerá en otros muchos poemas cortazarianos), sin destino trascendente ("Jesús alzó los ojos hasta el cielo / y halló tan sólo un resplandor de hielo / tras del cual se escondía indiferencia", 9-11).

"Pena de una tarde" inscribe el tema de la incapacidad del sujeto ("mi saber de ser cobarde", 14). La definición de la identidad del sujeto se realiza por inscripción de tenues vínculos auto-textuales: el verso 6 ("[...] borrar la sed de estos caminos") remite al verso 1 del poema anterior ("Tanta la sed [...]"), con lo cual se sugiere tímidamente la identificación del "yo" con el crucificado. Un poco más alejada, la mención de sí mismo como "criatura / de sombras" (12-13) remite al poema "Fantasma" de la sección anterior. La indentificación con el sacrificado, finalmente, culmina en "Quitadme", soneto en que el "yo" se ofrece como víctima para un despojamiento absoluto, confiando en que, puesto que parte de la nada, la tarea no es difícil; nuevamente surgen ecos barrocos: "yo os digo que no temo vuestras sañas / porque esto que llamáis la vida mía / es mi muerte fingiéndose mi vida" (12-14).

La identificación con dos poetas, por vía de homenaje que no elude los tópicos ("oscuro sol" llamará a Góngora, v. 2; "caballo de las noches" a Neruda, v. 5), además de señalar, como he dicho, la tradición que actúa en su propio discurso, modula una nueva aparición de la conciencia metapoética, incidiendo en este caso en el tema de la lectura simpatética ("-comprenderte, quererte-" dirá en el dedicado a Góngora, v. 6; confesará "mi sorpresa acendrada en relectura" en el dedicado a Neruda, v. 2). Por lo

demás, la repetición de constantes estilísticas (particularmente, la rima interna³¹⁶) e imaginarias adensa la cohesión del poemario.

"Sonetos a la presencia", en sus nueve poemas, insistirá en el componente metapoético, subrayando sobre todo los problemas que afectan a la visión y a la voz lírica. En el centro del proceso indagatorio acerca del ser de la "presencia", se incrementan las estrategias apelativas y explicativas (paréntesis, por ejemplo) y, en lo temático, surge con precisión el tema de Dios y la memoria y el amor como instrumentos de búsqueda. En el clímax del libro, el tono final de la sección es aparentemente optimista. La unidad de estilo con las otras secciones (rimas internas, estructura muy pensada de los poemas) confirma el impulso global que mueve al poemario.

El soneto que abre la sección ("Razón") se presenta como una figuración patética del "yo" en busca de justificación existencial: la vida se define como "herida / torturada de lágrima candente" (1-2), el "yo" plantea la necesidad del centro orientador: "eje donde girar" (3) y culmina afirmando positivamente "Se precisa tener, como yo tengo, / el eje directriz de una presencia" (9-10), traducible en "nombres -amigo, ideal mujer- de luengo / resonar en el alma, [...]" (12-13). Los dos poemas siguientes precisan a la Presencia ("...en el paisaje"; "...en la música"). Realizan el proyecto laudatorio anunciado ya en el primer soneto del poemario convirtiéndose en cantos a esa Presencia. El tema de la búsqueda cobra importancia central desde ahora hasta el final del libro: el "yo" se encuentra escindido entre su pulsión hacia la "presencia" y la

³¹⁶ El recurso es constante: "QUITADME de las manos el tesoro / -porque en vano atesoro- de mis flores. / Quitad colores, luz, velas, amores" ("Quitadme", 1-3); "NI cifra ni conjuro para verte / -oscuro sol no se descifra, genio" ("Claruscuro de Góngora", 1-2). Al respecto merece la pena recordar, como nexos con el soneto hispánico postista, que Cirlot "consideraba la rima interna y la aliteración procedimientos unificatorios superiores a la rima externa" (V. Cirlot, "Prólogo" a Cirlot, 1993: 10). Señalo, aunque no es posible demostrar el vínculo directo con el poeta catalán, que también en su libro de sonetos cobra gran importancia un concepto de "presencia" muy connotado: "Sólo soy el mendigo desterrado / que sólo siendo víctima merece / pasar desde la nada a la presencia." (Soneto XXX, 12-14).

convicción de que nada que dependa de su voluntad va a acercársela. El comienzo de ambos poemas es estrictamente paralelo: "Tan inútil buscar imagen pura / de tu luz, [...]" ("La presencia en el paisaje", 1-2); "Tan inútil buscar sonido ausente / de tu voz. [...]" ("La presencia en la música", 1-2). Cabría ver estos dos sonetos, respectivamente, como cancelación del camino recorrido hasta entonces por el discurso lírico ("Imágenes", "Retratos") y anticipación del que se va a iniciar en la siguiente sección ("Músicas").

Tras estos dos poemas de alabanza de la Presencia, "Carta" retoma uno de los avatares de la "presencia" apuntado en "Razón": la mujer. Antitéticamente, el poema se centra en el temor que suscita en el "yo" el amor ausente, apenas representado en la letra, sólo actualizable en la lectura. La carta es la "presencia presente" de la Presencia ausente, y semejante dualidad puede concluir al descubrimiento de la intrascendencia: "[...] (Temor ardido: / el de que esta corriente acabe yerta // y que su letra alada yazca, muerta, / donde late el trasmundo no nacido)" (3-6); "[...] -Hoy me llamas. / ¿Habrás quizá un mañana en que me huyas?" (13-14). El "yo" intenta poner límites a su esperanza, previniendo la posible decepción ("[...] ¡Señor, yo no he pedido / tanto de su bondad! [...]", 2-3), sin embargo, el final recién transcrito da prueba de que la disolución del sentido que otorgaba la Presencia ("Razón") ha comenzado a verificarse en la sospecha. Así, viene enseguida "La presencia burlona", que expresa explícitamente esa falta de sentido derivada de la ocultación de la Presencia, que se esquivo al conjuro lírico del yo: "-yo canto y allí tú, en un sonreírte // burlón, y en un mirar y un encubrirte / mordaz- [...]" (4-6).

La consecuencia inmediata de esa comprobación de la falta de sentido es la desconfianza para con la posibilidad de encontrar sentido a la escritura. Entonces, la tarea poética puede constituirse como combinatoria azarosa de términos. "Why not?" expresa -con guiño desdeñoso- esa convicción: la de que es imposible acceder al sentido (a la Presencia) mediante un discurso controlado, la de que sólo resta la mínima

esperanza de que una combinatoria casual acierte con ese sentido: "Que mis palabras vienen, desprendidas / de sentido -fatal, ese sentido / que es castigo mortal-. He decidido / que mis palabras tengan llaves idas" (1-4).

Tras ese momento central del poemario en que se ha padecido y expresado la ausencia de sentido (progresando desde lo concreto hacia lo abstracto general -del amor a la presencia burlona- y concluyendo en las consecuencias que semejante comprobación deriva en la escritura), los tres últimos sonetos de la sección manifiestan un esfuerzo compensatorio. "Recuerdo" comienza a acariciar la soledad como ámbito positivo para la memoria, que, así, se convierte en asidero, único modo de vencer la lejanía del "siempre allí". La memoria se convierte en (o se acepta como) único canal de acceso para la "presencia", teñida de tono elegíaco: "Acudes -limpidez de lejanía- / dándote en mí bajo blasón de llanto" (1-2). Si "Recuerdo" puede entonces verse como inversión de "Carta" (del temor por la ausencia irrestañable al consuelo en la soledad que da lugar a la memoria), "Súplica" recupera la tensión apelativa de "Razón". Si allí se expresaban certezas de justificación existencial (la "presencia" como "amigo, ideal, mujer"), aquí se llega a la conclusión de que no hay más "presencia" que la del propio poeta (proyectado en tercera persona: "su presencia", v. 5), pero que ésta debe ser justificada por un sujeto trascendente ("Yo te pido, Señor, que esta existencia / vista su faz de nieve no posada. / Quiero verlo hecho luz [...]", 1-3). La súplica va más allá de la mera petición inconcreta y se orienta hacia la justificación por la poesía y ésta a la vez es entendida como forma de conocimiento: "Dale una voz, Señor; no le des nada / sino voz para alzar toda su ciencia" (7-8). La humildad resignada se olvida por completo cuando el poema concluye definiendo la esencia del poeta -con una imagen que daba título a un poema anterior, el décimo de la primera sección: "Flecha"³¹⁷, demostrando una vez más la cohesión del poemario-:

³¹⁷ La imagen puede provenir de Rilke, inscribiendo ya una influencia fundamental en la poesía cortazariana: "wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / *mehr* zu sein als er selbst. [...]" (*Duineser Elegien*, I, 51-52; Rilke, 1996: 12); "O ihr Seligen, o ihr Heilen, / die ihr der Anfang der Herzen scheint, / Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen, / ewiger glänzt euer Lächeln verweint." (*Die Sonette an*

Yo te pido un latido del futuro
en que el mundo comprenda que ha tenido
fragmentos de su Dios en un poeta;

dale voz y valor frente a lo oscuro;
luego, déjalo solo, que ha nacido
para surcar el viaje hecho saeta.

El momento siguiente, y final de esta sección, se eleva dialécticamente con respecto a "Súplica": expresa el agradecimiento por el don de poesía. Si el poeta se presentaba antes como "fragmentos de Dios", aquí se explaya la misma idea: "Pasado turbio, el mío, yo hice mías / lecciones de tu ser, transfigurado, // deshecho, trascendido, transformado / por la luz, el amor, las melodías" (2-5). Lo que en el poema anterior se presentaba como petición para el futuro ahora se manifiesta como recuerdo del pasado, que recoge temas dispersos en los poemas anteriores: luz, amor, melodías, la "liturgia del ocaso" (v. 9), que remite a la "liturgia ronca" de "Jazz" (v. 14), los "idiomas de las cosas" (v. 11), imagen simbolista donde las haya, que alude a "[...] las cosas que un momento / sublimado de antojo espeja vana / travesura de nombres que persigo" con que culmina "Why not?"). Al final de la sección central, entonces, se expresa la convicción metadiscursiva de que lo que se desea ha sido realizado al mismo tiempo que se solicitaba o se buscaba ("supe de la poesía y de la magia", v. 10, que es síntesis lírica del proyecto poético, según quedó expuesto) y que la obligación del sujeto consciente de ello es "devolverlo" (enviarlo) a aquel de quien se esperaba el don. La vacilación deja paso a la certeza y la posibilidad del no ser se borra ante una "presencia" ineludible: "Hay acordes. Lo sé. Me lo has probado" (v. 1). La siguiente sección ("Músicas") se convierte entonces en verificación pragmático-lírica de la devolución de "eso-que-hay". Además, los dos últimos versos de "Devolución" inscriben textualmente el anuncio del resto del poemario, que se cumplirá: "[...] presagia / tu destino de cimas y de rosas".

Orpheus, I.4, 5-8).

"Músicas" cambia el "paso" elocutivo al marcar explícitamente el ciclo temporal que se identifica con el ciclo del discurso. Aunque se repiten constantes temático-simbólicas, el tema explícito de la "presencia" desaparece y en algunos poemas se pone en marcha un hermetismo más complejo. El carácter de cierre que tiene el último poema viene reforzado por su excepcional austeridad en lo retórico.

Esta sección, insisto, se organiza como realización, ordenada cíclicamente, de la promesa del último poema de la sección anterior. El primer poema ("Amanecer") retoma el tema del paisaje, modulado a través de la descripción mitológica, que identifica al destinatario con "Jacinto" (v. 10), y evoca algunos detalles de la fábula correspondiente. Lo que aparentemente se inicia como poesía "intransitiva", de compacidad reforzada por el cifrado mitológico, no puede eludir sin embargo la fisura generada por la presencia insoslayable de la muerte (*et in Arcadia ego*, en el caso del paisaje mediante la figuración del ocaso como "vespertina sepultura", v. 14).

Con todo, el siguiente poema ("Himno matinal") todavía no se deja atrapar por esa red y se convierte en elogio de la luz auspiciado por el sentimiento de armonía del "yo" con la naturaleza: "¿Sabe la flor que entre ella y yo hay un nodo / donde su esencia es mía, y suyo mi ente?" (7-8). El afán de "alejarse del duelo" con que concluye el poema se ve, sin embargo, contrariado, ya inevitablemente, en "Flores del mediodía". La armonía recién experimentada es deshecha por los estragos del tiempo, por la muerte. La flor, testimonio de esa armonía del "yo" con la naturaleza ("Mi calor se ha perdido en el calor / que el mundo leve y la caricia breve / derraman en mis manos con la leve / vibración que es la lengua de la flor", 1-4), se deshace al contacto de los dedos: "¡horror quemado, besos míos ledos, / cuanto más quieren ellos adorarlas / más pronto su ala se les torna inerte!" (12-14). El lago descrito en el siguiente poema (y que remite al lago que era "halago" en "Récit") no puede entonces interpretarse si no es simbólicamente: agua quieta, paisaje de muerte (abstracción simbólica del anterior "Paisaje de guerra"). La tensión ahora se produce entre la aceptación de la quietud

inerte, en la que puede encontrarse la revelación ("lago de ciencia, nicho", 12) y la zozobra cifrada en "el capricho fugaz de nuestra esencia" (11). Aquel "ser vario" de "Fantasma", enfrentado a la muerte como límite donde alcanzar la "presencia", genera el discurso poético, nuevamente visto como "[...] canto litúrgico [que] es encanto / que abre lirios de sueño, de esperanza" (3-4).

"Voces", a continuación, traduce la quietud en "Soledad, terciopelo de esta gruta / que es musgo y caracol y adormidera" (1-2). La música vuelve a aparecer como excipiente que abre las puertas hacia la interioridad (*vid.* "La presencia en la música"), que, a su vez, genera -partiendo de la detención y del silencio- el movimiento del poema: "¡Voces en esta tarde equivocada, / en que alarde de sueño y paz de almohada / han abierto los pórticos del canto!" (12-14). "Idilio", sexto poema de la sección, recupera el tema del amor imposible, que se convierte en poema por la mera transcripción del conflicto expresivo que dicha situación provoca (como sucedía en "Carta"): "-Pastora, mi canción no tiene dueño, / mi amor llega hasta ti con la impetuosa / concisión de la flecha que perdura..." (9-11). La figuración pastoril vuelve a convocar el *topos* de *et in Arcadia ego*, ahora con mayor propiedad, cifrado en la misma palabra que lo nombraba en el primer poema de la sección ("Amanecer"): "-Tu amor, manso juguete de alto sueño / que deshojan los dedos de la diosa / con un tibio limar de sepultura..." (12-14). El último poema, como ya he repetido, identifica el final del ciclo cronológico del día con la clausura del discurso tal como se ha planteado aquí ("Muerte del sol y de las músicas"). El ocaso se identifica con el silencio. El esfuerzo de devolución eufórica ha revelado, nuevamente, la presencia de la muerte, ante la que no cabe sino callar. Sin embargo, la petición (auto-petición) metapoética no es irreversible: se concibe la esperanza en un posible vencimiento de la muerte que permitirá el resurgir del canto: "Puede que alguna vez el sol no muera, / que lo canse su muerte repetida... // ¡Y entonces gritarás! [...]" (7-9). La conclusión del poema se deja leer, entonces, como proyección hacia la sección siguiente: "Mas no temas. Despídelo,

callado, / piensa su ausencia, que ahora sustituye / sonrisa de una estrella adolescente" (12-14). Si el silencio afecta a la desaparición del sol (identificado con la luz, y así con la Presencia), cabe concebir todavía una vía de salida para el impulso lírico referido a una "estrella adolescente", menor, a una "presencia intrascendente", ya mencionada antes: la del propio poeta, la del "mí mismo", en suma, que es la que ha de cerrar el poemario como investigación de todas las epifanías (y transformaciones) de la "presencia".

Finalmente, los diez "Sonetos a mí mismo" superan el quicio metapoético para pasar a la metafísica de la búsqueda, ya sin Dios (que sólo reaparece al final)³¹⁸. La tensión entre el optimismo que cerraba "Sonetos a la presencia" y el pesimismo derivado de la conciencia de desaparición de la divinidad (que creía haberse identificado en la presencia) culmina en decepción final. En tal sentido, se recupera con otro sentido -y se incrementa- el tema de la "sombra" en relación con la identidad y el doble. El último poema cierra el ciclo global del libro y es posible vincularlo a la tradición del poema de "reconsideración" ("Vuelve el rostro y verás la prefigura"³¹⁹), y a su vez leerlo en el contexto de la poesía órfica, que se revelará muy productiva en el *corpus* cortazariano y cuyos núcleos semánticos (la identidad, el sacrificio, la reflexión

³¹⁸ La relación con *Song of My Self* de Whitman no pasa de ser hipotética y, en cualquier caso, muy superficial pues el autor norteamericano no aparece privilegiado en las lecturas cortazarianas. Por el contrario, me parece pertinente recordar que la misma troquelación sintáctica del título de esta sección de *Presencia* (a salvo del artículo) aparece en *Die Sonette an Orpheus* de Rilke, autor privilegiado en esas lecturas cortazarianas y que habrá de ser convocado reiteradamente en mi estudio. La sustitución del nombre del héroe poeta por la mención del *self* podría, entonces, leerse como fusión de los dos modelos míticos que actúan en la configuración imaginaria del discurso lírico cortazariano: Orfeo y Narciso (Cortázar define ese discurso como el "fingido diálogo de Narciso enamorado"; cfr. IJK: 508). Semejante incitación rige mi propia lectura de la poesía del autor argentino, como habrá ocasión de ver más adelante. El último soneto de esta sección lleva inscrita una de las marcas más características del orfismo, como señalo enseguida: la "mirada atrás" ("Vuelve el rostro y verás la prefigura").

³¹⁹ Me refiero a la tradición que se inicia, al menos, en el soneto CCXCVIII de Petrarca ("Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni"; cito por la edición bilingüe de Jacobo Cortines; Petrarca, 1989, II: 862) y que Garcilaso sobredeterminará poniéndolo como soneto inicial de su propio cancionero ("Cuando me paro a contemplar mi 'stado"). Cortázar se muestra consciente de esa sobredeterminación macro-textual al evocar el tópico en el poema de cierre de su libro.

metapoética, etc.) son perfectamente integrables con algunos temas capitales de *Presencia*³²⁰.

La última sección circunscribe sus límites a una indagación en la interioridad a través del decurso estético en pos de la pureza y la belleza. La tarea poética se identifica, pues, con la búsqueda. El incremento del tema de la sombra, ya no sólo como "velo de la presencia", sino también como "sombra del yo" sugiere una lectura arquetípica³²¹. El poema I funciona como prólogo de la sección, planteando (en estructura anafórica) las condiciones necesarias para el acceso a "[...] eso / que llamas hoy anhelo de ser puro" (13-14), cifradas en la resolución de los contrarios, tras abandonar los "cantares viejos" (3), esto es, partiendo del silencio. Las conexiones del soneto con otros anteriores son evidentes desde el punto de vista léxico: llama la atención la reaparición de "aleluyas" (1) que viene desde el primer poema del libro. El poema II enfrenta al sujeto (representado ahora por su "alma") con la inutilidad de la búsqueda: "¿Por qué, por qué buscar, si nada existe / que no tenga los sellos de lo vano / y la triple coraza de lo esquivo" (9-11). El tercer poema plantea la lucha por alcanzar la Belleza como tarea de unos pocos ("los impares", 12) que intentan rescatarla del

³²⁰ Es evidente que la mención del tema órfico remite a Rilke, cuya lectura por parte de Cortázar he intentado precisar en mi tesis de licenciatura. La huella de los *Sonetos a Orfeo* sobre la escritura poética inicial de Cortázar puede aquilatarse en toda su magnitud: comenzando por el propósito rilkiano de revolucionar la rígida estructura estrófica (que se refleja en *Presencia* en la densidad manierista en los juegos de rimas, léxicos, etc. y se mantendrá durante toda la producción cortazariana hasta culminar en el "Zipper Sonnet"), pero cifrándose sobre todo en conceptos como la idea de un Dios no cristiano, del todo parangonable con la "Presencia" cortazariana (cfr. la interpretación de Luis Felipe Vivanco: "En cuanto al contenido espiritual de esta poesía debo advertir que la actitud religiosa de Rilke [...] no solamente no es católica, pero ni siquiera cristiana. Se trata en todo el libro de la búsqueda de Dios, pero [...] de un Dios que el poeta ya lleva dentro y al que, por otra parte, contienen todas las cosas", L. F. Vivanco, "Introducción a *El libro de horas*", en *Escorial*, junio, 1944, XV, 45, pp. 237-268; *apud* Barjau "Introducción" a Rilke, 1993: 47-48). El concepto de "figura" que ya he evocado al propósito de *Presencia* también se encuentra en los *Sonetos a Orfeo*: "Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben. Das genügt." (I.11, 13-14; Rilke, 1996: 58); "Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren." (I.12, 1-2; *ibid.*).

³²¹ "La figura más fácilmente accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal. [...] La sombra representa un problema ético, que desafía a la entera personalidad del yo, pues nadie puede realizar la sombra sin considerable dispendio de decisión moral. En efecto, en tal realización se trata de reconocer como efectivamente presentes los aspectos oscuros de la personalidad. Este acto es el fundamento indispensable de todo conocimiento de sí [...]." (Jung, 1992: 22-23).

ocaso en que se halla sumida en "una tierra viuda de oraciones" (6), haciendo destacar otra vez el componente sagrado de la búsqueda. Los dos poemas siguientes (IV y V) se convierten en advertencias para aquel que intente la hazaña de acceder a la belleza. Recuperan la preocupación metapoética: el poeta debe estar dotado de "aliento", ser un elegido (3-4), para poder mantenerse en la inmediatez de la "presencia": "Concluído en la nada, constreñido / a ceder cercanía conquistada, / más valdría una huella en el teñido / por ilusiones mar, huella no arada" (5-8). Para ello "es menester haber velado tarde, / descubierto sin luz los universos, / alzado voces sabias a lo eterno" (12-14).

El siguiente poema (V) afirma taxativamente que la búsqueda debe realizarse en el interior, puesto que toda indagación en lo otro deja siempre algo intocado: "nace de sí, tan sólo de sí sale / y está en ti mismo o lo está³²², ese genio / que habrá de transmutar tu vida entera" (12-14). A continuación (VI) vuelve a confesarse la imposibilidad de tener éxito en la búsqueda de la belleza. Ésta se halla marcada por el "desconcierto" (1), por el "asombro" (5) que surgen al descubrir que la tarea poética de disolución de sombras termina por no revelar luz ninguna: "[...] detrás de la sombra no hay fanales / y al nacer siguen sombras vesperales / y al lado del desierto hay más desierto" (2-4). El "yo" debe enfrentarse con lo dado: "y entra la noche por los ventanales / abiertos al dominio de lo incierto" (13-14). Se empieza a revelar como conclusión del poemario que la única presencia accesible es la de "lo oscuro" y que la inmersión no debe contar con la esperanza de atravesarlo, no debe desestimar su densidad. Semejante convicción, a pesar de todo, no tiene que detener la búsqueda: la presencia de lo oscuro se concibe como objeto de indagación tan digno como la fugitiva presencia de la luz patente. De ahí que en VII se apunte lo inconcluso del proyecto poético: "Pero aún no está todo examinado: / déjame ver tu sombra, por si riela / luz misteriosa que en la sombra vela / esperando el mirar desembozado" (1-4).

³²² Sic en P; en Huasi (1981), como señalé en su momento, corrige la errata: "o no lo está".

La indagación debe dirigirse ahora hacia el lado oscuro del sujeto, invirtiendo la pulsión de la trascendencia hacia el mundo (como condición de revelación del ser): el movimiento será ahora de excavación en lo íntimo, posible refugio de la luz. Con ese anuncio se cierra la sub-sección que constituyen los siete primeros poemas y se abre el tríptico final. "Viaje del alma" (VIII) reclama la reintegración del alma, su regreso tras la infructuosa búsqueda en la trascendencia: "Vuélvete, con tus aguas, vuelve entera / de angustia, a adormilarte en mi morada / puesta a labrar la piedra del destino" (9-11). "Llanto" (IX) es la queja por el fracaso de la búsqueda exterior: "saber que en vano vela aquel que vele / detrás de una falaz sabiduría" (3-4). Finalmente, "Canto de ángeles" (X)³²³ se plantea, según he dicho, como poema reconsiderativo, perfecto final del curso del discurso lírico: "Vuelve el rostro y verás la prefigura / que el sol te arranca y clava en el sendero / para hacerte entender que eres un mero / cuerpo de cieno opaco y de espesura" (1-4).

Tras todo el recorrido lo único que queda es la sombra y toda búsqueda debe centrarse en ella. El poema, como "canto de ángeles", concreta la música que abría el libro y precisa su mensaje. La tarea poética se revela inútil del todo ("no rompas la palabra en tristes rimas", 11). El triunfo final pertenece al misterio: "acopio de tu ciencia, vil acopio / mientras flota una nube en los espejos, / mientras la voz de Dios cimbre las cimas" (12-14)³²⁴.

³²³ Este poema une el tema órfico con el "ángel", también de posible procedencia rilkiana, según lo explica Barjau: "Para entender correctamente el sentido que tiene la figura del ángel en las *Elegías de Duino* debemos ante todo evitar toda asociación con el ángel de la tradición judeo-cristiana. El ángel de Rilke es más bien un ser contrapuesto al de esta tradición: no es ningún mediador entre Dios y los hombres -no olvidemos, además, que de la cosmovisión rilkeana hay que excluir la idea de un Dios trascendente a este mundo y al hombre-; tampoco es ningún ser que proteja a los humanos [...]. El ángel es "aquel ser en el que la transformación de lo visible en invisible que nosotros llevamos a cabo aparece como realizada ya de un modo total" [...]. Al igual que Orfeo, en *Los Sonetos*, el ángel de las *Elegías* no distingue entre el reino de los muertos y el de los vivos; en su seno están presentes -invisibles, en el estado más puro de la interiorización, la totalidad de las obras del hombre, las del pasado como las del futuro." ("Introducción" a Rilke, 1993: 36).

³²⁴ La última palabra del libro estaba contenida en el último verso del poema "Devolución", que cierra la sección "Sonetos a la presencia": "tu destino de cimas y de rosas", mostrando cómo se inscribe en el poemario su propio decurso.

2.4. CONCLUSIÓN Y PROYECCIÓN

Sin necesidad de postular la reducción *Presencia* a germen del que parten todos los vectores semánticos de la poesía cortazariana, el discurso interpretativo puede, no obstante, tomar como punto de partida la primera colección de sonetos para desencadenar el proceso de "ordenada dispersión" hacia el resto de la obra. En efecto, la convicción de que el soneto es forma que otorga fuerza al discurso poético es llevada a su colmo en el primer poemario cortazariano: los cuarenta y tres textos que lo componen tensan la dicción y la significación. *Presencia*, que *a priori* se integra en una tradición aparentemente nostálgica de un determinado concepto de poesía "lujosa", podría leerse como un experimento que afecta a todos los órdenes expresivos: de la palabra al libro, como conjunto unitario de sentido³²⁵, pasando obviamente por los niveles del verso (en su insoslayable tensión con la frase) y la estrofa.

Me interesa subrayar ahora que, si mi lectura ha sido correcta, en el libro aparecen, ciertamente, buena parte de los "armónicos" que han de configurar la obra poética de Cortázar: de lo erótico ("Carta", "Idilio") a lo crítico ("Paisaje de guerra"), pero integrándose en un discurso de sentido global que he de intentar proyectar sobre el macro-texto del *corpus* total: la experiencia de un "yo" lírico que desencadena una búsqueda de la identidad propia, basándose sobre todo en un trabajo muy consciente del instrumento expresivo y confrontándose con la conciencia de una sacralidad precaria o en vilo, pero en ningún caso anulada. El sentido de esa trayectoria es, a todas luces, órfico y sobre ello he de volver más adelante.

³²⁵ Quiero insistir una vez más en el carácter extraordinario y seminal de *Presencia* como libro cerrado y unitario. A pesar de que Cortázar no volverá a reincidir en ningún otro libro poético con esas características, la tensión de sentido que impone el macro-texto será siempre preocupación de Cortázar, y en esa dirección deben interpretarse las migraciones de textos de una a otra colección, las diferencias en número y orden de los poemas, pero también la existencia, insoslayable, de sub-conjuntos poéticos unitarios insertos en esos volúmenes recopilatorios, así como la posibilidad de reconstruir "cancioneros" de diferente tipo a partir de la dispersión de los textos que eventualmente los conformaron en el momento de la escritura.

Lo que me interesa ahora es hacer avanzar mi lectura aprovechando fundamentalmente la fuerza que concede la forma del soneto. En lo que sigue, por tanto, voy a procurar investigar cómo Cortázar a lo largo de toda su carrera mantiene una fidelidad significativa al soneto como instrumento poético válido para ampliar los márgenes de su discurso lírico hacia ámbitos expresivos cada vez menos "tradicionales".

Cortázar continuó concibiendo proyectos sonetísticos casi desde antes de cerrar definitivamente la composición de *Presencia*. Como he señalado en el capítulo dedicado a la descripción del *corpus* poético, hace unos años Juan Cicco (1983) dio a conocer algunos sonetos pertenecientes a un volumen titulado *De este lado*, que, al parecer, coincidiría con la colección presentada por Cortázar-Denis al importante concurso "Martín Fierro" de 1940³²⁶. Por la exigua muestra publicada, los textos manifiestan con respecto a *Presencia* una contigüidad temático-simbólica y de tono

³²⁶ La presencia de Cortázar en ese concurso es la única atestiguada por los documentos epistolares, como he señalado en otro capítulo. Contra esa evidencia y las fechas que se atribuyen a los poemas en el momento de su publicación (diciembre de 1938 - abril de 1939), Cócaro sostiene, sin embargo, y a pesar de confesar que maneja los textos publicados por Cicco, que "antes de publicar *Presencia*, 1938, con el seudónimo de Julio Denis, libro hoy inhallable y que no volvió a reeditar, Cortázar había presentado a un concurso un conjunto de sonetos, algunos de ellos rescatados de los archivos particulares por el recordado crítico Juan Cicco." Cócaro (1984) e insiste años después: "A ellas, a madame y a mademoiselle Duprat, les confesó Cortázar en sus cartas inquietudes políticas, necesidades económicas o fervientes deseos de ir más allá de un conjunto de sonetos, que no resultó ganador de un concurso, o buscaba luego superar sus poemas de *Presencia*, libro hoy inhallable." (N. Cócaro: "Cartas a Mme. Duprat"; Cócaro *et al.*, 1993: 49). *Presencia*, no obstante, es menos inhallable que ese otro volumen, de cuya existencia física pretende dar fe la confesión del editor, quien afirma conservar "una copia ya amarillenta dedicada por el autor", que no he podido consultar. Del contenido global, por tanto, sólo pueden presentarse retazos extraídos de su correspondencia con Mercedes Arias, asumiendo que el libro que Cortázar describe parcialmente en varios lugares sea el presentado al concurso "Martín Fierro" y que en efecto éste coincida con *De este lado*. Recupero la información que Cortázar da acerca de ese libro en una carta de 9-IX-1940, que demuestra que el proyecto conoció varias fases: "Releyendo la obra -como si no fuese mía- constaté: 1) que había demasiadas cosas; 2) que era un libro desigual, ya que sus cuatro secciones carecían de los suficientes nexos como para lograr esa unidad, eso de ciclo cumplido que debe tener el Libro (así, con mayúscula). Consecuencia: suprimí de golpe toda una sección, que se llamaba DIARIO DE VIAJE, y que estaba constituida por varias prosas un tanto surrealistas. Reducido a tres partes -verso todo- creí lograr la unidad. Y fue entonces que -¡oh, confusión!- advertí que NOCTURNO DEL CIELO coincidía perfectamente, casi necesariamente en la primera parte. Lo copié, y forma ya parte de la obra." (Domínguez, ed., 1992: 233-234). Finalmente, el proyecto se frustra: "[...] mi libro no se publicó. No sé si saldrá algo mío este año o el próximo. He trabajado, cosas nuevas han nacido, y aquel libro no significa ya un deseo de publicación. La copia prometida tendrá que quedar en promesa por ahora: mi máquina está en manos de un amigo que la emplea en traducciones. Quizá la recobre hacia septiembre; entonces... (13-VII-1941; *ibid.*: 240).

retórico evidente en el breve comentario que hice del que comienza "Vana misión la de salir del nombre"³²⁷, con respecto a la cuestión del seudónimo. La mayor diferencia consiste en que, frente al enrarecimiento de las rimas que aparece en algunos textos de *Presencia* (en "Neruda" riman, por ejemplo, "simbioica" y "heroica") estos sonetos están contruidos en versos blancos³²⁸, manifestando, aparentemente, una evolución en la concepción de la forma que se sitúa en los orígenes de la manipulaciones que derivarán en el "Zipper Sonnet", al que me referiré enseguida³²⁹. De la misma época han

³²⁷ Cicco (1983) subraya la "concepción de un yo individual que intuye la secreta presencia de un "doble" contra el cual debe prevenirse.". El que comienza "El hocico se acerca al manantial" recoge la consideración metafísica del paisaje ("[...] El manantial perdura, / sin esperar -porque esperar es tiempo-", 10-11), mientras que el tercero ("Vacío cofre de ascensión continua") exagera la imagen del poeta como sacrificado, a la que tendré que volver: "Yo te cedo mis ojos, y las manos / las consagro, cortadas, a tu Signo, / y el prelude de sangre de mi muerte" (9-11). En estos últimos versos aparecen imágenes reiteradísimas en la escritura de Cortázar (las "manos cortadas" son esenciales en varios cuentos de la primera época: "Las manos que crecen" o "Estación de la mano", *La otra orilla*, CC/1: 36-42 y 100-103) o lexemas muy connotados con respecto a la producción sonetística (recuérdese que *Preludios y sonetos* es el título de otro proyecto de desarrollo continuo en el *corpus* poético). Sólo un dato curioso más, exhumado de un volumen de la Biblioteca de la Fundación Juan March: en su ejemplar, *Introducción al conocimiento de la filosofía en la India* (Buenos Aires, Viau, 1942, p. 114) de Vicente Fatone, profesor de filosofía en la Escuela Normal Mariano Acosta, Cortázar anota "De Este Lado!!" al margen de una observación del autor ("la piedra cumple su ley perfectamente, porque la cumple sin distracciones"). En ese contexto la idea ilustra la concepción oriental del ser, que elude la oposición sujeto / objeto, pero el ejemplo sirve también para comprender la opacidad del ser-en-sí sartriano. Cortázar, sin duda, percibe la afinidad y demuestra con esa anotación cuál es la tradición en la que se está forjando su escritura.

³²⁸ Al respecto es ilustrativa una nueva comparación con Cirlot, quien "busca la destrucción definitiva del soneto por medio de la monorrima [...] y los últimos sonetos sin rima". (V. Cirlot, "Prólogo" a Cirlot, 1993: 11). Como ahí se señala "El soneto sin rima, preludiado en la rima asonante utilizada en el expresionismo, se considera una *contradictio in adiectio* y la destrucción del género" (*ibid.*: 21). Citando a Schlütter (*Sonett*, Stuttgart, 1979), Victoria Cirlot señala que "existen pocos sonetos sin rima, empleados por lo general en los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo" (*ibid.*), lo que ayuda a aquilatar la magnitud del proyecto cortazariano. No obstante, la tradición es antigua: un soneto sin rima pueden hallarse en un autor frecuentado por Cortázar, William Blake: "To the evening star" (cfr. Blake: 1986, I :20).

³²⁹ Debo mencionar que el título global de la colección, en su alcance "topológico", anticipa una tendencia exacerbadísima en Cortázar: *La otra orilla*, "El otro cielo", "Ahí, pero dónde, cómo", "Las caras de la medalla"; *Alguien que anda por ahí*, "Anillo de Moebius"; *hic et nunc*; *Ahí y ahora*; "Del lado de acá-del lado de allá-de otros lados" (R) y debe ponerse en correlación con la herencia romántico-simbolista (la oposición entre el *hic et nunc* y el *ailleurs*; cfr. Béguin, 1954:). La aparición literal del sintagma es frecuente en toda la obra cortazariana y habitualmente se deja traducir como "la vigilia", el mundo no onírico, tanto en poemas como en prosas: "Te toco apenas y te agitas, libre / en tu sueño, defendiéndote / de caer de este lado. ("Nocturno ("Te sobro"), 24-26); "No me aflagi; era otra cosa, un sentimiento que no existe de este lado." (DAF: 90); "[...] detrás queda la noche desnuda y rabiosa mordiendo en esa tela invulnerable, luchando por rasgarla y poner de este lado los primeros visitantes" ("Background", SC: 20). Pero, evidentemente, la topología que triunfa en toda la escritura cortazariana es la del "otro lado" (de filiación lorquiana: "Poema doble del lado Eden", que Cortázar cita en numerosos lugares: cfr. "Rimbaud", 1941; OC/2: 22; Cortázar, 1954: 138; Soler Serrano, 1986: 82; SC: 322) y, a tal respecto, se convierte en una poética del límite, que se mueve siempre al "otro lado de la Gran Costumbre" ("Poesía permutante", UR, I: 272), "del otro lado de la palabra FIN" ("Una muñeca rota", *ibid.*: 269) en la que los

aparecido algunos sonetos sueltos, incluidos por lo general en cartas, que corroboran aún más el hecho de que Cortázar se encuentra inmerso en un mismo impulso lírico que intenta cuajar en diferentes proyectos, pero siempre marcados por la tensión exigida por la forma³³⁰. Para completar la visión evolutiva de la dedicación cortazariana a esa estrofa habría que recordar, obviamente, la posibilidad de que entre los muchos poemas mencionados por el autor o sus críticos pero jamás publicados se encuentren no pocos sonetos³³¹ y mencionar, necesariamente, la pervivencia a lo largo de los años de un apartado titulado *Preludios y sonetos* que al parecer comienza como proyecto exento y termina subsumiéndose, con diferente configuración, en las colecciones mayores (*Pameos y meopas, Salvo el crepúsculo*)³³².

Pero me parece más interesante que perseguir una posible evolución cronológica sujeta a datos en muchos casos inciertos me parece aprovechar la continuidad estética que impone la forma del soneto a lo largo de toda la escritura cortazariana para llevar mi interpretación hacia nuevos espacios líricos. Tal y como he planteado mi estudio, los próximos lugares que han de detenerme son, por un lado, la poesía que prolonga el gesto experimental atisbado en *Presencia* hasta su límite, esto es,

personajes "están mirando la pared porque sospechan lo que puede haber del otro lado" (LM: 16), los lectores "nos quedaremos siempre como del otro lado del libro" (PM: 8) o los poetas se definen porque su tarea es "poner la mano al otro lado del espejo" (Pereda, 1977). Ahorro las apariciones en los poemas, que ya se irán viendo a lo largo de este trabajo.

³³⁰ Ya he comentado "Soneto ("Tan vasta tu presencia en esta hora")" (1939). En otros capítulos me ocupo de los interesantísimos "Mínima" (14-X-1939), "Fábula de la muerte. III" (1941) -que funciona en el *corpus* como huella de otro proyecto ¿de sonetos? más extenso-, "Martirio de San Sebastián" (marzo de 1942) y el que comienza "No te llevas todo cuando ciñes" del periodo de Bolívar y Chivilcoy (1937-1944), también sin rima y, por tanto, relacionable con el proyecto *De este lado*.

³³¹ Desde los sonetos dedicados a sus "compañeras de la escuela primaria," (Soler serrano, 1986: 77) a la sección de un libro inédito titulada "La renuncia al poema", uno de cuyos tercetos ("Haz del verso la forma que ama Lio / y si en la columnata Apolo brilla / será también la forma para Orfeo") explica a Mercedes Arias (15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 256), pasando por once sonetos nunca publicados de los que componen *Fábula de la muerte* (*ibid.*: 255 y 289).

³³² De buena parte de los sonetos incluidos en esa colección he de ocuparme enseguida al referirme a los sonetos amorosos. Dejo para entonces la consigna de los datos externos que de ella se tienen.

el estallido de la integridad del texto en la "poesía permutante" y la investigación en la posibilidad de inventar un idioma poético "nuevo". Por otro lado, superada la lectura de unos textos básicamente eutrapélicos, pero no menos comprometidos con la investigación en la virtualidad reveladora del lenguaje, habré de internarme en el vasto territorio de la poesía amorosa cortazariana. Pues bien, en ambos casos pueden servir de vía de acceso un conjunto de textos unificados por la forma del soneto. El propio Cortázar, en un texto tardío, da la clave que ha de ordenar mi exposición más allá de la cronología: "me encanta escribir sonetos lúdicos o eróticos" ("Para Solentiname", 1978; OC/3: 157). Son esos los textos que voy a comentar en lo que sigue, para, posteriormente, progresar hacia otros poemas "lúdicos" y "eróticos" pero ya no vertidos en el molde del soneto.

3. LOS SONETOS LÚDICOS

La escritura de sonetos en verso blanco (*De este lado*) en fecha tan temprana como 1938 se puede considerar como un primer enfrentamiento abierto a las leyes del género. No obstante, en *Presencia* Cortázar anticipa manipulaciones formales no menos llamativas, aumentando (como quería Valéry) las constricciones (rimas difíciles, rimas internas, etc.) o por el contrario concendiéndose mayores libertades³³³. A tal punto, la inclusión en ese primer poemario de un soneto en dos versiones idénticas hasta el v. 3 ("Música" y "Música II") puede suponer un primer escaqueo "lúdico" en la línea que ha de culminar en la "poesía permutante".

³³³ Al respecto, y como "anticipo" del soneto sin rima, en la misma línea señalada para Cirlot, es notable la inclusión en *Presencia* de un soneto con sólo dos rimas ("Sonetos a mí mismo VI": ABBA / ABBA / ABA / ABA), lo que Rengifo -preceptista al que invocaré enseguida- llamaba un "soneto continuo". Puede resultar ilustrativa a este propósito la consulta de la tabla de rimas de los sonetos cortazarianos que adjunto al final del capítulo.

Cortázar continuará siempre preocupado por introducir cierta flexibilidad en la estructura del soneto: los escribirá en versos eneasílabos, con rimas asonantes³³⁴, etc. Pero los mayores logros en esta línea los consigue con lo que el autor considera una notable originalidad, el "Zipper Sonnet" -que se puede considerar un soneto "permutante", puesto que admite dos lecturas según el orden elegido (de arriba abajo y de abajo arriba)- y sus tres sonetos "in italico modo" que son puro juego lingüístico con un lenguaje inexistente y que, a la vez, parodian las convenciones temáticas más tradicionales del género, volviéndose hacia sus orígenes. De esos cuatro sonetos me ocupé en las próximas páginas.

3.1. EL "ZIPPER SONNET"

Como no podía ser menos, los primeros problemas que plantea este texto son de índole macro-textual. Sin intención de precisar por ahora todos los datos que se conocen, hay que consignar que antes de su ubicación definitiva en *Un tal Lucas* ("Lucas, sus sonetos", UTL: 161-167), el poema había aparecido dos veces en revistas, inserto en un conjunto titulado "Cinco sonetos eróticos 1977", que sufre variaciones a las que me referiré más adelante. Desde luego, la inclusión del "Zipper Sonnet" en un ciclo de "sonetos eróticos" no dejaba de llamar la atención, pues, como señalaré, nada en el poema induce a una lectura en ese contexto semántico³³⁵. La publicación exenta

³³⁴ "Éventail pour Stéphane", "El gran juego", "Doble invención". Cfr. la tabla de rimas citada.

³³⁵ No creo desde luego que la imagen de la "cremallera" apunte en ese sentido como le ocurre a Turner: "And, to complicate everything still further, the central image of the zipper (as prelude or finale of an act of love?) is the key to the erotic connotations of the whole poem" (Turner, 1984: 136). Su "argumentación" es endeble y fuerza el contexto: en primer lugar apela a criterios externos que no dicen nada sobre el soneto en cuestión: "The reader of Cortázar is already used to associating eroticism and metaphysics in his work, and there is a long and very close association between the sonnet form and amorous themes [...]" (*ibid.*). A continuación abusa de un juego de palabras que no se refiere tampoco a este poema en particular, sino a la escritura sonetística cortazariana en general: "[...] an association of which Cortázar reminds us early in the introduction to the Zipper Sonnet by his reference to "estro" (en primera y en segunda aceptación [*sic*, por acepción])". Para finalizar presenta como argumento lo que no es sino limitación de su lectura y concluye tautológicamente (no sin interés para una psicocrítica de la crítica): "And then what are we to make of these paroxysms, rising and falling trees, the search for the other? It seems to me impossible to read a sonnet in which the movement of a zipper suggests creativity, without these erotic implications" (*ibid.*). Turner ignora la publicación previa del soneto en la serie "erótica", afortunadamente. La decisión autoral de eliminarlo de

en *Un tal Lucas* (con un complejo para-texto que debe ser comentado) es una prueba del constante afán cortazariano de precisar el lugar de los textos en el seno de la obra total, con vistas a clarificar su sentido.

El mencionado para-texto que envuelve al "Zipper Sonnet" se centra en consideraciones metaliterarias del autor, ceñidas a las dificultades concretas que le surgieron al componer un soneto tan peculiar como el que ofrece³³⁶. El humor, no obstante, será el tono característico de la reflexión teórica (en plena conformidad con el del volumen en que se incluye el texto)³³⁷. Las dificultades allí evocadas plantean de inmediato la confrontación entre el deseo de apertura semántica, esencial en el discurso poético, y las restricciones que impone el soneto, donde "el rigor y lo cerrado de la forma no dejan mayor espacio para la innovación" (UTL: 161), lo cual se interpreta como reto que debe ser vencido, al objeto de "enriquecerlo en su estructura misma" (*ibid.*)³³⁸. Ese enriquecimiento de la estructura será la vía para la deseada apertura semántica, limitada en este caso a dos lecturas posibles y acaso sorprendentes: "la lectura de abajo arriba no da precisamente lo mismo que la de arriba abajo" (*ibid.*)³³⁹.

esa serie es el mejor contraargumento contra la "hipótesis" del crítico.

³³⁶ También Raymond Queneau (a quien Cortázar dedica sus poemas permutantes en *Último round*) considera necesario componer un para-texto explicativo del proceso de composición de sus "sonetos permutantes", haciendo referencia al problema de rimas, riqueza léxica, unidad temática, coherencia sintáctica sin someterse a la mera parataxis de oraciones principales y también manifiesta orgullo jovial al calcular el tiempo que haría falta para leer todos los sonetos (a razón de 45 seg. por soneto, y 15 seg. para mover las tiras: 190.258.751 años *full time*) y su fuente ("C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes de rechange* que par les jeux surréalistes du genre *Cadavre exquis* que j'ai conçu -et réalisé- ce petit ouvrage [...]"; R. Queneau, "100.000.000.000 de poèmes. Mode d'emploi"; en OULIPO, 1973: 247-249).

³³⁷ Cfr. por ejemplo: "Con la misma henchida satisfacción de una gallina, de tanto en tanto Lucas pone un soneto [...] Lucas pone sonetos con pluma, otra semejanza con la gallina" (UTL: 161-162).

³³⁸ Parecen resonar ahí las palabras de Rilke al explicar su propósito en los *Sonetos a Orfeo*: "Los llamo siempre sonetos. Aunque sean lo más libre y, por así decirlo, lo más modificado que pueda concebirse en una forma normalmente tan tranquila y tan estable como es el soneto. Pero precisamente esto: modificar el soneto, levantarlo en alto, más aún, hasta cierto punto llevarlo en volandas sin destruirlo fueron para mí una prueba y una tarea peculiares." (carta a Katharina Kippenberg, 23-II-1923; *apud* Barjau, "Introducción" a Rilke, 1993: 42).

³³⁹ Hay en toda la exposición cortazariana un tono de satisfacción por el resultado conseguido, que no debe confundirse, sin embargo, con orgullo de originalidad. En efecto, casi todos los preceptistas barrocos

Aun considerando el carácter de "bello juego poético" que la escritura ha comportado (UTL: 165)³⁴⁰, no se menciona el carácter lúdico de la lectura, de la que se subraya, sin embargo, otra característica, la naturalidad: "A Lucas lo asombra un poco que cualquiera de las dos lecturas den (o en todo caso le den) una impresión de naturalidad, de por supuesto, de pero claro, de elementary my dear Watson" (UTL:

consignan ejercicios semejantes y aun más complejos. El "Zipper Sonnet" es, en buena medida, el heredero post-moderno del soneto "retrógrado" incluido en la clasificación de Díaz Rengifo (*Arte poética española*, 1592, caps. XLII-LIII; 1977: 48-58) o de la "musa retrógrada" de Caramuel (cfr. Cózar, 1991: 286-291). Cózar hace un repaso histórico del artificio "retrógrado" desde la antigüedad: tales son los versos sotádicos (o sotadicios, S. III a.C.) en los que "la lectura inversa lleva a un sentido opuesto al literal, con lo que resulta una fórmula idónea para la sátira" (*ibid.*: 115); "Sotádicos, palíndrome, cancrinos (por relación con el cangrejo), anacíclicos, son nombres diversos para definir a los retrógrados con matices que no consideramos realmente significativos. Quintiliano nos hace referencia a la existencia de muchos de ellos en la Antología Griega, si bien parece que es una forma mucho más frecuente en la literatura latina. [...]" (*ibid.*). La definición que Sidonio Apolinar (S. V) hace del retrógrado condice con el propósito cortazariano: "Hi nimirum sunt recurrentes, qui metro stante neque litteris loco motis ut ab exordio ad terminum, sic a fine releguntur ad summum." (*apud* Cózar, 1991: 146). Otros hitos señalados por Cózar son los versos "reciproci" de Evrard L'Alleman (*Laborintus*, 1349: "Retro recurro, metra scando dum talia: / Justis suplico virgo tibi sacra, repelle proba / Proba repelle; sacra tibi virgo suplico justis, / talia dum scando metra, recurrum metrum."); *ibid.*: 223) o la "retrogradacio": de las *Leys d'Amor* del S. XIV (*ibid.*: 225). Es interesante notar que, según Cózar "el verso anacíclico perfecto (o retrógrado), letra a letra, que permite por tanto la misma lectura de derecha a izquierda y a la inversa, lo encontramos en algunos textos latinos que ya hemos citado, pero en ningún caso en castellano o francés. [...] El retrógrado por palabras es ya más frecuente y, sobre todo, el retrógrado por versos (en el que es posible también empezar la lectura por el último y ascender hasta el primero)" (*ibid.*: 238). El inventario prosigue con ejemplos del *Arte de trovar* de Encina y de Pedro de Cartagena, de los "retrographos" de Luis Alphonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602; *ibid.*: 280), del "carmen cancrinum" de Paschasius (*Poesis Artificiosa*, 1668; *ibid.*: 297) o del soneto "Al Santísimo Nombre de Jesús" citado por Rengifo (quizá suyo) "puede leerse palabra a palabra de derecha a izquierda respetando la métrica, así como de abajo arriba" (*ibid.*: 323). Por lo general se combina la lectura "vertical" con la "horizontal", en ambos sentidos, pero Cózar cita un ejemplo más cercano al poema de Cortázar, aunque menos perfecto: el soneto "Jesús" del Ldo. Dueñas "que puede leerse empezando por el último verso hacia el inicial, pero no de derecha a izquierda. La lectura ascendente no respeta además la métrica del soneto." (*ibid.*: 323). Lo más interesante de estos textos, por su proyección sobre la modernidad, es que "todas estas formas de retrógrados, como los acrósticos y alfabéticos, se relacionan entre sí porque permiten diversas posibilidades de lectura, aparte de exigir una percepción visual [...]" (*ibid.*: 239).

³⁴⁰ Incitaciones parecidas pueden encontrarse en diferentes escritos en prosa de Cortázar: Calac recita los célebres sonetos de la "poetisa gorda", "intercambiando cuartetos y tercetos sin que nadie se diera cuenta de la diferencia" (VDOM: 23). En *Rayuela* Oliveira se plantea "Ejercicios tipo: Traducir con inversión maniquea un famoso soneto: El desflorado, muerto y espantoso pasado, / ¿habrá de restaurarnos con su sobrio aletazo?" (R, cap. 140: 438). No he podido identificar a que soneto se refiere, pero el participio inicial y el verso alejandrino me hacen pensar en Nerval, quien, por otro lado, puede ser evocado como precursor de la poesía permutante, en virtud de las "contaminaciones" de cuartetos y tercetos entre los sonetos "Myrtho" y "Delfica" de *Les Chimères* (cfr. Nerval, 1986: 696-697, 700-701 y 916). Una de las variantes de estas combinaciones nervalianas lleva por título "A J-y Colonna", que el comentarista, Henri Lemaitre, vincula con una evocación de Francesco Colonna, quien, casualmente, es también citado por Cortázar como mentor de su proyecto de sonetos lúdicos "in italico modo". No sugiero, obviamente, nexos directos, sino comunidad de "familia" entre todos estos "enfants du feu", como señala Lemaitre.

162). De paso, se defiende la condición del autor como primer lector y se solicita la colaboración de lectores sucesivos en asuntos como la puntuación, que debe suplirse.

En la cuestión del sentido se encuentra el vínculo directo y, a la vez, cierto progreso con respecto a textos permutantes similares. Se reconoce el vínculo del significado con la secuencialidad del significante y la dificultad que eso supone a la hora de manipular un texto "cerrado", de límites establecidos:

Como causalidad y temporalidad son omnímodas en cualquier discurso apenas se quiere comunicar un significado complejo, digamos el contenido de un cuarteto, su lectura patas arriba pierde toda coherencia aunque cree imágenes o relaciones nuevas, ya que fallan los nexos sintácticos y los pasajes que la lógica del discurso exige incluso en las asociaciones más ilógicas. (UTL: 162).

Se revela ahí la conciencia que Cortázar tenía de su tarea de escritor: nada ingenua, nada irresponsable, siempre marcada por el propósito de transmitir un significado, asume las trabas que el propio lenguaje plantea y la imposibilidad de construir sin reglas, decidiendo tensar las existentes hasta el límite de sus posibilidades.

El para-texto del "Zipper Sonnet" se completa con la traducción portuguesa del poema, a cargo de Haroldo de Campos³⁴¹, quien acompaña su propio texto de notas, que a su vez provocan comentarios del propio Cortázar, relativos a menudo a la cuestión del sentido. El poeta brasileño también construye su discurso paralelo sobre las dificultades de recreación y no evita evocar al mentor de la deconstrucción: el "traditraduttore" (el término es de H. de Campos) "'derridianamente", por no poder sobrepasarlas, difiere sus diferencias (*différences*)" (UTL: 166). Alude con ello a lo que más tradicionalmente se llamarían "licencias". Pero Lucas-Cortázar aprovecha la alusión deconstructiva para aplicarla a su propia tarea de creador, en la que ve una resolución posible de la lucha entre lo dicho y lo no dicho:

³⁴¹ La recepción de Julio Cortázar en Brasil fue singularmente productiva, en buena medida porque la vanguardia brasileña de los años sesenta veía en él a un buen maestro inmediato. Haroldo de Campos, fundador de *Noigandres*, "a quien toda combinación semántica exalta a niveles tumultuosos" (UTL: 164), no podía dejar pasar el reto, que se convierte a su vez en homenaje, de hacer una "contraversión" del experimento cortazariano y explicar, por su parte, el sentido de su experimento sobre el experimento. Cortázar incluye en *Salvo el crepúsculo* un poema permutatorio (más en la línea de Cirlot que en la del autor argentino) de Haroldo de Campos: "Fome [*sic*] de forma" (SC: 39).

También Lucas había diferido sus diferencias, porque si un soneto es de por sí una relojería que sólo excepcionalmente alcanza a dar la hora justa de la poesía, un *zipper sonnet* reclama por un lado el decurso temporal corriente y, por otro, la cuenta al revés. (UTL: 166).

A partir de ese momento, Lucas sueña "con otro *zipper sonnet* cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible" (UTL: 167). Quizá lo que Lucas-Cortázar no plasmó en ese soneto se halle escondido en alguno de sus innumerables poemas permutantes, que todavía quedan por leer.

Teniendo en cuenta las premisas planteadas en el para-texto, me parece oportuno considerar este poema como un texto permutante, ya que obedece a la misma ley de multiplicidad de lectura que otros textos explícitamente denominados así por Cortázar, y a los que dedicaré atención en un próximo capítulo. La única salvedad que puede hacerse es que en este caso, a diferencia de lo que ocurre en otros poemas permutantes, el número de lecturas sugeridas por el autor no es indefinido, sino que se limita a dos. Es un ejercicio de la misma índole que aquéllos, pero regido por un número mayor de reglas previas: las elegidas por el autor más las impuestas por el género. Lucas-Cortázar, según dije, se muestra orgulloso del resultado, y hay que reconocer que la "lectura alterna" puede redundar en dos poemas "con sentido". Pero igualmente obvio es que de los dos, sólo el primero (el impreso de modo tradicional) es soneto, pues el segundo (la lectura inversa) ya no sigue (no puede seguir) la organización de rimas que define al soneto³⁴². Si la objeción es de poca monta para el alcance global del proyecto, no podía dejar de subrayarse en tanto en cuanto el propósito declarado es construir un soneto que sean dos. Hay que señalar, además, que este experimento aporta una nueva regla de permutación a las practicadas en otros poemas: si en ellos los "bloques permutables" son versos o estrofas, en el "Zipper

³⁴² El mantenimiento de la rima -y la contravención de su organización en el soneto "inverso"- se eleva como rasgo marcado, en tanto en cuanto Cortázar no había dudado en prescindir de él en algunos sonetos tempranos que ya he mencionado reiteradamente.

Sonnet" la permutación afecta, necesariamente, a ambos niveles y aumenta así la profundidad de las operaciones realizadas sobre el texto³⁴³.

Otro aspecto destacable del soneto como "poema permutante" es que no se exige del lector manipulación física alguna ("recorte y reorganización" del poema, como se pide por ejemplo en los incluidos en *Último round*) y -hay que decirlo- tampoco el autor la verifica mediante la impresión del segundo poema. Parece obvio, pues, que la idiosincrasia del poema consiste en ser doble siendo uno, sin multiplicarse en el espacio³⁴⁴: la única actividad que se pretende ponga en marcha el lector es el "desplazamiento". El recurso típicamente poético de la "forma redundante" (que significa lo que dice) se lleva a sus últimas consecuencias en este poema cuando en el primer verso del primer poema se lee "de arriba abajo o bien de abajo arriba" y en el primero del segundo poema (o sea el último del primero) "de abajo arriba o bien de arriba abajo"; toda transformación física del texto, destruiría, a mi juicio el efecto: poner este último verso "arriba" sería comenzar el poema "por el tejado", provocar un cortocircuito entre estructura del texto y contenido del discurso³⁴⁵.

En cuanto a esos contenidos, la densidad metapoética del texto es evidente, como no podía ser menos en un poema que se pondrá bajo la advocación de Violante³⁴⁶. Algunos versos son explícitos: "obstinado hacedor de la poesía" (13), "quien en la alterna imagen lo conciba / será el poeta de este paroxismo" (5-6)³⁴⁷. Esta

³⁴³ No me referiré a las traducciones de H. de Campos por incluirse en otro tipo de "transformaciones" que quedan fuera de mi actual preocupación.

³⁴⁴ Una de las manipulaciones discutibles del único comentarista que ha hallado este soneto (Turner, 1984:132-137), aparte de incluir la puntuación que Cortázar sugiere establecer sólo "mental y respiratoriamente", es la de imprimir los "dos sonetos".

³⁴⁵ Entre los sonetos de la primera época, "Mínima" parece anticipar este recurso a la escritura cíclica del poema, puesto que tanto el primero como el último verso son idénticos: "Yo no tendré jamás la poesía".

³⁴⁶ "Pero de cosas así se alimenta la poesía, y en una de esas quién te dice, o le dice a un tercero que recogerá esa esperanza para una vez más colmar, calmar a Violante" (UTL: 167). Esa alusión a Lope reúne, otra vez, el homenaje al "soneto clásico" con el afán experimentador.

³⁴⁷ La versión de 1978 presenta aquí una mínima variante: "en este paroxismo".

lucubración metapoética se acompaña de metáforas y símbolos pertenecientes a campos muy familiares para Cortázar: el viaje, identificando explícitamente "curso" y "discurso": "este camino lleva hacia sí mismo" (2), premonición que se corrobora al encontrarse al final con el mismo primer verso aunque levemente alterado. Al mismo paradigma pertenece la imagen del poeta como "náufrago"³⁴⁸ (8) que pretende "llegar hasta el dorado gajo"³⁴⁹ (11).

Notable es también la elaboración de una isotopía de la identidad -imbricada en la reflexión metapoética- a través de expresiones como "simulacro" (3) , "alterna imagen" (5), "reflejo" (9), "antagonista de la simetría" (10) o "espejo" (12). Esto, sin embargo, no puede llevar a sostener que lo que propone el poema es la imposibilidad de trascendencia, el solipsismo del camino creativo que sólo conduce al "yo" a los fosos del sí-mismo, por mucho que mire en torno (Turner, 1984: 137). Creo, por el contrario, que lo que se sugiere es que el camino nunca será estéril en tanto que quien partió no es el mismo que llega, aunque llegue a sí mismo.

La *dispositio* del texto -uno de los principales problemas, según el autor- se resuelve mediante la yuxtaposición de sintagmas paralelos, que huyen de cualquier riesgo de encabalgamiento, y cuya permuta no ofrece mayores dificultades. Sólo hay dos nexos subordinantes en posición de engarce que podrían crear algún problema: el primero, no obstante, introduce una proposición de relativo sustantivada ("quien en la alterna imagen lo conciba", 5), con lo que se equipara a cualquier otro verso en cuanto a plenitud sintáctico-semántica; el segundo es un "para..." que introduce una proposición final con infinitivo concertado ("para llegar hasta el dorado gajo", 11): la doble lectura

³⁴⁸ Turner (1984) señala la fuente gongorina. Otros vínculos de este "trick sonnet" (según Turner) con la literatura áurea que este crítico señala parecen más bien espejismos lingüísticos: el uso del cultismo -a veces erróneamente señalado por el crítico- le parece prueba bastante.

³⁴⁹ Interpretando "gajo" como rama, Turner, pobremente, lo ve como símbolo "of possible kingship for a runaway slave" (1984:134) y deja pasar cualquier alusión a la búsqueda del vellocino -podía hacerlo pues ya identificó al "poeta visionario" con Ulises por el mero hecho de que aparecía "amarrándose a un espejo". Tampoco ve la "rama dorada" como símbolo del conocimiento mágico, según la obra de Frazer. Pero, a lo mejor, "dorado gajo" sólo está por pieza de fruta de ese color.

sólo invierte en este caso la dirección de la finalidad (o, desde el punto de vista opuesto, de la causalidad).

Los sintagmas paralelos que he mencionado realizan función expansiva como aposiciones sustantivas o adjetivas, bien del núcleo semántico "poeta" (6), bien del núcleo semántico "paroxismo" (6), metáfora del poema (en virtud del deíctico autoseñalativo "este"). Al primero se adscriben, en el primer poema, "náufrago..." (8), "vanamente eludiendo su reflejo" (9, con un uso "impropiamente" adjetival, pero bien "galicado", del gerundio, no extraño en Cortázar), "antagonista de la simetría" (10), "visionario amarrándose a un espejo" (12, con otro gerundio "agramatical") y "obstinado hacedor de la poesía" (13). Al "poema-paroxismo" lo califican imágenes como "camino" (2), "simulacro de cima ante el abismo" (3) y "árbol que se levanta o se derriba" (4). La lectura invertida podría hacer vacilar la adscripción de las aposiciones en algunos casos, tan sólo porque el valor anafórico de "este" puede hacer identificar con "paroxismo" (y por tanto no con "poeta") lo que haya aparecido antes en el curso de la lectura. En cualquier caso, dicha vacilación de las calificaciones redundaría en un efecto significativo y coherente con la teoría poética cortazariana: la "confusión" del sujeto lírico con el poema que escribe. Este soneto "tardío", cuarenta años posterior al inicio de la escritura poética de Cortázar, confirma, en suma, el desarrollo coherente de sus preocupaciones, en todos los niveles, y sirve de transición perfecta hacia la lectura del *corpus* más estrictamente experimental del poeta argentino

3.2. LOS SONETOS "IN ITÁLICO MODO"

[...] una de nuestras más caras aspiraciones [...], como todo el mundo sabe, consiste en sustituir una palabra española por otra italiana siempre que sea posible y sobre todo si no lo es. (VDOM: 284).

Debo comenzar apuntando que en los tres sonetos "italianos" de Cortázar (SC: 103-108) aparecen activadas, a mi juicio, dos tradiciones: la de la invención de palabras y la de la escritura poética en un idioma distinto del originario, complementadas por

otros modelos confesos más o menos explícitamente por parte del autor. La invención de un "idioma privado" sería el corolario unificador de ambas. No insistiré de momento en las cuestiones teóricas del problema ni en los hitos más importantes de esas posibles tradiciones, pues, como he indicado, la intención de mi discurso en este momento es anticipar cuestiones que se han de proyectar sobre capítulos posteriores, donde habrá oportunidad de completar la información más o menos erudita.

La elección del italiano como esa lengua "otra" adecuada para unos textos de características precisas, aparte de las razones alegadas por el autor en un breve prólogo explicativo -que comentaré luego- no deja de ser llamativa. Cortázar, a pesar de dominar el inglés y el francés (idiomas que tradujo profesionalmente, según es sabido, para la UNESCO y "por placer" en algunas versiones fundamentales de textos de Poe, Yourcenar, etc.), jamás escribió, hasta donde conozco, un solo poema en cualquiera de estas lenguas. Por el contrario, se atreve a componer tres sonetos en una lengua que "se parece" bastante al italiano, a pesar de no haber ofrecido para esa lengua "pruebas objetivas" de competencia como las ofrecidas para el inglés y el francés. Muy importantes son las motivaciones de carácter lúdico que redundan en esta especie de "irreverencia" poética, pero me parece también necesario subrayar que, bajo una aparente broma lingüística se esconde, en un proceso dialéctico caro al autor argentino, un homenaje profundo a un idioma y a una cultura -la italiana renacentista- de los que, como "viejo poeta" (UR, I: 274), se sentía deudor³⁵⁰.

El vínculo con una cierta tradición arcaizante procede, pues, de la consideración (más o menos fingida y más o menos paródica) del italiano como lengua poética por excelencia para determinados contenidos. Sin embargo, no será ocioso recordar que, en la historia de la poesía hispánica, la adopción de patrones italianos en la expresión poética supuso, en su momento, un impulso de modernización. Por ello, en el ejercicio

³⁵⁰ Más adelante en mi estudio habrá ocasión de comprobarlo.

cortazariano, bajo del homenaje arcaizante, pudiera verse una sutil invitación a recorrer un nuevo camino de modernidad.

Que el vínculo con el momento clave en la inflexión de la poesía castellana no es puro espejismo crítico lo atestigua el título que lleva el breve prólogo del autor a estos tres sonetos: "IN ITALICO MODO" (SC: 103). La referencia al Marqués de Santillana es evidente y suscita, no sin ironía, algunas consideraciones fundamentales. En primer lugar, la inscripción en el propio texto de un modelo, más o menos remoto, que funciona como uno más de los puntales que a lo largo de la escritura cortazariana tienden a sostener la vigencia del soneto como forma poética por excelencia. La mención, indirecta, del más antiguo ancestro de esta forma poética en español es así homenaje al introductor de una de las vías más transitadas (el "agazapado íncubo") por todos los poetas en ese idioma. Pero, al mismo tiempo, la mención es irónica por dos razones al menos. En primer lugar, porque tiene algo de *excusatio* indirecta: Cortázar no podía ignorar lo limitado de los logros del Marqués, el relativo fracaso de su aportación, que debería esperar bastantes años un Garcilaso que lo aclimatara a la perfección³⁵¹. En tal sentido, los poemas italianos de Cortázar pueden leerse como un ejercicio poético que el autor presenta reconociendo irónicamente el escaso valor de sus méritos. La *captatio benevolentiae* para estas "obrecillas" caídas de las manos del autor se extenderá luego en el prólogo, pero un lector que esté más o menos al tanto de la historia del soneto en lengua castellana no puede dejar de leerla ya en el epígrafe introductorio.

La segunda razón para la ironía es, precisamente, que estos sonetos, a diferencia de los del Marqués, no están en "lengua castellana" y por tanto el *italico modo* que los presenta debe apuntar a un significado diferente al que tenía en su modelo primitivo. Ya no son adaptación de una forma a un idioma distinto del que la vio nacer: estos

³⁵¹ El soneto cortazariano "Recado a Garcilaso" se inscribe, entonces, como un elemento más del homenaje práctico a la forma.

poemas se presentan escritos sobre una matriz idiomática esencialmente italiana. La transposición que se da en ellos (a la que apunta el *modo* de Santillana) no será lingüística, *i. e.*, no se va a trasfundir un patrón formal aislable por abstracción y aplicable a sustancias diferentes. En Cortázar, el *modo* significa una limitación: la declaración de la parodia, la confesión del "como si", el salto, en suma, a un *modo* de hacer más propiamente moderno, más barroco que clásico. Parecen poemas en italiano, pero no lo son.

Antes de pasar a otros asuntos, resta aludir a un vínculo directo del propósito "neológico" de Cortázar, tal como se declara en el prólogo, con la tradición del soneto. La adopción de una forma poética nueva en un idioma como el español implicó necesariamente la asimilación de un léxico que durante mucho tiempo fue percibido como "extraño" por numerosos lectores. La revitalización del soneto intentada por Julio Cortázar pasa también por la inclusión dinámica de un conjunto de palabras "nuevas" que buscan imbricarse de forma natural en el discurso. De todo ello, cabe deducir que el ejercicio que el autor argentino lleva a cabo en estos poemas tiene sin duda mayor trascendencia que la que el propio poeta finge concederle.

3.2.1. El prólogo del autor

Esa trascendencia se refleja en una especie de declaración de intenciones que, como en muchos otros casos, precede a los poemas propiamente dichos. La mera aparición de un prólogo, por breve que sea, es indicio en Cortázar de la existencia de un "proyecto" poético concreto que los textos pretenden realizar a modo de ejemplo³⁵². Por lo que se refiere a estos tres sonetos *in italico modo*, podrían extraerse tres objetivos

³⁵² *Salvo el crepúsculo* es una obra compleja en tal sentido, pues podría verse como una *summa* de los proyectos poéticos cortazarianos, a los que casi siempre suele acompañar una explicación autoral en prosa. Más que un mero híbrido de prosa y poesía, se nos ofrece verdaderamente un libro en proceso de creación, detenido en un momento de su desarrollo y entregado a una lectura que sólo podrá ser provisional, apoyada tanto en las intenciones (por falaces que sean) declaradas como en las primeras realizaciones.

básicos, consignados en el texto prologal, y al menos uno obviado, pero no menos importante.

El primero está declarado en las líneas iniciales: "A la hora de hablar de sonrisas, aparecen unos meopas que nunca tuvieron otra intención" (SC: 103) y reafirmado al final del primer párrafo: "nunca me costó inventar largos discursos perfectamente aberrantes para regocijo casi exclusivamente mío" (*ibid.*). Esta primera finalidad un tanto "narcisista" del ejercicio literario se vincula con el comienzo de la escritura cortazariana: aislada, erudita, fantástica, "pura", y no deja de suscitar, en el poeta ya maduro que, a pesar de su confesión, prepara los textos privados para la imprenta, una especie de "vergüenza" que intenta protegerse en anagramas (ambiguo recurso de la *humilitas*, que también podría leerse en otros casos como señal de diferencia con respecto a la tradición: "esto no son poemas") o en expresiones un tanto paradójicas ("perfectamente aberrantes") que se demostrarán en la lectura "perfectamente exageradas".

El interés específico de la confesión hedónica que justifica el origen primero de estos poemas reside en que arrastra la declaración de dos nuevos modelos que sustentan su escritura: el *cocoliche* y la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. La combinación no puede resultar más "extraña", pero, por eso, resulta otro ejercicio de "correspondencias" a los que tan aficionado era el escritor argentino. Al recordar que el *cocoliche* es la forma argentina de "parodiar una lengua [el italiano] sobre todo en su versión degradada" (SC: 103) Cortázar mismo inscribe sus textos en el seno de un determinado modo de escritura tan connotado como es la parodia³⁵³. Pero la mención de Colonna, en quiebro espectacular, eleva lo degradado a imitación de un modelo clásico: "Hay también el recuerdo clásico del italiano macarrónico que Francesco

³⁵³ Cfr. Genette (1989: 20-26 *et passim*) y, sobre todo, por su relación con el problema de la "voz" y la "palabra" Bajtin (1989), quien fijándose en los sonetos que abren el *Quijote* afirma, muy oportunamente para el caso cortazariano, como se verá: "ningún soneto paródico pertenece al género soneto. En el soneto paródico, la forma de soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el *objeto de la representación* [...] no tenemos ante nosotros un soneto, sino la *imagen del soneto*" (Bajtin, 1989: 421).

Colonna llevo a su ápice en la ya no famosa *Hypnerotomachia Poliphili*" (SC: 103)³⁵⁴. Riguroso, Cortázar consigna la fuente que le proporcionó información sobre la novela renacentista: "se lo debía a John Addington Symonds, cuya fantástica historia del renacimiento italiano fue una memorable lectura de mi juventud estudiosa y erudizante" (*ibid.*)³⁵⁵. El tono de la noticia, con todo, no deja lugar a dudas sobre el valor concedido por el autor a su propia erudición, que más parece -como acaso suceda siempre- mera casualidad fomentada por una voracidad lectora que puso ante los ojos un texto que a la larga encontraría su lugar en la tradición que un autor se construye para justificar sus intentos literarios³⁵⁶. En efecto, un somero repaso de la obra de Colonna (1499) evidencia el nexo de la novela con los textos cortazarianos. La crítica ha señalado como fundamental en ella el componente estilístico, y, más concretamente, su riqueza en la creación de palabras³⁵⁷. El propio Colonna se precia en unos versos iniciales de haber escrito "in stil legiadro, transparente e vario".

³⁵⁴ La mención del "macarrónico" permite evocar ya algunos hitos de la tradición que actúa sobre estos sonetos, según las consigna Cózar: "Se trata de construir una especie de lengua híbrida, tal vez como cultismo satírico. Existen diversos grados, desde el poema con palabras distorsionadas, pero cercanas a las conocidas, para mantener una significación, hasta la composición macarrónica ininteligible, pero conservando la cadencia poética" (1991: 248). Tras recordar a Teófilo Folengo (Merlín Coccaio) como pretendido inventor de esas composiciones, su interpretación es del todo bajtiniana: "El poema macarrónico surge de la interrelación lingüística y tiene por ello proyección no sólo como parodia de una lengua, sino también del habla de determinados grupos sociales" (*ibid.*). Más adelante señala su conexión con las traducciones, versiones o citas (*ibid.*: 279), lo cual es desde luego interesante para proyectarlo sobre otros poemas cortazarianos, como habrá ocasión de señalar.

³⁵⁵ En efecto, su ejemplar de *Renaissance in Italy* (New York, The Modern Library, 1935, 2 vols.), firmado por Julio Denis en 1942, aparece profusamente subrayado y anotado.

³⁵⁶ Los límites de dicha erudición, además, vienen dados porque Cortázar se refiere a la obra en dos ocasiones como "poema", cuando, a pesar de plantear no pocos problemas genéricos, parece más conveniente adscribirlo a alguna de las titubeantes categorías de la novela renacentista. En todo caso, va en verso. No obstante, pudiera haber una intención muy precisa en la calificación como "poema" por parte de Cortázar, relacionable con su postulación de una "novela poemática" que podría ser el signo de la novela moderna. He manejado la edición facsímil de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Colonna, 1981).

³⁵⁷ Croce considera que el idioma en que la obra está escrita "non è lingua ma gergo" (citado por Dronke, en Colonna, 1981: 20). El editor de la *Hypnerotomachia* ofrece una filiación más precisa que puede añadirse a la consignada por Cózar (1991) y que he citado en una nota anterior: "All the types of word-form variation commended by Aristotle in the *Poetics* can be found in his prose, and others beside" (*ibid.*); propone como modelos más próximos a Colonna los lenguajes en buena medida inventados por los "hermenéuticos" latinos de la Alta Edad Media, como Virgilio Maro Gramático (*Hisperica famina*) o Aldhelmo (*De virginitate*).

Hermoso, quizá no muy transparente, pero sí desde luego vario es el estilo de Cortázar en estos poemas. El autor argentino, al tiempo que ha confesado las que tenía por fuentes inmediatas, ha puesto ante el lector los tres momentos del aprendizaje dialéctico (o dialógico por seguir la incitación bajtiniana) de una lengua que habrá de culminar en los sonetos que se leerán seguidamente: la tesis es el aprendizaje del italiano *standard* ("Aprendí un poco de italiano en los años cincuenta"³⁵⁸); la antítesis, obviamente, la práctica degradada del *cocoliche*; la síntesis, la elevación a lengua "de arte", siguiendo el modelo de una obra clásica perteneciente a una cierta tradición humanística muy connotada.

El cuarto momento -primero de otra serie que habrá de culminar en la lectura- es la práctica escritural personalizada de lo aprendido, que en nueva finta se hurta a lo hasta aquí presentado: "Lo mío no tiene nada que ver con el macarrónico y menos con el cocoliche" (SC: 103). Si el primer propósito señalado hacia referencia a la instancia autoral ("regocijo casi exclusivamente mío"), el segundo (en progresión esquemática bien conocida de la tradición crítico-lingüística: emisor-mensaje-receptor) afecta de forma esencial al texto mismo, a su entidad como objeto literario, con una importancia teórica, a mi juicio, considerable.

Sabido es que en la tradición poética más conspicua, el género lírico ha quedado habitualmente fuera del paradigma de la "ficción": ésta se considera adecuado criterio de "literariedad" solamente para los textos narrativos, y, como tal, se ha ido convirtiendo en concepto monopolizado por los estudios narratológicos. Todavía recientemente, Gérard Genette (1991) manifestaba su adscripción a la conveniencia de este monopolio, sometiendo el discurso lírico, en su pretensión de literariedad, al régimen de la dicción. Sin embargo, poemas "paródicos" como estos u otro tipo de textos líricos como los "monólogos dramáticos" (a los que me referiré en otro capítulo),

³⁵⁸ No será ocioso apuntar que por esas fechas se casó Cortázar con Aurora Bernárdez, una de las más reconocidas traductoras de Italo Calvino, quien, "casualmente", también aparece citado en el texto que comento. En 1953 vivirían ambos en Roma.

en tanto en cuanto hacen evidente que la voz que allí se oye es distinta de la del poeta, o, en otras palabras, es una voz *impostada*, se sitúan en la frontera entre ficción y dicción³⁵⁹.

Los sonetos italianos de Julio Cortázar suponen, en mi opinión, un intento declarado de investigar los límites de una posible consideración ficcional del género lírico y en tal sentido entran en relación con el importante número de poemas "dramáticos" o de "voz impostada" a los que me referiré en otro capítulo. El autor declara que "sus tres destinatarias son inexistentes, así como el idioma en que fueron celebradas" (SC: 103), e insiste en que están compuestos con palabras "inventadas a vuela pluma, lo mismo que las tres protagonistas y los sentimientos allí volcados. En resumen, lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo" (SC: 104)³⁶⁰. Cada uno de los dos fragmentos recién citados, sin embargo, tiene un alcance teórico diferente. El primero se transcribe como corolario a la declaración de la intención humorística de estos poemas: el "porque" que lo introduce, elidido por mí en la primera mención, no deja lugar a dudas. Así, una consideración inicial puede inducirnos a concluir que, para el autor, fingir en poesía sólo puede conducir a un resultado humorístico, paródico, a una poesía "segunda" o *híbrida* como toda parodia (deudora de los modelos parodiados), a una poesía, en fin, tautológicamente -por fingida- y paradójicamente -por poesía- *inauténtica*. Pero el segundo fragmento citado conlleva una observación capital: "lo único verdadero es el soneto como forma". El resto, pues, actúa como excipiente para *revelar* lo único que no se puede fingir en

³⁵⁹ No han faltado voces, desde diferentes posiciones teóricas y en muy diversos momentos, que hayan reclamado, en aras de una mayor coherencia descriptiva, seguramente de raigambre aristotélica, considerar el género lírico (olvidado casi por completo en la *Poética*, según es sabido) bajo la especie de la ficción (*i.e.*, de la *mimesis*). Ejemplos más o menos alambicados de esta postura son los cánones genéricos elaborados por Boileau, quien, *grosso modo*, define la poesía como ficción de sentimientos. En lo contemporáneo, Käte Hamburger (1995: 157-208), tras oponer radicalmente ficción y lírica, discute los problemas de géneros fronterizos como el poema icónico (*Bildgedicht*) o dramático (*Rollengedicht*), que habrán de suscitarse de nuevo en mi estudio.

³⁶⁰ Cfr. Bajtin (1989: 421): "el soneto es aquí *el héroe de la parodia*".

poesía: la forma. Ésta es creada, por necesidad, no imitada. Puede repetirse una forma al infinito. Siendo idéntica en cada una de sus realizaciones jamás se reducirá a ser imitación de un modelo: se verifica en cada caso, se crea en cada poema, porque la forma es *idea de forma*, arquetipo no inducido de manifestaciones particulares, *parangón* preexistente, cauce de la materia. Lo único verdadero en la poesía es la forma porque, en conclusión, la poesía es la forma.

Esta observación crucial (y proyectable sobre tantos otros textos cortazarianos donde es cuestión del juego con las formas) adquiere, además, un nuevo brillo al considerar el último objetivo planteado explícitamente por el autor, y que se refiere, claro, al lector. Este objetivo es doble y en él se esconde el propósito no declarado al que aludí al principio.

Al describir, finalmente, qué son los poemas que han de leerse, Cortázar dice: "consiste simplemente en sonetos que cuidan el ritmo y la rima para *hacer caer al lector* en el garlito de la cadencia, y que acumulan frases *sin sentido*" (SC: 103-104; la cursiva es mía). Esa "caída del lector" es sin duda nueva sacudida que el autor quiere proporcionar, relacionable con muchos de sus proyectos literarios (*Rayuela*, como es obvio): se sugiere que la lectura se haga en voz alta y se dan indicaciones para ello. Lo que parece una simple melopea incantatoria de frases sin sentido se convierte, no obstante, en proyecto revelador. Y es ahí donde reside el propósito oculto de estos poemas. Consiste en la explotación de un concepto común a Cortázar y a los formalistas rusos, con diferente sentido en cada uno de ellos, y que aquí el argentino ha conseguido, a mi juicio, aunar: me refiero al "extrañamiento". Los formalistas, es sabido, cifraban en dicho efecto la consecución de la literariedad; Cortázar, por su parte, nombraba con esa palabra el efecto que la buena literatura debía conseguir del lector: "sacarlo de sus casillas" (UR, I: 150), ponerlo en "otro mundo", hacerlo caer, para revelar un sentido profundo. Es notorio que estos poemas, escritos en una lengua que quiere parecer italiano, pero que ni siquiera lo es, al dirigirse a lectores hispanos ("me

pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta", SC: 104), suponen uno de los más elevados grados de "extrañamiento" en lo que se refiere a efecto estilístico (formal, formalista)³⁶¹. Con todo, este "extrañamiento" primero es verdaderamente un fingimiento, como todo en el poema salvo la forma, pues apunta a un "extrañamiento" esencial más importante al que se ve sometido todo lector que acepta el juego: el porqué de una poesía "sin sentido".

Por otra parte, la ficción de un "extrañamiento" puramente literario deducible de la selección apriorística de los destinatarios no se da sin problema, puesto que, en el mismo nivel, hallamos un destinatario inscrito verdaderamente privilegiado, cuya mención no ha de ser casual: Italo Calvino. Cortázar se sirve de la figura de un escritor en muchos aspectos "gemelo" para orientar la recepción y sugerir una trascendencia menoscabada por los modestos comentarios del propio autor. Los que se atribuyen a Calvino son siempre elogiosos: "me acuerdo de la sorpresa de Italo Calvino una noche en que le mencioné el poema [de Colonna], porque incluso en su país hay pocos que lo recuerden" (SC: 103). Desde su modelo remoto, el proyecto cortazariano despierta la admiración de un lector excepcional, y, no por casualidad, tras el texto de los tres sonetos todavía se reserva un espacio para consignar la valoración del italiano: "Accidente!" decía Calvino escuchándome leerlos. Me pareció una opinión tan generosa como estimulante" (SC: 108). Sin descartar la anfibología bilingüe -que prolonga el juego de los sonetos-, hay que reconocer que Cortázar ha "protegido" sus textos con un juicio que dirigirá cualquier otra lectura. En primer lugar, porque a Calvino, con seguridad, muchas de las frases de estos poemas no le parecerían "sin sentido": no son jitanjáforas barrocas, gran parte del texto se presta a una lectura tradicional, y las palabras inventadas reciben su brillo por contraste, a la vez que se dejan leer en su multiplicidad por su preciso engarce en el discurso. Y, además, para

³⁶¹ Es la exacerbación de una de las definiciones bajtinianas del concepto: "se extraña la palabra a través de la destrucción de su serie semántica habitual" (Bajtín, 1989: 65).

terminar, porque la epifanía de la forma como lo único verdadero del poema impide tomar en serio la protesta de su carencia de sentido: si algo revelan los lenguajes inventados de Cortázar, y estos poemas como ejemplo privilegiado, es que en la forma está el sentido y que toda cadencia, por tramposa que sea, tiene su designio.

3.2.2. "Tre donne"

"Tre donne" es el título genérico del tríptico que se va a leer. En tal sentido, estos tres poemas se inscriben en una tradición de largo abolengo en la práctica textual clásica: sonetos amorosos dedicados a mujeres representadas en el discurso lírico. Como paratexto que afecta a los tres poemas, el título "Tre donne" no deja de presentar interés: puramente referencial, completa en cierta manera el epígrafe introductorio, "in italico modo". Éste apuntaba a la forma del texto y orientaba en buena medida la lectura. El hecho de titular simplemente "Tre donne" a los sonetos va más allá: puede leerse como un apunte extratextual, la inscripción de las destinatarias. Pero, igualmente, puede ocultar una intención metadiscursiva de interés: tras lo dicho por el autor en la introducción, hemos de conceder que se establece una identidad radical entre la mujer y el poema que se le dedica: una vez más, la mujer es el poema, el poema es la mujer, ambos son formas inventadas en términos que, dificultando su comprensión, revelan su entidad puramente imaginativa.

Por otra parte, un segundo para-texto precede la lectura de los tres sonetos: un breve fragmento del "poema citado" (*sic*) de Francesco Colonna ("Et coruscante gia sopra le cerulee e inquiete undule, le sue irradiante come crispulavano"), que, además de aportar el ejemplo de la invención lingüística del autor renacentista, consigue otros dos efectos. Primero, la anticipación de una de las imágenes más reiteradas en los tres poemas (el mar) y, luego, la inscripción de la clave metafórica que rige su composición: el brillo, el retorcimiento barroco, el interés, en suma, por el ornato. Sobre el mar de

palabras que son los textos, el poeta actuará como agente natural que provoque sus brillos y sus rizos.

a. "Simonetta":

El primero de los sonetos va dedicado a *Simonetta*. Si, temiendo que en una lectura "simple" huya el sentido, se aplica una lectura "tabular" (Groupe μ , 1977), se descubre inmediatamente una organización argumentativa del poema en perfecta consonancia con los más rancios principios dispositivos del soneto. Así, es clave, como primer dato, consignar que las palabras que confieren al poema su solidez estructural no se ven afectadas por la actividad inventiva (y en este aspecto deconstructiva) del poeta. Es posible, por tanto, identificar una clara construcción bimembre y acumulativa del texto, obediente a un claro movimiento "pendular" que pretende dar cuenta de un desarrollo meditativo del poema: cuartetos y tercetos desarrollan de modo independiente su entramado imaginario, pero en el interior de cada uno de los bloques la perfección del engranaje sintáctico está asegurada por la presencia de índices inequívocos, siempre de tipo adversativo: los dos cuartetos se hilvanan gracias a un "O forse no" (5); los cuatro versos del primero, a su vez, mediante un "Magari" (3) que los opone dos a dos, como ocurre en el segundo gracias a "almeno" (7). Los tercetos, por su lado, se oponen en el plano temporal (actualizando de paso, a modo de conclusión, la construcción simbólica atemporal de los cuartetos): "Ieri..." (9) / "ma questa sera..." (12).

La comprobación de la presencia de un esqueleto constructivo sólidamente apoyado en efectos de redundancia permite, también pendularmente, desplazarse hasta el nivel más inestable en la construcción del significado del poema, esto es, el plano léxico, y, de modo más restringido, el subconjunto de palabras inventadas, como el más probable sumidero por el que el significado podría deslizarse hacia la incomprensión. Una primera aproximación de tipo cuantitativo ofrece un resultado

sorprendente tras las declaraciones del autor: su actividad "neologizante" (entendiendo como tal la inscripción en un sistema de signos nuevos que en esa misma acción se dotan de significado, aun cuando éste permanezca impreciso) se limita a diseminar seis términos en todo el poema: "allunghi" (3), "piggiotando" (6), "stresa" (8), "sprozze" (9), "fenoglio" (10) y "festaccio" (11)³⁶². Como fácilmente puede deducirse, el grado de invención es diverso en cada caso y diversa también la indeterminación semántica de cada palabra, efecto contra el que actúa en buena medida su disposición en la cadena.

Así, "allunghi di leopardo" es fácil de identificar como el plural "extraño" de un sustantivo que alguna relación ha de mantener con el verbo "allungere" (alargar, estirar) y que usurpa el lugar que en el paradigma correspondería regularmente a "allungatura". La usurpación sería, pues, un primer mecanismo de intervención en el paradigma, directamente unido al eje sintagmático. Y, en último extremo, tal usurpación se produce por contaminación de dos elementos existentes en la lengua, pero no unidos por lo general, con lo cual se produce la corroboración del principio jakobsoniano de la proyección del eje de la combinación sobre el de la selección como garante de la función estética. No obstante, ha de verse en estos ejemplos una utilización "perversa" del principio.

Por la misma razón, podemos ver en "piggiotando il dardo" un frecuentativo "corrupto" de "pigiare" (pisar) -estrictamente paralela al castellano "pisar / pisotear"- . Otra vez se actualiza en la combinación una posibilidad existente en el sistema, sólo que en un caso no atestiguado en el "tesoro léxico". La corrupción a que me refiero afecta estrictamente al nivel gráfico (reduplicación de la "g") que para un lector hispano poco advertido (y no a otro se dirigen estos poemas) no redundará en consecuencias fónicas (fonológicas, semánticas) y sí, en cambio, ofrece, *de visu*, un aspecto que se

³⁶² "Trimalciónico" (11), epíteto adjunto al último término citado, es también neologismo pero obediente a reglas proporcionadas por el sistema. La acentuación es del propio autor, según se dijo, para facilitar una lectura "tan falsa como el resto". Y falsa habrá de ser, porque, si sólo se lee "a la española", se pierde la mayor parte de las connotaciones de los textos.

ofrece como "más italiano", aunque sólo fuera por contraposición con el sistema de partida -el castellano- que rige la lectura de los poemas, en el que no es posible la aparición de una doble "g".

El inexistente verbo "stresare" (en el texto: "lo schiavo che ti stresa") supone igualmente un neologismo corrupto (o para ser más exactos: la corrupción de un neologismo) en este caso por supresión, al contrario que en el ejemplo anterior, lo cual podría justificarse en un intento de velar la fuente generadora, obviamente, el anglicismo "stress", que, mediante la aplicación de reglas propias al sistema, podría crear el neologismo "stressare". En este caso, la concesión al lector hispano parece imponer transformaciones de orden fonético que serían innecesarias de atenderse tan sólo al sistema italiano. Sin embargo, no hay que olvidar que esta palabra aparece en posición de rima, con lo que parece soportar una tensión formal paradójica: en una lectura hispanófona sería indiferente la oposición "s" / "ss" pero en el poema todas las palabras-rima en este caso ("malintesa", 1; "chiesa", 4; "resa", 5) llevan "s" sonora (y son "palabras reales"): la conculcación de la regla que permitiría la creación de un neologismo regular obedece a otra regla (poética: la rima) que, sin embargo, es inoperante según los principios de lectura establecidos previamente. El paso de un sistema a otro es el juego constante en textos como éste, juego que revela finalmente los mecanismos puramente literarios, exentos de un "tenor" lingüístico extra-poético.

Los tres ejemplos vistos hasta ahora se dejaban fácilmente "domesticar", en virtud de su proximidad virtual con miembros realmente existentes en el paradigma y, además, permitían una descodificación semántica relativamente unívoca, gracias a su lugar en la cadena. De los tres ejemplos restantes, sólo uno ("festaccio") podría parangonarse a los anteriores. Sin dificultad puede establecerse la regla que lo ha engendrado: la derivación "imposible" sobre un sustantivo real, mediante la adición de un sufijo cuyo valor despreciativo es fácilmente discernible. El venir este sustantivo determinado por el inexistente (pero regularmente generable) "trimalciónico", aparte

de ejemplificar otra vez uno de los principios rectores de la facundia poética (la "simpatía" fonética³⁶³), permite una atribución de significado igualmente inequívoca.

"Sprozze" y "fenoglio" (que junto con "festaccio" constituyen las tres palabras rima del primer terceto, lo que no será en modo alguno casual) plantean mayores problemas de descodificación en su sentido más amplio. Si para la primera podemos postular una relación germinativa, en cierto modo "cabalística", con el infinitivo "spruzzare" (salpicar) -y puede así consignarse otro mecanismo de creación de palabras como alteración vocálica de una misma base consonántica, ajeno en efecto a las lenguas romances, pero común en las semíticas-, su situación en la cadena, que la categoriza como sustantivo y la subcategoriza con el rasgo [+humano] ("Ieri venívano i dolente sprozze", 9) dificulta la adscripción de un significado unívoco.

El caso de "fenoglio", muy alejado de cualquier otra palabra existente, plantea menor complicación semántica: en *coupling* comparable (en lo sintáctico y en lo fónico) con "giglio"³⁶⁴ ("sospirando col giglio e col fenoglio", 10), podría verosímelmente suponerse que sea el nombre de una flor, con lo cual, para el lector hispano, no sería difícil descubrir como mecanismo generativo aquí la "etimología fantástica" (procedimiento cercano a los de Colonna), pues se podría suponer que la misma raíz (*foeniculum*) que da "hinojo" en castellano podría convertirse, más o menos, en el italiano "fenoglio".

Sin embargo, las alteraciones no se limitan al plano léxico. Ya he señalado algunos casos de "error" gramatical: "lo schiavo che ti stresa", "i dolente sprozze". Pueden identificarse oxímoros (pero ello implica "leer en el sentido" y no sólo "en voz alta") poéticamente justificables: "móntano al valle" (v.4). Existe además en este poema un sintagma cuando menos ambiguo, pues deja al lector la elección entre cuál de dos

³⁶³ Es el verso más marcado por la particular aliteración que debe aplicarse a estos poemas que hay que leer *-vorlesen-* de múltiples maneras: "in mezzo al trimalciónico festaccio".

³⁶⁴ Palabra que tienta como posible fuente del nombre del idioma "glíglico".

adjetivos ha de sustantivarse: "la fosca malintesa" (1); en cualquier caso surge un objeto que admite el rasgo [+humano] al que se asigna un predicado metafórico: "chiude le rame" (2). No hay aquí nada de invención lingüística ajena a procedimientos típicos del uso poético.

Hay, por otra parte, un ejemplo, único en este poema, de lo que podríamos denominar puro injerto rítmico. Con ello me refiero al único caso de palabra "relativamente" inventada ("inaltri", 2, donde el procedimiento es la mera unión gráfica de dos palabras existentes) que se resiste a ocupar un lugar definido en la cadena. En todos los casos vistos hasta ahora, el contexto sintáctico o paradigmático ayudaban a deducir el significado o la función de la palabra "nueva". En el caso de "inaltri", por su resistencia a una hipotética concordancia con "rame" ("chiude le rame inaltri fino al nardo"), por su transparente origen, hay que considerar que se trata del "travestimiento", gracias a una mínima alteración gráfica, de un sintagma posible (pero inaceptable en la posición en que aparece) en una palabra semánticamente vacía y funcionalmente libre que sirve en el poema exclusivamente para colmar un hueco rítmico.

Queda finalmente referirse a algo que no es el objeto central de mi comentario, pero sin lo que éste perdería todo sentido: analizar el contenido de los poemas, perseguir su eventual coherencia. He dicho, y es evidente desde las observaciones prologales del autor, que son poemas amorosos. Éste, en concreto, es un poema de ruego: el amante pide a su amada que le conceda atención: "Mi lascerai almeno éssere un tardo / seguitore, lo schiavo che ti stressa?" (7-8). Esta dama tiene actitudes de la típica "belle dame sans merci" de la tradición cortesana: "forse stai muta e resa / da fronte al mare, piggiotando il dardo!" (5-6). El tejido simbólico (como puede verse en este último ejemplo) pertenece también a la tradición erótica cortesana tal como luego la recupera el petrarquismo. En esa línea hay que leer las imágenes florales ("nardo",

"giglio", "*fenoglio"³⁶⁵): la primera puede ser oscura alusión erótica ("chiude le rame in altri fino al nardo", 2); las otras dos participan de una índole alegórica más segura, relacionable con todos los cortejos de portadoras de flores ("Ieri venivano i dolente sprozze / sospirando col giglio e col fenoglio", 8-9).

De tradición más bien simbolista, en el caso de Cortázar, son, sin embargo, las imágenes animales asociadas a la pasión ("allunghi di leopardo") y, obviamente, la unión de amor y muerte que cierra el poema: "[...] nozze / di ombra amaranto e razzi del orgoglio / giungono furia nel luttuoso bacio." (12-14), así como la imagen orgiástica y morbosa (un tanto menoscabada por la parodia) de esas indeterminadas "dolente sprozze" acudiendo con flores al "trimalcónico festaccio".

En fin, a pesar de las protestas de *nonsense* aducidas por el autor en su prólogo es posible encontrar una trabazón sintáctica e imaginística en el seno de estos poemas. La conculcación de reglas en otros niveles no hace sino multiplicar las posibilidades de sugerencia y las asociaciones "libres" no podían dejar de aparecer en unos textos históricamente marcados por el surrealismo.

b. "Carla":

El segundo soneto, dedicado a *Carla*, contiene el mayor porcentaje de palabras inventadas de estos tres poemas. Como en el anterior, sin embargo, la construcción macro-textual del poema está asegurada por la presencia de índices lógicos que garantizan la fluencia del discurso, a pesar de las eventuales dificultades que puedan plantearse a la comprensibilidad.

Nuevamente, el núcleo significante del poema es exhortativo: en el inicio del segundo cuarteto se pone "Vai, e lascia [...]". Antes, se ha configurado un mínimo

³⁶⁵ A la hora de insertar un término "inventado" dentro de un paradigma "legible", me sirvo del signo {*} habitual en gramática para consignar elementos no atestiguados en el sistema.

esbozo de circunstancias. Los tercetos, lógicamente, dan el desenlace: "Poi sarà [...] // e tu [...]".

El poema comienza con una cita latina, que ha de remitir otra vez, en su funcionalidad, al modelo de Colonna ("*Vae victis*, Carla, [...]", 1), pero que en el discurso del soneto cumple una función metafórica y paródica a la vez: lo inscribe en la tradición del soneto moral admonitorio, aprovechando la imagen tópica de la batalla de amor y de los amantes como vencidos o vencedores (volverá a aparecer en el último soneto)³⁶⁶. El "yo" no es aquí postulador de una gracia de la amada, como en el primer poema, sino avisado observador, y si algo pide es que se atiendan sus consejos: "Lo so: supplicherai che ti ramenti" (3). La melancolía tiñe el apocalíptico final: "e tutto sarà d'ombra e di caline" (14).

El "tono" del poema ya no es meramente amoroso. Hay un componente de reflexión moral que confiere matices barroquizantes a este poema. En este contexto pueden identificarse una serie de conjuntos imaginísticos tópicos del tema admonitorio que servirán de soporte a la invención verbal. En primer lugar, el *topos* de la tempestad opuesta a la calma. Viene regido por una isotopía de lo negativo compuesta de términos reales -como "urlante" (1), "immérgono" (2), "rotta" (4)- y de términos inventados en cuyo seno podemos identificar segmentos léxicos relacionables con el campo de la tempestad -"strombe" (1), "stormenti" (2)-. Del otro lado, la isotopía de la calma se inscribe fundamentalmente en términos reales: "calmo" (9), "deserta notte" (9), "brisa soave" (11).

Otro conjunto imaginístico fácilmente identificable es el de los animales, común en toda la poesía (y en general en toda la escritura) de Cortázar, también tópico en las composiciones de tema moralizante: "le alani dell'estate" (7), "supino uccello" (12).

³⁶⁶ Además el "Vae" sirve para establecer una anáfora fonética -a buen seguro humorística- con el "Vai" que inicia el segundo cuarteto.

Como no podía faltar, la isotopía puramente erótica se descifra también sin dificultad en virtud de la presencia de signos inequívocos del cuerpo o de la acción: "la guancia rotta" (4), "lascia che il labbro dell'amante / guarisca i seni tanto blu e mordenti" (5-6), "sul ventre cádono le mele" (10). No hay que decir que en este paradigma vienen a insertarse las imágenes animales -"le alani" fácil símbolo de la pasión, reforzada por ese adjetivo "palpitante" (8) que convierte en simpática la "svergura" que "frózzano"- . La actividad erótica se presenta así como el lugar de la restauración del orden.

Identificadas las estructuras sintáctica y simbólica que sostienen el poema puede desencadenarse el análisis pormenorizado del conjunto de palabras inventadas. Entre éstas hay, como en el soneto anterior, diferencias de grado. Algunas difícilmente pueden relacionarse con términos del léxico real: "pestiglie" (4), "frózzano" (8). La primera es un plural que aparece en *coupling* comparable con "guancia" y modificada por el participio (también inventado) "umante". Por ello, a pesar de no poder determinar un significado concreto, puede postularse una referencia a una parte del cuerpo que pretende ocultarse (o a la que, por privilegio adánico, quiere dotarse de un nuevo nombre). "Frózzano" es un verbo, por su desinencia inequívoca, que admite la combinación con un sujeto portador del rasgo [+ animado] ("le alani") y un objeto [- animado] y [- concreto] (por el sufijo: "la svergura"). Pudiera suponerse un origen por alteración fónica: "frottare", resultado de la previa metaforización del término rector.

Hay otros vocablos fácilmente relacionables con el tesoro léxico del idioma. Casos como "strombe" (1) o "stormenti" (2) pueden resultar ingenuas transformaciones a ojos del lector hispano: alteración de los morfemas flexivos para adecuarlos al nuevo paradigma de lectura y adición de una "s-" líquida que refuerce su apariencia italiana. Pero las implicaciones se hacen más ricas si se perciben los lazos de estas palabras con otras "reales" como "strombare" (hacer alféizar una ventana), "strombettare" (pregonar, que parece reforzar analógicamente el significado presupuesto) o, por otro lado

"stormire" (que en este caso aporta un contraste irónico: susurrar). El caso de "umante" (4) que modificaba a las enigmáticas "pestiglie" puede descifrarse como un feliz sincretismo de "umano" y de "amante", y para un lector hispano (que no echará de menos ninguna /f/) puede inscribirse sin dificultad en el paradigma ígneo que habitualmente aparece cuando de amor se habla.

La "svergura palpitante" (8), que se relaciona con los caballos identificados como símbolo de la pasión, comporta, como dije, un sufijo abstracto que parece concordar de modo inesperado con ese segmento cedido por verbos como "svergognare" (avergonzar) o "sverginare" (desvirgar), entrando con todo derecho en este "discurso enamorado" hecho de fragmentos de lengua. "Funghine" (11), por su parte, que daba alegría junto con la brisa suave a las manzanas caídas sobre el vientre, puede buscar su ancestro, adecuadísimo en contexto vegetal, en "fungo" (hongo) o en "funghire" (enmohecer), añadiendo sin decirlo nuevas notas al ejercicio melancólico-morbo de los amantes. "Túrpidi" (2), a pesar de la mínima alteración necesaria para conseguir el nuevo vocablo (la mera "insonorización" de una consonante sonora ya en latín), admite sin violencia el significado de su eventual palabra generatriz, pero a la vez sugiere una etimología fantástica en "turpe" que añade matiz semántico, casi valoración moral de un fenómeno de la naturaleza tan extraño como los "stormenti".

También pueden señalarse alteraciones gráficas que en algún caso podrían pasar por simples erratas, problema insoluble a falta del manuscrito: por adición - "mielle" (13) en lugar de "miele"- o por supresión -"ramenti" (3) en lugar de "rammenti"- . De supresión también, en este caso silábica, podría hablarse en el caso de "caline" (14), con respecto a "caligine" (el plano semántico parece permitir esta catálisis, pues se sitúa en *coupling* con "ombra", y se refuerza por contaminación con su correspondiente español, "calina"), caso bien clasificado por la retórica: *abscisio de medio*, según la clásica; metaplasmo por supresión interna o síncope, según la moderna, favorecido por la propia estructura acentual de la palabra.

c. "Eleonora":

El último poema, *Eleonora*, presenta unos rasgos fuertemente individualizadores. Comenzando por el objeto central de este trabajo, otra vez es escaso el número de palabras inventadas que se diseminan en este poema: cuatro (cinco, si no consideramos errata "mente", 7 -en lugar de "mentre" que parece exigido-). Y, por encima de esto, impregna este soneto el recuerdo de la escritura de Poe, desde el nombre de la destinataria. En correspondencia con dicha adscripción textual (no la única) el "tono" del poema permite una consideración que lo opone a los dos anteriores y lo vincula a la poética del autor norteamericano: frente a la parodia moralizante del segundo soneto o a la escritura imprecativa del primero, este último poema se configura como meditación sobre la figura de la amada.

Me parece, pues, pertinente una primera aproximación al poema apoyada sobre el modelo de la escritura de Poe, en tanto en cuanto es una presencia literalmente inscrita en el soneto cortazariano y que permite una lectura en profundidad que puede dar un sentido inesperado a la serie. Los signos que remiten a la obra de Poe aparecen como dos de los nombres femeninos que fascinan al arquetípico amante morboso que virtualmente soporta la voz de la mayoría de los textos del poeta americano: "Eleonora" (título y v. 1) y "Ulalume" (7).

Antes de penetrar en el sentido de estas presencias, es preciso recordar que el estrecho vínculo de Cortázar con Poe se verificó en la traducción por parte del primero de casi la totalidad de la obra del segundo, salvo, significativamente, sus poemas. De ese modo, el poema que comento puede leerse como un homenaje singular al maestro que adopta algunas características destacables: la usurpación de la voz disfrazándose en un idioma fingido, la fusión en un sólo ser de dos de las figuras más destacables del panteón erótico de Poe, y el uso, con diversa modulación, de uno de los tópicos más

frecuentes en la escritura de éste. En el poema de Cortázar, Eleonora es Ulalume³⁶⁷, conformando una variación nueva de la locura. El homenaje literario se convierte en recuerdo de los límites no traspasados por el poeta enajenado, en aviso de que la demencia siempre puede ir más allá.

Pero, aprovechando la guía que dan los nombres, pueden identificarse otras deudas indirectas del poema con su modelo. En el cuento *Eleonora*, casi poema en prosa por su brevedad y la presencia de una frase que se repite a modo de estribillo, se nos describe la transformación de un *locus amoenus* en *locus terribilis* por causa de la muerte de la amada. En ese *locus* es fundamental la presencia del "Río del Silencio". En el soneto cortazariano aparece también un "fiume" (3) cuyos atributos son bastante parecidos a los del Río del Silencio: si éste "se deslizaba [...] estrecho y profundo" (Poe, 1984, I: 276), el de Cortázar también "[...] scende, o poi va stretto" (4).

Quizá más numerosas son las eventuales concomitancias con el poema "Ulalume". La pregunta que supone el centro semántico del soneto de Cortázar y que le confiere su particular tono melancólico-reflexivo reza: "¿Perché la notte invade tanto il petto" (5). En "Ulalume" se repite dos veces el verso clave que parece dar un significado preciso (no meramente generalizador) al artículo determinado usado por Cortázar: es una noche precisa ("Ah, night of all nights in the year!"), la del enterramiento de la amada. Otro símbolo importante en el poema cortazariano es la "lume" (6) a la que se dirigen cual falenas las "colombe rosse". En Poe la luz es también elemento singular: "Let us on by this tremulous light³⁶⁸! / Let us bathe in this cristalline light!". No desdeñable es la coincidencia dispositiva en ambos poetas del nombre "Ulalume" en posición de rima: " ' T is the vault of thy lost Ulalume!" - "mente il tuo

³⁶⁷ Como Ermengarda era Eleonora en el cuento dedicado a ella, o como la propia Psyche podría ser un fantasma de Ulalume en el poema de Poe. Cfr. E. A. Poe (1984, I: 275-281) y (1989: 158-164).

³⁶⁸ Y el adjetivo de Poe se hace verbo aplicado al seno en Cortázar: "trema" (7).

seno trema, oh Ulalume" (7)³⁶⁹. El adjetivo aplicado por Poe a su amada en este verso - que en su escritura más parece epíteto de toda amada- se recupera sustantivado en Cortázar: "mancanze" (9). Con ello se puede delimitar un conjunto léxico en el poema cortazariano de indudable raigambre "poeiana": "mancanze" (9), pero también, y sobre todo, "follía" (9) y "ricordo" (10).

No menor es la deuda por lo que hace a la configuración imaginística del soneto: no faltan "le schiume" (2) o "la notte" (5) para ofrecer una ambientación más o menos siniestra, sin olvidar que ambos elementos se cargan además de valor simbólico, que afecta también a la metáfora "le spiagge del ricordo" (10) o la equiparación "quando ti dai al vento e all'amore" (11). Tampoco hay que olvidar la presencia de objetos como "il letto" (1) o el "fazzoletto" (8) que, con el patrón de lectura instituido por otros elementos más unívocos, se cargan de connotaciones decadentes y encajan a la perfección en el molde propuesto³⁷⁰.

El soneto final de esta serie se instituye, a mi juicio, como homenaje más o menos directo a uno de los maestros más presentes en la escritura cortazariana³⁷¹ y repercute tal vez sobre el conjunto de la serie "Tre donne" (cuatro contando a Ulalume), al sugerir un paralelo, irónico quizá, con el *tetramorfos* ineludible de E.A. Poe: Berenice, Morella, Ligeia, Eleonora (en ambos casos, la última de la serie). Como éstas, Simonetta, Carla, Eleonora, la fugaz Ulalume, son presencias fantasmagóricas suscitadas por la perversión verbal del poeta.

³⁶⁹ En el poema cortazariano, la colocación en posición de rima conlleva una alteración en la pronunciación original del nombre que subsume la pronunciación italiana y española: la oposición a un tercer sistema revela las concomitancias entre ambos, en nuevo juego verbal.

³⁷⁰ Otras sombras de Poe sobre el poema pueden parecer más difusas, pero ¿cómo no evocar los dientes de Berenice cuando leemos en el v. 2: "sorge come il sorriso fra le schiume"? ¿O cómo no vincular con la fascinación vampírica -tan presente en otros textos cortazarianos, por otra parte- la imagen del v. 13: "mannechino del tempo dove mordo"?

³⁷¹ Es su particular "Toast de E. A. Poe". La referencia a Mallarmé es oportuna dentro del *corpus* cortazariano, porque como se verá otro soneto ("Tombeau de Mallarmé") es una "reescritura" del poeta francés en modo muy parecido a como "Eleonora" lo es de los dos textos de Poe seleccionados.

De las cuatro palabras inventadas que he censado, una es pura trampa para el lector hispano "mudanza" (12): si raíz y sufijo existen en italiano, la combinación no está atestiguada en el tesoro léxico, con lo que se produce un evidente deslizamiento entre los dos sistemas de lectura tácitamente propuestos, que demuestra, en consecuencia, lo lábil de las fronteras entre ambos, la facilidad de las palabras para disimularse en terrenos extranjeros. "Gombre" (9), sin embargo, no revela con facilidad su posible origen. Abrazado, no obstante, en un verso trimembre, por dos de las palabras "poéticas" que hemos identificado en el poema ("La follía, le gombre, le mancanze") parece exigir un lugar en el paradigma de lo que no es otra cosa que una manifestación exacerbada del amor *hereos*, y el vínculo fonético con "ombra" (presente en otro de los sonetos y aquí vestido de "notte") no hace sino corroborar esta intuición.

"Singhia" (3) tiene un eco en el v. 14 que revela cuál puede ser su "tenor": "singhiozzando" (sollozando). Su lugar en la cadena ("quando la singhia inopia del tuo fiume") parece, por otra parte, clasificarla como adjetivo que en una nebulosa metafórica podría aplicarse sin problemas al río disminuido, emblema de pasión. El indudablemente sustantivo "sfuma" ("[...] la sfuma sopra il letto", 1) parece vincularse por *abscisio*, como "singhia", o mediante un mecanismo de creación de palabras bastante común -sustantivación de una forma flexiva del paradigma verbal- con el verbo "sfumare" (desvanecer). Al contrario de su hipotético contenido semántico, esta forma -como todas las demás inventadas- parece anunciar -"diferir" en sentido derridiano, una vez más- la corporización de un sentido siempre elusivo, pero, en este caso, fácilmente discernible gracias al contexto "poético" que hemos podido diseñar.

Destacable es, por fin, un rasgo de alteración gráfica debido a la atención al lector hispano: la doble puntuación interrogativa (5) que vuelve a revelar el carácter híbrido de estos textos.

Después de la atención dedicada a lo microtextual, resta una mínima referencia a la construcción del sentido global del poema. No faltan vínculos próximos al

absurdo, o al menos que tiantan a considerarlos así. Pero no hay que perder de vista que dicha tentación puede estar avalada por las protestas iniciales del autor, convertida en prejuicio de lectura. El poeta ha querido protegerse contra el sentido, pero, en muchos casos, y sobre todo en este último poema, sus transgresiones no son mayores que otras reconocidas por la tradición poética de la modernidad. El lector no está eximido de *leer* estos poemas, de intentar atribuirles sentido. En los sonetos anteriores he identificado un *principio* semántico rector y una estructura dispositiva más o menos rígida, así como una configuración imaginario-simbólica coherente. Lo mismo ocurre en este último. Ya he dicho que el principio semántico consiste en la reflexión melancólica sobre el amor. La tristeza del amante se cifra a la perfección en los últimos versos: "[...] mordo / singhiozzando, già vinto e vincitore" (13-14). El significado aquí es inequívoco: la acción incorporativa, la agresión, no está libre de la lamentación, acaso de la culpa, por la propia incapacidad de una asimilación real, y en el gesto se anulan los resultados, no hay progresión de ser.

De la disposición hay que destacar el lugar central que se confiere a la interrogación que señala el carácter meditativo ("¿Perché la notte [...]?", 5-8) y una presencia importante de la estructura subordinada a lo temporal: aparece dos veces "quando..." (3 y 11) y es capital la imagen de "mannechino del tempo" (13).

En lo que respecta a las imágenes, aparecen conjuntos simbólicos ya vistos en los otros sonetos: el mar ("schiume", "spiagge") y, sobre todo, los animales: "colombe rosse" (6) y "falcone di mudanza" (12), aplicado a la amada, lo que supone un nuevo guiño -esta vez por el léxico- a la tradición del amor cortés ya señalada en el primer poema.

En buena medida, lo más notable de la obra cortazariana constituye un asedio a las posibilidades de la *des-escritura*. En estos poemas, el autor se compromete, como en juego, con un procedimiento muy cercano a la simulación: de sentimientos, de

destinatarias, incluso de lengua. El texto se califica, en todos sus componentes (hasta la lectura) como "falso". Son palabras (falsa, simulación) que apuntan a lo esencial: el fingimiento. Cortázar pretende "fingir poesía" mediante la ficción de una lengua. El grado de éxito radica en la apariencia: se exhibe un texto que quiere obtener la apariencia de lengua, secuencias fónicas (gráficas) que pretenden simular su pertenencia a un sistema que, en realidad, no existe si no es en el discurso que las agota. Y esta simulación persigue, además, otra más profunda: la simulación de un sinsentido imposible, y redundante, por el contrario e inevitablemente, en la ficción de un sentido siempre múltiple.

Los mecanismos utilizados por el poeta para lograr semejante propósito se dejan definir igualmente como una *des-escritura* del sistema complejo del que confiesa servirse. Sistema complejo porque no elude la manipulación simultánea de los momentos de codificación y de decodificación, estableciendo para cada uno de ellos un patrón diferente. Esta primera oposición supone ya una cuña en el seno de la comprensión que redundará en el resquebrajamiento del sentido. Por otra parte, en cada uno de los dos momentos señalados se utilizan procedimientos deconstructivos diversos: en la codificación, se proponen "palabras inventadas", supuestas impostoras, trampas para la lectura que, sin embargo, se sirven de recursos disponibles regularmente en el sistema, con lo que, de paso, se denuncia lo convencional de la elección entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo inexistente. En el momento de la decodificación, se exigen tácitamente del lector varias lecturas simultáneas que susciten reminiscencias diferentes y complementarias.

Esto es rasgo común a los tres poemas analizados. Pero hay otros, que afectan a la profundidad del texto: el autor, a pesar de su propósito, no puede entregar discursos vacíos. Se ha impuesto una forma, el soneto, que se quiere hacer pasar por lo único verdadero. Pero esa forma está impregnada de tradición y, así, de sentido aparente: el tema amoroso, con variantes que van de lo cortesano a lo simbolista, con modulaciones

que convierten al amante de esclavo en vampiro, y a la amada de desdeñosa dama en fantasma evanescente (a lo mejor puede decirse lo mismo, respectivamente, del escritor y del sentido). El escritor, por su parte, tiene sus "costumbres" y no puede evitar conjurar repetidamente en sus textos los mismos conjuntos simbólicos. Por último, el mismo escritor ha aprendido, ha leído, y su persecución del sinsentido no puede presentarse como original. Todo ello sitúa estos textos cortazarianos, por su superación de modos, por la asunción de múltiples tradiciones -la surrealista, la petrarquista, la simbolista- y su combinación simultánea, en una línea claramente definidora de la escritura contemporánea que aún se lleva más allá en otros textos liberados de las constricciones del soneto, como habrá ocasión de ver.

4. LOS SONETOS ERÓTICOS

Si el soneto lúdico ocupa un lugar importante en el seno del *corpus* lírico cortazariano ello obedece, sin duda, al alcance experimental de su propuesta más que al número de textos. De la revitalización vanguardista de una forma al tributo rendido a la tópica más acendrada que ha discurrido por esa misma forma, los sonetos eróticos cortazarianos ocupan un lugar cuantitativo mucho más importante que aquéllos y, a la vez, admiten modulaciones temáticas que anticipan muchos de los hilos que habrá de seguir mi lectura. Por esa razón, pospongo para otro capítulo el establecimiento del estado de la cuestión acerca del "discurso enamorado" cortazariano y propongo aquí mi análisis de alguno de sus fragmentos, con la intención ya consignada de abrir el mayor número posible de "brechas" interpretativas, partiendo de la unidad que proporciona la fidelidad a la forma sonetística.

4.1. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DE JULIO DENIS

4.1.1. *Presencia*

Por contraste con la importancia que el tema amoroso ha de cobrar en el conjunto de la producción lírica cortazariana, la escritura erótica de Julio Denis es mucho más contenida. En *Presencia* sólo aparece como particular irisación del poderoso discurso metafísico que he procurado analizar anteriormente. De los cuarenta y tres poemas que constituyen el libro, tan sólo dos se vinculan con el tema de la pasión amorosa: "Carta" (cuarto de los "Sonetos a la Presencia") e "Idilio" (sexto de la sección "Músicas").

En "Carta" se evoca el momento de recepción de una misiva de la amada, que, por la ubicación del poema en el libro, debe considerarse una hipóstasis de la omnímoda "Presencia". El sujeto experimenta una mezcla de exaltación y temor: el "yo" teme perder el bien recibido y, sometido a ese temor, quiere ofrecer una imagen de sujeto no exigente o incluso la del que ha decidido abdicar del deseo:

CARTA

FONDO de historia reza la cubierta
que me entregan. ¡Señor, yo no he pedido
tanto de su bondad! (Temor ardido:
el de que esta corriente acabe yerta

y que su letra alada yazca, muerta,
donde late el trasmundo no nacido).
¡Yo no he pedido, Dios, el bendecido
pan de una carta suya! Miga cierta

detrás de la corteza que ahora hienden
dedos de sed. Ascenden panoramas
-un cielo suyo y unas tierras suyas

por su bondad cedidos- que trascienden
mis pobres panoramas.

-Hoy me llamas.

¿Habrá quizá un mañana en que me huyas?

El amor se representa como curso, como fluencia ("esta corriente"), cuyo fin es desconocido y, a lo peor, inútil. La carta aparece como testimonio positivo ("letra

alada", que es imagen gráfica referida a la caligrafía, pero también, simbólicamente, al efecto de elevación que produce en el lector), que sin embargo puede caer en el olvido, representado en figuración casi freudiana: "donde late el trasmundo no nacido".

El objeto-fetiché que sirve de vehículo al amor (y, por contigüidad, el amor mismo) se representa como alimento ("el bendecido / pan"), acercándose a los límites de la hipérbole sacroprofana. A tal efecto, la configuración enunciativa del poema confiere a Dios el estatuto de interlocutor del "yo", en calidad de testigo de su inocencia o como receptor de sus excusas (y, por tanto, como Dios amenazante). Al mismo tiempo, la imagen alimenticia se extiende hacia connotaciones herméticas que convierten a la carta-texto en "meollo" ("miga cierta") oculto que exige penetración violenta y ansiosa por parte del sujeto ("hienden / dedos de sed [...]").

El poema multiplica su intensidad semántica mediante ambigüedades desde el inicio: "Fondo de historia" puede significar tanto descripción objetiva del envoltorio como ser premonición de "fin de la historia (amorosa)". El "yo" aparece como receptor pasivo de algo cuyo origen no se explicita ("me entregan"). El mensaje hermético procede de emisarios desconocidos.

Una segunda parte del soneto se construye como *excusatio* del "yo": enmarcada entre dos exclamaciones dirigidas a Dios (Señor, Dios), representa el premio como algo inmerecido y, en cualquier caso, no reclamado. En medio de las dos exclamaciones se inserta entre paréntesis la frase nominal que representa la justificación emocional de esa situación: el "yo" teme perder lo conseguido. La renuncia al amor por considerarse inmérito del mismo es tradicional; sin embargo, aquí, el enfoque del tema se dirige hacia la posibilidad del olvido. El misterio del amor reside en el siempre posible abatimiento de lo más elevado.

La tercera parte ignora el límite entre cuartetos y tercetos, encabalgando los versos 8 y 9, para representar el momento de lectura: la avidez supera el temor y se asiste a la revelación del mundo del ser amado que invade, enriqueciéndolo, el del

"yo". Ese momento de lectura se entiende casi como ascesis ("ascienden panoramas") que confronta el elemento positivo, purificador (el espacio ajeno) con el negativo (el espacio propio). La dicotomía axiológica afecta también al tiempo: mientras se valora positivamente el "ahora" de la lectura, se cierne amenazante el futuro, pues su atributo esencial es el olvido.

Los dos últimos versos hacen aparecer otra voz, cuya identificación queda en suspenso: ¿es la del amante, que cambia de destinatario y se dirige a la amada, temiendo un futuro en que no se produzcan más muestras de amor?, ¿es la de la amada, según aparece en la carta, frustrando la esperanza?, ¿es, por fin, la del propio Dios, respondiendo a quien antes se le había dirigido excusándose? El contenido del final del poema, venga de quien venga, en cualquier caso es negativo: teme un cambio de actitud hacia la separación de lo previamente unido.

El discurso, entrecortado por interjecciones y paréntesis, traduce en el nivel sintáctico la ansiedad del emisor. La configuración trópica, por su parte, es exigua y ha sido señalada al pasar. Por último, como en casi todos los sonetos de *Presencia*, el nivel más trabajado de la *elocutio* lo constituye la inflación de efectos fónicos: una reiterada asonancia interna en /é-a/³⁷² y flagrantes consonancias internas entre versos o en un mismo verso³⁷³. "Carta", en suma, dibuja la trémula expectación del sujeto ante una revelación de la "presencia" tan precaria como todas las que le son accesibles.

Como señalé en el análisis de los para-textos de *Presencia*, el título del poema "Idilio", más que índice temático, debe considerarse marca genérica, dada su

³⁷² "Fondo de historia reza la cubierta / que me entregan. [...]" (1-2); "el de que *esta* corriente acabe yerta // y que su *letra* alada yazca, muerta" (4-5); "pan de una carta suya! Miga cierta // detrás de la corteza [...]" (8-9).

³⁷³ "que me entregan. ¡Señor, yo no he pedido / tanto de su bondad! (Temor ardid:" (2-3); "detrás de la corteza que ahora hienden / dedos de sed. *Ascienden panoramas*" (9-10); "(¡Yo no he pedido, Dios, el bendecido" (7); "mis pobres panoramas. -Hoy me llamas" (13); "¿Habrá quizá un mañana en que me huyas?" (14).

configuración enunciativa como diálogo pastoril³⁷⁴. Esa configuración, sin embargo, no está exenta de ambigüedades en cuanto a la atribución de voces, como diré luego. La reflexión acerca del amor no cumplido se mezcla en este poema con la reflexión acerca de los límites de la expresión.

VI

IDILIO.

LÁMINAS de cristal, tu voz ceñida
por el miedo al silencio, al infinito...
-Pastor, amor, detente cabe el grito
de infinito en tu frente desceñida.

Partida la ilusión de una partida,
¿qué infinito no ya canción de mito?
¿Qué amor -aún nuestro amor- no es fiero rito
que alisará de espuma a la homicida?

-Pastora, mi canción no tiene dueño,
mi amor llega hasta ti con la impetuosa
concisión de la flecha que perdura...

-Tu amor, manso juguete de alto sueño
que deshojan los dedos de la diosa
con un tibio limar de sepultura...

La pastora-mujer aparece aquí como freno en la investigación vital y poética del sujeto. Considera éste que una y otra van de consuno y que, desaparecida la primera ("Partida la ilusión de una partida") el discurso se convierte en falacia puramente literaria ("canción de mito"). Es la voz de la muerte (la homicida, la diosa); es la

³⁷⁴ Podría incluso relacionarse con la "complacencia nada equívoca de los diálogos pastoriles de Teócrito" (SC: 167), leído bajo los auspicios de Arturo Marasso. En la interpretación cortazariana, el poeta griego se une a Keats para ejemplificar la compleja relación realidad-poesía: "Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales" ("Lucas, sus meditaciones ecológicas"; UTL: 34). El *alter ego* Andrés Fava "había comprado Esquilo, Sófocles, Teócrito, en los tomitos a un peso de *Prometeo*, editados en Valencia" (E: 202). Y también de esa editorial es el ejemplar de los *Idilios y epigramas*, junto con *Tirteo* y *Odas anacreónticas* que Julio Cortázar firma en fecha tan temprana como 1933. Entre las sorpresas que depara la consulta de ese volumen merece la pena señalar que "La maga" es la protagonista del Idilio II o que "Las bacantes" (recuérdese el cuento "Las ménades", *Final del juego*; CC/1: 317-326) es el título del Idilio XXVI. Lleo, que Mercedes Arias no había logrado identificar en el único terceto conocido de un "soneto fantasma" (cfr. carta de 15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 256) aparece en la anacreóntica XIII.

admonición al poeta de la inutilidad de su esfuerzo expresivo, aun cuando en éste lo implicado sea la relación que vincula a pastor-poeta y a pastora-mujer. El esfuerzo del "yo" por penetrar en el infinito no tiene sentido, la pastora-mujer quiere retenerlo "de este lado". De modo realista, inscribe la pasión en un conjunto idéntico de experiencias: todo amor es rito fiero contra la muerte. El pastor-poeta, por el contrario, proclama lo imparabile de su amor: no conformado, no reconoce ley alguna y sólo un designio. La pastora, que tiene la última palabra, denuncia el carácter irreal de esa pasión ("alto sueño"), sometida irremediabilmente a la muerte. La ironía se revela en el hecho de que el intento de "alisar" a la homicida concluye en que lo "limado" es el amor mismo.

El poema es una confrontación de voces: la de la ilusión y la de la desilusión, (representada por el sujeto femenino), la de la pureza y la de la realidad (identificada con la muerte). Es, en suma, el reclamo desencantado del silencio, por considerar la inanidad del esfuerzo -tanto amoroso como expresivo-: si el amor no puede nada contra la muerte, de nada vale decirlo.

Pero lo más interesante de este soneto, a mi juicio, es que no resuelve el problema de las voces enunciativas: los dos versos iniciales pueden atribuirse al pastor o a una voz externa que regiría así el poema como invención de voces: el temor al silencio, al infinito (identificando tema y expresión), lleva a la estrategia de dividir las voces (desceñirlas)³⁷⁵.

De la imagen del amor que se refleja en estos poemas pueden extraerse algunas características que seguirán apareciendo en la lírica erótica de Cortázar: la importancia de la memoria en el amor, la amenaza constante del olvido, la concepción del amor

³⁷⁵ Señalaré de paso que una vez más el trabajo fónico de asonancias y consonancias internas es notabilísimo: "por el miedo al silencio, al infinito..." (2); "-Tu amor, manso juguete de alto sueño" (12); "que deshojan los dedos de la diosa" (13); "-Pastor, amor, detente cabe el grito / de infinito en tu frente desceñida". (3-4); "Partida la ilusión de una partida, / ¿qué infinito no ya canción de mito?" (5-6).

como instrumento de lucha contra la muerte. Pero, a la vez, la imposibilidad de creer en la fusión total, la relación existente entre amor y poesía, en tanto en cuanto aquél es estímulo de escritura, elemento que confiere voz y, a la vez, riesgo que puede llevar al silencio. Insisto, no obstante, en que un poemario de contenido fuertemente metafísico como es *Presencia* no concede todavía a lo erótico el rango que adquirirá más adelante en la poesía cortazariana.

4.1.2. "Fábula de la muerte (III)"

La construcción lírica del tema erótico puede rastrearse aún en otro soneto de Julio Denis: el único conocido de la serie titulada *Fábula de la muerte* (señalado como "III"). Este poema se orienta explícitamente hacia la queja erótica, que habrá que suponer en principio desviada del cauce elegíaco con destinatario identificado que parece alimentar el conjunto³⁷⁶. Partiendo del pie forzado que es el epígrafe de Sor Juana Inés de la Cruz (¡"Ay dura ley de ausencia!"³⁷⁷), el soneto tercero de este conjunto desaparecido se instituye como un poema tradicional de queja por ausencia³⁷⁸.

³⁷⁶ En carta desde Chivilcoy del 15-IV-1942 Cortázar explica: "Para peor, es esta una triste semana de aniversario. Mañana 16, se cumple un año de la muerte de Alfredo Mariscal. No estaba usted errada; a él le está dedicada la FÁBULA DE LA MUERTE [...] Para él, ya más sereno, fueron naciendo de mí los sonetos de la "Fábula". No se extrañe, entonces, de que sean "un poco tristes". No se extrañe de que hable yo en ellos "de la juventud, en ese tono tan remoto" [...] Mi juventud, para serle a usted cronológicamente exacto, hubo de terminar allá por el año 39. Curioso que yo pueda señalar tan exactamente la fecha, ¿no es cierto? Pero es que, a partir de un determinado momento de ese año, ya sólo pude aprehender la juventud como pasado, conceptualmente; dejó de ser una vivencia mía, un ser en mí. Y lo que yo haya podido decir poéticamente desde entonces -y sus voces más puras son los sonetos de "Fábula"- no pasa de ser la expresión de una nostalgia. Una nostalgia y una lucha, porque sordamente lucha en mí el deseo de retener el pasado, vivir en pasado, no dejarlo ir de mí, con sus plumas y sus músicas" (Domínguez, ed., 1992: 255). Ni el método interpretativo que elijo ni el estado actual del conocimiento biográfico autorizan a identificar el "tú" del poema con el destinatario explícito del sonetario. El poema aparece firmado por "Julio Denis" en 1941.

³⁷⁷ Del poema en endechas de versos heptasílabos y decasílabos "Demostrando afectos de un favorecido que se ausenta", v. 26 (Sor Juana Inés de la Cruz, 1951, I: 210).

³⁷⁸ Sirva esta nota para justificar que a lo largo de todo mi trabajo, salvo en raras ocasiones, he decidido no transcribir íntegramente los poemas que comento, si existe edición más o menos accesible -cual no era el caso de *Presencia*-, pues mi labor no consiste en una disimulada edición con comentarios de la poesía de Cortázar. Por el contrario, cito con profusión los textos para garantizar mis interpretaciones.

Formalmente, cabría interpretarlo como glosa del verso de Sor Juana, por cuanto el epígrafe se retoma en el v. 1 y se desarrolla hasta llegar al v. 12 en que vuelve a repetirse a modo de epifonema.

La construcción enunciativa del soneto presenta ya aspectos que pueden afectar a la interpretación. Los cuartetos aparecen dirigidos a un "tú" indeterminado, representado en atributos metafóricos ("tu cristal", 3) o en acciones ("tu desvío", 7). Dados tales índices verbales, no me parece adecuado proponer que el "tú" de los cuartetos sea la propia "ausencia", sino más bien el ser ausente. Los tercetos, tras la descripción basada en interjecciones, se construyen como imprecación. Si se acepta la puntuación de los vv. 9-11 ("Entra, silencio por las avenidas / del aire que en mi pecho se desvela, / y encontrarás un Eros moribundo") debe aceptarse que el destinatario es el mismo que en los cuartetos: el ser ausente, a quien, paradójicamente, se le invita a volver, aunque sólo sea para comprobar los estragos que ha causado su marcha³⁷⁹. Esa ausencia cobra su ser en el paso del tiempo y el tiempo, a su vez, es medido por la ausencia ("Ay, dura ley de ausencia, desatada / con un reloj de soledad [...]", 1-2). La separación se figura emblemáticamente en la imagen del "río / que lleva tu cristal al lado mío / huérfano ya, de nieve destinada" (2-4); el "yo", implícitamente, se ve a sí mismo como tierra (o monte, por la alusión a la nieve), elemento pesado, anclado en su circunstancia, cuyos dones (la "nieve destinada" al río, la fría pureza) ya no son recibidos por el tú. La consecuencia inmediata es la destrucción de lo fuerte bello ("¡Lanza de oro rota, [...]", 5), sustentado en el "yo" por la presencia, y la victoria de la melancolía ("[...] conquistada / por el pájaro negro, por el frío!", 6)³⁸⁰. Los cuartetos se

³⁷⁹ No obstante, la puntuación del poema no es correcta en todos los lugares. El segundo terceto se inicia con mayúscula tras punto y coma e incluye en el v. 12 una coma que deshace el sentido: "Ay, dura ley de ausencia, qué, perdidas / mis manos en tu sombra que las hiela, / y el cisne de mi amor en este mundo". Parece evidente que sobra la coma tras "qué" y por tanto, podría postularse que faltase una coma tras "silencio" (v. 9) que lo convertiría en vocativo (en vez de núcleo de frase apositiva). Sin embargo, la configuración paralelística del v. 12 con respecto al v. 1 hace más elegante la interpretación de todo el poema como dirigido al mismo destinatario -aparte de que presume menos errores-.

³⁸⁰ "Lanza de oro" y "pájaro negro" son símbolos homólogos de sentido antitético, que se prestan a fácil interpretación psicoanalítica.

cierran en un perfecto paralelismo antitético que identifica la ausencia con un final y el triunfo de la melancolía con un principio: "En el atardecer de tu desvío / el alba de su triunfo en mi morada." (7-8). El corolario imaginístico del contraste "sombra (atardecer) / luz (alba)" es sólo aparente por cuanto el alba que triunfa es la de la melancolía: primera aparición, implícita, del *topos* del "sol negro" que aún habrá de leerse más veces en Cortázar³⁸¹.

El final de los cuartetos introduce la representación metafórica del "yo" como casa ("morada"), imagen espacial que ha de prolongarse en la amplificación nocional de "las avenidas / del aire que en mi pecho se desvela" (9-10): el sujeto se percibe como ámbito desolado (en contraste con la invasión del "pájaro negro"), que sólo alberga a "un Eros moribundo" (11). La mención amorosa se ha retrasado hasta casi el final del poema (y se ha velado en la fría anquilosada -¿moribunda?- denominación mitológica), en adecuado paralelismo con la representación del avance de la melancolía. Una vez alcanzado el sujeto protagonista del poema, los tres últimos versos retoman la queja inicial para representar la perduración del extravío y la consunción gélida del sujeto: "Ay, dura ley de ausencia, qué, perdidas / mis manos en tu sombra que las hiela, / y el cisne de mi amor en este mundo". El "frío blanco" de la nieve se hizo "frío negro", sombra heladora de las manos (que son imagen homóloga a la lanza rota, en tanto que instrumentos de prolongación hacia el mundo); el "Eros moribundo" en el pecho se contrapone al "cisne del amor" perdido en el exterior, en el mundo.

El poema presenta, entonces, un amor desolado, invierte el *topos* barroco de la perduración del amor en la ausencia: ésta desaloja del sujeto toda esperanza, ocupa plenamente al "yo", destierra hasta el residuo del amor y lo condena a vagar por el mundo, por el que ya vagaba el "tú". Es la separación radical. Aderezada con los recursos propios del soneto cortazariano original (aunque descargado, notablemente,

³⁸¹ Daré su posible filiación cuando comente el poema "Negro el 10".

del enrarecimiento fónico) la figuración del amor no cumplido que informará la mayor parte de la lírica erótica del argentino encuentra ya en este poema "suelto" una interesante concreción.

4.2. PRELUDIOS Y SONETOS

La eclosión del soneto erótico cortazariano se produce realmente después de la época de *Presencia*. De los quince sonetos que integran el poemario *Preludios y sonetos*, siete son inequívocamente de tema amoroso, a los cuales debe unirse otro de la misma época, rescatado en *Salvo el crepúsculo*³⁸². Tras el comentario de ese soneto suelto, me centraré en los sonetos eróticos de *Preludios y sonetos* que pueden agruparse a su vez en dos núcleos distintos: tres vinculados a la cultura clásica ("Voz de Dafne", "Anacreonte" y "Adriano a Antínoo") y cuatro relacionables con un ciclo amoroso más amplio (*Larga distancia*) que analizaré detalladamente en un capítulo posterior ("El alejado", "El simulacro", "Encantación" y "Final"). Se podrá así, una vez más, comprobar la continuidad del discurso lírico cortazariano.

³⁸² La historia de un proyecto con ese título se extiende desde los años 40 hasta *Salvo el crepúsculo*. Graciela de Sola (1968: 27 *et passim*) da noticia de él como de un poemario exento que vio en manuscrito. Avanza la fecha que consta en él: 1944-1957. La siguiente aparición del proyecto es como tercera sección de *Pameos y meopas*, fechada, en efecto, en "Buenos Aires-París, 1944-1957". De los veinticinco poemas incluidos, quince son sonetos (aunque dos -los que cierran la sección- plantean problemas de fecha, que no coincide con la que se da para la sección: "La obediencia" y "Doble invención", datados, respectivamente, en La Habana, 1967, y Nueva Delhi, 1968). Sin embargo, en esta sección no aparece un soneto que Sola había publicado como perteneciente al proyecto ("El ánfora"; Sola, 1968: 37). Finalmente, el mismo título lleva la novena sección de *Salvo el crepúsculo* compuesta, en este caso, por veintidós poemas (catorce de ellos sonetos: ha desaparecido - con respecto a PM- "Último espejo"), ningún texto en prosa y cinco textos ajenos. El título, puramente remático, debe relacionarse con la "melomanía" del autor (conformando un paradigma con la sección "Músicas" de *Presencia*, por ejemplo) y, también, etimológicamente, con la propuesta de sonetos lúdicos. Además, "Preludios" es igualmente el título del prefacio de *Imagen de John Keats* (13-23). El conjunto ha merecido escasas observaciones por parte de la crítica: Sola (1968: 27) subraya la importancia de la memoria; Alazraki (1980b: XIX) juzga a esos poemas menos retóricos que los de *Presencia*, especie de "poemas sinfónicos" donde es más importante la música y la imagen que el tema. Parecido enrarecimiento auto-textual les atribuye Benítez (1989: 61).

4.2.1. "Soneto" ["Esto es amor, oh caracol que aloja..."]

El interés de este poema va más allá de lo meramente textual. Debe tenerse en cuenta, para comenzar a comprenderlo, que cumple función de cierre de la quinta sección de *Salvo el crepúsculo* ("El agua entre los dedos") y aparece acompañado de una nota autoral que aporta, antes de la lectura, datos que orientan su interpretación, pues afectan a su ubicación en el libro, a la valoración que su forma merece y al reclamo tradicional que pretende:

No me parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad. Que sea un soneto es casi lo menos que puede pedírsele. [...] (SC: 120).

La referencia al "políptico enamorado" afecta a algunos de los poemas que le preceden en "El agua entre los dedos": "Save it, pretty mama", "Java", "La camarada", "Una carta de amor". Todos ellos son de diferente época y, así, el políptico es también mosaico de diversos enfoques del amor que iré analizando en su momento.

La presencia como primer poema de la sección de "Distribución del tiempo", que no se acerca para nada al registro erótico, impide la consideración unitaria de esta sección de *Salvo el crepúsculo* como exclusivamente amorosa y veta la interpretación erótica del título global (tomado de un poema de Keats: "To Charles Cowden Clarke", que el propio Cortázar cita en exergo). El poema inaugural de la sección, junto con su título-cita, funciona entonces como el reverso pintado en la puerta que sólo se ve antes de abrir el políptico: la proyección de la metáfora de "el agua entre los dedos" sobre la dilogía irónica de la "distribución del tiempo" apunta inequívocamente, según creo, hacia la fugacidad: los poemas amorosos de diferente época son despliegue -el más patético, quizá- de esa intuición barroca de que nada permanece. El amor "never lingers", como el "diamante tembloroso" mencionado por Keats en su poema que se escurre inevitablemente entre los dedos (Keats, 1986, I: 102). En este contexto, el "Soneto" con que Cortázar cierra su políptico ofrece una definición del amor que recoge esa fugacidad, tal vez intentando atraparla.

El poema se articula, entonces, como definición acumulativa del amor. Se abre con un sintagma que dice la estructura de base del poema: "Esto es amor [...]" (1). La repetición del sintagma como primer hemistiquio del v. 7 y como segundo del v. 14 otorga al poema una cohesión cuya evidencia en la superficie debe atribuirse al consciente manierismo del texto y que puede rastrearse tanto en el componente paratextual (la calificación de soneto petrarquista) como en el intertextual: Lope resuena inequívocamente en la frase generadora del poema³⁸³ y Góngora acompaña en la enumeración gradativa con que termina el soneto cortazariano: "de piedra y sueño y nada, esto es amor" (14)³⁸⁴. En la misma línea estética se sitúan los efectos formales frecuentes en los sonetos cortazarianos de la época, fundamentalmente el cultismo ("analecta"³⁸⁵, v. 2) y la rima interna³⁸⁶.

El desarrollo del poema debe entenderse, por otro lado, como explicación del demostrativo "esto", que evoluciona de un valor catafórico (v. 1) al anafórico recapitulativo del v. 14, pasando por un estadio intermedio (v. 7) que recoge la primera parte de la definición y la proyecta hacia su desenlace. La encarnación verbal de la

³⁸³ Aludo al verso de cierre del famoso soneto que define los efectos de amor: "esto es amor, quien lo probó lo sabe". Consta en la biblioteca de la Fundación Juan March un ejemplar de *Poesías líricas* de Lope (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944), firmado "Julio Cortázar", sin fecha. No está muy anotado, pero del apunte a "Cuando sale el alba hermosa" puede deducirse una lectura del clasicismo español muy connotada por la interpretación moderna (*i.e.* la debida a los poetas del 27). De ese poema dice "El puro renacimiento. Una maravilla pagana" y lo relaciona con la poesía de Lorca.

³⁸⁴ En este caso el modelo no es menos ilustre, el final de "Mientras por competir con tu cabello": "en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada". El manierismo de una obra se acentúa cuanto más célebres son sus modelos. Cortázar es consciente de ello y de ahí, quizá, su modestia a la hora de valorar el soneto: no es su tradición preferida -el petrarquismo hispánico- pero sí la conoce y en un momento concreto de su aprendizaje la deja intervenir en su escritura.

³⁸⁵ En esa palabra podría sospecharse el recuerdo de una lectura no muy lejana: el libro *Analecta* (fechado en 1936) de Ricardo Molinari, incluido en *Mundos de la madrugada*, (Buenos Aires, Losada, 1943), que recoge poemas de 1933 a 1940. Cortázar firma su ejemplar como "Julio Denis" en 1944. La memoria de ese poema llega hasta *Salvo el crepúsculo*, donde se citan varios versos (SC: 23).

³⁸⁶ Asonante en un verso o entre versos ("Esto es amor, oh caracol que aloja / la analecta sonora del pasado", 1-2; "estatua leal, de espaldas al futuro / con un nombre infinito y repetido", 12-13) o flagrantes consonancias internas: "El eco, ya una flor que se deshoja / en perfume y color multiplicado-" (5-6); "Y nunca menos solo y más seguro / por oscuro, por solo y asumido" (9-10).

definición de amor encerrada en "esto" se traduce en sucesión de metáforas. La primera, ceñida en interjección, señala la condición "acogedora" del amor: "[...] oh caracol que aloja / la analecta sonora del pasado" (1-2). La pulsión imaginaria que suscita la metáfora del caracol se prolonga a lo largo del poema en una corriente de sentido en que destacará la índole "protectora" y aislante del sentimiento erótico. El v. 3 considera a ese amor "astuto en su recinto ensimismado" y la conclusión expresada en los tercetos recogerá ese aspecto como fundamental: "Y nunca menos solo y más seguro / por oscuro, por solo y asumido" (9-10). La definición aparece, entonces, teñida de melancolía y vinculada directamente con la expresión: el amor es la concha protectora del discurso poético ("la analecta sonora") que se convierte en instrumento de la memoria. La memoria, a su vez, es entendida como repetición de elementos vivos: el amor "reitera azul de mar y rosa roja" (4). La comprensión aguda que se tiene del sentimiento, no obstante, impide ignorar que la recuperación en la memoria es esencialmente falsa, en tanto que el mensaje inapelable del recuerdo es la pérdida de lo rememorado. Tal es el sentido del segundo cuarteto:

El eco, ya una flor que se deshoja
en perfume y color multiplicado-
Esto es amor, de nuevo marchitado
con la reiteración de cada hoja.

El amor recordado es el amor perdido, nuevamente perdido cada vez que es recordado. Y, a la vez, el amor perdido es el solo amor verdadero, en tanto que es el que ha dejado testimonio y, así, ofrece refugio al sujeto. Éste (que se disfraza en la tercera persona no abandonada en todo el poema) procura la reinterpretación dialéctica de la melancolía erótica. La torsión barroca no vacila ante la paradoja: ése es el amor "menos solo" (9) precisamente "por oscuro, por solo y asumido" (10). El último epíteto revela el voluntarismo del sujeto que acepta prescindir del objeto amado con tal de preservar su amor³⁸⁷, un amor que, recíprocamente, se convierte en refugio del sujeto.

³⁸⁷ Detrás de esto late, más que la teoría machadiana, el "amor intransitivo" de Rilke, lectura privilegiada de Cortázar en la época, según ya he anticipado.

El sujeto, que vive en el recuerdo de su amor, considera que ese amor del recuerdo es el "más seguro" (9). La imagen floral, ya aparecida en el poema, se recupera en un paréntesis interpretativo para referirse ahora al afán solipsista del amante: "-fidelidad del lirio a su color-" (11), que constituye la esencia última del amor. A precisarla se dedica el último terceto: "estatua leal, de espaldas al futuro / con un nombre infinito y repetido / de piedra y sueño y nada, esto es amor.". La definición del amor se ha solapado con una figuración adecuada también al amante: sujeto y sentimiento se han fundido. Negando el futuro, el amante vive en la memoria del amor haciéndose uno con él, cifrando su éxito en la des-encarnación de la pasión (estatua, piedra), a fuerza de alimentarse incesantemente en la memoria (nombre infinito y repetido), y aun a riesgo de que esa des-encarnación termine en el desvanecimiento (sueño, nada). El amor asumido sabe que esa es su esencia.

4.2.2. Los sonetos eróticos de tema clásico

El manierismo de "Soneto" alcanza una nueva modulación en tres de los sonetos amorosos incluidos en *Preludios y sonetos*: "Voz de Dafne", "Anacreonte" y "Adriano a Antínoo". La ficción de voz -a la que ya aludí al hablar de los sonetos *in italico modo*- y el reclamo culturalista o incluso mitológico permiten situar estos tres poemas en una pulsión escritural análoga a la que generó el soneto anterior, que debe ser contemporáneo³⁸⁸.

Al margen de ello, estos sonetos componen un tríptico que, aprovechando quizá el pie forzado que implican los sujetos que en ellos hablan, introduce nuevas modulaciones en la reflexión sobre el amor: "Voz de Dafne" y "Adriano a Antínoo" inciden sobre el tópico de la separación radical entre los amantes, que convierte el amor en algo imposible y a la vez perfecto. Las causas de la separación, sin embargo, ya no

³⁸⁸ Puede, no obstante, suponerse que "Adriano a Antínoo" sea posterior a todos ellos y fecharse en torno a 1955, fecha de la publicación de la traducción que Cortázar hizo de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (libro publicado por Sudamericana en Buenos Aires).

serán abstractas: la diferencia de naturaleza, consecuencia de la metamorfosis, o la muerte del amado, respectivamente. La elaboración imaginística del poema recibe así un impulso -intertextual, es cierto- que enriquece la escritura erótica de Cortázar. Y este enriquecimiento se cifra a mi juicio en la figuración de la pasión ilimitada: la frontera sexual es superada emblemáticamente en el amor de Adriano a Antínoo, pero quizá es la más débil. La pasión de Dafne hecha laurel por Apolo y la de Adriano-vivo por Antínoo-muerto transgreden incluso la frontera ontológica y en esa transgresión resultan afirmadas. En "Anacreonte" tampoco interesa la determinación sexual de los sujetos de la pasión. Amor, ausencia y tiempo vuelven a asociarse para demostrar la imposibilidad de la unión y los estragos de la separación. El patrón intertextual (en sentido amplio) que sostiene estos tres poemas afecta a la evolución de la escritura erótica de Cortázar.

a. "Voz de Dafne":

De esos tres sonetos, "Voz de Dafne" es probablemente el que más consciente se muestra del peso tradicional que arrastra. No podía ser menos tratándose de un soneto mitológico. Sin intención de pergeñar siquiera un esbozo de la historia del tema, baste señalar como modelo inmediato a Garcilaso (Soneto XIII y égloga III, vv. 145-168), no porque el de Cortázar lo siga más o menos de cerca -que no es el caso-, sino por circunstancias contextuales: el garcilasismo también dejó su huella en la poesía argentina de los años 30-40 (cfr. sin ir más lejos el caso de Molinari, admiradísimo por Cortázar y evocado como modelo de *Presencia*) y generó sin duda ese homenaje que es el "Recado a Garcilaso", que ya mencioné antes³⁸⁹.

³⁸⁹ El ejemplar de Garcilaso que alberga la biblioteca de la Fundación Juan March es *Poesías*, Buenos Aires, Viau, 1942 (con ilustraciones). Va firmado por "Julio Denis, XLII.". Las fechas de los ejemplares que vengo citando (Lope, Garcilaso, Molinari) pueden ayudar a precisar la de los poemas en cuestión. En el citado *Mundos de la madrugada* de Molinari aparecen dos sonetos dedicados a Garcilaso. Benítez (1989: 56-57), por otro lado, percibe semejanza entre este soneto y "Pareja-espectro" de Salinas (incluido en *Volverse sombra*) aunque reconoce que el poema de Cortázar puede ser anterior. Ese libro saliniano es manejado por Cortázar para preparar su antología del poeta español en 1971. Editado en Milán, 1957, sin embargo, resulta difícil que Cortázar lo leyese antes de escribir su poema. *Volverse sombra* se incluyó luego en *Largo lamento*, que Cortázar

El *pre-texto* (en este caso, la fábula mitológica) es retomado utilizando estrategias de inversión manierista semejantes a las que Cortázar pone en práctica en *Los reyes* con respecto al mito de Teseo y el Minotauro. En la pieza dramatizada Cortázar invierte el sentido del signo que es el hilo de Ariadna: en lugar de recuerdo para el regreso de Teseo es mensaje para la huida del Minotauro, una vez, según desea Ariadna, haya matado al héroe. En "Voz de Dafne", la metamorfosis, en lugar de ser estrategia de protección contra los asaltos de Apolo, se considera mecanismo sutil para salvaguardar y mejorar la pasión amorosa: Dafne no esquivo al dios, sino que lo busca más allá de su cuerpo.

Desde el título, el poema dice su configuración como enunciación "impostada" que, inmediatamente, se va a traducir en explícita polifonía que implica una propuesta de reinterpretación. El primer cuarteto debe leerse como marco metapoético en que la voz del poeta propone al lector la revisión del mito:

Supón que de verdad Dafne murmura
en lo que llamas queja de esta planta,
sin sospechar la dicha que suplanta
en verde luz la antigua criatura.

La invitación a la relectura ("supón") se basa en el juicio de que la interpretación tradicional es errónea ("lo que llamas [...] sin sospechar"). La mención en tercera persona del nombre de la protagonista del mito contradice la expectativa generada por el título del poema; el demostrativo "esta planta" pone ante los ojos la escena mitológica, vista desde fuera y puede servir como prueba suplementaria (al igual que esa designación de la ninfa como "antigua criatura") de que Dafne no se está refiriendo a sí misma en tercera persona.

Sin indicación gráfica alguna, en el segundo cuarteto se cumple el anuncio del título, esto es, se pone en práctica la reinterpretación sugerida en los cuatro versos

no pudo conocer. El poema citado por Benítez no pasa a la antología, donde, en cambio, puede leerse alguna otra alusión saliniana al mito: "si se rompe un mito y Dafne / llora en primavera al verse / rosados brazos sin hoja" ("Adrede", de *Confianza*; Salinas, 1971: 203).

primeros. La ausencia de marca gráfica, así como el paralelismo entre los vv. 1 y 5, que comienzan ambos por un imperativo: "Supón... / Siente...", redundante en una especie de equívoco buscado y difumina la transición de una voz a otra, en una especie de solapamiento que se resuelve con la aparición, al final del v. 5, de una primera persona que debe referirse inequívocamente a Dafne: "Siente temblar al viento mi cintura". El cambio de voz enunciativa implica recíprocamente un cambio de destinatario: el "tú" del lector es desplazado por el "tú" de Apolo, pero esa falta de marcas de transición ha generado en la lectura, irremediablemente, un instante de indeterminación en el que el lector se ha sentido nuevamente apelado pero en otro sentido: si el v. 1 le invitaba a una operación crítica y hermenéutica, el v. 5 lo incita -equívocamente- a una operación sensual erótica; si el v. 1 frustraba la expectativa generada por el título, su cumplimiento en el v. 5. no ocurre sin provocar otro "cortocircuito" en la lectura: el lector es desalojado del lugar del destinatario -y precisamente cuando cree que va a ubicarse donde le sugería el título- porque esa plaza se le reserva explícitamente al dios ("oh, Apolo...", v. 8, y no sólo implícitamente por la acción intertextual del mito).

Desde su inicio, el poema pone en marcha sutiles mecanismos que afectan a la lectura: el lector queda confinado al papel de hermeneuta dirigido por el poeta. Semejante artificio metapoético conculca toda posibilidad de fusión mítica, desplaza la escena y la aísla como pura configuración verbal que responde al estímulo crítico expresado en el primer cuarteto y que prescinde, porque ya no lo necesita para su efecto y porque sería una concesión al equilibrio antimanierista, de un cierre simétrico al final del poema.

Los diez versos en los que se escucha efectivamente la "voz de Dafne" invierten otros discursos de la ninfa en la historia de la literatura universal en tanto en cuanto convierten en canto de júbilo amoroso lo que la lectura tradicional preveía como queja (y así prevenía el poeta al lector: "lo que llamas queja [...] / sin sospechar la dicha [...]", 2-3). La metamorfosis no va a ser sólo trans-formación, sino verdadera

transustanciación conseguida gracias al impulso erótico. Los términos en que el poeta advierte de ello son inequívocos: "[...] la dicha que suplanta / en verde luz la antigua criatura." (3-4). La transformación es suplantación³⁹⁰, cambio de identidad, abandono de la "antigua criatura" (sintagma "contaminado" de resonancias cristianas) para elevarse en símbolo de expansión: "verde luz".

El segundo cuarteto revela la inquietud erótica de la ninfa mediante imágenes de movimiento que anuncian inminencia no decidida ("temblar", 5) o conflicto en el progreso ("se enreda el día", 6)³⁹¹. Esas imágenes se apoyan en símbolos o metonimias de indudable referencia erótica: "Siente temblar al viento mi cintura" (5)³⁹². La pasión aparece, una vez más, en conflicto con el tiempo (en la cintura "[...] se enreda el día que adelanta", 6) y a la vez en relación homóloga con el discurso: rigurosamente paralelo al anterior es el verso 7, "la voz multiplicada que te canta", que, por tanto, también se enreda en esa pasión cifrada en la "cintura".

Amor contra el tiempo, apoyado en el discurso poético: hasta ahí el mensaje es tradicional, si no viniera de quien viene. El cierre del segundo cuarteto sintetiza toda la modernidad de esta Dafne: "¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!" (8). Al contrario que la mitológica, esta ninfa no se preocupa de su "pureza", sino que, de acuerdo con una remozada tradición post-modernista (y singularmente lorquiana), su queja procede de los límites impuestos a una pasión que el sujeto es capaz de reconocer en sí. Contra el mito, entonces, Dafne ve en Apolo el salvador de esa tristeza, el vehículo para su felicidad.

³⁹⁰ Y el verbo, obviamente, no se elige al azar: por falsa relación morfológica, la palabra dice lo que es; "esta planta" (2) se convierte en "suplanta" (3): la transformación de identidad es asimilación de la esencia vegetal, encarnada en la propia forma verbal.

³⁹¹ Para la interpretación de la "imaginación dinámica", que resulta singularmente productiva en la poesía de Cortázar, me he servido, básicamente, de Jean Burgos (1982), Durand (1981) y García Berrio (1985 y 1989).

³⁹² La penetración del idiolecto lorquiano en el discurso erótico de Cortázar constituye una constante desde los inicios, como ya he podido señalar al hablar del "otro lado".

El primer terceto recupera imágenes de movimiento y fluidez, sin vacilar ante simbolismos casi emblemáticos de fácil desciframiento, que amplifican la representación de la sensualidad que invade a Dafne: "Río del aire, estremecida escala / donde la danza aprende la cadencia / y urden abeja y flor su claro juego" (9-11). La pasión se confirma como impulso ascensional (aire, escala, ala -v. 12-) verificado en ámbito luminoso ("claro juego"). El segundo terceto declara la decisión de la ninfa: "te amaré, dios de miel, tortura de ala, / con la misma encendida resistencia / con que te huí mujer y árbol me entrego" (12-14). Al margen de la singular trabazón constructiva (paralelismo metafórico entre la "abeja" y el "dios de miel"; bimetración del v. 12 en correlación con el quiasmo del v. 14, reforzada por la asonancia interna: amaré-miel-mujer³⁹³), el final del poema expresa en toda su intensidad la decisión suprema de sacrificar la propia identidad con tal de poder disfrutar de la pasión amorosa: la "encendida resistencia" será ahora la del amor logrado a costa del sacrificio (voluntario) del "ser antiguo". El sujeto no vacila en transformarse para cumplir su deseo. O, de otro modo, la transformación es la condición del cumplimiento erótico.

b. "Anacreonte":

"Anacreonte", por su parte, es un soneto tan interesante a efectos de análisis de la voz fingida como por la configuración del tema amoroso. El título impone la identificación del "yo" que habla aquí con el poeta griego y esa identificación se convierte en clave interpretativa del "tono" epicúreo del poema, a la vez que explica un paradigma de imágenes, el de las referencias clásicas: "túnica danzante" (4), "albo templo" (5) y, sobre todo, "coribante / ebrio de soledad y despedida" (5-6)³⁹⁴.

³⁹³ Reservo para la nota la noticia del habitual incremento fónico: las asonancias internas son constantes y no poco frecuentes las consonancias, más o menos distantes, pero entre las que destaca la recuperación en el v. 12 de una rima de los cuartetos: "te amaré, dios de miel, tortura de ala". En fin, la aliteración, también deja su huella: "sin sospechar la dicha que suplanta" (3); "donde se enreda el día que adelanta" (6); "donde la danza aprende la cadencia" (10).

³⁹⁴ El poema es uno de los primeros cortazarianos vinculados con la cultura griega que, como recordaré en otro momento, es fuente básica de la escritura del argentino. A tal respecto hay que evocar, otra vez, el

El poema se construye como queja de ausencia. Identificando (y velando) al amante con el nombre afectivo de "corazón", se le hace destinatario explícito en dos momentos simétricos del poema: "corazón mío" (2) / "oh corazón, halcón sin halconero" (13). Desde el inicio, se plantea la radical separación entre los amantes: "Eternamente joven y distante / corazón mío" (1). La frontera entre ellos es la diferente forma en que el tiempo los afecta: mientras que el objeto del amor permanece aislado en su juventud inalterable, debe entenderse que el "yo" sufre los estragos de la edad. La figuración patética surge cuando se identifica separación y muerte: "casi sin ti se va de mí la vida / con su gesto y su túnica danzante." (3-4). El poema representa reiteradamente esa escisión mediante lexemas de separación: "distante" (1), "estrella desasida" (2), "se va de mí la vida" (3), "despedida" (6), "delante vas" (12), "ausencia" (12).

Si el primer cuarteto y el segundo terceto incluyen la mención expresa del amante, el marco apelativo que dibuja la circunstancia de enunciación, las dos estrofas centrales se detienen en el "yo". Los vv. 5-6 lo representan simbólicamente y los vv. 10-11 interpretan su estado: se ve como estatua abandonada, muerto vivo "De pie en el albo templo [...]" (5) y como participante en la orgía paradójica de la soledad: "[...] coribante / ebrio de soledad y despedida" (5-6). Luego, concluye que su estado se agrava por la conciencia de hallarse al final de su vida amorosa ("[...] tanto amor que es ya el amor postrero", 10) y de encontrar lo amargo bajo la belleza ("y el sabor de la sal bajo las rosas", 11).

Los versos centrales del poema acogen la representación de la única proximidad entre los amantes: "me alcanzas esta hiedra entretejida / con la sutil divisa del instante. // Vana corona, vana permanencia" (3-5). El poema se revela así como una perfecta estructura en tensión (el alejamiento del "tú" en los extremos del poema frente al único

ejemplar de Teócrito adquirido en 1933 y que ya aduje al comentar "Idilio" de *Presencia*. Sin duda es secundario, pero no deja de tener cierto interés para el tema que estoy tratando el hecho de que casi todos los pasajes de los *Idilios* en que aparecen implicaciones homosexuales están subrayados en ese ejemplar.

gesto de acercamiento en el centro). La imagen de la corona de hiedra, sin embargo, traduce la ironía del único posible acercamiento: emblema del "instante" aquí, de la fugacidad (solidario entonces con la rosa del v. 11), es símbolo de muerte en otros poemas de Cortázar³⁹⁵. "Anacreonte", entonces, dice la imposible unión de los sujetos amorosos o que, cuando esa unión se acerca, lo único que revela es su cierta condena, su necesario vivir en la memoria o en el mal presagio. Es lo que se deduce de la imagen de cierre dirigida al tú que nunca está en el presente: "oh corazón, halcón sin halconero, / y en el mañana y el ayer te posas" (13-14).

c. "Adriano a Antínoo":

Si "Anacreonte" planteaba la ausencia del amante sin identificar a éste, ni explicar la causa de aquélla, el soneto que ahora comento implica una sobredeterminación semántica con respecto a aquél plasmada desde el título: ya no se nombra sólo al emisor sino también al destinatario. De igual modo la referencia intertextual que en "Anacreonte" era genérica a una obra fragmentaria y sólo aludida en el nombre del poeta, en este caso apunta a un lugar preciso de la enciclopedia literaria cortazariana: la relación entre el emperador Adriano y su amante de Bitinia, tal como se desarrolla, por ejemplo, en el capítulo "Saeculum Aureum" de *Memorias de Adriano*.

La proyección del soneto sobre el que sin duda es su pre-texto más evidente suscita cuestiones harto significativas. En primer lugar, a través de ese texto pueden afinarse las relaciones temáticas y formales³⁹⁶ entre los dos sonetos de Cortázar: el epíteto que Anacreonte dedica a su amante ("halcón sin halconero", 13) es casi idéntico

³⁹⁵ Cfr., precisamente, "La hiedra" (SC: 254): "Yaces sobre las tumbas, colectora de nombres" (2); "oh madre de las lenguas, oh estremecida hiedra / donde se va juntando la noche de los muertos-" (8-9).

³⁹⁶ Si "Anacreonte", además, hace rimar en los tercetos "rosas" y "posas" (11 y 14), "Adriano a Antínoo" coloca en las mismas posiciones "reposa" y "rosa".

al que Adriano dedica a Antínoo cuando describe el aspecto de su cadáver embalsamado en la novela de Yourcenar ("joven halcón")³⁹⁷.

Pero lo más importante es que el soneto cortazariano se deja interpretar casi como "apócrifo" (pero, ¿de quién?, ¿de Adriano o de Marguerite Yourcenar?), en tanto en cuanto es texto cuya escritura podría presumirse sin dificultad como respuesta necesaria del emperador poeta a su dolor. La forma del soneto, no obstante, impide prolongar semejante hipótesis. El poema denuncia nuevamente su carácter manierista, es la recreación de un hueco en la tradición histórico-legendaria: la elegía que Adriano *debió* escribir a la muerte de su amante y que mantuvo oculta, prefiriendo aceptar los tributos áulicos que cumplían su función. El soneto es respuesta a la incitación de la novela:

Afluían los mensajes. Pancratés me envió su poema, por fin terminado. No pasaba de un mediocre centón de hexámetros homéricos, pero el nombre que se repetía casi a cada línea lo tornaba más conmovedor para mí que muchas obras maestras. Numenio me hizo llegar una *Consolación* escrita conforme a las reglas del género, cuya lectura me llevó toda una noche; no faltaba en ella ninguno de los esperados lugares comunes. (Yourcenar, 1988: 170).

El poema cortazariano es un epílogo -en sentido estricto- al capítulo de Yourcenar, una recreación -no menos amanerada que el relato histórico- del suceso principal de esta historia de Adriano, acaso un himno -el primero- del culto al Antínoo

³⁹⁷ "[...] el perfil del joven halcón no había cambiado" Cito, obviamente, la traducción de Cortázar (Yourcenar, 1988: 171). La referencia al "coribante" también se encuentra en la novela, en una frase que incluye además el título de un cuento cortazariano, que pongo en cursiva: "Al igual que la danza de *las ménades* o el delirio de los coribantes, nuestro amor nos arrastra a un universo diferente [...]" (*ibid.*: 17). Si otra cosa no, el dato puede aproximar las fechas de redacción de los dos poemas ("Anacreonte" y "Adriano a Antínoo") e incluso la del cuento "Las Ménades", incluido ya en la primera edición de *Final del juego* (1956). Otros textos pueden aglutinarse por el recuerdo de la historia del emperador: Antínoo es mencionado por el "afectado" protagonista de "Cartas a una señorita en París" ("[los conejos] saltando sobre el busto de Antínoo (¿es Antínoo, verdad, ese muchacho que mira ciegamente?"; *Bestiario*, CC/1: 117). El recuerdo del famoso verso "*animula vagula blandula*" es constante, para significar diferentes modos de debilidad: en *El examen* Clara cree haber sido cobarde: "Soy una idiota -dijo Clara-. Animula vagula blandula" (E: 265); en *Rayuela*, Oliveira cifra en esas tres palabras la esencia del "pensamiento débil" regido por dicotomías que no es capaz de superar: "Lo malo de todo esto", pensó "es que desemboca inevitablemente en el *animula vagula blandula*." (R, cap. 3: 24); en "Ahí, pero dónde, cómo" (*Octaedro*, CC/2: 87) se refiere directamente al amigo enfermo: "pequeña larva gris, *animula vagula blandula*, monito temblando de frío bajo las frazadas [...]" Por otro lado, la última frase de la novela de Yourcenar ("Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...") parece resonar en una frase clave de "Los pasos en las huellas" (*Octaedro*, CC/2: 62): "El largo, angustiado silencio de Ofelia lo ayudó a sentir mejor, mirando la oscuridad con los ojos bien abiertos."

divinizado. Cortázar comparte la concepción del amor como fuerza que organiza el sentido de una vida³⁹⁸ y utiliza un caso ejemplar de esa constancia del amor más allá de la desaparición del objeto amado.

Imitando el pudor del Adriano que Cortázar recibe, el del poema no menciona la muerte como causa de la ausencia, tan sólo aparece aludida en la aparición simbólica de "la sangre" (14) y, de modo más privado porque afecta a las circunstancias concretas del suicidio de Antínoo, quizá en la mención de "[...] el río / de nuestra doble fuga [...]" (9-10), que, no obstante, puede ser también símbolo erótico (otra vez de inequívoca resonancia lorquiana³⁹⁹). El tema generador del soneto es, como he dicho, la persistencia del amado en la memoria del amante. El amor es visto como algo irrealizable, en sentido estricto: sólo alcanza su perfección des-realizándose, por transformación de sustancia de los sujetos, propiciada en este caso por la muerte.

La excusa para el recuerdo es retórica: el regreso del sujeto lírico a un lugar asociado con el amado, el lecho. Ese lugar es elevado a condición de universo de la pasión cuyo centro es ocupado por el amado: "La sombra de tu cuerpo se demora, / eco fragante, centro de este lecho" (1-2). La fijación en el *topos* (en todos sus sentidos) es recurrente: "No te olvidan las sábanas, añora / su lino el rubio juego [...]" (5-6); "[...] este lecho donde fuiste mío" (12)⁴⁰⁰. Ese lugar está habitado por la presencia inmaterial del

³⁹⁸ Adriano-Yourcenar expone por extenso su teoría del amor en el mismo inicio de la novela. Algunos de los principios de esa teoría, como irá viéndose, pasan directamente a la escritura erótica de Cortázar. Valgan los ejemplos siguientes: "[...] todo movimiento sensual nos pone en presencia del Otro, nos implica en las exigencias y servidumbres de la elección" (Yourcenar, 1988: 16); "Y no se ha engañado la tradición popular que siempre vio en el amor una forma de iniciación, uno de los puntos de contacto de lo secreto y lo sagrado" (*ibid.*: 17); o casi programáticamente: "He soñado a veces con elaborar un sistema de conocimiento humano basado en lo erótico, una teoría del contacto en la cual el misterio y la dignidad del prójimo consistirían precisamente en ofrecer al Yo el punto de apoyo de ese otro mundo. En una filosofía semejante, la voluptuosidad sería una forma más completa, pero también más especializada, de este acercamiento al Otro, una técnica al servicio del conocimiento de aquello que no es uno mismo" (*ibid.*). No es en este soneto donde Cortázar traduce más fielmente semejantes principios, sino en los poemas eróticos de épocas posteriores, en que la sensualidad reclama su espacio verbal y su justificación trascendente.

³⁹⁹ Puede afirmarse que éste es el soneto más próximo a los del "amor oscuro" de Lorca.

⁴⁰⁰ No hay que dejar pasar la posible dilogía de "lecho" (cama o lecho fluvial). En tal sentido entra en relación con el símbolo del "río / de nuestra doble fuga" (9-10), ya mencionado, y puede suponer un efecto de

amante: sombra, "eco fragante" (con acusada sinestesia), que, a su vez, suscita el recuerdo del cuerpo. Es lo que se desarrolla en los vv. 3-8: metonímicamente, se resucita al amado invocando tres partes muy connotadas: el pecho, el pelo (explícitamente nombrados, si bien el pelo es acotado por aproximación metonímica y metafórica: "rubio juego", "pelo de espigas") y el sexo (aludido inequívocamente en la perífrasis "[...] el ardido trecho / donde la flor de la delicia mora.", 7-8). El recuerdo se verifica en dos momentos: por un lado, Adriano frente al lecho resume su relación con Antínoo: "[...] mi amor te abrió la voz y el pecho / buscando el balbuceo de otra aurora." (3-4). No puede negarse que la construcción de estos dos versos es ambigua, fundamentalmente por la silepsis apoyada en la función del pronombre ("te abrió la voz": ¿abrió *tu voz* o abrió *mi voz para ti*?) y en el uso dilógico del verbo "abrir", que si metafóricamente apunta al culmen comunicativo, no deja de significar -tomado literalmente- una escena de sacrificio ritual perfectamente asumible en el contexto erótico. Lo que no varía es la interpretación del amor como "clave" (o "daga") para esa apertura ni el fin de ésta: alcanzar un nuevo amanecer, literal, sí, vinculándose al tradicional canto de albada, pero también simbólico: el renacer del amante en la juventud del amado⁴⁰¹.

El segundo cuarteto presenta una aplicación "íntima" de la falacia patética romántica: si, *grosso modo*, ésta implicaba la com-pasión de la naturaleza con respecto al poeta, aquí Adriano enajena su memoria y su sentimiento trasladándolos al lecho, pudorosa estratagema de quien quiere dominar su dolor:

No te olvidan las sábanas, añora
su lino el rubio juego, tu deshecho
pelo de espigas, el ardido trecho
donde la flor de la delicia mora.

ironía romántica soterrada: el lecho (cama) es universo del amor, donde el amante vive eternamente, y a la vez es figura del lecho del río en que el amante se ha ahogado voluntariamente (siempre según la versión de Yourcenar: la misma autora reconoce en su nota de fuentes utilizadas la controversia acerca de la muerte del Antínoo histórico).

⁴⁰¹ Todo ello, una vez más, subrayado por las aliteraciones de /b/, /a/, /o/ y /u/.

Los tercetos se distribuyen de forma asimétrica: el primero se encabalga sobre el segundo, prolongándose en el v. 12 y formando una especie de tercer cuarteto que cierra simétricamente el recuerdo del amado con la reaparición del lecho. Los dos versos finales, en perfecto paralelismo, cumplen función epifonemática. Antes de ellos, lo que se evoca es la constante recurrencia del recuerdo de escenas eróticas: "Bajo un silencio de topacio, el río / de nuestra doble fuga arde su espuma / cada vez que mi mano se reposa // en este lecho donde fuiste mío". Es interesante notar la sustitución del "eco fragante" y de la "voz" del primer cuarteto por el "silencio de topacio"⁴⁰² y la compensación de la corporalidad del amado en la "mano" del amante, símbolo clave en toda la escritura cortazariana y que aquí se deja leer por contraste como instrumento de acceso a la otredad (pelo, pecho, sexo comparten la marca, en este contexto, de objetos para la manipulación, vías para la incorporación del otro que se cifra en ese "fuiste mío"). En el contacto con el lecho -convertido en fetiche-, el ámbito opresivo de la ausencia del amado ("Bajo un silencio") se disuelve y se incendia en la fluidez ardiente del recuerdo de la pasión. Los dos versos finales sólo ponen el broche: "Tu queja vuelve sobre tanta pluma / como tu sangre desde tanta rosa.". Deshecho el silencio en el recuerdo, vuelve a sonar la voz del amado en queja de amor y compensa así el recuerdo no menos inevitable de su muerte que se perpetúa en el color de una flor que ya no es de delicia.

4.2.3. Los sonetos eróticos vinculados al ciclo de *Larga distancia*

La lírica erótica de Cortázar ha ido afinándose, haciéndose más sutil y cargándose conscientemente de tradición literaria en los sonetos recién comentados. Los otros cuatro sonetos amorosos que he seleccionado del ciclo de *Preludios y sonetos* ("El alejado", "El simulacro", "Encantación" y "Final") parecen una respuesta depurada

⁴⁰² Imagen justificable, por no recurrir a posibles claves esotéricas, siquiera por el notable homotéleuton.

de manierismo al mismo tema de la ausencia, aquí ya padecida y representada sin intermediación literaria aparente⁴⁰³.

En mi hipótesis interpretativa del *corpus* global cortazariana estos cuatro sonetos se vinculan, por evidente unidad de voz y de tono, con la sección primera de *Pameos y meopas* ("Larga distancia") a la que dedicaré en seguida más atención. Teniendo en cuenta esa evidencia "interna", que intentaré ilustrar en el comentario, y que las fechas de "Larga distancia" (París, 1951-1952) se hallan incluidas en el ciclo más amplio de "Preludios y sonetos", creo que estos cuatro poemas podrían adscribirse a ese mismo ciclo o cancionero erótico. El análisis exento que les dedico obedece a la sobredeterminación formal que impone el soneto y que lleva al autor a desgajarlos del resto de poemas que comparten el mismo impulso de escritura. No obstante, cuando más adelante planteo la hipótesis de que "Larga distancia" constituye un cancionero de amor, volveré a recordar estos poemas para intentar situarlos en el discurso amoroso de dicho cancionero⁴⁰⁴.

a. "El alejado":

"El alejado"⁴⁰⁵ plantea un esfuerzo de superación de la nostalgia del amante. Su enunciación sostenida en tercera persona implica una distancia que (acorde con el

⁴⁰³ La coherencia del ciclo *Preludios y sonetos* puede encontrar un argumento en el hecho de que tanto estos cuatro sonetos como los tres recién comentados pasan de PM a SC sin alterar su orden relativo.

⁴⁰⁴ Conviene introducir aquí una nota conjetural acerca de la reconstrucción cronológica del *corpus* lírico cortazariano. De la combinación de las hipótesis que sitúan la escritura de estos poemas entre 1951-1952 y la de dos de los sonetos "clásicos" en los alrededores de la lectura y traducción de *Memorias de Adriano* (ca. 1955), además del hecho incontrovertible de que otros dos sonetos de "Preludios y sonetos" están fechados en fecha posterior a la del conjunto ("La obediencia" y "Doble invención"), resulta que de los quince sonetos de la sección, tan sólo siete quedarían adscritos a la fase "Buenos Aires" (1944-1951), los más "literarios" y "morales": "Tombeau de Mallarmé" y "Éventail pour Stéphane" (que podrían fecharse con mayor precisión, como sugeriré en el capítulo correspondiente), unidos por su referente, y, a la vez, vinculados por el homenaje metaliterario a "Recado a Garcilaso" que, ya lo dije, no puede separarse -al menos en el momento de producción- de "Voz de Dafne". "Paloma muerta" evoca una escena casi emblemática, como "Voz de Dafne" y, por fin, "Último espejo" y "Los amigos" comparten tema (el olvido) e incluso recurrencias expresivas: "Al borde donde el tiempo es el Leteo" ("Último espejo", 1) / "al borde de la noche se levantan" ("Los amigos", 2).

⁴⁰⁵ Molinari tiene un libro con el mismo título de este poema (Buenos Aires, Colombo, 1943), dedicado a

título) quiere servir de exutorio al dolor de la separación. El poema se plantea como descripción de un ámbito espacio-temporal regido por la luz que es símbolo de la victoria del sujeto contra los ataques de nostalgia. El inicio minimiza el poder lacerante del pasado: "Su flecha el leve ayer ya no dispara" (1). Inmediatamente se plantean las circunstancias de la plenitud que es capaz de expulsar el pasado: "si una vez más la corza del verano / se alza ceñida de agua y avellano / y con la frente sombra y luz separa" (2-4). La intensificación metafórica y simbólica de estos tres versos apunta a la construcción de un tiempo de expansión (el verano), regido por el dinamismo eufórico simbolizado en la corza que se alza, a la vez que protegido por signos de vivificación (agua y avellano)⁴⁰⁶. Ese tiempo, así construido, es experimentado, no obstante, como *límite*, que aunque separa sombra y luz no consigue anular la oposición entre ambas, no elimina la amenaza. De la permeabilidad de ese límite da cuenta el primer terceto: "[...] el instante / que es ya pasaje [...]" (9-10). Desde el inicio, entonces, la euforia se reconoce voluntarista y, en el fondo, precaria.

Esa sospecha se verá confirmada en la queja del último terceto, que es la que cifra el sentido negativo del poema en la clave amorosa, como ya ha ocurrido en otros sonetos: "aunque en la ardida imagen del amante / yazga el amor, oh nada donde alienta / la clara muerte de la siempreviva" (12-14). Pero los siete versos anteriores habían intentado llevar hasta su colmo el impulso positivo. El segundo cuarteto es pura visualidad: el sujeto mira el cielo; en dos momentos yuxtapuestos se transcribe la escena:

El cielo, gruta vegetal, ampara
la breve flor y el pájaro liviano;
bajo el simple pretexto de la mano

Cortázar el 8-XI-1944. Este soneto se volvió a publicar en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1980: 263-264), con un insuficiente comentario de Víctor Pozanco: "[...] Cortázar apostó por el XVII a miles de noches de distancia. [...] No es sólo una fascinación barroca, sino que llega hasta los forzados de la caverna platónica", que quiere ser una interpretación, bastante desviada, del v. 4: "y con la frente sombra y luz separa".

⁴⁰⁶ El simbolismo es muy semejante al de la imagen inicial de uno de los sonetos pertenecientes a *De este lado*: "El hocico se acerca al manantial / -ocio de tarde, selva; verde hastío- / y ya presente el ciervo la frescura / de los dedos del agua en su garganta" (1-4).

la barca de la nube corre clara.

La interpretación de estos versos es bifronte, en virtud de la duplicidad de su construcción imaginaria: el impulso positivo que se ha querido transmitir en el primer cuarteto lleva a leer los términos espaciales (gruta, bajo la mano) como ámbitos de refugio (en consonancia con el adjetivo "ceñida" del v. 3), algo que corrobora el verbo "amparar". El otro verbo, "correr", presenta una primera lectura positiva en el seno del paradigma eufórico. Sin embargo, partiendo, por ejemplo de la connotación negativa de fragilidad que conllevan los adjetivos aplicados a "flor" y "pájaro" ("breve", "liviano", respectivamente), surge ya la amenaza del ámbito de la sombra. Entonces, la gruta y la mano que se comprendieron en primera instancia como bóvedas protectoras, se convierten, desde este otro ángulo, en símbolos opresivos, que pesan sobre la visión del sujeto. Leída literalmente, la metáfora de la "gruta vegetal" redundante en el valor también metafórico de "cielo" y, así, lo borra: el único cielo que se ve es la vegetación que se cierne sobre el sujeto que contempla; su amparo es también amenaza para la flor y el pájaro, que ven limitadas sus posibilidades expansivas. La mano, por su parte, "simple pretexto", acaba revelando lo que tiene de velo para la luz insoportable. De igual manera, el correr de la nube no estará lejos de convertirse en fuga, en testimonio del paso del tiempo. La metáfora de la barca (aparentemente denotativa) se convierte en símbolo tradicional de muerte y el adjetivo "clara" que en principio podría contradecirlo reaparecerá al final paradójicamente asociado a la muerte ("la clara muerte"): el atisbo de luz anunciado al principio terminará mostrándose engañoso: lo único visible es la muerte.

He forzado tal vez el análisis del segundo cuarteto, pero me parece fundamental darse cuenta de la doble lectura que, aun sesgadamente, ahí se propone. Son raros los poemas puramente expansivos y luminosos en Cortázar; cuando alguno de ellos se plantea desde el inicio en esos términos (aunque en este caso ya el título inducía a la sospecha) habrá que esperar en cualquier momento la filtración de la sombra. La

afirmación de júbilo aparente en los cuartetos deriva hacia la negación de la tristeza en el primer terceto, preterición endeble, mecanismo retórico para abrir definitivamente las puertas al extravío nostálgico: "Y no duele estar triste en el instante / que es ya pasaje, el hilo que alimenta / por el aire su plata a la deriva" (9-11). Al final se asume la tristeza que parecía haberse desterrado al principio. Los mecanismos para conseguirlo son ya familiares: el sentimiento de nostalgia se objetiva; el "yo" -"alejado" de su felicidad- se empeña en alejarse también de la tristeza, fijándose en un momento de plenitud. Es un esfuerzo intelectual, dialéctico, que quiere escindir tristeza y dolor. Sin embargo, el instante es precario: la separación que ponía entre sombra y luz evidencia su otra faceta: el ser "pasaje" entre ambas. El "aire" corrobora la presencia dialógica de la nube y se revela como espacio para el extravío (la deriva, que contrasta con el "ceñimiento" del primer cuarteto), entrando en relación isotópica la plata de ese hilo con el agua, la luz e incluso con la flecha del v. 1.

El segundo terceto renuncia incluso a las estrategias de preterición y, atenuado tan sólo por la adversativa "aunque" -último gesto de afirmación de la positividad- se revela finalmente el estado del sujeto: "aunque en la ardida imagen del amante / yazga el amor, oh nada donde alienta / la clara muerte de la siempreviva". Purificado en la pasión, el sujeto se reconoce como urna funeraria del amor, sepulcro vacío cuyo único sentido reside en ser memoria, esto es, muerte constante y continua revivificación de lo que ya no está (como la deslexicalización resucita el sentido oculto de la "siempreviva", la "breve flor", el amor o la amada).

b. "El simulacro":

El mismo mensaje de desolación sigue elaborándose en "El simulacro". Este soneto establece con el anterior vínculos estrechos, en virtud de su título personal que apunta al sujeto lírico. Las relaciones, sin embargo, no son evidentes. Si en "El alejado" el anuncio de un protagonista lírico masculino se imponía, sólo podía establecerse la

identificación de la referencia al final, una vez aparecido "el amante" y ambas menciones del sujeto lírico quedaban enunciativamente atenuadas por el recurso a la tercera persona. "El simulacro", sin embargo, no permite suponer *a priori* una referencia personal y más bien la coherencia co-textual implica que puede referirse a la calificación del suceso evocado en el poema: un encuentro amoroso que en el v. 11 se define como "desesperada imitación de cielo". Pero creo posible entender que la calificación del hecho se extiende a los protagonistas: el "tú" convocado (recordado) en el poema es también un "simulacro" del "tú" real, de quien no se consiguen evocar características fundamentales ("[...] ya ni me acuerdo / si eran tus ojos de oro o de avellana", 5-6). También el "yo" que ha regido la enunciación durante todo el texto se revela *simulacro* al asumir la escisión entre el protagonista del hecho recordado y el sujeto que recordaba, escisión que se expresa, significativamente, en tercera persona, con sinécdoque muy connotada ("una sola cabeza en una almohada", 14). Ese "cercenamiento" de la enunciación (relacionado con el "sacrificio en que te pierdo" mencionado en el v. 4) vincula "El simulacro" con "El alejado", más allá de la referencia explícita al alejamiento entre los amantes ("Quién sabe dónde estás [...]", 5) y se añade a nexos de tipo gramatical: en uno y otro poema se plantean situaciones habituales que ocurren en el seno de un estado general del sujeto: "[...] *una vez más* la corza del verano" ("El alejado", 2); "*Cada vez* que te encuentro en el recuerdo" ("El simulacro", 1)⁴⁰⁷.

Antes de iniciar el comentario detallado del poema, merece la pena una digresión para notar que en "El simulacro" se da un ejemplo del cierto descuido con

⁴⁰⁷ También en "Adriano a Antínoo" aparecía la misma marca de suceso recurrente, como ya señalé: "*cada vez* que mi mano se reposa // en este lecho [...]" (11-12). Más allá de la diferencia de "tono" hay una comunidad estilística en estos sonetos que refuerza la hipótesis de que fueron escritos en la misma época: la casi constante aparición climática de la interjección: "oh nada donde alienta / la clara muerte de la siempreviva." ("El alejado", 13-14); "¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!" ("Voz de Dafne", 8); "oh corazón, halcón sin halconero" ("Anacreonte", 13); "¡Oh balbuceo en la tiniebla, duelo" ("El simulacro", 9); "oh amor, la vana entrega del espejo" ("Final", 14). Desde luego, no es exclusivo de estos poemas, pero interesa saber que Cortázar lo señalará inequívocamente como estilema epocal: "-Se le nota el tiempo -, dice Polanco [acerca de "Java", poema de los años 40]. -Oh sí -digo yo que de golpe me siento capaz de volver a escribir "oh" sin sentirme idiota" (SC: 117).

que se ha leído la poesía cortazariana: del hecho de hallarse precedido en *Salvo el crepúsculo* por una cita de *La voz a ti debida*, se dedujo, un tanto precipitadamente, que el poema estaba dedicado a Pedro Salinas. El discurso de esa filiación, que puede lastrar la interpretación del poema más allá de lo aceptable, es como sigue. En la última entrevista extensa concedida por Cortázar, Omar Prego le habla de posibles vínculos entre su poesía y la de Pedro Salinas y concluye "Y en *Salvo el crepúsculo* hay un poema dedicado a él" (Prego, 1985: 158), sin identificar cuál pueda ser. Cortázar responde: "Tengo un poema dedicado a Salinas y un amor infinito por Salinas" (*ibid.*), para internarse acto seguido, omitiendo también la identificación del poema, en una reflexión acerca de su lectura de los que llama "poetas de la República". Mucho después, Alazraki (1994a: 350), al transcribir ese pasaje de la conversación entre Cortázar y Omar Prego añade por su cuenta la identificación: "El simulacro" de *Salvo el crepúsculo*⁴⁰⁸. Teniendo en cuenta que el poema ya se había publicado en *Pameos y meopas* sin ninguna referencia saliniana, creo que se ha producido un abuso crítico al derivar de la contigüidad entre cita y soneto una eventual motivación extra-textual, añadiendo un filtro para-textual (la dedicatoria) inexistente de forma explícita. No puede negarse que los versos citados de *La voz a ti debida* (los iniciales del famoso poema que comienza "Que alegría vivir") mantienen una relación de determinación semántica privilegiada tanto con "El simulacro" como, y no puede olvidarse, con el resto de poemas que lo siguen en *Salvo el crepúsculo*, en tanto en cuanto para-texto y textos suscitan la cuestión del doble ("[...] otro ser, fuera de mí, muy lejos, / me está viviendo" termina la cita de Salinas) asociada de modo privilegiado al amor en la distancia. Sin embargo, lo que para Salinas es júbilo, para Cortázar es amenaza: es la conciencia de vivir escindido que debe superarse a través de la memoria; memoria materializada, hecha una con el "yo", para lo cual no debe vacilar en negarse el acceso

⁴⁰⁸ En el debate no entra la otra única opinión acerca del poema: Cócaro (1984) lo considera uno de los escasos (a su juicio) logros de la escritura en verso de Cortázar.

al "tú" separado real. La crítica ha mal interpretado las relaciones entre texto y paratexto (que en este caso no son diferentes a la que cumplen tantos otros fragmentos diseminados a lo largo de *Salvo el crepúsculo*), amparándose, es cierto, en una aceptación tácita del autor en su respuesta que más parece hilazón con la pregunta, por cuanto no se preocupa de precisar cuál es ese poema supuestamente dedicado a Salinas⁴⁰⁹.

Fuera de esto, lo interesante es la inmersión plena del poema en el discurso que elabora la concepción cortazariana del amor. Como he dicho, a diferencia de "El alejado", "El simulacro" se plantea como apelación directa del "yo" al "tú" para referirle encuentros eróticos "ficticios", que sólo suceden "en el recuerdo" (1). En principio se plantea que las circunstancias para esos encuentros son excepcionales, según puede leerse en la imagen del canto del gallo en plena noche ("y canta en plena noche el gallo grana", 2) que, sin embargo, puede tener implicaciones simbólicas más profundas, relacionadas con las impregnaciones negativas de la noche y el eventual significado erótico del gallo⁴¹⁰. En esas circunstancias el "yo" es víctima de la ansiedad: "una sed de

⁴⁰⁹ Me atrevo a sugerir que el poema dedicado a Salinas en la memoria cortazariana fuera otro, por ejemplo, "Recado a Garcilaso" (o el mismo "Voz de Dafne", si se confirma la citada intuición de Benítez), en tanto que ese soneto plantea un complejo diálogo entre Salinas y Cortázar a través del texto del poeta renacentista: si Salinas toma de la égloga III el título más apreciado por Cortázar (*La voz a ti debida*), éste hace preceder su soneto por un verso de la égloga I que parece el reverso léxico-imaginario generador del elegido por Salinas: "Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?". Conviene no olvidar, por otro lado, que el título cortazariano tiene una posible fuente literal en el mismo libro de Salinas: "Tú no puedes quereme: / estás alta, ¡qué arriba! / Y para consolarme / me envías sombras, copias, / retratos, *simulacros*, / todos tan parecidos / como si fueses tú" (*La voz a ti debida*, vv. 1-7; Salinas, 1961: 59).

⁴¹⁰ Relacionadas con unos versos de Rimbaud que Cortázar cita (sin identificar) en *El examen*. "-Nada, un recuerdo. En el comienzo era el canto del gallo . -O vive lui, chaque fois / que chante le coq gaulois [...]" (E: 122). En los versos del francés (del poema que comienza "Ô saisons, ô châteaux", *Derniers vers*, Rimbaud, 1984: 116) más claramente se lee "*son coq gaulois*" y la crítica ha identificado el sentido inequívocamente fálico. De ahí podría pasarse a leer el poema de Cortázar en clave onanista (y aducir un significado más preciso para el título). El canto del gallo se encuentra asociado también a un recuerdo de infancia, directamente vinculado al pasaje de *El examen*, al que Cortázar concede importancia inaugural: "En el principio fue un gallo, antes no había memoria; ya lo he contado he incluso escrito, pero creo haber destruido las páginas y no sé quién pudo escuchar la historia que ahora regresa desde la remota infancia. *Una experiencia traumatizante inaugura en mí el acopio de recuerdos, la memoria empieza desde el terror*. Debió ser a los tres años, me hacían dormir solo en una habitación con un ventanal desmesurado a los pies de la cama; mi madre me ha ayudado a reconstruir el escenario, era en Barcelona durante la primera guerra mundial. De la nada, de una lactancia entre gatos y juguetes que sólo los demás podrían rememorar, emerge un despertar al alba, veo la ventana gris como una presencia desoladora, un tema de llanto; sólo es claro el sentimiento de abandono, de algo que hoy puedo llamar

combate y de campana / me lanza al sacrificio en que te pierdo" (3-4). El primer cuarteto dibuja ya del todo el paso del encuentro ficticio a la pérdida real, verificada tras experimentar el sacrificio ritual (identificado con la disolución del recuerdo tras la culminación del encuentro), elevación a lo sagrado la metáfora "deportiva" escondida tras la apariencia críptica del "combate" y la "campana" (justificada ya en el nivel fónico por la aliteración): si el primero es sustituto tradicional del encuentro amoroso, la segunda se deja interpretar más difícilmente (sí: es símbolo de la bóveda celeste, objetivo del impulso ascensional, suspendida entre tierra y cielo). Pero si se consideran ambos solidariamente se revela de inmediato que el referente es un campo semántico privilegiado en la imaginación cortazariana, el boxeo, y entonces la metáfora sustituye a los impulsos contradictorios que pueden caracterizar la ansiedad amorosa⁴¹¹.

El segundo cuarteto ofrece una particular elaboración de la ya evocada teoría rilkiana del "amor intransitivo" que, en buena medida, da forma a todos los esfuerzos cortazarianos por rescatar su vivencia erótica de la irreparable pérdida del objeto. No importa que el "tú" sea inhallable, no importa que sus rasgos sean imprecisables (los ojos, instrumento de acceso a la subjetividad: "Quién sabe dónde estás, ya ni me

*mortalidad y que en ese instante era sentir por primera vez el ser como despojamiento desolado, rectángulo grisáceo de la nada para unos ojos que se abrían al vacío, que resbalaban infinitamente en una visión sin asidero, un niño de espaldas frente al cielo desnudo. Y entonces cantó un gallo, si hay recuerdo es por eso, pero no había noción de gallo, no había nomenclatura tranquilizante, cómo saber que eso era un gallo, ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos, ese desgarramiento del espacio que precipitaba sobre mí sus vidrios rechinantes, su primer y más terrible Roc. Mi madre recuerda que grité, que se levantaron y vinieron, que llevó horas hacerme dormir, que mi tentativa de comprender dio solamente eso, el canto de un gallo bajo la ventana, algo simple y casi ridículo que me fue explicado con palabras que suavemente iban destruyendo la inmensa máquina del espanto: un gallo, su canto previo al sol, cocoricó, duérmase mi niño, duérmase mi bien. Treinta y tantos años después, creo que en *Rayuela*, hice una alusión a esa entrada en el mundo, hablé de los gallos de pesadilla, y no faltó el bien pensante que se sorprendiera de la calificación [...]" ("Paseo entre las jaulas"; T: 31-32). La larga cita se justifica por el carácter arquetípico del gallo asociado al origen de la memoria y del sentimiento de desolación (sobre todo en los pasajes que he puesto en cursiva).*

⁴¹¹ Semejante tenor metafórico indica que la escritura cortazariana está abandonando la exclusividad de los registros "sublimales" o, simétricamente, flexibilizando la expresión de los mismos temas -algo que se corrobora en poemas de otra índole también fechables hacia la segunda mitad de los 50-. Esa posibilidad condice con el "prosaísmo" de expresiones como "ya ni me acuerdo" (5) o de la mención de la "almohada" (14) (en lugar del "lecho", que serviría de índice contrastante con respecto a la poesía más "cultura" y contemporánea como "Adriano a Antínoo"). Ello podría corroborar indirectamente el uso irónico de la cita de Rimbaud que he sugerido en la nota anterior.

acuerdo / si eran tus ojos de oro o de avellana", 5-6); lo importante es la imposición del deseo del "yo", el reconocimiento del fluido vital que nace en el resplandor de la memoria y que implica ceder gustosamente a la tentación (con lenguaje bíblico), sin preocuparse del después: "pero mi sangre es esa luz que mana / y en la dulce manzana otra vez muerdo" (7-8)⁴¹².

Los tercetos presentan en alternancia la culminación del encuentro amoroso y la disolución final en soledad. La estructura del soneto se ha mostrado perfectamente compensada: enunciación del tema completo: encuentro - pérdida (1-4); imprecisión de la imagen del "tú" (5-6) / afirmación del "yo" (7-8); éxtasis fingido (9-11) / re-inauguración de la soledad (12-14). El recurso a la asonancia entre las rimas de los cuartetos y las extremas de los tercetos (-erdo / -elo // -ana / -ada) refuerza en lo fónico la trabazón estructural.

El éxtasis se presenta como interjección: el canto del gallo en la noche, se reitera en el "balbuceo en la tiniebla" (9), el combate se duplica en el "[...] duelo / de musgo y de leopardo y de gemido" (9-10)⁴¹³. El desenlace abandona al "yo" a la tristeza: la noche que se transformaba en luz se convierte en "ceniza y sórdida alborada" (12) y el resto de representaciones inciden en el hundimiento y el destrozo del sujeto solo tras haber vivido (y haberse transformado en) un simulacro: "el derrotado sueño, el pozo herido / de una sola cabeza en una almohada" (13-14).

⁴¹² La manzana como símbolo es frecuente en la poesía de Cortázar. En "La noche del transgresor" (UR, I: 206-207) se asocia como aquí al gallo: "Cuando mordías en la antigua manzana / cuando el aullido de los gallos te lanzaba a tu reino de empusas y de lamias" (1-2). En "Masaccio" es símbolo central. En "Java", "morder una manzana" es expresión asociada también al encuentro erótico ("Morderé una manzana fumaré un cigarrillo").

⁴¹³ "Musgo" y "leopardo" son imágenes frecuentísimas en el discurso erótico de Cortázar, con significado inequívoco a menudo.

c. "Encantación":

"Encantación", por su parte, es uno de los sonetos más fuertemente trabados de todo el conjunto que estoy analizando. El poema reconstruye la sugerencia del retorno a una situación perdida: los cuartetos enuncian la hipótesis y los tercetos contraponen obstáculos para su realización, que finalmente se desecha. En el primer cuarteto se plantean las condiciones en forma de proposiciones nominales de sentido causal regidas por la estructura "No más que por X", desarrollándose X en tres secuencias yuxtapuestas y encabalgadas:

No más que por la sombra y el perfume
que son tu nombre, por el desencanto
no más de toda cosa en ti, por tanto
que cinerariamente te resume

La anáfora vincula los vv. 1-3 y 2-4, pero, en el primer caso sobre todo, provoca un efecto desestabilizador cuando se percibe que la secuencia repetida no refleja la misma construcción sintáctica en ambos versos: anáfora y encabalgamiento generan entonces una tensión en el principio del verso simétrica a la que producen rima y encabalgamiento al final.

El segundo cuarteto constituye la apódosis condicional nucleada en torno a la perífrasis verbal, también distribuida a distancia en virtud de la tensión generada, en este caso, por el hipérbaton: "volvería [...] a proponer" (5-7). La trabazón en esta estrofa aparece reforzada por la anáfora parcial que entre los vv. 5-6 establece el políptoton: "volvería como... / vuelven...".

Los tercetos presentan la antítesis a esa hipótesis, planteada inequívocamente por la adversativa que inicia el v. 9: "Pero...". Por lo demás, la articulación condicional de estas dos últimas estrofas es paralela a la de los cuartetos: mientras que en el primer terceto se enuncia la prótasis ("[...] si pienso [...]", 9), el segundo resuelve la apódosis ("mi voluntad a su fantasma cede", 12). Todavía es preciso señalar, para demostrar la intensidad retórica de este soneto, el hecho de que antes de inscribir la apódosis final (la que expresa la situación "de hecho" que anula toda hipótesis), el último verso del

primer terceto repite casi textualmente (a salvo de una inversión intencional y de lo que podría considerarse un políptoton sintáctico) el v. 1, como cierre perfecto a todo el periodo que podría considerarse "reflexivo": "No más que por la sombra y el perfume" (1) / "no más que en tu perfume y en tu sombra" (11).

Si se repara en el componente fónico y léxico, la intensidad retórica no hace sino corroborarse: la aliteración de sonidos nasales se prolonga del v. 1 al 2, reforzándose para unir palabras muy connotadas (que pongo en cursiva): "No más que por la *sombra* y el perfume / que son tu *nombre*, por el desencanto" (1-2). Esos dos lexemas serán recuperados en la rima de los tercetos: "... *sombra*" (11) / "... *nombra*" (14). Aún en el final de ese verso 2 se integra al título en las estrategias retóricas del poema, mediante la figura etimológica (encantación / desencanto). Otras aliteraciones notables subrayan imágenes centrales para el sentido: "espejos del espanto" (6), "proponer el turbio trueque" (7). Las asonancias internas también son importantes e incluso plantean lugares de indeterminación a la lectura: "volvería como Usher o Ulalume" (5): la adaptación a la fonética española del segundo nombre (como ya ocurría en el soneto "Eleonara") es incuestionable, efecto de ornato que busca sorprender en un paradigma de rima ciertamente limitado, sin detenerse ante los límites que separan los diferentes códigos. Esa transformación fónica de "Ulalume" arrastra necesariamente a "Usher" y se genera así una asonancia en "eco" que no hace sino incrementar el efecto retórico que informa todo el poema. Notoria es también la asonancia (triple) en "la *mera niebla* de tu *inexistencia*" (10) o la que atraviesa al terceto final: "mi voluntad a su *fantasma* cede / y prefiere anegarse en *tanta* ausencia / donde una nada a esa otra *nada* nombra."

En el aspecto estrictamente léxico, fuera del uso de los nombres propios extranjeros citados, llama la atención la presencia de una adverbialización peculiar que terminará por constituir casi un estilema cortazariano: son adverbios en "-mente" inesperados, bien por el adjetivo del que derivan, bien por el uso concreto que se les da en la frase: "[...] tanto / que cinerariamente te resume" (3-4). He querido detenerme en

la mostración del trabajo retórico que organiza este poema porque constituye un ejemplo privilegiado de condensación de efectos que pueden rastrearse, no obstante, en muchos otros sonetos.

Por lo que hace a su lugar en el conjunto de sonetos eróticos que estoy analizando hay que decir que "Encantación" ofrece una nueva alocución directa del "yo" al objeto amoroso. En este caso, el tú se identifica claramente como mujer (hasta ahora, en los poemas comentados la precisión del destinatario de la pasión no era pertinente: no se indicaba o venía dada por el modelo elegido). Ello ocurre mediante el uso de una metáfora que sitúa de lleno en el problema de la concepción de lo femenino en la escritura de Cortázar: el emisor nombra a la amada como "lamia". El problema del nombre es esencial en este poema, como en tantos otros. En el segundo verso se identifica ese nombre del "tú" con los restos de su figura: la "sombra" y el "perfume". En el último verso los sujetos son reducidos a "nada" cuya única relación es nombrarse. Entre ambas ocurrencias aparece el nombre de "lamia" aplicado al "tú". La aparición de la figura de la "lamia" debe asociarse en Cortázar a su estudio del poema de Keats del mismo título en *Imagen de John Keats*. Ello, unido a la aparición de una expresión marcada en el v. 3, me llevan a aventurar que "Encantación" puede haber sido escrito en fechas próximas a las de la redacción del ensayo (1951-1952)⁴¹⁴.

La importancia que Cortázar concede a ese poema de Keats es tal que *Lamia* e *Hyperion* aparecen en su ensayo como los poemas en que se sustancia uno de los máximos logros del poeta inglés: la formulación de lo que denomina "una lírica

⁴¹⁴ Me refiero a la metonimia de singular por plural en "toda cosa" (3): esa elección no me parece intrascendente, por cuanto la misma formulación se halla en la traducción de un verso de Shelley (*Adonais*, LIV, v. 2) que da título a la penúltima sección de *Salvo el crepúsculo*: "Esa belleza en la que toda cosa". El original inglés no presenta esa sustitución del plural por el singular -como puede leerse en SC, pues Cortázar cita a continuación la estrofa completa: "That Beauty in which all things work and move". Sólo se justifica rítmicamente para conseguir el endecasílabo en español. El efecto intertextual se refuerza entonces en "Encantación" y el desencanto de "toda cosa", leído sobre *Adonais* -que dedicado a la muerte de Keats, es poema de referencia en la memoria lírica de Cortázar- se convierte en detención absoluta, en disolución de la Belleza.

concreta" (IJK, 164)⁴¹⁵. La peculiaridad de este ensayo hace que Cortázar deje huellas del proceso de su investigación. Así, confiesa como se ha ido acercando a *Lamia*:

Esto empezó con *The Eve of St. Agnes* y *La Belle Dame sans Merci*. Buscando el origen de las leyendas, le pedí datos a Daniel Devoto, que vive entre romances, cuentos de doble fondo y maravillosas colecciones de ecos folklóricos, esos profundos armónicos de la especie. Daniel empezó por poner la cara amable del especialista frente al *amateur*, luego me trajo noticias sobre las lamias, las mujeres-serpientes, y las serpientes-mujeres. (IJK, 266).

A partir de ese momento la figura de la "lamia" (o de sus semejantes) se convierte en presencia capital en la imaginación cortazariana⁴¹⁶. Pero lo que más me interesa ahora es transcribir la interpretación que Cortázar hace de ese ser mitad mujer, mitad dragón. Atribuyéndola al propio Keats, la resume en un pasaje capital:

Sin decirlo expresamente, John está con la Lamia porque es *el monstruo*, es decir el ser diferente, la excepción escandalosa, el ángel negro, el albino, el poeta. Lamia es un *individuo*, con leyes propias, con ámbito personal irreductible; es el monstruo, el diferente, el que el hombre de ciencia ve escaparse del catálogo. (IJK, 400).

La mujer es vista como monstruo de doble naturaleza, la que fascina y la que aterroriza. Aplicada al conflicto amoroso, esta duplicidad se complica una vez más con la reflexión sobre la ausencia (explícitamente mencionada en el v. 13): el "tú" es monstruoso porque está y no está a la vez; seduce su persistir en la memoria y aterra su faltar en la realidad. Si la sombra y el perfume parecen imponerle una identidad que puede asirse en los primeros versos, lo que termina imponiéndose es el "fantasma" (12) y esa imposición aniquila a ambos sujetos.

⁴¹⁵ Quien mejor ha estudiado este ensayo y las relaciones que sobre la presencia de lo femenino se dan entre Keats y Cortázar ha sido Hernández del Castillo (1981).

⁴¹⁶ Lo hace en los versos iniciales de un poema de *Último round* que ya he citado -y que, por esa razón, parece verosímil vincular a las mismas fechas que estos sonetos: "Cuando mordías en la antigua manzana, / cuando el aullido de los gallos te lanzaba a tu reino de empusas y de lamias" ("La noche del transgresor", 1-2; UR, I: 206). Aún reaparece en una prosa de *Salvo el crepúsculo* que enumera diferentes figuras de lo "femenino amenazante": "Ella tiene el poder de despertar a los muertos. Ella tiene rostros y sombras y voces y tiempos diferentes, nombres que no serán nombrados o sí, o lo serán como en las estelas o en la fabulación de sueños no cumplidos. Pero quienquiera que sea o haya sido, tiene el poder de despertar a los muertos. Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia" (SC: 139). Bajo la figura de "empusa" se le permite hablar en el poema "La empusa".

Es preciso analizar más atentamente el proceso. El soneto plantea la tentación del "yo" de reiterar las maniobras del acercamiento amoroso. El punto de partida son los atributos inmateriales del "tú" que permanecen en el "yo", una vez que aquél ha desaparecido: "la sombra" y "el perfume". El sujeto se siente impulsado a iniciar una ceremonia (conjuro o encantación) de realización amorosa a partir de elementos que denuncian la des-realización del objeto amoroso. El "tú" se ha transformado en recuerdo, en huella inapresable, al punto que, además, el resto del universo corre el riesgo de la desmaterialización: las cosas ("toda cosa") se desencantan y a la vez, impregnadas de la amada, son signo "cinerario" de su ausencia. Con objeto de darles un sentido en la ceremonia "incantatoria", el "yo" se confiesa capaz de entregarse conscientemente por amor a la destrucción, por fascinación a la consunción, cual los héroes de Poe mencionados en el v. 5⁴¹⁷. Los cuartetos entonces delimitan el sacrificio en el que el "yo" está dispuesto a inmolarsse por creer que tiene algo sólido con que iniciar ese sacrificio: la sombra, el perfume (que son) el nombre.

El movimiento de recesión lo plantean los tercetos. Dialécticamente, se reconoce que ni siquiera esa "inmaterialidad" que es metonimia del "tú" se halla fuera del alcance de la destrucción: el recuerdo, la no-presencia, enfrentada positivamente, limitada, incorruptible, podría ser impulso dinámico a partir del cual proponer nuevos encuentros, aun cuando redundasen en nuevas desolaciones. Sin embargo, ni la sombra, ni el perfume (ni el nombre, ni el recuerdo) son invulnerables: lo que se impone es la pura negatividad de la inexistencia, que termina por cercenar aun la precaria identidad del "tú" en la memoria del "yo". El impulso se detiene antes de iniciarse. La voluntad no encuentra asidero; se asume el nihilismo total de la ausencia donde el único "trueque" posible (el único nombrar) es la aniquilación: el "yo"

⁴¹⁷ No será ocioso recordar que "Ulalume" es a juicio de Cortázar uno de los mejores poemas de Poe: "Y en *Ulalume*, para mí su más hermoso poema junto con *To Helen*, Poe se entregó indefenso a una materia poética que nacía y cobraba forma bajo sus ojos, pero que por serle tan profundamente propia le era incomprensible en el plano consciente" (Cortázar, 1987a: 31). "Usher" no deja más huella en los poemas.

radicalmente solo no puede siquiera dar al "tú" el precario ser de la memoria; la desaparición total del "tú" implica la aniquilación absoluta de quien tenía ser solo en cuanto se proyectaba en el otro. El poema queda como el último gesto del "yo", el último riesgo corrido, la hipótesis que lo iniciaba (horrible porque contaba con la destrucción, pero activa) es anulada por el reconocimiento objetivo de la potencia del no ser, incontrastable. La disolución del amor toca a su fin.

d. "Final":

Lo que se impone en una lectura no exclusivamente inmanente de "Final" es una cuestión de *dispositio* con respecto a la serie en que se incluye. Como ya he mencionado, "Preludios y sonetos" sufre modificaciones en su paso de *Pameos y meopas* a *Salvo el crepúsculo* que afectan a la adición, sustracción y orden de los poemas. Fijándose tan sólo en los poemas que se conservan en esta sección en ambos libros, se observa que de los dieciocho poemas coincidentes, los ocho primeros conservan su mismo orden relativo. Después aparece un grupo de tres poemas que sufren una primera "permutación": "El otro", "Anacreonte", "Ciudad" (PM) pasan a "El otro", "Venecia" -con cambio de título-, "Anacreonte" (SC). Los cuatro siguientes conservan también su orden relativo y, en seguida, otro grupo de tres sufre otra "permutación": "Canción de Gautama" que venía tras "El simulacro" y "Encantación" (PM), pasa a situarse entre ellos (SC). Inmediatamente después se sitúan los tres últimos poemas de la serie, que sufren otra permutación: "Final", que precedía a "La obediencia" y a "Doble invención" (PM), pasa a situarse tras ellos, cerrando la sección (SC).

De todas esas permutaciones, la más interesante es esta última, sin olvidar que la contigüidad entre "El simulacro" y "Encantación" (PM) podría servir de argumento a los vínculos que entre ambos poemas (y de éstos con "Final" y "El alejado") estoy señalando. El desplazamiento de "Final" tiene dos consecuencias. La primera afecta a un efecto de *dispositio* redundante: el poema, acorde con su título, cierra la sección en que

se incluye⁴¹⁸. En segundo lugar, los dos poemas que cerraban "Preludios y sonetos" en *Pameos y meopas* son precisamente aquellos dos sonetos que traspasan por su fecha los límites cronológicos explícitos de la sección, por lo cual su ubicación no deja de aparecer ahí como "añadido". El desplazamiento de "Final" en *Salvo el crepúsculo* (donde se han borrado las fechas de la sección, pero se han inscrito las de esos dos poemas) puede pretender el borrado de esa condición de apéndice no perfectamente integrado para estos sonetos.

La proyección del sentido del título sobre el contenido del poema obliga a leerlo como poema reconsiderativo perfectamente comprensible como cierre de cancionero. El núcleo semántico del soneto, un solo verbo colocado en el centro del poema, lo demuestra: "te contemplo" (9). El hecho de que la contemplación se verifique, una vez más, en el frágil territorio de la memoria (que integra un paradigma verbal que atraviesa la mitad del poema: "imagen o recuerdo", 7; "boca ya olvidada", 8; "reflejo", 11; "espejo", 14) garantiza la función del poema como lugar de detención simultánea del curso vital y del discurso que se vuelve sobre sí mismo⁴¹⁹.

Como en el caso de "Encantación", este soneto vuelve a hacer alarde de singular trabazón sintáctica. He señalado el núcleo verbal en el inicio de los tercetos. Los

⁴¹⁸ Ese efecto co-textual *in praesentia* con respecto a "Preludios y sonetos", creo que puede postularse como hipótesis para la re-construcción del cancionero titulado "Larga distancia" que aparece disperso en los libros poéticos de Cortázar: si, como creo y diré luego, "Final" se integra en dicho cancionero, podría postularse que este poema cumpliría en él función de cierre y que esa característica es tan importante en su configuración que termina por imponerse en su reedición, aun desplazado del hipotético cancionero.

⁴¹⁹ Apenas hará falta recordar el comienzo del soneto I de Garcilaso (que ya mencioné más arriba), que incluye buena parte de los tópicos léxicos que retoma Cortázar (y que pongo en cursiva): "*Cuando me paro a contemplar mi estado / y ver los pasos por dó me han traído*". Significativamente, el "paso" (bien que como sustantivo de acción) aparece dos veces también en el soneto cortazariano, en posición de rima (vv. 2 y 7), lo que no puede ser casual. La tradición petrarquista sitúa el poema reconsiderativo en el inicio del cancionero, convirtiéndose éste en transcripción del proceso rememorante. La inversión en el cancionero cortazariano moderno es conclusiva, más acorde con el designio nihilista del sujeto, que no quiere ceder a las seducciones engañosas de la memoria, morbosa delectación para el poeta petrarquista que el moderno se esfuerza en superar. Por otro lado, la tensión entre la ubicación del poema en el cancionero y su desarrollo textual da lugar a juegos conceptistas en Garcilaso (las variaciones sobre "acabar" en el soneto "inicial"), a los que también se entrega Cortázar, más tenuemente, más irónicamente por tratarse de un "final": "te contemplo, naciendo [...]" (9).

cuartetos anticipan (respectivamente) las circunstancias de la contemplación del "tú" y el modelo metafórico que la rige. El segundo terceto expone una consecuencia derivada de esa contemplación, unida por coordinación copulativa ("y alza [...]", 12). La distribución se ciñe a los límites de la estrofa y la estructuración se subraya mediante la presencia de nexos en lugares privilegiados. Los cuartetos se traban perfectamente mediante la repetición anafórica del adverbio comparativo "así" (1-5). Es de notar que la aparición de dicho adverbio como primera palabra del poema confiere a la oración temporal que se despliega inmediatamente y durante los cuatro primeros versos el carácter de epífrasis extensa que separa el adverbio del tenor de la comparación que, demorado hasta el segundo cuarteto, dilata la tensión de lectura. La anáfora del adverbio, entonces, no se corresponde con una articulación paralelística de las estrofas sino que se convierte en una recuperación del anuncio hecho en el v. 1 y diferido por la inclusión de la proposición temporal.

La articulación microsintáctica no es menos tensa. En el primer verso aparece el sujeto de la oración subordinada ("Así, cuando la vida rezagada"); el segundo constituye una bimembración que, tras el verbo, afecta al sujeto ("retorna leve, apenas en el paso") y se encabalga sobre el tercero, que a su vez constituye una trimembración perfecta ("breve de un aire, de una nube, un vaso"), que termina encabalgándose sobre el cuarto, de cierre ("que irisa al sol la curva de su nada"). El segundo cuarteto, desarrolla metáforas del "tú" en estructura paralelística más o menos perfecta que prescinde de verbos y que sólo transgrede la esticomitía en una ocasión ("[...] paso / del beso [...]", 7-8), generando un encabalgamiento abrupto rigurosamente paralelo al existente entre los versos 2-3 ("[...] paso / breve de un aire [...]"), en cuanto afectan a una misma palabra rima.

En los tercetos, la plurimembración sintáctica cede su lugar a la intensificación de los efectos fónico-léxicos⁴²⁰. La distensión sintáctica se puede comprobar en el

⁴²⁰ Que ya habían dejado huella importante en los cuartetos: consonancias internas notables ("retorna leve, apenas en el paso / breve de un aire, de una nube, un vaso", 2-3), asonancias en el mismo verso ("así, grisalla

hecho de que los vv. 10-11 cumplan la misma función predicativa (y metafórica) respecto del objeto "tú" que los vv. 5-8. El incremento de las redundancias fónicas y léxicas se percibe en aliteraciones⁴²¹ o el políptoton ("halo de juego de agua donde juegas", 10; "...me entregas / [...] la vana entrega [...]", 13-14), sin prescindir de rimas asonantes y consonantes a mayor o menor distancia ("con la *infancia liviana* del reflejo", 11 - "oh amor, la *vana* entrega del espejo").

He querido detenerme otra vez en la fuerte trabazón retórica del poema para hacerla destacar como recurso elocutivo solidario con la intención de estos sonetos que quieren ser "conjuros" contra los asaltos de nostalgia. Es lo que vuelve a darse en este poema: nuevamente el pasado ("la vida rezagada") invade al sujeto (que aquí vuelve a decir "yo" frente al "tú" nombrado como "amor", 14). El carácter "decadente" de ese retorno del pasado se traduce en su "levedad" ("leve", 2; "infancia liviana del reflejo", 11): son ya los últimos estertores del recuerdo a los que el "yo" debe enfrentarse. La inmaterialidad vuelve a imponerse como signo del "tú" ("[...] paso / breve de un aire, de una nube, un vaso / que irisa al sol la curva de su nada", 2-4) y la misma figura del objeto evocado aparece contagiada de inmaterialidad de lo que ya se muestra difuso e inasible: "grisalla" (5), "sombra" (6), "menos que imagen o recuerdo" (7), "halo" (10).

El momento de la evocación se encuentra marcado por el confinamiento, la reclusión en la intimidad del cuarto (representado metonímicamente por el "cielorraso"⁴²²) y por la incertidumbre de la hora límite: "grisalla de la madrugada"

de la *madrugada*", 5) o entre versos ("sombra del *ave* por el cielorraso, / *menos que imagen o recuerdo*, paso / del *beso* por la boca ya olvidada", 6-8).

⁴²¹ "naciendo de la *ausencia*", 9; "y alza otra vez su duro ser tu *esencia*", 12 -mayor si se piensa en una pronunciación americana-, que a veces se refuerza con el homeotéleuton ("...*infancia*...", 11 - "...*esencia*", 12).

⁴²² El uso de léxico puramente argentino es destacable como rasgo de una cierta evolución en el estilo, que empieza a liberar la escritura poética cortazariana de una cierta distancia universalizante, de la que son máximo ejemplo los sonetos de *Presencia* y los recién comentados sonetos de tema "clásico". Los años a los que adscribo estos poemas son decisivos en todos los aspectos: las vidas se solapan (los "lados", los amores, la memoria y la "realidad"), las escrituras también. No puede descartarse, por otro lado, un posible juego deslexicalizador en "cielorraso" (idéntico al que se daba en la "siempreviva" de "El alejado") y que reforzaría el carácter oprimente, en este contexto, de un cielo bajo y sin confines ni variaciones, semejante al "cielo-gruta" que también aparecía en "El alejado".

(imagen que funde la esencia del "tú" con el tiempo que se le atribuye como propio). Es un poema escrito en el umbral típico de la memoria: el "yo" se siente en el filo. El "tú" se está deshaciendo: ya no compone una imagen o un recuerdo, sólo se aparece en símbolos de oscuridad, en malos presagios (la "sombra del ave", 6): la única imagen de luz servía para iluminar la nada (v. 4); la memoria está ya en la periferia corporal ("la boca ya olvidada", 8, que debe entenderse como la boca del "yo", doblemente olvidada una vez desposeída de su función de besar).

En tales circunstancias, el soneto que podría clausurar un cancionero de ausencia cortazariano no resuelve la tensión suscitada hacia la aceptación de la soledad. Cuando todo parece indicar el borrado absoluto del "tú", este vuelve a nacer de su propia ausencia, como un fénix o como una Venus (según permite suponer la inmediata imagen acuática: "halo de juego de agua")⁴²³. Ahí está, como he dicho, la paradoja: en el final se encuentra nuevamente el nacimiento, la "infancia liviana del reflejo" (11), la imposibilidad de liberarse de esa "presente ausencia", que es el duro ser de la esencia del "tú" (cuyo ser es no-ser-aquí⁴²⁴). El "alzamiento" de esa esencia ya no es impulso ascensional optimista: es dominio y derrota infligida al "yo", cuya soledad queda acentuada. Derrota que se presenta como habitual ("otra vez") algo que ha ido apareciendo en otros poemas y que sólo refuerza la idea del eterno retorno del dolor de ausencia. Como ya se ha visto en otros poemas, la asunción de esa soledad lleva aparejada la pérdida de la propia identidad: el "yo" solo no se reconoce; privado de la presencia, confrontado no más que a su reflejo (la ausencia), su propio reflejo es "vana entrega", también "menos que imagen", probablemente mero perfil o curva de la nada.

⁴²³ Esta asociación permite enfrentar el poema como tenue éfrasis, vinculada al modelo boticelliano. De hecho el término "grisalla" es tecnicismo pictórico que reforzaría esta hipótesis. Por otro lado, habiendo ya apuntado la importancia de las "lamias", esta fénix-Venus no dejaría de ser otra reencarnación del monstruo.

⁴²⁴ Como ya ha podido ir viéndose, estos sonetos amorosos prolongan "a lo humano" la línea de reflexión metafísica que empapaba los sonetos de *Presencia*.

Ha podido observarse la comunidad del impulso lírico de estos cuatro sonetos. Quiero ahora retomar escuetamente, como conclusión, algunas huellas precisas entre ellos que pueden apoyar la hipótesis de que pertenecen a un ciclo a la vez más restringido y diferente a aquel en que se incluyen ("Preludios y sonetos"). Ya he ido señalando al pasar relaciones sintácticas entre ellos, como la presencia de la interjección o de las estructuras temporales que indican suceso habitual. Daré ahora un censo más completo de la repetición de imágenes o incluso de lexemas. La "inmaterialidad" es una de las isotopías complejas más importantes⁴²⁵. La "sombra" es una de sus manifestaciones: "y con la frente sombra y luz separa" (A, 4); "No más que por la sombra y el perfume" (E, 1, también en 11, casi igual); "sombra del ave por el cielorraso" (F, 6). Inmaterial y turbia es también la "ceniza", que aparece en dos poemas: "Luego es ceniza y sórdida alborada" (S, 12), - "que cinerariamente te resume" (E, 4). Algo en común tiene con la ceniza y la sórdida alborada la "grisalla de la madrugada" (F, 5).

Más frecuente es la idea de "levedad" asociada a la inmaterialidad de la ausencia: "Su flecha el leve ayer ya no dispara" (A, 1); "retorna leve, apenas en el paso" (F, 2); "la breve flor y el pájaro liviano" (A, 6); "con la infancia liviana del reflejo" (F, 11). Con esa idea se vinculan, necesariamente, las apariciones de "aire" o "nube", también recurrentes: "breve de un aire, de una nube, un vaso" (F, 3); "por el aire su plata a la deriva" (A, 11); "la barca de la nube corre clara" (A, 8). La "nada" será la culminación de esa inmaterialidad: "yazga el amor, oh nada donde alienta" (A, 13); "donde una nada a esa otra nada nombra" (E, 14); "que irisa al sol la curva de su nada" (F, 4). Todos esos paradigmas sustituyen al núcleo semántico de la ausencia, lexema que se repite dos veces en posición de rima: "y prefiere anegarse en tanta ausencia" (E, 12); "te contemplo, naciendo de la ausencia" (F, 9).

⁴²⁵ Para evitar molestas repeticiones, me refiero a cada poema con una sigla: A = "El alejado"; S = "El simulacro"; E = "Encantación"; F = "Final".

He señalado también la importancia de la "memoria": el recuerdo aparece también repetido: "Cada vez que te encuentro en el recuerdo" (S, 1); "menos que imagen o recuerdo, paso" (F, 7). Relacionable con ésta será la recurrencia del "espejo": "vuelven por los espejos del espanto" (E, 6); "oh amor, la vana entrega del espejo" (F, 14).

Sólo he querido con este inventario afianzar la intuición de coherencia semántica e imaginaria de estos cuatro sonetos. Más adelante aún los recuperaré someramente en el que creo su contexto original: el cancionero *Larga distancia*. Baste decir ahora que en ellos el amor ha pasado de mera reflexión ocasional o pretexto para la construcción manierista de "casos" a indagación profunda sobre la confrontación de los sujetos escindidos: la ausencia (probablemente por razones biográficas, como señalaré, pero que no explican en su integridad estos textos) se erige como excipiente para una escritura que se pregunta por el papel que cumple la memoria en la construcción de la relación entre los sujetos y que, finalmente, afecta al reconocimiento de la propia identidad. Es ésta una línea fundamental en el "discurso enamorado" de Cortázar. Mi interpretación ha llegado a ella partiendo de un acercamiento que se guiaba en principio por cauces formales: los que impone el soneto. Ya que temáticamente éstos se han visto desbordados, la interpretación está obligada a proyectarse hacia fuera, con otros objetivos. Sin embargo, en el esfuerzo por atenerse a esos límites ha podido comprobarse una tensión de la escritura (reflejada en la construcción retórica en todos sus niveles) que podría interpretarse como estrategia pragmática conducente a obtener los efectos buscados por el discurso lírico, ya encarnado: la poesía como conjuro apotropaico, destinado a disolver influencias malignas, la dicción como tarea de llenado del hueco que amenaza con absorber al sujeto. En esencia, hay comunidad de impulso en la escritura del primer sonetario y en la de estos poemas recién analizados: la fría mística de aquellos, no obstante, se abre

progresivamente a la quemazón erótica y la palabra se extenderá desde ahí hacia todos los rincones del sujeto⁴²⁶.

4.3. DE CINCO A TRES "SONETOS ERÓTICOS"

La atención al último grupo de sonetos eróticos que he de considerar implica un salto cronológico relativamente importante con respecto a las fechas propuestas para los poemas incluidos en *Preludios y sonetos*. Como señalé al analizar el "Zipper Sonnet", en 1978 Cortázar da a la imprenta un conjunto de sonetos bajo un extenso y complejo título: "Cinco sonetos eróticos 1977 (A Sonnet in a Pensive Mood, Soneto Gótico, La ceremonia, La obediencia, Zipper Sonnet)". La historia textual de este conjunto es más o menos como sigue: en 1978 aparece en una revista norteamericana bilingüe una recopilación de poemas cortazarianos bajo ese título⁴²⁷. La misma serie, con el mismo título y los mismos poemas, aparece al año siguiente en otra revista⁴²⁸. El tercer momento es un destello: en el homenaje que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Cortázar (1980) se imprime el facsímil del manuscrito del "Soneto Gótico", sin indicación alguna que pudiera vincularlo a una serie más extensa⁴²⁹. Por último, con motivo de la publicación de *Salvo el crepúsculo* se recogen bajo el título unitario de "Tres sonetos eróticos" algunos de esos poemas, en la sección que da título al volumen (SC:

⁴²⁶ La poesía amorosa deja su huella en otros cuatro poemas de "Preludios y sonetos", dos sonetos "Éventail pour Stéphane", que, como ejercicio metapoético comento en otro lugar, y "La obediencia", que por su fecha también analizo más tarde. Los otros dos son poemas en redondillas de versos eneasílabos asonantados, con estructura de canción, elementos todos que suponen una novedad formal en la escritura poética de Cortázar: "Tratado de sus ojos" (eliminado en SC) y "A song for Nina". "Paloma muerta" es quizá el soneto más fríamente místico de este ciclo, en conexión estrecha con *Presencia*: "tu ser que el vuelo olvida está desnudo" (8); "se desgaja del ser tu pura nada / evade el suelo y sube por el día" (13-14).

⁴²⁷ *Punto de contacto / Point of contact*, 2, 1, abril-mayo, 1978, pp. 42-44.

⁴²⁸ *Repertorio Latinoamericano*, 5, 37, marzo-abril, 1979, pp. 13-14.

⁴²⁹ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, p. 186. Esta publicación es esencial para establecer el texto del poema: presenta variantes de importancia con respecto a las versiones impresas, que detallaré en su momento.

185-187). Los textos que entonces desaparecen de la serie son "La obediencia" y "Zipper Sonnet". Los otros tres se dan en el mismo orden. Se observan diferencias (algunas de importancia) entre esta última publicación y las dos anteriores: en primer lugar se elimina la fecha de 1977 que se había dado para todo el conjunto; en segundo lugar, el título que se daba para el primer poema ("A Sonnet in a Pensive Mood") pasa ahora a imprimirse bajo el título global de la serie con todas las características de un epígrafe (en cursiva minúscula, alineado a la derecha, a diferencia de los títulos de los otros dos poemas), con lo cual el soneto parece quedar sin título; aparecen también algunas variantes textuales que comentaré luego; finalmente, se antepone al tríptico una prosa justificativa que ya he citado parcialmente al comentar la concepción del soneto en Cortázar.

No transcribí antes algo que ahora me interesa particularmente en esa prosa: cuando Cortázar considera que "el soneto es el agazapado ícubo de la poesía castellana" (SC: 185), asocia de inmediato, casi como si fuera incuestionable, la importancia del impulso erótico que mueve esa escritura (algo que alentaba, sin embargo, en la metáfora utilizada): "[...] y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto. Si su nombre cambia, y el color de sus ojos y el trigo de su vientre, siempre será ella esperando. Burla burlando, ya van tantos delante..." (SC: 185)⁴³⁰. La asociación de erotismo trascendente (que resiste a la mutación de los sujetos) y escritura de sonetos permite vincular este pasaje con la línea de reflexión lírica que he venido analizando hasta ahora en sonetos amorosos de época muy anterior.

⁴³⁰ Conviene recordar que la mención de esta Violante-vampírica se presenta como un residuo de la relación de estos sonetos con el "Zipper Sonnet": "[...] de cosas así se alimenta la poesía, y en una de esas quién te dice, o le dice a un tercero que recogerá esa esperanza para una vez más colmar, calmar a Violante" (UTL: 167).

Me interesa, antes de pasar al comentario detallado de estos poemas, indagar un poco en la reducción que sufre la serie de los "sonetos eróticos" desde 1978 a 1984 y apuntar alguna hipótesis con respecto a su fecha, que proyectará tal vez alguno de estos sonetos sobre una serie más amplia y diversa (en su forma) de poemas eróticos, ofreciendo una nueva lanzadera al discurso hermenéutico. Por lo que hace a lo primero, la eliminación de "La obediencia" y del "Zipper Sonnet" se comprende plenamente, por razones externas en el primer caso y por razones internas, que ya he señalado antes, en el segundo.

"La obediencia", como puede deducirse de la información que he anticipado sobre él, es un soneto paradigmático para perseguir la configuración (para percibir la "manipulación") del *corpus* poético cortazariano: ha aparecido formando parte de "Preludios y sonetos" en *Pameos y meopas*, a pesar de que explícitamente transgredía los límites cronológicos y geográficos del conjunto ("Buenos Aires - París, 1944-1957")⁴³¹. Siete años después, el mismo poema se incluye en una serie que se fecha veinte años más tarde: 1977⁴³². El tono del poema, ciertamente, condice mejor con los sonetos que le acompañan en 1978 que con aquellos que lo precedían en 1971. Sin embargo, cuando en 1984 aparece *Salvo el crepúsculo*, "La obediencia" abandona la compañía de los "tres sonetos eróticos" para volver a integrarse en la sección titulada "Preludios y sonetos",

⁴³¹ El poema aparece fechado en "La Habana, 1967".

⁴³² Aunque en este momento se elimina la fecha del poema, el epígrafe conserva la huella geográfica. Si en *Pameos y meopas* rezaba sólo "To the dark lady", en 1978 se lee "To the dark lady in Havana". Esa huella geográfica implica, no obstante, una fecha *a quo*, la del primer viaje de Cortázar a Cuba. Esa fecha, no obstante, difiere según las fuentes. En una entrevista de 1975 afirma: "Lo he dicho muchas veces, creo que es un hecho bien sabido, que hasta hace exactamente [sic] el año 1961 o 1962, cuando hice mi primer viaje a Cuba [...]" (Díaz Sosa, 1975: 27). A González Bermejo le dice: "Mi primer viaje a Cuba, en 1962, fue hacer algo." (González Bermejo, 1978: 120). Ante Omar Prego, sin embargo, sostiene: "Yo fui muy poco tiempo después del triunfo de la revolución -la revolución triunfó en 1959 y yo fui en 1961- [...]" (Prego, 1985: 128). Basándose en el testimonio de Fernández Retamar ("Julio Cortázar en Cuba", *Punto Final*, Santiago de Chile, 1967, que no he visto), Berg (1991: 96), por su parte, fecha el primer viaje a Cuba en febrero de 1963. La simple mención geográfica en 1977 velaba, entonces, la antigüedad real del poema, teniendo en cuenta, además, que Cortázar volvió varias veces a La Habana, incluso en fecha próxima a la de la publicación de los "cinco sonetos eróticos", como demuestra su descripción de la "utopía socialista" que había encontrado en uno de sus últimos viajes (Cortázar, 1977).

pero, puesto que la sección ahora no lleva fecha, se obvia la distorsión cronológica de *Pameos y meopas*, a pesar de que se recupera (con respecto a la publicación de 1978), el epígrafe original y la mención de fecha y lugar del poema. Esa localización permitirá leer "La obediencia" en conexión con un ciclo de poemas eróticos "cubanos" publicados años antes en *Último round* ("Naufragios en la isla") y a los que me referiré más adelante. Siguiendo las vicisitudes editoriales de este soneto puede rastrearse un cierto interés por ofrecer pistas más fiables para el establecimiento del *corpus*, de donde deriva la eliminación de vínculos equívocos.

Una segunda línea de ajuste del *corpus* parte también de otro de los sonetos incluidos en esta serie de "sonetos eróticos". El titulado (y luego "epigrafiado") "A Sonnet in a Pensive Mood" lleva un epígrafe-dedicatoria: "Para C.C., que paseaba por las calles de Nairobi"⁴³³. Al margen del silencio en que se oculta esa nueva metamorfosis de "Violante", la indicación del lugar en que surge la inspiración del poema podría anticipar su fecha. En efecto, si la propiedad de datar el conjunto de los "Cinco sonetos eróticos" en 1977 ya era conculcada por la fecha de "La obediencia", nada impediría postular que este otro soneto pertenezca a una serie de poemas fechados en Nairobi, 1976, que se publican en *Salvo el crepúsculo*. Son cuatro -contiguos dos a dos- que inscriben lugar y fecha tras el texto del poema: "Policronías" (SC: 47-48), "Ándele" (SC: 49-54), "Malevaje 76" (SC: 68), "Rechiflao en mi tristeza" (SC: 69). A ellos debe añadirse otro que localiza el momento de escritura en el comentario en prosa que se le adhiere: "Save it, pretty mama" (SC: 113-114)⁴³⁴. De ese modo, si el soneto en

⁴³³ En *Point of contact* se detecta una mínima variante en esa dedicatoria: "A C.C. [...]"; quizá la sustitución de "a" por "para" sea solidaria con el cambio de estatuto para-textual del título, ya que hubiera resultado una recusable anáfora "trans-lingüística": "A Sonnet... / A C.C.".

⁴³⁴ "Este también es de Nairobi -dice Polanco con un rictus cadavérico. -Sí [...]" (SC: 115). Otra nota irónica del otro *alter ego* podría hacer pensar en una serie más amplia cuya mayor parte permanecería inédita: "-Vos -me dice Calac que anda rondando como siempre cuando huele a cinta de máquina- se diría que te pasaste la vida en Nairobi. -Pensar que le pagaban un sueldo increíble como revisor de la Unesco -dice Polanco que ya se apoderó de mis cigarrillos-, y que el tipo no hizo más que rascar la lira durante dos meses. [...]" (SC: 70).

cuestión no fue escrito en Nairobi en 1976, es preciso admitir que procede de la misma experiencia y que no es extraño a esos poemas, en tanto en cuanto dos de ellos al menos suscitan inequívocamente la cuestión amorosa ("Malevaje 76" y "Save it, pretty mama"). Por ello, en un capítulo posterior mi comentario tomará como eje ese soneto para establecer la conexión entre los dos grupos (los sonetos eróticos y los poemas eróticos de Nairobi). A partir de ese momento, mi exposición superará definitivamente el límite formal-genérico que le había impuesto, para indagar en otros espacios líricos del erotismo cortazariano, pero buscando hasta donde sea posible la integración hipertextual en grupos cuya cohesión viene dada por otras razones no estrictamente formales.

4.3.1. "Tres sonetos eróticos" (II): "Soneto gótico"

Puesto que entre los "Tres sonetos eróticos" no existe una articulación sintáctica interna, me permito alterar en el comentario el orden en que aparecen publicados, dejando para el último lugar el soneto de Nairobi, como engarce que, permaneciendo en suspenso sus conexiones macro-textuales, reclamará la lectura de los otros poemas que se vinculan con él. Así, el primero de estos sonetos "eróticos" al que dedicaré atención será el "Soneto gótico".

Este poema sirve, en primer lugar, como ejemplo privilegiado para comprobar que la edición de la poesía cortazariana no se ha hecho con todo el cuidado requerido. La posibilidad de acceder, al menos desde 1980, como he dicho, a la versión manuscrita del texto, de caligrafía extraordinariamente clara, debiera haber hecho imposible la publicación del poema con las variantes que se consignan a continuación, puesto que en todos los casos se puede postular que se trata de erratas⁴³⁵.

Las variantes comienzan en el v. 5, que en *Salvo el crepúsculo* se lee "Semen luna y posesión vulturna". La metátesis violenta del sustantivo "luna" y la inclusión de un

⁴³⁵ Hay que decir que el texto publicado en revista en 1978 concide exactamente el manuscrito.

adjetivo extraño ("vulturna") merecería destacada atención en el capítulo dedicado a los neologismos cortazarianos. Pero, a poca capacidad discriminatoria que se conceda a la métrica y el ritmo, se revela que la primera "licencia" es flagrante errata por "lunar", pues "luna" introduce un acento extra-rítmico en 3ª sílaba y obliga a un hiato violento para conservar el endecasílabo. La primera edición mexicana de *Salvo el crepúsculo* ya había corrompido el manuscrito al transcribir "lunas" (metátesis más extraña de un sustantivo en plural, aun cuando afectase menos a la métrica) y la edición española sólo empeora el texto. La presencia de "vulturna" en ambas ediciones (frente a "volturna" en el manuscrito y en la publicación de 1978) no es indicio de la existencia de otro manuscrito, pues es fácil comprobar que la edición española deriva burdamente de la mexicana⁴³⁶. Sólo es lectura corrupta (por ignorancia léxica y contagio visual quizá con la /u/ de "lunar" y la de la siguiente sílaba) del inequívoco en el manuscrito "volturna". También afecta al sentido el cambio del subjuntivo por el indicativo en el v. 8: "de una sed que te vuelve vino y urna" (SC) / "de una sed que te vuelva vino y urna" (ms.). Pero la peor errata aparece en el v. 12, cuando la precipitación ha hecho transcribir "su recurrente *espacio* catatónico" lo que en el manuscrito reza, con más sentido: "su recurrente *espasmo* catatónico" (las cursivas son más en ambos casos). El hecho de que el manuscrito estuviera disponible para el público desde algunos años antes de la publicación de *Salvo el crepúsculo* debería haber evitado semejantes errores⁴³⁷.

⁴³⁶ Como demuestra la inclusión a veces de blancos absurdos entre versos, donde en aquélla se daba un cambio de página.

⁴³⁷ No se me oculta que el problema es complejo, en tanto en cuanto no he podido manejar la versión que Cortázar entregó para la imprenta. Por lo general, las últimas versiones de textos cortazarianos son a máquina, con más o menos anotaciones a mano -al menos eso ocurre en las que he podido conocer: *Rayuela* (en la edición crítica) y *Último round* (en la copia conservada en la Universidad de Harvard). Pero esos textos son casi en su totalidad prosas y Cortázar nunca ocultó que, por lo general, escribía directamente a máquina. Tal vez no ocurriera así con sus poemas (aunque los incluidos en el "original" de UR también aparecen a máquina, a veces repetidos). Desde luego, a falta de consultar los originales de los poemas incluidos en *Salvo el crepúsculo*, no puede saberse cuál fue el periplo gráfico de los textos desde su primera escritura hasta su versión impresa, ni tampoco, lógicamente, a quién achacar la responsabilidad de las erratas, pero es evidente que si se postula una versión mecanográfica intermedia entre el manuscrito y el texto impreso, es más probable suponer que las erratas aparecerían ya en aquélla -la confusión entre "espasmo" y "espacio" es

Superado el escollo filológico, el "Soneto gótico" presenta vías de acceso desde el conjunto de la obra cortazariana que pueden ayudar a precisar su lugar en el *corpus* y su significado. En 1979, cuando el soneto sólo puede leerse en revistas de escasa difusión, Cortázar alude a él veladamente en la introducción al "Zipper Sonnet":

Así, a lo muy largo de su vida Lucas ha puesto algunas docenas de sonetos, todos excelentes y algunos decididamente geniales. Aunque el rigor y lo cerrado de la forma no dejan mayor espacio para la innovación, su estro (en primera y también en segunda acepción) ha tratado de verter vino nuevo en odres viejos, apurando las aliteraciones y los ritmos, sin hablar de esa vieja maniática, la rima, a la cual le ha hecho hacer cosas tan extenuantes como aparear a Drácula con mácula. ("Lucas, sus sonetos"; UTL: 161).

Esa referencia a la rima de los vv. 11-14 del "Soneto gótico" debe leerse quizá como inevitable residuo crítico tras la disolución del grupo de "cinco sonetos eróticos" que había vinculado previamente a ambos textos: el autor se muestra así consciente de las tensiones internas que rigen las atracciones y repulsiones intertextuales (sin salir de la propia escritura) y que convierten a la obra en artefacto que busca su configuración definitiva. La "disolución crítica" revela que el fondo de atracción entre esos dos textos no era temático, sino retórico: "Soneto gótico" se aduce como testimonio más o menos temprano de una preocupación por forzar las convenciones formales y genéricas del soneto y, en tal sentido, como precedente remoto del "Zipper Sonnet", sea cual sea la fecha de éste (1977, 1978).

La inclusión de las rimas del "Soneto gótico" como ejemplo en una enumeración de procedimientos de sobre-determinación retórica del nivel fónico pueden apoyar la hipótesis que vincula estilísticamente este poema a otros que comparten tales recursos: los sonetos de *Presencia* y los inmediatamente posteriores que pasan a "Preludios y sonetos" o quedan sueltos, como ha ido viéndose. Ello implicaría postular una fecha bastante más temprana que la de 1977 para la escritura de este soneto, hipótesis que se refuerza cuando se atiende a otros vínculos intertextuales que afectan a su contenido.

bastante más difícil en el texto mecanográfico- y que, lógicamente, no podrían achacarse al autor sino a algún copista.

El interés por la literatura gótica es constante en Cortázar. En un ensayo de 1975⁴³⁸ explica su formación como lector y como escritor básicamente a partir de esa tradición. Parte de un axioma: "Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico" (OC/3: 80)⁴³⁹. La indagación en su propia infancia se presenta como prueba de ese principio. Es la casa el símbolo que concentra el "goticismo" que informa la mentalidad infantil: "Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias [...]" (*ibid.*). En esas circunstancias, los principios de la escritura cortazariana no pueden liberarse del cauce gótico:

Tal vez por eso, por puro exorcismo y sin clara conciencia de las razones compensatorias que me movían, empecé a escribir poemas donde lo lúgubre y lo necrófilo parecían muy naturales y loables a mi familia[...] (OC/3; 81).

El "Soneto gótico" aparece entonces como una sublimación manierista e irónica de esos inicios poéticos. El dominio técnico que este soneto exhibe está puesto al servicio del homenaje a una tradición que se reconoce incitadora y de la reescritura de textos propios primigenios y en ello encuentra parte de su especificidad y su valor extra-textual.

Si se quiere precisar algo más la historia de la relación de Cortázar con el género, para intentar ubicar las circunstancias concretas de surgimiento del poema, habrá que atender tres aspectos complementarios: las confesiones de lectura crítica del género gótico; la relación con Poe y la expansión del tema vampírico en toda la obra cortazariana. De todo ello hay datos en el ensayo sobre "lo gótico". La inmersión

⁴³⁸ "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", publicado en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 25, 1975, 145-151 (*vid.* OC/3: 77-87, por donde cito en lo que sigue).

⁴³⁹ Resuena en esta referencia el comienzo del poema de Jaime Gil de Biedma "Ampliación de estudios": "En la vieja ciudad / llena de niños góticos, [...]" (*Compañeros de viaje*, en Gil de Biedma, 1982: 55). Puesto que es improbable una conexión directa entre Cortázar y el poeta español, cabe postular una fuente común para la imagen, inglesa con toda probabilidad, irónicamente retomada en ambos casos.

consciente en la tradición más acendrada del género se localiza en plena juventud, en los mismos inicios de la escritura⁴⁴⁰:

Nada sabía yo de literatura gótica propiamente dicha, y no deja de ser irrisorio que los grandes autores del género sólo me fueran revelados diez o quince años más tarde, cuando leí en inglés a Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y "Monk" Lewis. (OC/3: 82).

Hacia finales de los años 30 hay que situar entonces la asimilación crítica de esta tradición, que redundaba en la escritura inmediata de textos que la prolongan irónicamente: "El hijo del vampiro", fechado en 1937, es el primer cuento de *La otra orilla* (CC/1: 33-35). Es un cuento de amor vampírico, que condice perfectamente con el mismo impulso imaginario del soneto. El narrador es consciente de su inversión irónica:

Que los vampiros se enamoren es cosa que en la leyenda permanece oculta. Si él lo hubiese meditado, su condición tradicional lo habría detenido quizá al borde del amor, limitándolo a la sangre higiénica y vital. Mas Lady Vanda no era para él una mera víctima destinada a una serie de colaciones. La belleza irrumpía de su figura ausente, batallando, en el justo medio del espacio que separaba ambos cuerpos, con el hambre. (CC/1: 33)⁴⁴¹.

El intento cortazariano en este cuento se sitúa en la línea transgresora que él mismo reconoce en el *Drácula* de Stoker, imposible proyecto de revitalización del género en una época "altamente crítica" (OC/3: 84) y, sin embargo, texto aceptado por el lector. Lo que dice del autor podría valer, en la medida que ese cuento es un intento primerizo, para sí mismo: "Stoker sabe que la inocencia ya no existe en literatura, pero

⁴⁴⁰ Las cartas a Mercedes Arias, profesora de inglés en Bolívar, documentan sobre el proceso de adquisición de competencia en lengua inglesa de Cortázar. Hacia 1939 todavía no se considera muy capaz de escribir en inglés y más o menos por las mismas fechas consulta dudas en sus lecturas de poetas ingleses: "Dejo de escribir en 'inglés' -llamémoslo así-, porque estoy seguro de haber logrado una oscuridad absolutamente gongorina" (28-VIII-1939; Domínguez, ed., 1992: 211); "[...] comprendo que llego a lo ininteligiblemente cavernoso cuando intento hacerme entender en el dulce lenguaje de Shelley" (14-X-1939; *ibid.*: 212); "[...] if I insists in sending you letters like this, you'll becomes [*sic*] an expert in hieroglyphics [*sic*]" (abril, 1940; *ibid.*: 219); "[...] intente traducirme *ON THE ELGIN MARBLES*, que pese a mis esfuerzos sigue resultándome oscuro, casi ininteligible" (9-IX-1940; *ibid.*: 234). El acceso a los novelistas góticos en lengua original que se consigna en la cita que doy en el cuerpo del texto no debe haber sido, probablemente, muy anterior.

⁴⁴¹ Las ironías no se detienen ahí, sino que afectan al plano verbal: "[...] el vampiro no pudo con su vocación [...]" (CC/1: 33); "[...] una enfermera inglesa que se llamaba Miss Wilkinson y bebía ginebra con una naturalidad emocionante." (CC/1: 34); "Lady Vanda estuvo largo tiempo entre la vida y la muerte (*sic*)" (CC/1: 34).

a fuerza de talento logra en cambio una complicidad y un acatamiento de las reglas del juego que todos los admiradores del conde Drácula le hemos acordado sin vacilar" (OC/3: 84).

Producto, entonces, de lecturas críticas del género y de la aquilatación de textos propios primitivos, el "Soneto gótico" confiesa literalmente su deuda con Poe en el verso final: "Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula". Al margen de la saturación metaliteraria que es la esencia de ese verso, pura representación de un "pastiche" imaginario que da la medida perfecta de las intenciones del soneto, la aparición de Ligeia es índice que apunta en primer lugar hacia otros poemas en que se mencionan heroínas de Poe y que he comentado más arriba. En segundo lugar, señala al maestro, según confiesa paladinamente en "Notas sobre lo gótico...":

[...] creo que sin *Ligeia*, sin *La caída de la casa Usher*, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de *lo otro*. (OC/3: 82-83).

Poe está en la base de la particular escritura gótica cortazariana. Incluso en los escasos restos de poemas infantiles que Cortázar ha recordado, la presencia del poeta norteamericano es inevitable: "Otra ráfaga: recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de *El Cuervo*, sin sospechar que eso se llamaba aliteración: ¡Pobre poeta, desdichado Poe!" (SC: 44)⁴⁴². Como es sabido, la deuda de Cortázar es pagada en la traducción de la obra en prosa completa de Poe, que realiza entre 1953-1954 y publica en 1956. Según Hernández del Castillo, tan estrecho contacto

⁴⁴² La continuación del fragmento es también interesante para el comentario del "Soneto gótico" en su aspecto formal: "Y [recuerdo] un final de soneto, escrito después de haber visto Buenos Aires de noche, desde el balcón de un décimo piso:

*Y la ciudad parece así, dormida,
Una pradera nocturnal, florida
Por un millón de blancas margaritas.*

Bonito ¿no? *Nocturnal...* el pibe ya no le tenía miedo a las palabras, aunque todavía no supiera qué hacer con ellas" (SC: 44) La presencia del adjetivo gongorino pasa, atemperada, a la "excepción nocturna" del "Soneto gótico" (1), y queda como "pasaje" entre dos sonetos que Cortázar graba en su memoria como ejemplos de trabajo retórico.

servirá de crisol para la evolución hacia el "vampirismo" de la poética cortazariana⁴⁴³. Creo, no obstante, que la influencia de Poe es más extensa y, a la vez, más irónica: es demasiado limitado un enfoque exclusivamente "serio" (vinculado a la influencia psicológica "profunda") de la huella de Poe en Cortázar. "El hijo del vampiro" y el "Soneto gótico" pueden ser ejemplos del enfrentamiento distanciado con que se sitúa el autor argentino frente a esa tradición que el poeta norteamericano cataliza.

De todo lo dicho hasta ahora debe quedar para el comentario del soneto la postulación de unas fechas de escritura que pueden situarse entre finales de los años 30 (en que se produce la lectura crítica de la tradición gótica y la perduración de la inflación retórica que caracteriza a los sonetos de la época de *Presencia*) y mitad de los años 50 (homenaje a Poe y eclosión del "vampirismo", gusto por la escritura de sonetos metaliterarios como "Dafne", "Anacreonte", "Adriano a Antínoo"). En todo caso, creo que se trata de un poema bastante anterior al resto de los "sonetos eróticos", serie que cada vez se revela más como un proyecto experimental de organización del *corpus* que había quedado fuera de *Pameos y meopas* en 1971.

La configuración de un espacio erótico entre los sujetos en el "Soneto gótico" es innegable desde la aparición del "tú" asociado a un "desafío" (3). A partir de ese momento, el discurso, aun disuelto en una sintaxis sincopada por elipsis violentas que no elude el zeugma, no hace sino adensar ese vector semántico: rotunda, la metáfora que inicia el segundo cuarteto ("Semen lunar y posesión volturna / el moho de tu aliento [...]") lo mezcla todo⁴⁴⁴. Atiéndase un momento a esos dos versos como ejemplo de condensación conceptista: el aliento, flujo "superior" e inmaterial, se transforma en viscosidad "inferior" que recibe el epíteto de "lunar" en tanto en cuanto éste condensa el

⁴⁴³ Hernández del Castillo (1979: 486); también en Hernández del Castillo (1981). Su planteamiento cifra el cambio del polo "Keats-camaleonismo-participación" al polo "Poe-vampirismo-posesión", según ya mencioné en mis comentarios a la concepción ontológica de la poesía en Cortázar.

⁴⁴⁴ Recuérdese que en *Presencia* había utilizado el mismo lexema disfrazado en un cultismo: "seminario de latido" ("Oración", v. 4; P: 13). El des-velamiento léxico en este soneto anuncia la preocupación por liberar el idioma erótico que encontrará su teoría en "/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar" (UR: II, 58-85).

sema denotativo de "blancura" con semas connotativo-simbólicos opuestos: el "semen lunar" es a la vez oxímoron que funde masculino y femenino, vida y muerte. Pero el aliento, aire, genera también otra cadena: remite al viento y éste a Volturmo y éste a las volturales y éstas a lo orgiástico. Y el viento y lo orgiástico confluyen en la idea de posesión, vampírica o rapaz (de buitre, *vultur, vultur*); y el aliento, aire, se confunde con su efecto: el parasitismo (la posesión) del moho, que descompone el cuerpo al que se ciñe, lo deja presto para el buitre.

A partir de esos dos versos, la isotopía erótica incluye la acción de "abrir la garganta" (7), la mención de la "sed" (8), la metáfora de la "ceremonia de araña y de falena" (10) que danzan (11) lo que no puede ser sino una danza de muerte, tal como se recoge en el final "espasmo catatónico" (12). Tal vez la fusión de amor y muerte sea la esencia del goticismo y es lo que atraviesa este poema de principio a fin.

Se diría que los dos primeros versos sitúan al lector frente al objeto erótico, tal como se le representa al "yo" que ha de hablar, pero antes de decidir el destino de su discurso: "Esta vernácula excepción nocturna, / este arquetipo de candente frío" (1-2). La mujer vuelve a aparecer como ser único, monstruoso por nocturno y por conjugar los opuestos (en tal sentido lo "nocturno" y el "frío candente" son estrictamente sinónimos en la configuración imaginaria y remiten a la muerte). A la vista de eso, la enunciación se concentra como apelación, y casi homenaje, al "tú": "quién sino tú merece el desafío / que urde una dentadura taciturna" (3-4). El arranque del poema, entonces, plantea la situación enunciativa (llegada a la vista del objeto y apelación), el estado del emisor (que no vacila en descoyuntar la sintaxis, al cambiar de destinatario) y la valoración contrastante que hace de los méritos de cada uno de los sujetos: el "tú" es "excepcional", merecedor del homenaje lírico-erótico-tanático, mientras que el "yo" se reduce metonímicamente y melancólicamente a su "dentadura taciturna" (4).

El segundo cuarteto, como he anticipado, concentra los términos del homenaje y propone las circunstancias del intercambio erótico, concebido como rito sacrificial

indudablemente vampírico: "cuando abra tu garganta el cortafrío / de una sed que te vuelve vino y urna" (7-8). El proceso de desplazamiento trópico del "yo" no hace sino incrementarse: de la dentadura se pasa a la metáfora del cortafrío (con deslexicalización latente) y de ésta, por metonimia, a la "sed". El "yo" se encuentra concentrado en su pasión y en los instrumentos para realizarla. A su vez, el "tú" es transformado por esa pasión ("te vuelve"): su verdadero ser importa menos que el ser que adopta a los ojos del "yo" y éste es "vino", con doble referencia, como el epíteto "lunar": denotativa (por el color, que, aunque no se menciona, no puede dejar de asociarse al de la sangre, revelando cuánto de sobre-interpretación es necesaria en la lectura poética) y simbólica (líquido vivificante o enajenante, o lo uno por lo otro)⁴⁴⁵. Pero a la vez es "urna", que permite otra doble descodificación, siempre regida por la fusión de amor y muerte: metafóricamente, el objeto erótico se contempla como "recipiente" y, metonímicamente, como "sepulcro" ("urna funeraria").

La constante fusión entre lo erótico y lo tanático se proyecta en la descripción de las circunstancias del "desafío" que se exponen, a modo recapitulativo, en los tercetos: el discurso se anula en "silencio", el tiempo en "ucronía" ("Todo sucede en un silencio ucrónico", 9), la danza en "inmovilidad sin mácula" (11). En medio, se figura el encuentro emblemáticamente: lo ritual ya sugerido se traduce en "ceremonia" y los sujetos en insectos connotados "araña" y "falena", victimario y víctima, fascinador y fascinado⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Me parece además recuperable una posible alusión a Rilke: "Was ist deine leidendste Erfahrung? / Ist dir trinken bitter, werde Wein" (*Die Sonette an Orpheus*, II, xxix, vv. 7-8; Rilke, 1996).

⁴⁴⁶ El simbolismo de la mujer-araña es otra versión de la "lamia", que se explota singularmente en el cuento "Circe" (*Bestiario*, CC/1: 144-154), cuya redacción probablemente no está muy alejada en el tiempo de la de este soneto. Véase la nota de Cirlot (1988: 77), particularmente pertinente: "[...] el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel "sacrificio continuo", mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia [...]. Se considera la araña como animal lunar, [...]. Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña". El simbolismo de la falena como "psique" también es tradicional y su entrega al fuego (o a la araña) es sacrificio para renacer y así aparece en numerosos textos de Cortázar, desde los más tempranos: "¿No sabes que un niño muerto / se despierta mariposa?" ("Además tengo el romance del niño muerto"); "Como tu boca a la manzana, / como mis manos a tus senos, / irá la mariposa al fuego / para danzar su última danza" ("Ley del poema").

El último terceto prolonga la imagen del v. 11 y culmina semánticamente: "su recurrente espasmo catatónico / en un horror final de luna llena. / Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula" (12-14). "Espasmo catatónico" y "horror final" casi dibujan un quiasmo semántico que supone el cierre del suceso representado en el poema, que sólo admite una redundancia simbólica más al mencionar la "luna llena". El último verso funciona como cierre en múltiples planos: su estructura bimembre (sintáctica y semántica: se opone el eterno futuro del "tú" al eterno presente del "yo") refleja la dualidad nocional generadora entre amor y muerte, que, por otro lado, está sintetizada en cada uno de los nombres. A la vez, tanto Ligeia como Drácula recogen al final del poema la mención inicial de la "dentadura". Pero tal vez lo más importante sea que ese verso revela, como ya he dicho, el patrón metaliterario que ha regido la composición del poema e impone un quiebro final a la lectura: si se lee el verso literalmente, todo el soneto cambia de sentido, en tanto que los sujetos (y la voz enunciativa) se identifican con personajes literarios entre los que se suscita una relación fabulosa, y el poema se convierte en una especie de pastiche por sobre-saturación de goticismo. Si, como parece más probable, los nombres se leen como "simples" metáforas, no por ello disminuye la inflación metaliteraria: la voz, ahora inidentificada, se revela como procedente de un lugar que debe proyectar su experiencia sobre modelos literarios para poder comprenderla.

Sin embargo, como el propio Cortázar anunciaba en el prefacio al "Zipper Sonnet", la condición de ejercicio poético, con visos de alarde, se revela sobre todo en el plano fónico y léxico. He reparado ya en la presencia de ese neologismo-cultismo ("volturna"), pero no debe olvidarse que aparte de su posible explicación semántica, su motivación primera procede de una selección consciente de rimas difíciles: no sólo ésta en los cuartetos o la que destacaba en el recuerdo del autor ("Drácula-mácula"⁴⁴⁷), sino

⁴⁴⁷ Que además lleva el alarde a "desperdiciar" una rima en el interior del v. 1: "vernácula", como si el poeta quisiera demostrar la exuberancia de su imaginación verbal.

también la primera de los tercetos ("ucrónico-catatónico"). Las otras dos rimas ("fáciles") se resuelven en los tercetos con la inclusión del cultismo "falena" y, en los cuartetos, con el desarrollo de una rima "rica": "candente frío" - "escalofrío" (que etimológicamente recoge el mismo oxímoron) - "cortafrío" (que, como he dicho, se puede interpretar también como calambur por deslexicalización). Las asonancias internas tampoco faltan, desde luego ("este *arquetipo* de candente frío", 2), pero sobre todo llama la atención la insistente aliteración de /ú/, implicada en las rimas, o incluso (más "gongorina") de /úr/: "que *urde* una dentadura taciturna" (4).

Este soneto, pues, debe situarse como límite de algunas de las vías de desarrollo más importantes de la escritura cortazariana, singularmente el impulso lúdico -por el afán paródico que puede percibirse en todos los niveles- y la pulsión necrofílica, en la fusión amor-muerte. Por otro lado, acendra escrituras anteriores, concentra cauces intertextuales presentes en toda la obra y apunta proyecciones de la escritura erótica que se culminarán más tarde.

4.3.2. "Tres sonetos eróticos" (III): "La ceremonia"

Con "La ceremonia", la lírica amorosa de Cortázar pisa decididamente otros territorios diferentes a los analizados hasta el momento. Cabría postular como hipótesis que pertenece a una etapa poética en que se ha conseguido dominar la forma del soneto (que se muestra menos atezada por la retórica) y, así, puede aplicarse finalmente, en lo erótico, a la expresión de otras facetas que habían comenzado a explorarse valiéndose de formas más libres: un nuevo soneto sirve de cauce ocasional a nuevas comprensiones de lo erótico. No es que se abduque de los patrones más externos: se mantienen las convenciones más comunes, incluso se conserva por lo general la estructura de rimas más cara a Cortázar (ABBA / ABBA // CDE / CDE) y no pueden esperarse sobresaltos en la organización rítmica del endecasílabo. Pero el discurso se hace más fluido, con un dominio más adecuado de las pausas y los nexos (sintácticos y

métricos), se atenúan los efectos de focalización del significante y, sobre todo, se logra una articulación perfectamente trabada de un nivel léxico menos "literario" con una fijación de las constantes simbólicas e imaginarias que revelan la comunidad de impulso escritural en toda la producción cortazariana más madura.

"La ceremonia" sirve, pues, como ejemplo de este cambio desde el inicio mismo del poema: "Te desnudé entre llantos y temblores / sobre una cama abierta a lo infinito" (1-2). El uso literal del verbo "desnudar", exento de toda connotación metafórica, resultaba extraño en la escritura poética cortazariana anterior (y desde luego, paradójicamente, falta en la poesía erótica). Lo mismo puede decirse de la definitiva imposición de la "cama" (por encima del "lecho" o de la "almohada" que ya he comentado a propósito de otros sonetos).

Pero a efectos de comprensión de la experiencia erótica me parece todavía más significativo el uso de una enunciación decididamente anclada en el pretérito. Tras ella se adivina una diferente relación entre amor y memoria, que se reveló capital en los sonetos que adscribí al ciclo de "Larga distancia". El acto poético no se concibe aquí como conjuro de una "presente ausencia", el recuerdo animado no encarna al lado del "yo" cuestionando su propia identidad, sino que éste definitivamente lo domina, controla la distancia y lo evoca a voluntad dándole la forma que prefiere. Y esa forma, en este caso, es la de "la ceremonia", título que inequívocamente se refiere a la escena evocada y no al acto poético de la evocación. Como decía, el léxico simbólico cortazariano se asienta definitivamente: la "ceremonia", que ya había aparecido referida al encuentro erótico en el "Soneto gótico" recién comentado, se instala definitivamente en el idiolecto cortazariano con referencia parecida, por lo general, a la que tenía en ese poema, pero sin eludir sentidos más amplios y menos precisos⁴⁴⁸. La representación

⁴⁴⁸ En sentido erótico, se verá aparecer en varios poemas de la serie "Naufragios en la isla". Pero la importancia trans-textual de la palabra se observa al leerla como título en otro poema de *Último round* (II: 146-147), que parece consciente de su lugar en el *corpus*: "Ceremonia recurrente", y sobre todo al recordar que uno de los volúmenes de cuentos recogidos por el propio autor se titula *Ceremonias* (1968, que incluye *Final del juego* y *Las armas secretas*). El sinónimo "rito" (que también aparece aquí: "el fuego y el azar del lento rito", 6) ocupa casi la misma distribución que "ceremonia" en la obra cortazariana: aunque aparece ya en *Presencia*

victimaria del acto sexual, que ya había aparecido en "Soneto gótico", bien que con posibles connotaciones paródicas, y la expansión visionaria del discurso ("yo vi águilas y musgos [...]", 13) condicen con lo que puede observarse en otros textos del Cortázar "maduro".

La organización del texto manifiesta una evidente simetría: mientras que los cuartetos presentan la acción del "yo" y la respuesta consecuente del "tú", los tercetos invierten la focalización. Basta con reparar en los verbos para darse cuenta de ello: en los cuartetos se lee "Te desnudé ... (1) / ... no tuve lástima ... (3) // fui ... (5) / sentí ... (7)". Las reacciones del "tú" son los "llantos y temblores" (1), el "grito" (3), "las súplicas o los rubores" (4), el "nacer bajo la arcilla ..." (7). La distribución sintáctica es también notablemente equilibrada: los versos impares incluyen los verbos principales (a menudo en posición inicial -especialmente entre los vv. 5 y 7 con consonancia morfológica: "fui ... / sentí ..."), mientras que los pares aportan la complementación, frecuentemente en articulación bimembre ("ni de las súplicas o los rubores", 4; "el fuego y el azar del lento rito", 6; "del retorno a la fuente y a las flores", 8).

Los tercetos, como digo, invierten la focalización subjetiva, aunque no se corresponda estrictamente con la jerarquía sintáctica: en el v. 9 se cede el protagonismo al "tú" ("... tejiste ...") y se vuelve a atender (con nueva rima morfológica interna) en el 12 ("no sé qué viste tú ..."), a pesar de que el verbo esté subordinado a la concepción del "yo", lo que se justifica por la estrategia enunciativa que rige todo el poema y que es más significativo en tanto en cuanto traduce la entrada del "tú" en el ámbito de preocupaciones del "yo". Mientras que en los cuartetos el "tú" era considerado mero objeto resistente a las manipulaciones del "yo", en los tercetos se le reconoce como punto de vista independiente y enigmático, en el mismo plano que el "yo" ("... viste tú

("Idilio", "Amanecer"), se impone en poemas publicados en *Último round* ("Chatterton") y en "Naufragios en la isla" vuelve a vincularse a la experiencia erótica. Ampliando igualmente su sentido, "Ritos" será el título del primer volumen de la recopilación de todos los cuentos (REL/1). Por estas razones -y por otras que afectan a otros aspectos del contenido-, creo posible proponer para "La ceremonia" una fecha de redacción próxima a la de "Naufragios en la isla", *Último round*, y *Ceremonias*, esto es, hacia la segunda mitad de los años 60.

... / yo vi ..."), pero sin embargo, inaccesible ("no sé qué viste ..."). Los dos últimos versos pueden interpretarse como la consecuencia en el "yo" de esa acción del "tú" ("En mis brazos tejiste ...", 9) que abría los tercetos: "yo vi águilas y musgos, fui ese lado / del espejo en que canta la serpiente" (13-14).

En el soneto se rememora un encuentro sexual concebido como lucha y alejado definitivamente en el pasado. El acto de escritura-recuerdo se convierte, entonces, en reconstrucción interpretativa. Los cuartetos, según he presentado, traducen el encuentro en términos de enfrentamiento y manipulación, en el que la jerarquía de sujeto y objeto está fuertemente expresada. El "yo" somete al "tú", que se resiste (y las estrategias de la resistencia se acumulan en los cuatro primeros versos: llanto, temblor, grito, súplica, rubor)⁴⁴⁹; el "yo" se muestra despiadado frente a la actitud suplicante del "tú" ("[...] no tuve lástima del grito / ni de las súplicas o los rubores", 3-4).

El segundo cuarteto pretende una corrección: "fui en cambio ...", esto es una transformación de la actitud violenta del "yo" en manipulación creadora-liberadora. La jerarquización, sin embargo, no se modifica: el "yo" es "alfarero" (5), mientras que el "tú" es visto como "arcilla" (7). En virtud de esa imagen el "yo" transforma su condición de "iniciador" en poder demiúrgico. Además en esta estrofa se abre la reflexión hacia otro aspecto fundamental de la relación erótica: sus vínculos con la temporalidad.

El soneto combina dos desarrollos temáticos. Por un lado hay un movimiento progresivo que afecta a las actitudes de los sujetos y que ya he apuntado: el "yo" dominador termina viéndose afectado por la respuesta independiente del "tú",

⁴⁴⁹ Semejante configuración "violenta" del encuentro sexual entre los amantes halla resonancia en numerosos lugares de la obra en prosa de Cortázar. Quizá pueda recordarse el episodio en que Andrés "no la estaba violando" a Francine "aunque se negara y suplicara" (LM: 330-334), que recoge buena parte de la fraseología del soneto: "[...] cada avance era una nueva *súplica*, porque ahora las apariencias cedían a un dolor real y fugitivo que *no merecía lástima* [...] también su dolor y su *vergüenza* alcanzaban su término y algo nuevo nacía en su *llanto*" (LM: 333); "[...] nuestros cuerpos en un confuso *ovillo* de caricias y de *quejas* [...]" (LM: 334). No deja de ser significativo que el texto que sigue a "La ceremonia" en *Salvo el crepúsculo* sea un capítulo suprimido del *Libro de Manuel* ("La noche de Lala") en que vuelve a plantearse la cuestión de las relaciones entre erotismo y libertad, y que concluye con un párrafo que parece remitir al primer verso del soneto: "Desvestir a Lala, por ejemplo, que era como desvestir el lenguaje diurno [...]" (SC: 195).

mientras que éste, que comienza como súbdito rebelde, culmina como colaborador. Por otro lado, la representación espacio-temporal (como ámbito transformado por la relación entre los sujetos) se distribuye de forma simétrica: en el primer cuarteto se inscribe el horizonte desorganizado e ilimitado previo al encuentro ("una cama abierta a lo infinito", 2); en el segundo terceto ese espacio se organiza definitivamente de forma polar, en una confrontación de ámbitos irreductibles habitados cada uno por uno de los sujetos, reflejando los límites de la fusión erótica: "[...] tú desde tu queja / yo [...] fui ese lado / del espejo [...]" (12-14).

Las dos estrofas centrales, por su parte, acogen la intensionalización del discurrir temporal (distendido en la morfología del pretérito que ya he señalado): hay un cierto contraste entre el uso del indefinido y la concentración en los siete versos centrales de referencias a la detención del tiempo. La morfología se vuelve signo de la melancolía: fija en el pasado una eternidad transitoria. El clímax erótico (ceñido entre las dos apariciones del "fuego", vv. 6 y 11) suprime el tiempo. Comienza por remitirlo a un tiempo originario ("albores", 5; "fuente", 8), a partir del cual comienza la detención ("azar del lento rito", 6); el proceso a partir de ese momento se representa de forma oscilante entre los dos términos ("retorno" -8- y ralentización), hasta culminar en el arabesco inequívoco que trama detención y recurrencia en los vv. 10-11: "En mis brazos tejiste la madeja / rumorosa del tiempo encadenado, / su eternidad de fuego recurrente"⁴⁵⁰. Al notar como la materia temporal se ciñe en torno al "yo", no puede olvidarse que la primera mención del "fuego" es metáfora del "yo" ("fui ... el fuego", 5-6)

⁴⁵⁰ Al pasar, señalo el parecido con el famoso verso final de la "Epístola moral a Fabio": "antes que el tiempo muera en nuestros brazos". También sugieren estos dos versos una representación amenazante de la mujer como "araña" o como "parca", que es frecuentísima en Cortázar. Es preciso consignar que la versión de *Point of contact* difiere en los vv. 10-11: "rumorosa del tiempo encadenado / que odia el amor, su buitre recurrente;". En esa versión se atenúa la isotopía del tiempo y la del fuego, pero, por el contrario, se podía leer claramente la alusión mitológica a Prometeo, que desaparece en *Salvo el crepúsculo*: el tiempo es Prometeo encadenado y el amor el buitre que lo roe. La aparición del "buitre", por otro lado, apunta una curiosa relación con la etimología posible del adjetivo "voluturna / vulturna" del "Soneto gótico", como ya dije, acentuando sus nexos intertextuales en *Point of contact*. La persistencia del adjetivo "recurrente", por último, envía sus nexos hacia la "Ceremonia recurrente", poema de *Último round* ya citado.

y la segunda del tiempo: tal es la consecuencia del encuentro erótico, sujeto y tiempo terminan fundidos, en virtud de la intervención del otro ("tejiste la madeja [...] del tiempo [...]"), 9-10). Sin embargo, es experiencia transitoria: el segundo terceto disipa la fusión sujeto-tiempo y sólo deja la escisión entre los sujetos: el "yo" es capaz de reconocer en el "tú" la capacidad visionaria pero permanece ciego ante lo que éste puede haber visto. La experiencia erótica se reduce a confrontación con el espejo y sus consecuencias positivas radican en lo que eso puede haber decantado en la identidad del sujeto, que es lo que se traduce en imágenes visionarias de fuerte contenido simbólico, siempre referido a la confirmación de la potencia, de la energía que ya había caracterizado al "yo" en los inicios. La experiencia erótica, entonces, aparece como confirmación de la identidad de los sujetos, como vuelta al origen⁴⁵¹.

4.3.3. "Tres sonetos eróticos" (I): "A Sonnet in a pensive mood"

Queda por analizar, para concluir, el soneto "in a pensive mood", que, al igual que "La ceremonia", ejemplifica un nuevo registro en la poesía erótica de Cortázar. Fechado inequívocamente por su epígrafe hacia 1976, como ya he comentado, el poema concentra muy diversos aspectos de singular interés. En primer lugar, una pensada elaboración de la voz enunciativa, que se vale de múltiples estrategias textuales; en segundo lugar, un desplazamiento del "yo", que abandona el centro de la configuración del espacio erótico, y el distanciamiento complementario de la figura del objeto amoroso, que se convierte en tema del poema, no en destinatario. Finalmente, la

⁴⁵¹ La complejidad simbólica de los dos últimos versos es notable. Baste señalar la co-presencia tradicional de águila y serpiente (habitualmente explicada como fusión de lo celeste y lo ctónico, "más bajo el signo de la de la lucha que bajo el de la hierogamia", como señala Cirlot, 1988: 58). Pero si la presencia del águila - asociada al musgo, ya tan repetido- puede vincularse sin duda a impulsos ascensionales, corroboradores de la potencia generadora del soneto en todos los niveles, la de la serpiente (que no vuelve a aparecer en la poesía cortazariana) es más compleja. Sin penetrar en la significación de su "canto" enigmático, nótese que entra en paradigma imaginario -bíblico- con la representación del segundo cuarteto referida al "alfarero": el "yo"-*deus* termina convertido en "yo"-demonio; el hecho de que sea la serpiente símbolo del principio femenino apunta a una inversión homóloga. Como principio del mal, recupera la representación "violenta" con que se iniciaba el soneto. Formalmente, la serpiente que se muerde la cola, indica también el recomienzo, tema básico en el poema.

conciencia metapoética que pone en correlación la emoción sentida y la escritura del poema. Los tres aspectos son perfectamente solidarios y el análisis del poema lo mostrará.

En la historia del discurso erótico cortazariano, este soneto manifiesta la perfecta asimilación del idioma que le es más apto, el del cuerpo -y que había empezado a ponerse en obra en poemas como "La ceremonia"- y una cierta superación -no importa si fingida- de la ansiedad copulativa, en sentido figurado, como impulso de la escritura: esto es, la distensión del afán por conseguir o recuperar la unidad con el "tú". Este soneto asume (o finge asumir) melancólicamente la distancia y se conforma (o finge conformarse) con la reelaboración artística consciente de la experiencia. Esa conciencia metapoética remite, en cierto sentido y dentro del *corpus* de los sonetos, a los poemas que califique de "manieristas" por su reescritura de modelos literarios anteriores.

A tal respecto, cabe comenzar diciendo que este soneto, a diferencia de aquéllos, no se ciñe -hasta donde se me alcanza- a un modelo literario concreto, pero sin embargo, podría acomodarse sin demasiada violencia al *topos* clásico de la *descriptio puellae*. Es claro que no tiene por qué atenerse a la estructuración rigurosa del *topos* clásico y medieval (en su codificada disposición topográfica): el recorrido por el cuerpo de la muchacha, más que alegórica ascensión, es oscilación fragmentaria en pinceladas que retratan primero el tronco ("Su mono azul le ciñe la cintura, / le amanzana las nalgas y los senos", 1-2) para ascender inmediatamente a la cabellera ("Al viento va la cabellera oscura", 5) y bajar de nuevo a las piernas ("el remar de sus muslos epicenos", 7). Otro rasgo moderno (incluso modernista o *modernist*, si se quiere) de esta descripción es la ambigüedad sexual del modelo: en dos ocasiones se destaca su condición andrógina, la fusión de la *koré* y del *kurós*⁴⁵²: "la vuelve un muchachito [...]" (3); "el remar de sus muslos *epicenos*" (7). La inmediata identificación del modelo como

⁴⁵² Que no deja de recordar el modelo concreto de Antínoo dentro del conjunto de sonetos cortazarianos o también envía -liberado de máscaras- a aspectos implícitos del soneto "Anacreonte", con el que creo que este poema presenta aún otros rasgos comunes que señalo más abajo.

"amazona" (9), aunque podría aducirse como otro término que apunta a la difuminación de la frontera sexual, puede adscribirse de forma más apropiada al paradigma de lo femenino amenazante (siquiera, aquí, "inaccesible") que ya ha dejado muestras más evidentes en otros sonetos eróticos del autor.

Si tan marcada es la decisión en el plano de la *inventio*, no lo es menos la implicada en el plano de la *dispositio*. Implico en esa referencia, la selección de la voz que construye el poema y los procedimientos que adopta para ponerla de relieve. Éstos comienzan en la frase que vacila entre ocupar el lugar de título o de primer epígrafe en las diferentes publicaciones del poema: "*A sonnet in a pensive mood*". La vacilación entre uno y otro lugar no es impertinente. No todos los para-textos implican un mismo grado de "prescindibilidad": quiere esto decir que no es lo mismo prescindir del título que del epígrafe, que la falta de título es más marcada que la del epígrafe, y que por tanto la presencia del epígrafe -sobre todo cuando en sustancia es idéntico al título hipotéticamente suprimido- se convierte en índice que pesa sobre el sentido. El desplazamiento (incluso físico en la página) de una porción de texto del lugar del título al lugar del epígrafe, atenúa su función para-textual para subrayar (incluso gráficamente) su función semántica: no es tanto el nombre del soneto como su "comentario"; y el texto, inversamente, no es su desarrollo corroborativo en la lectura como la escritura primera de la que aquél destilará.

La mención genérica ("sonnet") entra en el paradigma de la construcción metapoética del texto. A esa mención habrá que remitirse cuando en el poema se lee: "[...] este rito paralelo, / cambiante estela [...]" (10-11). Pero sobre todo hay que reparar en el idioma; desde luego, es el primer recurso de distanciamiento metapoético, pero no sólo eso: juega con la dificultad de traducir en una fórmula de pareja concisión la expresión "pensive mood"⁴⁵³ y juega también, creo, con las resonancias jazzísticas que

⁴⁵³ ¿Cómo condensar todas las connotaciones de cada una de las dos palabras?: "pensive": "deeply or seriously thoughtful, often with a tinge of sadness"; "mood": "1. a temporary state of mind or temper; 2. a sullen or gloomy state of mind, esp. when temporary" (según *The Collins Concise*). Cortázar ha usado el sustantivo en otros contextos, muy connotados: "[...] Soy capaz de fechar viejos textos sin fecha, el vocabulario

hay en la expresión⁴⁵⁴, proyectando el texto hacia lo que puede tener de improvisación musical. Por otro lado, la referencia al "humor", al "estado de ánimo, especialmente cuando es transitorio" apunta decididamente al momento de la enunciación, al momento de surgimiento del texto, tiñéndolo de una cierta tristeza o melancolía que reaparece en el último terceto: "donde no tiene puerto tu esperanza" (14).

El epígrafe-dedicatoria que viene inmediatamente ("*Para C.C., que paseaba por las calles de Nairobi*") también está preñado de significación relevante. Ya extraje la referida a las circunstancias extratextuales. Me fijaré ahora en las intratextuales: el efecto de destinación corrobora, como recordé, la necesidad de una "Violante" que suscita la escritura del soneto: el poema se inscribe así como prueba de la teoría expuesta por el autor inmediatamente antes. La veladura de la identidad de la destinataria (definición genérica que sólo se aporta en el texto) condice con su difusa identidad sexual, en efecto, pero manifiesta que las iniciales⁴⁵⁵ cumplen la función de llenar el lugar estructural que todo soneto -como se ha propuesto- reserva a su "Violante". El borrado del nombre, por último, puede indicar la irrelevancia del detalle, el borrado de lo accesorio en la memoria del "viejo poeta" que recuerda más el estímulo que a la protagonista.

No menos importante es la aparición del pretérito imperfecto (que se opone al presente del texto): si el título-epígrafe cernía el momento de la enunciación, el epígrafe-dedicatoria perfila el momento del enunciado, lo envía al pasado, fijándolo con implicaciones de reiteración: de esa doble indicación, en el texto se borra la primera y se subraya la segunda. El presente eterno en que sucede el paseo (la visión fugaz de

es mi carbono 14, no así los temas y los *moods* [...] (SC: 117).

⁴⁵⁴ Pienso en títulos de *standards* como "In a sentimental mood" de Ellington, Kurtz and Mills, "The mood that I'm in" (Silver - Sherman) o "I'm in the mood for love" (McHug).

⁴⁵⁵ Significativamente idénticas: el nombre -tal como se ofrece- es dúplice, como doble es también la aparición de la vestidura que cubre a la muchacha: "mono azul" (vv. 1 y 9). Nombre y vestidura son en muchos textos de Cortázar sinónimos. Borrar el nombre será quizá otra manera de desnudar.

la doncella) es un *adynaton*: se ha fijado el instante y ello gracias a la escritura, como no se duda en escribir: "[...] el arte / la fija [...]" (9-10).

No hay fisuras en la construcción de este soneto: desde la periferia textual queda perfectamente definido el "pacto de lectura". Es otro soneto "de arte", pero disfrazado de un engañoso "costumbrismo", cifrado en la ubicación concreta, que no obstante debe descifrarse en niveles más profundos.

La descripción se convierte en la dialéctica establecida entre el cuerpo y la vestidura. Desde el principio se impone la sorpresiva mención del "mono azul", subrayada por la aliteración múltiple: "Su mono azul le *ciñe* la *cintura*" (1). El vestido - tan "prosaico", pero que en suma es la clave de la androginización de la muchacha- se personifica para hacer nacer el cuerpo⁴⁵⁶. Aún no se ha dejado de oír el primer verso, cuando estalla el admirable neologismo, apoyado todavía en aliteración (y nuevamente se suscita la cuestión de la pronunciación americana) y asonancia interna: "le *amanzana* las *nalgas* y los *senos*" (2)⁴⁵⁷. Desde luego, el neologismo tiene una primera referencia visual: da una forma al cuerpo; pero también, necesariamente, habla de la interpretación "tentadora" que a ese cuerpo le confiere el observador⁴⁵⁸.

El primer cuarteto culmina con la mención del andrógino ya comentada (acaso hubiera que insistir en ese malicioso diminutivo, "muchachito") y con la figuración del ser contemplado como ser de belleza y de altura: "[...] le da plenos / poderes de liviana arquitectura" (3-4). El encabalgamiento deslexicaliza, por su parte, una frase hecha, devolviendo, ciertamente, la plenitud significativa a cada uno de los términos.

⁴⁵⁶ Azul es también el *pullover* -y "mono", en argentino es "overall"- que "ciñe" al protagonista de "No se culpe a nadie" (*Final del juego*, CC/1: 293-296).

⁴⁵⁷ El tejido fónico aún se aprieta con la consonancia interna establecida entre "amanzana" y "liviana" (4). Como ha de verse, en muchos sentidos, la invención léxica se convierte en catalizador del discurso erótico.

⁴⁵⁸ Ya se han visto otras "manzanas" en la poesía de Cortázar.

Encadenando el impulso ascensional cifrado en el adjetivo "liviana", comienza el segundo cuarteto con la representación del cabello al viento, también apoyándose en la aliteración: "Al viento va la cabellera oscura" (5). El siguiente verso prueba el movimiento oscilante de las partes al todo y enuncia un perfecto bimembre antitético: "es toda fruta y es toda venenos" (6). La mención de la "fruta" -continuando el trabajo fónico al rimar con "oscura"- remite al neologismo "amanazar", con todas sus connotaciones; los "venenos" cifran sólo las negativas (como la oscuridad del cabello), la tentación de lo peligroso, la representación de la amenazante *belle dame sans merci* y, evidentemente, el término se proyecta sobre la inmediata aparición de "amazona" (que, por otra parte, se vincula por paronomasia con el verbo "amanzana"). La oscilación lleva de nuevo a precisar la mirada sobre una parte del cuerpo, los muslos (cuyo oscilar -remar-) es visto *sub specie* marina: "inventa una fugaz piscicultura" (8).

La liviandad deriva en fugacidad; el impulso ascensional, en movimiento hacia la desaparición. Por eso el primer terceto se concentra en el des-velamiento de la intención que rige la escritura del poema: la fijación en objeto "artístico" de una revelación momentánea. La escritura del soneto se convierte en "rito paralelo", tanto de la visión como de la rememoración, y produce un objeto vicario: "cambiante estela a salvo de mudanza" (11); el oxímoron se deshace si la interpretación de "cambiante" apunta hacia lo que la escritura tiene de "diferente", de mecanismo de transformación, con respecto a la "visión". El resultado es que el soneto se convierte en "estela", inscripción epigráfica, una especie de recordatorio (*iam fuerit nec post unquam revocare licebit* hay que decir con Lucrecio), que fija lo que queda de esa visión, única manera de conservarla, de detener el tiempo.

El segundo terceto, por su lado, apunta otro des-velamiento de la voz enunciativa, oculta hasta entonces en la tercera persona: el "yo" se habla a sí mismo, la destinataria del poema como objeto ("Para C. C.") no es la destinataria del discurso. El sujeto se desdobra, es disuelto por su recuerdo. Si todo el soneto se ha construido como

"visión" (implicada en la descripción), se concluye reconociendo que la figura "vista" tiene la facultad de volverse hacia el ojo que la ha construido ("viejo poeta, mírala mirarte", 12) y con ese gesto separarse de él y, más aún, separarlo a él de sí mismo: el que vio y el que dice⁴⁵⁹. La calificación del sujeto enunciador como "viejo poeta" no pasa desapercibida: de forma inmanente, confirma la razón del *pensive mood*, el "yo" melancólico por el paso del tiempo que le aleja de sus emociones, que le enajena de su esperanza, la cual si hay algún sitio hacia donde no puede dirigirse (donde "no tiene puerto") es al pasado, el que se empeña en fijarse en la escritura. Pero el epíteto implica nexos inter-textuales muy importantes en el *corpus* cortazariano: "viejo poeta" se llama a sí mismo Cortázar en varias ocasiones⁴⁶⁰, y así la referencia autobiográfica se hace pertinente⁴⁶¹. Por otro lado, el "viejo poeta" es sinónimo del "viejo marinero" (de Wordsworth-Coleridge) que también excusa su melancolía en la edad, en un pasaje que Cortázar cita en muchas ocasiones⁴⁶². Finalmente, es *topos* retórico en los poemas eróticos de tipo "anacreóntico", como podía leerse en el soneto epónimo del propio Cortázar. Este soneto, pues, concentra, a mi juicio, buena parte de la maestría lírica del poeta argentino: melancolía y parodia, biografismo y ficcionalización enunciativa, barroquismo formal y "naturalidad" idiomática.

⁴⁵⁹ El verso siguiente, "con ojos que constelan otro cielo" (13), subraya la corporalidad de la mirada, convirtiendo a los ojos en símbolos de pasaje entre los mundos separados (topología frecuentísima en el autor argentino). La mención del "otro cielo" no deja de recordar el cuento cortazariano del mismo título (*Todos los fuegos el fuego*, CC/1: 590-606).

⁴⁶⁰ "Yo soy un viejo poeta [...]" ("Poesía permutante"; UR, I: 274); o en lo íntimo: "Un abrazo del viejo poeta" (17-II-1974; CP: 40).

⁴⁶¹ La reflexión autobiográfica sobre la edad aparece en otro poema de Nairobi: "Policronías", esta vez, sin embargo, para desmentir la vejez física, lo que habla de la "ficcionalización" del sujeto lírico, muy importante en el soneto que comento.

⁴⁶² Sobre todo, singularmente, en *Salvo el crepúsculo*: Y precisamente por eso, por compartir con el Viejo Marinero [Wordsworth-Coleridge] ese atardecer de la vida en que nos despertamos más tristes y más sabientes [...]" (SC:168); "Había que irse [...] confiando en poder volver alguna vez "más viejo y más sabiente" (cita de un poeta inglés [Wordsworth-Coleridge], me dirá alguien justamente)" (SC: 337).

5. CONCLUSIÓN

La atención demorada a la escritura poética cortazariana en forma de sonetos demuestra que, en efecto, el autor argentino se rindió a las seducciones del íncubo de la poesía castellana: casi una cuarta parte de los poemas editados se ciñe a las convenciones generales de esa estrofa. Si en su primera época puede interpretarse la fidelidad a la columna de catorce versos como pleitesía del poeta novel que quiere probarse en la confrontación con la norma poética y, sobre todo, con la tradición que respalda su efectividad poética, no es menos cierto que existe en Cortázar un convencimiento pleno acerca de la vinculación entre la felicidad de las relaciones estructurales entabladas en el interior de la estrofa y el éxito poético del mensaje en ella vertido. Por ello, desde muy pronto comenzará a explotar recursos que caracterizarán significativamente su estilo poético inicial y, a partir de ellos, podrá atisbarse la posibilidad de introducir mayor tensión en las citadas relaciones estructurales, en busca de una renovación de la forma. Así, la inflación de recursos fónicos o los juegos morfológicos, por ejemplo, se establecen como cánones retóricos que permitirán el paso a la más decidida experimentación que conduce en época más avanzada a la escritura de sonetos "retrógrados" o en lenguas inventadas. Aunque la tradición que sustenta esas escrituras puede rastrearse sin demasiada dificultad desde las poéticas clásicas a los complejos márgenes de la parodia, ellas cobran pleno sentido en el interior del proyecto poético cortazariano, por cuanto conjugan la decidida voluntad de experimentación de raigambre vanguardista con la sujeción a una forma de cuya virtualidad significativa *en sí* jamás se ha dudado. Inmediatamente ha de verse como esos "sonetos lúdicos" se integran en un proyecto mayor de escritura "aleatoria" que, en su planteamiento original, trasciende la simple eutrapelia para perseguir las múltiples posibilidades del azar como mecanismo para encontrar el mensaje que debe ser dicho.

La segunda vía mayor que ha de recorrer mi trabajo es la de la poesía amorosa. También ésta deja su huella valiéndose de los cauces del soneto. En este caso, la forma

se presenta como el signo más adecuado para la expresión de unos determinados contenidos privilegiados por la tradición. Los "sonetos eróticos" cortazarianos se integrarán, pues, en esa línea focalizada desde los orígenes petrarquistas, pero la modularán hacia aspectos que, nuevamente, constituyen núcleos temáticos intensos en el *corpus* poético cortazariano: de la que puede llamarse "poesía de arte" (en sus sonetos de tema clásico, mítico o más o menos metaliterario) a los territorios aparentemente menos connotados de la experiencia erótica "concreta".

En tal sentido, puede postularse una continuidad notable a lo largo de toda la producción lírica de Julio Cortázar, para cuya interpretación la persistencia del soneto se ofrece como instrumento heurístico adecuadísimo, desde el máximo ejercicio de *Presencia* -aún por recuperar para una lectura normalizada-, con su condición fundamental de libro unitario que es el mayor testimonio de la preocupación macroestructural que informa la poesía cortazariana, como tendré ocasión de señalar en más de una ocasión. Todavía quedan por aparecer algunos otros sonetos especialmente significativos en el magma de mi comentario. Pero puede decirse que, una vez agrupados un buen número de poemas en torno a esa forma con fuerza, el discurso crítico tiende hacia otros lugares ya convocados en este sector reconstruido del *corpus* con cierta seguridad de no perderse en el desvarío.

Campo nuestro		+						+					
Crucifixión		+										+	
Pena de una tarde		+						+					
Quitadme		+						+					
Claroescuro de Góngora		+						+					
Neruda		+							+				
TÍTULO/ "1er v."	0	1	2	3a	3b	3c	3d	4a	4b	4c	5a	5b	5c
Razón		+						+					
La presencia en el paisaje		+						+					
La presencia en la música		+						+					
Carta		+						+					
La presencia burlona		+						+					
Why not?		+						+					
Recuerdo		+						+					
Súplica		+						+					
Devolución		+						+					
Amanecer		+						+					
Himno matinal		+						+					
Flores del mediodía		+						+					
El lago		+						+					
Voces		+									+		
Idilio		+						+					
Muerte del sol y de las músicas		+						+					
Sonetos a mí mismo I		+						+					

SMM II		+						+					
SMM III		+						+					
SMM IV		+						+					
SMM V		+						+					
SMM VI		+					+						
SMM VII		+									+		
SMM VIII. Viaje del alma		+								+			
SMM IX. Llanto		+						+					
SMM X. Canto de ángeles		+						+					

**OTROS
SONETOS**

TÍTULO/ "1er v."	0	1	2	3a	3b	3c	3d	4a	4b	4c	5a	5b	5c
"El hocico se acerca al manantial"	+												
"Vana misión la de salir del nombre"	+												
Soneto ("Tan vasta tu presencia en esta hora")		+						+					
Mínima		+											+
Fábula de la muerte III		+						+					
Martirio de San Sebastián		+						+					
Soneto ("Esto es amor, oh caracol que aloja")		+						+					
Tombeau de Mallarmé		+			+								
Paloma muerta		+						+					
Éventail pour Stéphane (9)	*												
Recado a Garcilaso		+						+					
El alejado		+						+					
Voz de Dafne		+						+					
Anacreonte		+						+					
Último espejo		+						+					
Adriano a Antínoo		+						+					
Los amigos		+			+								

El simulacro		+			+								
Encantación		+						+					
Final		+						+					
La obediencia		+						+					
Doble invención (9)													
El ánfora		+			+								
El gran juego (9)	*												

TÍTULO/ "1er v."	0	1	2	3a	3b	3c	3d	4a	4b	4c	5a	5b	5c
Tres sonetos eróticos I ("Su mono azul le ciñe la cintura")		+						+					
TSE II. Soneto gótico		+						+					
TSE III. La ceremonia		+						+					
Zipper Sonnet		+						+					
Tre donne. Simonetta		+						+					
Tre donne. Eleonora		+						+					
Tre donne. Carla		+						+i					
"No te llevas todo cuando ciñes"	+												

CLASIFICACIÓN POR TIPOS DE RIMA:

1-4a: 56 1-3b: 4 1-5a: 3 1-3d: 1 2-3c: 1 1-5b: 1
1-4b: 1 1-4c: 1 Asonante: 2 Sin rima: 4.

N.B.: Los sonetos con rima asonante están escritos en verso eneasílabo y ensayan además combinaciones de rimas inéditas: "Éventail pour Stéphane": abba / caac / cddc / ee; "El gran juego": abba / abba / cdc / bdb. Además hay otro soneto en eneasílabos con rima consonante: "Doble invención": abba / abba / ccd / cdc.

TABLA 2: RIMAS REALES

N.B.: Consigno las grafías de los finales de verso, a partir de la última vocal tónica, no la transcripción fonética.

A-B: Rimadas de los cuartetos

C-D-E: Rimadas de los tercetos

PRESENCIA:

TÍTULO/ "1er v."	A	B	C	D	E
Música	ura	omos	ala	ías	engua

					s
Récit	era	ura	ago	ares	ado
Oración	ido	ante	eces	erio	era
Música II	ura	omos	ada	anto	ino
Versos a la luna	ones	onos	iso	ena	ento
Jazz	ela	ibo	antos	inio	anes
Fantasma	ibo	ario	idos	erdo	erme
Línea perdida	ido	udes	ino	anea	ías
Paisaje de guerra	elos	ados	ada	obre	ores
Flecha	echa	ado	inos	ados	anas
En el tren	ido	ente	erro	elos	ores
Campo nuestro	ido	ados	ones	idos	ento
Crucifixión	ido	ante	elo	encia	
Pena de una tarde	ido	inos	ura	ela	arde
Quitadme	oro	ores	añas	ía	ida
Claroscuro de Góngora	erte	enio	irse	uma	anto
Neruda	igo	ura	elta	oica	
Razón	ida	ente	engo	encia	erto
La presencia en el paisaje	ura	ino	ado	ojos	ajes
La presencia en la música	ente	el	omas	anta	arde
Carta	erta	ido	enden	amas	uyas
La presencia burlona	irte	azo	entes	isa	era
Why not?	idas	ido	ento	ana	igo
Recuerdo	ía	anto	uras	aje	enas
Súplica	encia	ada	uro	ido	eta
Devolución	ado	ías	aso	agia	osas
Amanecer	era	ada	ea	into	ura
Himno matinal	ente	odo	isa	eja	oro
Flores del mediodía	or	ebe	edos	arlas	erte

El lago	anza	anto	uda	ea	encia
Voces	uta	era	ado	anto	ada
Idilio	ida	ito	eño	osa	ura
Muerte del sol y de las músicas	ida	era	ado	uye	ente
Sonetos a mí mismo I	uyas	ares	ado	eso	uro
SMM II	aña	ible	iste	ano	ibo
SMM III	ía	ones	ares	ero	anos
SMM IV	ido	ada	arde	ersos	erno
SMM V	eros	ales	ale	enio	era
SMM VI	erto	ales			
SMM VII	ado	ela	eblas	arnos	anos
SMM VIII. Viaje del alma	ada	ible	era	ino	
SMM IX. Llanto	ía	ele	uma	eles	ores
SMM X. Canto de ángeles	ura	ero	opio	ejos	imas

OTROS SONETOS

TÍTULO/ "1er verso"	A	B	C	D	E
"El hocico se acerca al manantial"					
"Vana misión la de salir del nombre"					
"Vacío cofre de ascensión continua"					
Soneto ("Tan vasta tu presencia en esta hora")	ora	ad	ío	ento	ía
Mínima	ía	anos	arse	ero	
Fábula de la muerte III	ada	ío	idas	ela	undo
Martirio de San Sebastián	anza	aria	obra	ega	abe
Soneto ("Esto es amor, oh caracol que aloja")	oja	ado	uro	ido	or
Tombeau de Mallarmé	ada	ura	ono	igen	into

Paloma muerta	udo	ales	enes	ada	ía
Éventail pour Stéphane					
Recado a Garcilaso	ate	ido	ebe	ida	igo
El alejado	ara	ano	ante	enta	iba
Voz de Dafne	ura	anta	ala	encia	ego
Anacreonte	ante	ida	encia	ero	osas
Último espejo	eo	ido	ede	umo	ora
Adriano a Antínoo	ora	echo	ío	uma	osa
Los amigos	ino	antan	ido	echo	ombra
El simulacro	erdo	ana	elo	ido	ada
Encantación	ume	anto	ede	encia	ombra
Final	ada	oso	encia	egas	ejo
La obediencia	amo	arra	ilia	ela	ente
Doble invención	ebe	aje	ento	umbra s	entas
El ánfora	ando	ía	abes	a	orma
El gran juego					
Tres sonetos eróticos I ("Su mono azul le ciñe la cintura")	ura	enos	arte	elo	anza
TSE II. Soneto gótico	urna	ío	onico	ena	acula
TSE III. La ceremonia	ores	ito	eja	ado	ente
Zipper Sonnet	iba	ismo	ejo	ía	ajo
Tre donne. Simonetta	esa	ardo	ozze	oglio	acio
Tre donne. Eleonora	ante	enti	otte	ele	ine
Tre donne. Carla	etto	ume	anze	ordo	ore

TABLA 3: ÍNDICE DE RIMAS Y FRECUENCIAS

TOTAL RIMAS DIFERENTES: 169

A - B: Rimas de los cuartetos

C - D - E: Rimas de los tercetos

RIMA	A	B	C	D	E	TOTAL
abe					1	1
abes			1			1
acio					1	1
acula					1	1
ad		1				1
ada	4	3	2	1	2	12
ado	2	2	4	1	1	10
ados		2		1		3
agia				1		1
aje		1		1		2
ajes					1	1
ajo			1		1	2
ala			2			2
ale			1			1
ales		3				3
amas				1		1
amo	1					1
ana		1		1		2
anas					1	1
ando	1					1
anea				1		1
anes					1	1
ano		1		1		2
anos		1			2	3

anta		1		1		2
antan		1				1
ante	2	2	1			5
anto		3		2	1	6
antos			1			1
anza	2				1	3
anze			1			1
aña	1					1
añas			1			1
ara	1					1
arde			1		2	3
ardo		1				1
ares		1	1	1		3
aria		1				1
ario		1				1
arlas				1		1
arnos				1		1
arra		1				1
arse			1			1
arte			1			1
aso			1			1
ate	1					1
azo		1				1
ea			1	1		2
ebe	1	1	1			3
eblas			1			1
eces			1			1
echa	1					1
echo		1		1		2

ede			2			2
edos			1			1
ega				1		1
egas				1		1
ego					1	1
eja			1	1		2
ejo			1			1
ejos				1		1
el		1				1
ela	1	1		3		5
ele		1		1		2
eles				1		1
elo			1	2	1	4
elos	1			1		2
elta			1			1
ena				2		2
enas					1	1
encia	1		2	4	1	8
enden			1			1
enes			1			1
engo			1			1
enguas					1	1
enio		1		1		2
enos		1				1
enta				1		1
entas					1	1
ente	2	2			3	7
entes			1			1
enti		1				1

ento			2	1	2	5
eño			1			1
eo	1					1
era	2	2	1		3	8
erdo	1			1		2
erio				1		1
erme					1	1
erno					1	1
ero		1		3		4
eros	1					1
erro			1			1
ersos				1		1
erta	1					1
erte	1				1	2
erto	1				1	2
esa	1					1
eso				1		1
eta					1	1
etto	1					1
ía	4	1		2	2	9
ías		1		1	1	3
iba	1				1	2
ible		2				2
ibo	1	1			1	3
ida	3	1		1	1	6
idas	1	1				2
ido	7	4	1	3		15
idos			1	1		2
igen				1		1

igo	1				2	3
ilia			1			1
imas					1	1
inio				1		1
ino	1	1	1	1	1	5
inos		1	1			2
into				1	1	2
ío		2	2			4
irse			1			1
irte	1					1
isa			1	1		2
ismo		1				1
iso			1			1
iste			1			1
ito		2				2
obra			1			1
obre				1		1
odo		1				1
oglio				1		1
oica				1		1
oja	1					1
ojos				1		1
omas			1			1
ombra					2	2
ome					1	1
omos		2				2
ones	1	1	1			3
onico			1			1
ono			1			1

onos		1				1
opio			1			1
or	1			1		2
ora	2			1		3
ordo				1		1
ore					1	1
ores	1	1			3	5
orma					1	1
oro	1	1			1	3
osa				1	1	2
osas					2	2
otte			1			1
ozze			1			1
ua				1		1
uda			1			1
udes		1				1
udo	1					1
uma			1	2		3
umbras				1		1
ume	1	1				2
umo				1		1
undo					1	1
ura	6	3	1		2	12
uras			1			1
urna	1					1
uro			2		1	3
uta	1					1
uyas	1				1	2

uye				1		1
-----	--	--	--	---	--	---

VI

EL LENGUAJE DESAFORADO Y LA MÁNTICA EN LA SEMÁNTICA

Me sé bastante dotado para la invención de palabras que parecen desprovistas de sentido o que lo están hasta que yo se lo infundo a mi manera. (Cortázar, "*Now, shut up, you, distasteful Adbekunkus*"; UTL: 96)

[...] se ve que eres tú el que lava los diccionarios del mundo. (62: 83-84)

Perdóneme este lenguaje desaforado, ya no sé cuidar mi elegancia. (62: 247)

[...] razones de pura semántica, palabra en la que como notarás está contenida la mántica que es la que cuenta. (LM: 359)

1. INTRODUCCIÓN: UNA ESCRITURA EN LOS LÍMITES DEL LENGUAJE

Desde lo más temprano de su escritura, Cortázar se muestra consciente de la precariedad del instrumento verbal y del compromiso estético que ha de llevar al creador de palabras a asumir verdaderamente una función que cumpla lo que ese título promete. Como ha podido señalarse en el repaso de los principios que articulan la poética cortazariana, esa consciencia significa que el escritor sabe de los límites del lenguaje, así como de su posible entidad mágica, en tanto en cuanto sospecha de su referencialidad o, al menos (y es donde se esconde la esperanza productiva), se admite la posibilidad de una referencialidad trascendente, difícilmente traducible en términos del lenguaje habitual.

En el núcleo de la poética cortazariana se encuentra un postulado radicalmente moderno: la pulsión que pretende integrar las percepciones que inducen a creer en la existencia de una realidad "*fable*" y aquellas otras percepciones que aseguran la existencia de algo "otro" que elude la formulación verbal. La escritura cortazariana podría, pues, considerarse como regida por un afán revelador de la *falibilidad de la "fabilidad"* citada en primer lugar y de la posibilidad de signar con un trazo lingüístico aquel ámbito de la experiencia humana esquivo a lo verbal, para, en un gesto ulterior, cifrar el resultado en un discurso unificante. A lo largo de toda la trayectoria del escritor argentino puede rastrearse una investigación *puesta en obra* acerca de los límites y posibilidades de una homología semejante entre una realidad ampliada y un lenguaje igualmente "desatado", para los cuales los nombres de "realidad" y "lenguaje" no serían más que *alias* que les permitirían un relativo comercio con la experiencia común⁴⁶³.

En las páginas que siguen, recojo el impulso hermenéutico que puse en marcha al analizar los sonetos "lúdicos" de Cortázar y, teniendo en cuenta los citados principios teóricos que pueden subyacer a una escritura de ese tipo, me voy a ocupar de unos cuantos textos representativos de ese esfuerzo por *hacer decir* al texto más allá de los límites que impone el idioma o incluso la propia secuencialidad del lenguaje. Comenzaré fijándome en los poemas más directamente relacionados con una investigación en la posibilidad de "re-inventar" el idioma, en la línea de los sonetos *in italico modo*, investigación que está en la entraña misma del proyecto global cortazariano⁴⁶⁴. En un segundo momento, me volveré hacia otro proyecto, quizá mejor articulado en el seno del *corpus*, la "poesía permutante", contexto natural del "Zipper

⁴⁶³ El objetivo es, sin duda, ampliar los límites de aquello que se puede decir, acorralar al máximo aquello sobre lo que "es mejor callarse". Obviamente hay que pensar en Wittgenstein a la hora de considerar toda reflexión sobre los límites del lenguaje.

⁴⁶⁴ "[...] hay además en *Rayuela*, la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. Al modificarse las raíces lingüísticas, lógicamente se modificarían también todos los parámetros de la razón. Es una operación dialéctica: una cosa no puede hacerse sin la otra" (González Bermejo, 1978: 63).

Sonnet" y que, abandonando las manipulaciones de la materia verbal, propondrá, no obstante, otro tipo de estrategias de indagación en las posibilidades de la poesía para revelar un sentido no dado *a priori*. Finalmente, realizando un salto conceptual no del todo injustificado, me ocuparé del ámbito en el que se descubre el sustento de todos estos "juegos": las reflexiones sobre la escritura poética puestas en obra en el mismo proceso de escritura, o sea, atravesaré los diferentes territorios ocupados en el *corpus* cortazariano por eso que se ha llamado metapoésia.

Es obvio que al insinuar que el sustento de esta peculiar escritura cortazariana lo constituye el conflicto radicalmente moderno que caracteriza las relaciones entre lenguaje y mundo, mi discurso vislumbra los márgenes de un complejo análisis filosófico que no estoy en condiciones de emprender. Sin embargo, me interesa señalar cómo los hitos conceptuales e incluso personales de esa tradición teórica constituyen la veta central de la obra cortazariana.

Me parece que el sentido profundo de este modo de escritura puede empezar a comprenderse a a partir de lo que George Steiner ha denominado "palabra faltante", capital en la configuración de la modernidad literaria⁴⁶⁵. La imposición de ese concepto revela la fisura entre lenguaje y mundo e inaugura lo que el mismo Steiner, más tarde, llamó la era de la *post-palabra* (el *after-word* o *epí-logo*): la sospecha de arreferencialidad libera al lenguaje de su sentido supuesto y desencadena la búsqueda de otro posible concepto de significado⁴⁶⁶. Estas consideraciones me parecen

⁴⁶⁵ "El concepto de "palabra faltante" marca la literatura moderna. La gran brecha en la historia de la literatura occidental ocurre entre los primeros años de la década de 1870 y el fin de siglo. Separa la literatura que habita la lengua como su propia casa de las letras cautivas en la cárcel del lenguaje" (Steiner, 1981: 204). La fuente del concepto, como el mismo autor señala, es un pasaje del *Moses und Aron* de Schönberg: "O Wort, du Wort, das mir fehlt!". Conviene señalar ya que Cortázar utiliza el mismo concepto en un poema de principios de los años 50: "Las cosas están ahí, pero lo que se quiere no está nunca, / es la palabra que falta [...]" ("Masaccio", 10-11).

⁴⁶⁶ Steiner localiza esa ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo en Europa y Rusia entre las décadas de 1870 y 1930 y la considera "una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad" (Steiner, 1991: 118). Poco más adelante declara cuál es el núcleo de su investigación: "Desde el principio, mi pregunta es: ¿cuál es la categoría y el significado

especialmente interesantes cuando se percibe que las consecuencias extraídas de esa "revolución" conectan con algunas de las cuestiones centrales en el discurso teórico y lírico cortazariano. Basta recordar el proceso de *invocación* que se ponía en marcha en *Presencia* para aprehender las connotaciones trascendentes de la palabra poética tal y como allí se consideraba. La fisura entre palabra y mundo promueve la desconfianza acerca de si "hay algo *en* lo que decimos" (como reza el subtítulo de *Presencias reales* de Steiner). Mallarmé y Rimbaud se erigen como principales reveladores de esa desconfianza y como demiurgos privilegiados en el proceso que pretende, parafraseando a Heidegger, "dejar hablar al habla" único lugar de revelación de la Presencia, única "casa del Ser" (Steiner, 1991: 123). Ambos poetas franceses son "dioses mayores" en el panteón literario cortazariano, como he podido señalar y aún habrá ocasión de corroborar más adelante. Del mismo modo, en el origen de la escritura lírica cortazariana se encuentran las mismas preocupaciones por la relación de la palabra con lo sagrado. Mi comprensión de la poesía cortazariana se halla en buena parte dirigida por ese cauce, el del desarrollo de la modernidad una vez el lenguaje se hace cargo de las tensiones entre un decir que aspira a revelar lo sagrado-secreto y la conciencia de habitar un espacio radicalmente privado de sacralidad. En esas condiciones el poeta debe crear sus significados, *convocar* sus presencias, por inestables que sean⁴⁶⁷. Ello implicará un trabajo desenfrenado en el seno mismo del lenguaje, la manipulación febril del instrumento al que se quiere hacer hablar, la creación, en el extremo, de un "lenguaje privado" abocado a la paradoja de crear un mundo al que

del significado, de la forma comunicativa, en la era de la "post-palabra" (*after-word*). Defino esta era como la del *epílogo* (de nuevo, el término alberga *Logos*). Planteo la pregunta plenamente consciente de que los "epílogos" son también prefacios y nuevos principios" (*ibid.*: 119).

⁴⁶⁷ "Un orden del *Logos* implica, como deseo mostrar, una suposición central de "presencia real". El repudio de Mallarmé del pacto de la referencia y su insistencia en la no referencia constituye el verdadero genio y la verdadera pureza del lenguaje, comporta una suposición central de "ausencia real". [...] La verdad de la palabra es la ausencia del mundo" (Steiner, 1991: 121-122); "La ruptura con el postulado de lo sagrado es la ruptura con cualquier significado estable y potencialmente comprobable del significado" (*ibid.*: 164).

nadie puede acceder o que, fatalmente, dejará de ser privado en el momento mismo de su creación⁴⁶⁸.

Esa fatalidad paradójica hace que todo intento de señalar una tradición deba asumir desde el principio que el hipotético inventario será siempre incompleto, constituido por objetos disímiles en tantos o más aspectos que los que pudieran adunarlos. Y, sin embargo, es evidente que la historia de la poesía está llena de proyectos comunes, marcados por la irresistible tentación de crear un "idioma propio" mediante la invención de palabras nuevas o la contaminación con "otro idioma", distinto del originario y adaptado de forma original por el poeta.

Con respecto a lo primero, lo que interesa, más que la invención aislada de palabras, es el proyecto integrador de éstas en un lenguaje nuevo. Como siempre, podemos encontrar antecedentes inmediatos para el caso de Cortázar en los maestros románticos más tempranos, desde el mismo Hölderlin, por no ir más allá, que habría llegado a construir un lenguaje privado al que denominaba *Kamalatta*⁴⁶⁹. En el fondo de esa hipotética tradición lo que alienta es la seducción de la jitanjáfora cuyo origen según Alfonso Reyes adquiere una nueva luz, proyectado sobre las reflexiones de

⁴⁶⁸ Steiner señala las vías de renovación del lenguaje emprendidas en la era de la *post-palabra*: "puede ser un proceso de dislocación, la amalgama de las lenguas ya existentes o una búsqueda de un sistema de neologismos" (Steiner, 1981: 217). Allí mismo señala las limitaciones de toda "lengua privada": "el carácter privado disminuye con cada unidad de comunicación. Una vez que el enunciado pasa a ser discurso y, más aún, publicación, el carácter privado, en sentido estricto, se desvanece" (*ibid.*: 228). Desde otro punto de vista, Bajtin también reparó en la importancia de la pulsión poética hacia la creación de "lenguajes nuevos": "Es característico el hecho de que el poeta, al no aceptar un cierto lenguaje literario, prefiera soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial, antes que recurrir a los dialectos sociales reales, existentes. Los lenguajes sociales son objetivables, característicos, socialmente localizables y limitados; por el contrario, el lenguaje de la poesía, creado artificialmente, ha de ser directamente intencional, incontestable, unitario y único. [...] la idea de un lenguaje especial, unitario y único, de la poesía, es un filosofema utópico, característico de la palabra poética: en su base están las condiciones reales y las pretensiones del estilo poético, que sólo satisface al lenguaje directo intencional, y desde cuyo punto de vista se consideran objetuales, y en ningún caso iguales a él, los otros lenguajes (el lenguaje hablado, el de los negocios, el de la prosa, etc.)" (Bajtin, 1989: 105). Me parece interesante consignar la opinión de Bajtin, por cuanto creo que parte de la renovación del lenguaje poético "epilodal" consistirá precisamente en dejar entrar a esos "otros lenguajes", como habrá ocasión de señalar en la poesía cortazariana más conscientemente "desacralizada".

⁴⁶⁹ Según consigna un biógrafo contemporáneo y discípulo suyo, quien ante determinada observación del maestro se vio obligado a responder: "No entiendo eso. Es lenguaje *Kamalatta*", pues a las peculiaridades de Hölderlin pertenece también la creación de palabras nuevas" (Waiblinger, 1988: 24).

Steiner y el problema de la presencia: "En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve jitanjáfora [...]" (Reyes, 1986: 236)⁴⁷⁰. La "privación", la "falta", la "ausencia" vuelven a hacer su aparición como germen conceptual de este nuevo tipo de escritura. Es interesante notar cómo, para la tradición hispánica, Cirlot había detectado en la rima III de Bécquer el acicate: "Ideas sin palabras / palabras sin sentido". La interpretación que el poeta y erudito hace de esos versos pretende justificar su propia "poesía permutacional" (*Bronwyn, n*), pero las implicaciones generales condicen perfectamente con lo que llevo expuesto hasta ahora:

[...] la "voluntad" del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector [...]. En el fondo se trata [...] de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos. (Cirlot, 1974: 338).

Esa tradición imposible de la escritura sin sentido se prolonga en figuras capitales, todas ellas de singular resonancia en la formación cortazariana: recuérdese sólo a Carroll o Artaud⁴⁷¹ fuea del mundo hispánico o, más próximos, Huidobro o

⁴⁷⁰ El propio Reyes pergeña un esbozo de esa tradición: "Se empieza por la embriaguez de los sonsonetes pueriles, tipo Burchiello-Rabelais; se pasa por el circunloquio preciosista, lengua de iniciados, gongorismo, conceptismo, marinismo, eufuismo; por el que se llamó en el siglo XVIII "estilo creado"; se llega a la cristalización conceptual de Valéry, a la caricatura fonética de Fargue, donde parecen realizarse valientemente muchas tentaciones del lenguaje, o a la preocupación de Joyce por escapar a la abstracción simbólica y devolver a las palabras la fluidez del espíritu" (Reyes, 1986: 255). Steiner incide sobre todo en el desarrollo de esa tradición en la modernidad, a partir de la inflexión que supone el trabajo de Mallarmé sobre la antigua costumbre de poesía "políglota": "Los más notables ejercicios con neologismos de la literatura occidental son con mucho los ejecutados por los futuristas rusos, Dadá y los surrealistas y *lettristes* que se derivaron de Dadá después de 1923" (Steiner, 1981: 223). A su vez, el puente entre Mallarmé y Dadá lo pone el círculo simbolista de Stefan George y su proyección conduce a lo que Steiner considera el extremo: un discurso esquizoide, no voluntario, no auto-comentable.

⁴⁷¹ Evidentemente, el *Jabberwocky* es texto de referencia para Cortázar desde los años 40: "[leo] las obras de Lewis Carroll, que encontré en un preciso GIANT de la Modern Library. Sobre esto último, le diré que desde hace mucho ansiaba conocer en su original ALICE IN WONDERLAND. No sólo no fue una decepción sino un encantador y profundo pasaje a la tierra de las hadas. El lenguaje, los juegos de palabras, las incidencias, todo es de una finura y una gracia que recompensan mi lectura con harta abundancia. [...] Le gusta a usted "Jabberwocky", conoce "Through the looking-glass"?" (25-VIII-1941; Domínguez, ed., 1992: 243-244). También pasa a la obra de ficción: "[...] eso acaba con la paciencia de una ostra como dicen en *Alicia*. Y a propósito de Alicia, ¿recitamos el *Jabberwocky*? Juntando las cabezas, de un modo tal que hasta Susana tuvo que reírse, murmuraron el poema como en un trance. Estaban realmente hermosos, tan semejantes y distintos de nosotros, tan los Vigil en el mundo del Bandersnatch. Siempre recordaré su voz al llegar a: *So rested he by the Tumtum tree*; y el crescendo de alegría (*O frabjous day! Callooh! Callay!*) para demorarse luego en la repetición maravillosa del último cuarteto" (D: 128). Por lo que respecta a Artaud (traductor del poema de Carroll al francés, a pesar de su desconfianza de toda "lengua creada"; cfr. Durozoi, 1975: 214-221), conviene recordar

Vallejo⁴⁷². En todos ellos se imbrica la escritura en un idioma "nuevo" con la escritura "otro idioma", dando un nuevo sentido a la tradición antigua que privilegiaba determinadas lenguas como propias de la expresión poética y llevaba a los poetas, sin violencia, a naturalizarlas como vehículo común de su lirismo. Esa tradición "aloparlante", revitalizada con las vanguardias, promueve la consecución del ideal de pureza arreferencial que acaso consiga des-velar el sentido.

2. LOS POEMAS "DESAFORADOS" DE JULIO CORTÁZAR

"It seems very pretty, [...] but it's *rather* hard to understand" (You see she didn't like to confess even to herself, that she couldn't make it out at all.) "Somehow it seems to fill my head with ideas -only I don't exactly know what they are! [...]" (*Through the looking-glass*, en Carroll, 1992: 117).

[...] cada uno de nosotros vierte significado en el significado para volver significativa la significación. (Steiner, 1981: 229).

Un repaso exhaustivo de la obra completa de Cortázar podría delimitar con relativa precisión lo que pudiera calificarse de una "gramática del estallido del idioma". Partiendo de *Los reyes* y llegando a la última novela se puede recopilar un importante núcleo de lugares en los que se hace explícita la conciencia metalingüística referida a la necesidad de liberarse del lenguaje recibido e inventar uno nuevo. Y no sólo eso, evidentemente: Cortázar pone en práctica en casi todas sus obras diferentes modos de llegar a esos "mensajes que verdaderamente cuentan [y que] están en algún momento

que Cortázar se hizo eco inmediatamente de su muerte en un artículo publicado en *Sur* ("Muerte de Antonin Artaud", mayo de 1948; OC/2: 151-155) acompañado de la traducción de la primera carta a Henri Parisot (que, incomprensiblemente, no se transcribe en la edición de OC).

⁴⁷² Incluso Salinas, casi citando a Bécquer: "Por fin a la hazaña pura, / sin palabras, sin sentido, / ese, zeda, jota, i..." ("Underwood girls", *Fábula y signo*; 1961: 109).

más acá de toda palabra [...] ("Todos los fuegos el fuego", *Todos los fuegos el fuego*; CC/1: 584). De las insinuadas "nomenclaturas celestes" del Minotauro (LR: 55) a los verificados ejercicios de "fortrán" de Lonstein en el *Libro de Manuel* (a los que habré de referirme más abajo) pasando, obviamente, por el "glíglíco", Cortázar indaga en las posibilidades de construir un lenguaje nuevo, que, por otra parte, y con la ayuda teórica que proporcionan las investigaciones sobre la productividad léxica y los conceptos de "palabra real" y "palabra posible", podrían construir, como digo, una completa "gramática del estallido del idioma"⁴⁷³. Sin dudar del interés que un repaso exhaustivo de esos lugares en la obra en prosa tendría para una adecuada comprensión del proyecto cortazariano de revolución del idioma, ello implicaría una demora excesiva del acceso a los poemas, que es lo que en definitiva interesa. Por eso me ocupó en seguida de las estrategias de ampliación semántica en el *corpus* lírico, en tres momentos: un primer repaso global del uso de idiomas extranjeros en un lugar tan marcado como es el título del poema; en segundo lugar, la consideración, también con intención general, del uso del neologismo en todo el *corpus*; y, finalmente, el comentario detallado de algunos poemas que con todo derecho reclaman su lugar entre los textos escritos en un posible "lenguaje inventado". Siguiendo el precepto de Steiner que he consignado como epígrafe, intentaré en todo caso verter significado en el significado, para poner orden en el magma de ideas que, con Carroll, esos textos, *bastante* difíciles de entender, han suscitado en mi lectura.

2.1. LA TITULACIÓN EN IDIOMAS EXTRANJEROS

Como indiqué en su momento y hasta donde se me alcanza, al margen de los tres peculiares sonetos *in italico modo*, Cortázar escribió siempre sus poemas en español. A pesar de su competencia en, al menos, francés e inglés no intentó, al parecer, la tarea

⁴⁷³ Algunas referencias imprescindibles para ese trabajo proceden del campo de la gramática generativa y transformacional: Chomsky (1970); Halle (1973); Jackendoff (1975); Aronoff (1976).

de escribir poesía en esos idiomas. Sin embargo, sus poemas, como el resto sus textos, como su idiolecto en general, no rehúsan la permeabilidad al léxico (y aun a estructuras gramaticales más amplias) proveniente de idiomas extranjeros. Más allá del barbarismo repudiado por la *puritas*, la inclusión consciente, estéticamente marcada, se hace incuestionable en los casos de transcripción literal del término extranjero, ya se indique tipográficamente o no. El vocablo, en esos casos, actúa como señal de extrañeza, destaca una fisura en el discurso, que se abre a otras voces, multiplicando las resonancias del decir lírico, y es procedimiento característico de la escritura moderna. No me voy a enfrentar, por el momento, con la persecución de todos los términos extranjeros que aparecen en los poemas cortazarianos, cuyo estudio global puede, sin embargo, proporcionar índices de evolución estilística en el seno de la escritura poética considerada en su integridad. Me fijaré ahora sólo en la presencia de términos extraños al tesoro léxico español en un lugar tan marcado como es el título del poema, dado que, como elemento para-textual, *rige* la lectura (y *a fortiori* la escritura) del texto. A pesar de ello, no traspasaré el umbral del título de los poemas seleccionados más de lo estrictamente necesario para señalar la peculiaridad de cada caso. Desde el punto de vista que orienta este capítulo de mi estudio, presento sólo la selección de algunos lugares privilegiados para intentar un primer acercamiento a la *contaminación* de la enunciación lírica mediante el cifrado del mensaje en códigos diversos, pero todavía, no obstante, proyectables sobre una clave accesible.

Además del español, los idiomas con que Cortázar titula sus poemas son el francés y el inglés, sobre todo, así como el latín en unos pocos casos. El francés predomina en los primeros años, desde el "Récit" de *Presencia* a varios de los poemas incluidos en *Divertimento* ("Java", "Démons et merveilles..."⁴⁷⁴). De estos últimos el más

⁴⁷⁴ "Java" podría quizá descontarse del censo de títulos extranjeros, por ser nombre propio de un tipo de música.

notable es sin duda el titulado "T.S.F." (D: 92-93) que declara abiertamente su condición de acrónimo, pero que sólo se descifra correctamente en francés, pues son las siglas de "Télégraphie Sans Fils", immortalizadas ya por Apollinaire en su famosa "Lettre Océan". Este título pone en marcha un doble ciframiento y se inscribe en la tradición vanguardista que veía en la invención del telégrafo el acceso a nuevas posibilidades de comunicación -a la vez que un canal que necesariamente habría de modificar los mensajes-.

En años posteriores a la instalación en París se incrementa el número de poemas titulados en francés. Muchos de ellos apuntan a un referente urbano más o menos explícito y, por ello, podrían considerarse "motivados" por él, menos ceñidos al extrañamiento puramente lingüístico. Es el caso de los locativos concretos: "Passage d'Oisy", "Rue Montmartre". Otros títulos menos concretos apuntan sin embargo a un referente posible, genérico ("Quartier") o concreto ("Le Dôme", café de Montparnasse). El caso de "Nôtre-Dame la nuit" podría en principio intentar reducirse al mismo paradigma de referencia tópica, a la que se añade en este caso la indicación cronológica. Sin embargo, me parece que en este caso la elección del francés es intencional. Apoyada en la ambigüedad tipográfica que siempre genera la impresión en versalitas del título (a pesar de mi transcripción), el título francés admite una decodificación doble: "Notre-Dame de noche" / "Nuestra Señora la Noche" (la oposición tipográfica, amortizada en las versalitas, hubiera ayudado, como se ve). De ese modo, la doble lectura del poema -en el plano referencial y en el simbólico- aparece propuesta y garantizada desde el mismo título en virtud de la ambigüedad semántica generada por la estructura del idioma elegido⁴⁷⁵.

Distintos son los casos de los poemas dedicados a Mallarmé. "Tombeau de Mallarmé" y "Éventail pour Stéphane" suponen un homenaje al modelo desde su título

⁴⁷⁵ Baste recordar que algo parecido ocurre en español con el título del cuento "La noche boca arriba" (*Final del juego*, CC/1: 386-392): la noche (que el protagonista pasa) boca arriba / la noche (puesta) boca arriba, dada vuelta, descubierta, etc.

y como tales implican casi una adscripción genérica a un tipo de poemas que ocupan lugar destacado en el *corpus* del poeta francés.

El tema desarrollado en el poema puede justificar la elección del idioma del título: así "Appel rejété", que evoca una ejecución por guillotina (según puede deducirse ya desde el epígrafe: "Patio de la prisión de la Santé") o de "La veuve" que evoca el mismo referente, por cuanto con ese nombre se designaba en el XIX a la guillotina, según recuerda el editor italiano (RC: 134), y el tema del poema confirma que se trata de una ejecución. La ironía ya implicada en este último título puede percibirse también en otros como "Billet doux", que parece designar la carta de despedida de un suicida; en "Bilan", que hace inventario de los estragos del tiempo, o en "Portrait de famille", cuadro desquiciado de un cierto ambiente hogareño.

El inglés aparece ya en *Presencia*: "Why not?" anticipa en el título la expresión desafiante del emisor del poema que he de analizar un poco más adelante. Ese sintagma -que se repite en el inicio del v. 8- hace lo que dice: si el poema propone el hermetismo de la escritura, la utilización de idiomas extranjeros no será sino un paso inicial del programa, así como un testimonio -en este caso- de cierto "desdén" elocutivo.

Casi con la misma frecuencia que el francés, Cortázar utilizará el inglés en poemas posteriores, pero con implicaciones algo diferentes. La "motivación" topográfica, por ejemplo, no aparece nunca en la titulación inglesa de los poemas. Pueden, no obstante, encontrarse algunos títulos que apelan a un referente externo que aparentemente motiva el poema: "Please, wristwatch, please" declara cuál es el objeto que desencadena la escritura y en cierto sentido la razón que justifica la elección del idioma del título en los dos primeros versos: "Este reloj pulsera / regalo de Paul Blackburn". Ese objeto, regalado a Cortázar por el poeta norteamericano (que, además, es su traductor) se convierte en receptor del poema. El ruego que se le dirige -y que el título sintetiza- debe nombrarlo en el idioma que es propio del objeto, la lengua que lo

hizo presente (en todos sus sentidos). Algo parecido ocurre en "Jack the ripper" al nombrar al sujeto emisor por el epíteto en su lengua. "The smiler with the knife under the cloak", por su parte, califica al protagonista del poema, Borges, según se explica en texto adjunto (VDOM: 249) . En esas líneas adicionales se identifica el título como cita de un verso de Chaucer explicado por el autor de *Ficciones* como la exacta correspondencia de la expresión criolla "venirse con el cuchillo abajo el poncho". El título adensa así sus referencias: la evocación autobiográfica, la síntesis de la interpretación cortazariana de Borges, la referencia intertextual. Y esto sólo era posible en inglés.

La ironía marca, entonces, muchos de estos títulos: "Japanese toy" es una metáfora que encubre al sujeto emisor, al "yo" enunciador. La tensión establecida entre el gentilicio y el idioma del título lo convierte en una especie de "etiqueta internacional", denominación de origen vergonzante (que no se atreve -o no puede- decirse en su propio idioma), que probablemente confiesa su condición de simulacro. La misma ironía es detectable en títulos de fecha próxima que están unificados por la común referencia amorosa: "Happy new year" inscribe en frase tópica el momento de la enunciación (más precisa porque el texto aparece fechado: 31/12/51), nada "happy" según se deduce del contenido del poema⁴⁷⁶. Esa misma melancolía irónica puede detectarse en "The happy child" o "After such pleasures". "A song for Nina" puede asociarse por su tono al mismo conjunto, pero su título ya no es "temático" sino "remático": nombra al poema que se inscribe debajo. Lo mismo ocurre, añadiendo ironía positiva en este caso, con el "Zipper sonnet", título *ad hoc*, que el autor justifica por la característica "reversibilidad" del texto, como ya he explicado.

Otros títulos explotan la polisemia intraducible. "Save it, pretty mama" es también un cita, en este caso el título de una canción de Louis Armstrong. La frase, por otro lado, se incluye "mal traducida" en el poema: "sálvalo, mamita" y el autor explica

⁴⁷⁶ La lectura biográfica reparará en que evoca el primer fin de año que Cortázar pasa en Europa.

que "por supuesto la traducción de *to save* no es correcta, aunque perfectamente justa como suele y debe suceder en las buenas traducciones" (SC: 114). La frase enunciada en el título se toma entonces como pre-texto para la variación que puede quizá acercarse a una versión más correcta. De otra índole son los títulos "Blackout" y "Aftermath". La polisemia en el primero identifica la "pérdida de conciencia" con el "apagón" (voluntario o involuntario) y con la "suspensión de las emisiones de TV o radio" para hacer un poema satírico contra la guerra y que sólo una expresión española como "ojos que no ven..." podría traducir aproximadamente. "Aftermath" (al margen de su eventual sinonimia con "Bilan", que prueba la contigüidad translingüística de las metáforas cortazarianas) se justifica temáticamente como síntesis del contenido del poema (que consigna el "balance" de una experiencia amorosa, pero irónicamente presenta su "rebrote"). A la vez, designa la posición del texto en la serie global en que se inscribe.

Dos títulos ponen en crisis la decisión acerca del idioma en que se inscriben. El extenso poema que consigna la experiencia de un viaje a Grecia (SC: 169-173) presenta el título -ocupando una página él solo- como sigue:

CE
GRE CIA 59
ECE

Como en otros casos, se consigna la ubicación topográfica y cronológica de la situación que da lugar al poema pero, además, se apunta la escritura trilingüe (y aun más, pues también hay versos en alemán) que se va a poner en práctica a lo largo del texto. El poema merece atención detenida y le será dedicada más adelante en mi estudio. Baste ahora con señalar el juego de la disposición gráfica del título, que aprovecha la (falsa, pero favorecida otra vez por la indeterminación que generan las mayúsculas) coincidencia gráfica (que no estrictamente fónica, pues /gre-/ no es sílaba en inglés) en la sílaba inicial, lo que simbólicamente podría interpretarse como origen

común del discurso que enseguida se dispersa en múltiples lenguas y voces⁴⁷⁷. Finalmente, el caso de "Canada dry" es interesante porque siendo estrictamente un título inglés alude a una marca de refresco, dando pie a algo parecido a lo que ocurría con "Japanese toy": el mercado universal del objeto hace estallar las relaciones de éste con su lengua y lo nombra en la *koyné* que debe proyectarlo hacia la productividad máxima.

Fuera de algunos títulos esporádicos en italiano⁴⁷⁸, el tercer idioma extranjero empleado por Cortázar para titular poemas es el latín. El primer poema que incluye un título latino aún no es demasiado significativo: "Requiem" es título referido a la índole del texto, inscrito en la tradición elegíaca, y que incluso puede dirigir la estructuración "musical" del poema. "Ars amandi", de inequívoca filiación ovidiana, es aparentemente el título de una sección de *Salvo el crepúsculo* (pp. 83-98) compuesta por dieciocho poemas eróticos. Sin embargo, quince de ellos integran una especie de cancionero en tres partes (identificadas cada una de ellas) unidas por una destinataria común. Además, inmediatamente debajo del título "Ars amandi" aparecen dos versos ("Vení a dormir conmigo / no haremos el amor, él nos hará") que, sin razones para no atribuirlos al propio Cortázar, deben considerarse poema autógrafo y no otro epígrafe alógrafa más, y por tanto el título consignado podría referirse estrictamente a esos dos versos, que lo explicarían.

El resto de títulos latinos es de filiación romántica inequívoca: "Hic et nunc" es sintagma muy connotado en la configuración del espacio imaginario y simbólico de

⁴⁷⁷ Al respecto, son interesantes algunas de las observaciones autorales sobre la tipografía y la interrelación entre lo visual y lo acústico en el poema: "todo lector escucha con la mirada" (Cortázar, 1973b: 25). Llegará a afirmar, en un importante texto de la última época, que la percepción visual antecede y condiciona toda comprensión del texto: "[...] sus impulsos [del poema] pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alzan el altísimo árbol en el oído interior" (SC: 38).

⁴⁷⁸ En realidad, al margen de la serie de sonetos "italianos" titulada "Tre donne", sólo encuentro otro título italiano perfectamente temático, determinado, pues, por su referente externo: "Villa d'Este".

Cortázar y en tal sentido, según Albert Béguin (1954: 245), procede de Novalis. Tradicional es también el otro nombre del *spleen* romántico que aparece en el título "Tedium vitae", que se recoge y explica en el cuerpo del poema. Y de modo más indirecto podría verse cierta filiación romántica en la metáfora ornitológica "Rara avis. Poema a dios, ese pajarito mandón". La "traducción" consignada en el mismo título orienta la metáfora hacia el objeto del poema: el dios repudiado, pero no debe descartarse la apelación al propio sujeto enunciador, el propio poeta afectado de *hybris* romántica, al margen de convencionalismos, que rechaza toda autoridad trascendente.

2.2. NEOLOGISMOS Y "PALABRAS ESFINGÍACAS"⁴⁷⁹

Más hondo en la cirugía del idioma penetra la aparición de neologismos esporádicos en muchos poemas, que aunque en muchos casos no sean más que el resultado de una crisis expresiva fugaz, dejan sin embargo huella indeleble en la escritura. El procedimiento para explicarlos podría muy bien constituir la plantilla retórica que daría cuenta de esa "gramática del estallido del idioma" que he mencionado más arriba⁴⁸⁰.

2.2.1. Neologismos por adición

a. Prefijación:

La aparición de neologismos por prefijación se da ya en los primeros poemas de *Presencia*. "Música" y "Música II" aparecen unidos, entre otras cosas, por el recurso común a ese procedimiento de creación de palabras. Si el primer poema da entrada al

⁴⁷⁹ Es el nombre que reciben los vocablos glílicos en "Uno de tantos días de Saignon" (UR, I: 28).

⁴⁸⁰ Según el Groupe μ (1982: 61-62) la "forgerie" o la "langue forgé", que es en suma el destino final de mi comentario, constituye el ejemplo extremo de neologismo en tanto en cuanto se puede interpretar como aplicación generalizada del procedimiento del metaplasmo por "supresión + adición" totales. En ese paradigma pueden integrarse el uso de palabras extranjeras y los neologismos particulares, no documentados en el tesoro léxico del mismo sistema de partida. En cualquier caso, el procedimiento denuncia, en el discurso poético, la fragilidad de los límites entre sistemas lingüísticos.

neologismo "ilímite" ("libres bajo las carnes, en asomos / de lírica, de ilímite, de altura", 7-8), el segundo revela la profundidad de los armónicos intertextuales entre los dos poemas al crear un neologismo por adición del mismo prefijo negativo, esta vez añadido a la palabra que en el poema anterior precedía a "ilímite": "Lírica en asomos de tersura" (5)⁴⁸¹.

El procedimiento vuelve a aparecer en el último poema del libro, el décimo de los "Sonetos a mí mismo" ("Canto de ángeles"), que se inicia: "Vuelve el rostro y verás la prefigura". El sustantivo debe leerse como neologismo por prefijación y no como simple metátesis del verbo "prefigurar". La artificiosidad del término redundante en su mayor relieve lírico en relación con el concepto-símbolo nuclear del poemario: la "presencia" y su inminencia presentida.

La analogía (en sentido lingüístico) está en la base de la creación por prefijación de verbos como "entresueñar" que no presentan mayor problema a la hora de su decodificación: "Yo entresueño, cuña entre cortinas, buzo de lavabos" ("La vuelta al pago"). Algo más elaboradas son las invenciones de títulos como "Policronías" que recurre al cultismo y que, por ello, puede encontrar un lugar como "palabra posible" en el sistema. El caso de "Antipoema para hacer rabiar", siendo un neologismo por lo que respecta al sistema sincrónico, se remonta, sin embargo a la tradición iniciada y bautizada por Huidobro en *Altazor*⁴⁸².

b. Sufijación:

La sufijación osada que redundante en neologismo también deja su huella en *Presencia*. Del crudo cultismo "simbiosis" se deriva el adjetivo "simbioica" en "Neruda"

⁴⁸¹ El hecho de que "ilírico" exista como gentilicio derivado de Iliria podría inducir a la interpretación del adjetivo como "neologismo semántico", pero creo que sería un error, dadas las relaciones intertextuales entre los dos poemas que he señalado.

⁴⁸² El propio Cortázar inscribe como epígrafe en *Salvo el crepúsculo* (p. 45) el fragmento del poema del chileno de donde procede esa tradición y lo considera "un buen programa".

("de tus dogos teñidos en locura / vertical de una génesis simbioica", 10-11), que usurpando el lugar del documentado "simbiótica" (que no hubiera afectado al metro, pero sí a la rima) declara la voluntad de enunciación tensa, en el límite del idioma, enfrentada a la rima difícil. En poemas posteriores, la derivación que redundante en neologismo se atiene a procedimientos reglados y productivos en la lengua. De ahí proceden palabras que, como "simbioica", ocupan lugares previamente cubiertos en el idioma y que sin embargo el sujeto juzga imprecisos: así "la centritud inmóvil de la rueda" (en el tercero de los "Otros cinco poemas para Cris")⁴⁸³.

c. Parasíntesis:

La misma tendencia a sustituir un término "sistemático" por un neologismo relacionado morfológicamente con él y conseguido según la aplicación de reglas productivas afecta a vocablos generados por parasíntesis⁴⁸⁴ como "empurece" (en lugar de "purifica"): "nunca pareció más blanca, como el vello / de un vientre lo empurece en designio" ("Podemos vivir sin el pajarito mandón", 3-4). Simétrico parece el caso de "claustración" (con relación a "enclaustramiento", en "Las ruinas de Knossos"), pero en este caso no sólo triunfa el sufijo concurrente en el mismo significado (acción-resultado), sino que la interpretación debe decantarse o bien por considerar que además se produce una supresión morfológica, o, lo que parece más probable, que deriva de un término arcaico "claustrar", documentado en el tesoro léxico y que, sin embargo, no conoce sustantivo derivado. Más allá de una eventual matización semántica, creo que el neologismo viene, como suele ser habitual, a señalar una

⁴⁸³ "La patria" en su voluntad de reflejo del idioma oral argentino incluye numerosos términos procedentes de jergas diversas, pero puede esconder neologismos inventados por el autor de más o menos fácil desciframiento; valgan como ejemplos posibles, en tanto que no he podido documentarlos, los que destaco en estos versos: "escupido *curdela* inofensivo puteando y sacudiendo banderitas", o quizá más explícitamente, por ironía: "de monumentos y *espamentos*". Lo mismo puede ocurrir con el neologismo por supresión "malandras", en el verso enumerativo "Malandras, cajetillas, señores y cafishos".

⁴⁸⁴ Obviamente, prescindo de la discusión teórica acerca de si la parasíntesis es o no un proceso unitario de formación de palabras.

voluntad de torsión idiomática que ponga de relieve el significante, cuando no a responder a necesidades exclusivamente métrico-rítmicas.

Algo distinto es el caso de neologismos generados regularmente pero que no entran en conflicto semántico con ningún otro término, y así cubren realmente un "hueco" expresivo. El sentido "real" de lo expresado por el neologismo está lejos de poder precisarse en todo caso. Es más o menos claro en "me miras sin quemarme, me *desmiras*" ("Nocturno ["Te sobre...]", 7), pero no deja de ofrecerse lugar a la ambigüedad: ¿es un verbo compuesto por prefijación negativa sobre "mirar" o es la ocupación -por supresión del sufijo- de un hueco léxico, el del verbo correspondiente al sustantivo documentado, aunque antiguo, "desmiramiento" ("falta de miramiento, atención, circunspección o advertencia")?. Más extrema es todavía la tensión semántica en "y la camisa empapada de / camisa, *camisada* de piel, engrudo" ("Portrait de famille", la cursiva es mía), donde la intención de sentido apenas puede intuirse. El uso es, sin embargo, menos críptico cuando parece proceder de una previa traslación trópica de referente claro, como en el caso del comienzo del primero de los "Tres sonetos eróticos", que ya subrayé: "Su mono azul le ciñe la cintura, / le *amanzana* las nalgas y los senos". El neologismo entra ahí de lleno en el campo de la metáfora verbal, uno de los veneros más ricos para la expresividad barroquizante.

d. Fusión de bases léxicas:

El neologismo por adición puede apelar, por otra parte, a la fusión de bases léxicas. No es muy frecuente en la poesía cortazariana, pero pueden encontrarse ejemplos que siempre admiten la proyección sobre el paradigma idiomático. En algunos lugares, la fusión de bases se acercará a la prefijación. La escasa flexibilidad de la prefijación privativa en español exige la creación de sustantivos negativos mediante la adición directa de la preposición: "Grr: soy el sinespejo" ("Los espejos la tiranía").

Basándose, en otras ocasiones, en la analogía *in praesentia* aparece el sustantivo "cienmanos" ("Las tejedoras"): "y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son / ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable". Tal como se observa en la lectura, el término está lejos de surgir espontáneamente, antes bien parece el resultado de una operación enunciativa, que en él concluye.

La fusión de bases más perfecta se produce en la "palabra-maleta" que titula uno de los "prosemas" más extensos de Cortázar: "Policrítica a la hora de los chacales". El propio autor explica el título en el curso del poema:

Explicación del título: Hablando de los complejos problemas cubanos, una amiga francesa mezcló los términos crítica y política, inventando la palabra policritique. Al escucharla pensé (también en francés) que entre poli y tique se situaba la sílaba cri, es decir grito. Grito político, crítica política en la que el grito está ahí como un pulmón que respira; así la he entendido siempre, así la seguiré sintiendo y diciendo. Hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo: sólo así podremos acabar un día con los chacales y las hienas.

El neologismo no es invención del poeta, sino traducción cuya potencialidad semántica se ha elevado en el traslado. No obstante, es preciso señalar que para mantener el sentido que se pretende en el título cortazariano, la estrategia semiótica se complica con una mixtura de idiomas, además de la *con-fusión* de bases léxicas⁴⁸⁵.

El procedimiento de la "palabra-maleta", el más cercano al concepto de "palabra esfingíaca", puede hallarse también en el cuerpo de algún poema, aplicado, además, a términos extra-sistemáticos, como son los nombres propios. Así, en "Grecia 59" la interpretación que el sujeto lírico proyecta sobre Alejandro Magno hace que éste se le aparezca como fusión (alterada) de una variante de su nombre ("Iskander", que se da en el poema) y de un célebre personaje de *Hamlet*: "Yoricksander". Menos críptico y más crítico es el término "roectores" ("distinguidos roectores de biblioteca") que se lee en "Noticias del mes de mayo"⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Al parecer, y hasta donde permite conocer la explicación autoral explícita, en ningún momento del proceso generativo del neologismo se ha reparado en el virtual oxímoron que se produciría de interpretarse "en francés" otro segmento de la palabra: "poli", lo que sin duda hubiera llevado más lejos la desconstrucción del título y la potencialidad "sub-versiva" del texto.

⁴⁸⁶ El procedimiento de la "palabra-maleta", como enseñó singularmente *Altazor*, puede volverse del revés

2.2.2 Neologismos por metátesis

Otro procedimiento para la creación de palabras será la metátesis o transformación categorial directa de un término. En la poesía cortazariana tampoco es muy frecuente, pero puede encontrarse algún ejemplo llamativo. Pasando por alto el extraño y temprano verbo "bocar" ("y me boca la nariz", "Romance del niño concentrado", 5), el "Soneto gótico", como dije, incluye un ejemplo muy interesante en su quinto verso, de transmisión complicada. En la versión más difundida se lee: "Semen luna y posesión vulturna" (SC). Sin embargo, la primera edición mexicana del poemario consignaba: "Semen lunas y posesión vulturna". Ambas lecturas traicionan la del manuscrito, que reza: "Semen lunar y posesión vulturna". Al margen de la corrupción indudable de "lunar" en "lunas" y luego en "luna" (y que debe entonces descartarse como metátesis de S > Adj.), queda por elucidar el adjetivo "vulturna / vulturna". Partiendo de la forma consignada en el manuscrito autógrafo, la interpretación del neologismo apela a una metátesis a partir del nombre propio "Vulturno", referencia mitológica múltiple: en Roma, viento del sudeste, de carácter violento, llamado Euro a partir de la época imperial; Dios-río de la Campania; o, la más importante, antiguo dios romano en honor del cual se celebraban las "Vulturnalia". La primera posibilidad genera el cultismo "vulturno", admitido por el D.R.A.E. o el término patrimonial "bochorno". En el contexto erótico, entonces, "vulturna" podría ser interpretado metafóricamente como conversión en adjetivo de esta primera acepción de "vulturno / bochorno", en virtud de los semas de "calidez" y "violencia". Sin embargo, cualquiera de las otras dos acepciones de "Vulturno" como nombre de un

y servir para desencadenar la multiplicidad léxica latente en una palabra real, en una operación de "etimología fantástica". Así, "La camarada" cifra parte de sus encantos en la fusión de "cama" y "rada", como el propio poema dice o el "basalto" se revela como elemento tónico fundamental (teniendo en cuenta el color, clave en el poema) por incorporar los contrarios: "base" y "alto" ("Negro el 10"). Si en este caso no puede hablarse de palabras inventadas, la finalidad de la operación es la misma: indagar en las posibilidades del idioma, que desde ese punto de vista no es menos "irreal" que el compuesto por un tesoro léxico inventado.

dios, gracias a las connotaciones ceremoniales de las fiestas en honor a ellos, podría generar una conversión algo más compleja: en primer lugar, la documentada, con adición del sufijo: Volturno>volturnales (S > Adj.); en segundo lugar, la metátesis propiamente dicha, esto es la sustantivación del adjetivo por elipsis: las "volturnales"; y finalmente, la re-conversión del sustantivo en adjetivo por elipsis del sufijo (volturnales > volturna). No obstante, puede proponerse aún una tercera posibilidad de interpretación del neologismo. La corrupción del manuscrito "volturna" en "vulturna" (en las versiones impresas) puede justificarse por contaminación con un hipotético adjetivo derivado del latín *vultur* = "buitre" (y no *voltur*, que sin embargo también se documentará en latín, y por tanto no debe descartarse como incitación también en el momento de la escritura y no sólo en el de la transcripción "errónea"). "Volturna / vulturna" sería entonces un neologismo por derivación a partir del crudo cultismo, admisible semánticamente en el contexto imaginario ("gótico", vampírico) del poema.

2.2.3. Neologismos por permutación

Por supuesto, aparecen también neologismos por permutación. No hay más que mirar el título de la primera recopilación de poemas cortazarianos: *Pameos y meopas*. Si en este caso el descifrado es sencillo y la intención evidente, hay algún ejemplo de palabras creadas por permutación de segmentos que trascienden el nivel de la palabra, que sólo pueden descifrarse atendiendo al desarrollo del discurso que las incluye y cuyas dificultades de emisión representan, sin pretender la generación de significados nuevos: "Hablando, esa basura que resbala / por las solapas: Señores, hondamente / conmomento movido movimiento / comido" ("Portrait de famille").

2.2.4. Neologismos semánticos

El neologismo puramente semántico es detectable sobre todo en poemas de la primera época. Son términos documentados en el tesoro léxico del idioma, pero cuyo

significado "académico" aparece claramente conculcado en el poema. Suponen un fenómeno simétrico al del desplazamiento de términos documentados por otros neológicos que usurpan su significado. Es el caso de "arquear" en el sentido de "lanzar con arco" en "Flecha", de *Presencia* ("¡Oh, Pándaro!, no sabes los destinos / que da tu arquear, [...]", 9-10); o el de "miradores" en "Marco polo recuerda" ("Tu idioma -el de los hombres miradores de nubes-", 9), donde se reconduce la semántica del sufijo hacia su valor original, corrigiendo la "irregularidad" generativa del léxico.

2.2.5. Neologismos no regulares

Por último hay que consignar aquellos términos puramente inventados, los más próximos a la jitanjáfora privada. Puede darse el caso de que, aun intuyendo un núcleo morfológico reconocible, no pueda determinarse el significado y ni siquiera la categoría gramatical que el término recibiría en el discurso. Es el caso de "persiflora" en "(Pero el padre dispone pausa pura, y persiflora" ("Entronización"). Otros términos admiten un significado aproximado por el contexto pero su forma no sugiere regla ninguna. Así esa aparente unidad monetaria que manejan los personajes mencionados en el poema "Sarao": "no creen que suba el isorel: vender los almanaques".

2.3. POEMAS EN IDIOMAS INVENTADOS

Esta productividad léxica, sostenida a lo largo de toda la escritura poética de Cortázar y que he intentado describir en su alcance global, culmina programáticamente en un número de poemas generados en su integridad por la misma preocupación acerca de la virtualidad auto-renovadora del idioma.

"Why not?"

Ya en *Presencia* puede leerse un soneto que, sin estar escrito en un idioma "ilegible", cuestiona metapoéticamente la posibilidad de acceso al sentido y los límites

que éste puede imponer a la expresión. "Why not?" plantea desde esas dos palabras, en mi lectura, el problema central de toda escritura hermética: ¿por qué "no"?, esto es, ¿cuál es la justificación de los "órdenes negativos" en la poesía⁴⁸⁷.

El poema se inicia con una comprobación que parece anunciar la tan posterior aparición del "Adbekunkus" en *Un tal Lucas*, según cité al principio del capítulo: "Que mis palabras vienen, desprendidas / de sentido -fatal, ese sentido / que es castigo mortal-. [...]" (1-3). La aparición del verbo "venir" en el inicio del soneto delimita la ambigüedad del problema de la expresión: referido a la escritura, ésta es figurada como "recepción" de un mensaje misterioso por parte del poeta. Si, por el contrario, se sitúa en el horizonte de la lectura, el verbo materializa el texto a los ojos del destinatario como "lugar" de destino de las palabras. En ambos casos, el sujeto emisor se ha borrado como instancia generadora: o bien es mero depositario de un discurso cifrado, o bien sirve de canal para la manifestación textual de dicho discurso. Además, en cualquier caso es común la comprobación liberatoria de la ausencia de sentido. El final del primer cuarteto presenta un giro voluntarista que quiere dar lugar al emisor en el discurso. Comprobada la inexcusable ausencia de sentido, el sujeto, en giro manierista, tensa la situación enunciativa, incrementa lo dado: "[...] He decidido / que mis palabras tengan llaves idas" (3-4). Esas "mis palabras" repetidas dos veces en cuatro versos se han transformado funcionalmente: si al principio eran opacos elementos que se desplazan de un origen desconocido hacia la textualidad, son ya, al final de la primera estrofa, texto dicho, punto de origen, lugar poroso que se vacía, que proyecta sus claves hacia otro lugar indeterminado. En ese ciclo de lo incierto, en esa condición de la

⁴⁸⁷ En los años 40, Cortázar subrayará, valiéndose de la expresión tomada de Albert Thibaudet, el máximo logro moderno de Mallarmé en esa aspiración "negativa": "[...] los órdenes poéticos logrados por negación, abstractivamente, son conquista contemporánea y producto del enrarecimiento en la temática y la actitud del poeta. (N.: Albert Thibaudet, "La poésie de Stéphane Mallarmé", Gallimard, 1936, cap. "Les Ordres Négatifs")" (Cortázar, 1946: 82); "Tal vez no se haya señalado suficientemente el progresivo ingreso en la poesía moderna de los "órdenes negativos" que alcanzarán su más alto sentido en la poesía de Stéphane Mallarmé." La aspiración al silencio es guía en estos poetas negativos: "Allí la música no precisa del sonido para ser, como el poema está libre de palabras" (*ibid.*: 86-87).

palabra como huella de un movimiento de sentido inasible, se cifra la posibilidad del decir lírico.

El resto del poema es mero ejemplo. Continuando la intuición manierista, el "yo" (convertido en instancia enunciativa en virtud del artificio voluntarista aplicado sobre el suceso *a priori* incontrolado) apela a una definición de la poesía como "traducción" y la ilustra mediante una tópica lírica casi enrarecida: piedra preciosa, nube y pájaro son las coordenadas del mundo del afuera que no entrará en el discurso si no son transformadas por la alquimia verbal. El "diamante" será "lirio herido" (6), la nube "ilustra un sentimiento" (9), el pájaro se disuelve inopinadamente en "ventilador, o cáliz, o postigo" (11). Son las "correspondencias" trifásicas: el mundo de lo inasible, el mundo de los objetos, el mundo de las palabras. Y la sola instancia que las conecta -tal es el giro post-simbolista- es el sujeto que sigue afirmando su presencia, su potencia nombradora: "Puedo cantar [...]" (5); "puedo alzar un anzuelo, convencido" (7); "[...] llamo esta mañana" (10). El sujeto es la soberanía absoluta sobre el "no", que cifra el título y reitera, entre paréntesis (siempre en un nivel más profundo, entonces), el v. 8: "why not?". El sujeto es el lugar de la soberanía enunciativa, la libertad de nombrar en cualquier idioma⁴⁸⁸, porque es el nexo que une las instancias separadas. El segundo terceto presenta, como suele ser habitual en estos poemas, el resumen:

y de todas las cosas que un momento
sublimado de antojo espeja vana
travesura de nombres que persigo.

La actividad poética es iluminación instantánea sobre esa fusión improbable y la dicción es sólo su huella (su reflejo), regida por el capricho del sujeto-perseguidor y el azar de las afinidades verbales entre las palabras elusivas.

⁴⁸⁸ Tal vez debiera proyectarse el "dandismo" lingüístico que sugiere ese discurso polígloto sobre las confesadas-disimuladas-falsas dificultades con el inglés, según se lee en sus cartas casi contemporáneas a Mercedes Arias. Cfr. *supra* las cartas citadas con relación al "Soneto gótico" de 28-VIII-1939 (Domínguez, ed., 1992: 211), 14-X-1939 (*ibid.*: 212), abril, 1940 (*ibid.*: 219) o 9-IX-1940 (*ibid.*: 234).

"Romance del niño malo"

Si el soneto de 1938 reclamaba y justificaba una libertad expresiva que sin embargo sólo se ejemplifica en el plano de lo metafórico tradicional, un romance casi contemporáneo comienza a llevar a cabo, en el plano de la materialidad verbal, lo que era un resultado inevitable de la asunción total de lo proyectado en el soneto. El contraste de formas (soneto / romance) y, en consecuencia, de suerte editorial y destinatarios refleja tal vez que el proyecto literario cortazariano, capaz de simultanear en el momento de la producción la herencia tradicional perfectamente asumida con la propuesta lúdica más moderna, se ciñe en un primer momento a la hora de la difusión a los cauces más "serios".

El "Romance del niño malo", no obstante, entra de lleno, tempranamente, en la exploración de las posibilidades de una poesía "privada" desde la mera selección del código, sin temer el hermetismo. Desde luego que el texto se deja leer como divertimento en la línea de las "glosolalias pueriles" que convierten en jitanjáforas muchas canciones infantiles, según ya señalara Alfonso Reyes (1986: 229). Pero al contrario que éstas, el texto de Cortázar no es "candoroso", sino más bien "malicioso e impuro" (*ibid.*: 225). A pesar de presentarse en epígrafe como "vieja canción", el texto (y con él el idioma) es "creado". La conciencia metalingüística se hace explícita desde el mismo epígrafe: la "vieja" canción se identifica como escrita en "idioma marciano". Los adjetivos "vieja" y "marciano" parecen generar una tensión de la que surgirá el poema: entre lo ya conocido por antiguo y lo nuevo por totalmente alejado, el lugar de enunciación -como ocurría en el soneto de *Presencia*- aparece siempre diferido y de ahí proviene la radical "ajenidad" del mensaje, que el lenguaje inventado representa.

Semejante experiencia es también configuradora del poema. Estructurado como diálogo, en el texto se enfrentan dos voces y se figura el fracaso de la comunicación. Lo primero que se lee es algo en "idioma marciano": "-Babí, sinabá, balú, / balú, sinalí, balá" (1-2). La posibilidad del poema reside paradójicamente en la "incomprensión": la

segunda voz, que es una con la del lector, hace avanzar el texto en la pregunta por el sentido, reflejando el mismo impulso de la lectura. Notablemente, se hace explícito que la dificultad no estriba sólo en el mensaje, sino en lo indeterminado del lugar de enunciación: "-¿Quién habló, quién dejó⁴⁸⁹ qué, / quién habla, quién hablará...?" (3-4). Por toda respuesta, se consigna el mismo mensaje, con mínima variación: "-Babí, sinabá, balú, / balí, sinalí, balá" (5-6). En esas circunstancias, no queda más remedio que asumir que en la repetición y en la variación estriba cualquier posibilidad de acceder al sentido (algo sugerido en el soneto de *Presencia*, en tanto que postulaba una "travesura de nombres", y realizado en la "poesía permutante", como ha de verse). El final del romance revela sin lugar a dudas el carácter de horizonte cerrado que tiene el lenguaje, en tanto en cuanto el "querer decir" no puede trascender de sus límites: "-¿Qué dijisteis? -Sinalú! / -¿Qué quiere decir? -Balá!" (13-14). La traducción es auto-traducción, el sentido es tautología, el significado es referencia circular de la que no puede escaparse. Lo que empezó como juego se convierte en representación del drama de la incomunicación. La precipitación del diálogo en los versos finales, la urgencia en la respuesta, que lleva a acortar los mensajes, manifiesta la pulsión interrelacional que sin embargo finalmente fracasa.

No puede negarse que el romance que comento hace explícitas, antes de llegar a la disolución del poema, las implicaciones simbólicas de la falta de significado. Cinco versos centrales presentan una figuración espacial y metafórica de la "pérdida", no sin fuertes elipsis. Falta de comprensión e imposible progresión espacial se asimilan en un mismo verso, mediante la contraposición adversativa, que no es sino autonegación de una causalidad: "-No entiendo, pero este suelo / no me deja caminar. / Manos de limo en las suelas, / anzuelos de vegetal. / No entiendo, no, más⁴⁹⁰ el miedo..." (7-11). El

⁴⁸⁹ Es imposible no sospechar que existe una errata en este verbo, que tal vez debiera leerse "quién dijo". Pero, a falta de pruebas, debe aceptarse el texto como está y apurar sus efectos de sentido: hablar, así, será "dejar" un legado, entregar un don, olvidar lo irrecuperable, que es el texto-objeto.

⁴⁹⁰ Otra vez aparece aquí la sospecha de errata: ese "más", por paralelismo con el "pero" anterior, y

niño evocado en el título del romance, que debe identificarse con la voz "no marciana" (y que por tanto ofrece lugar también al lector), está perdido en un ámbito amenazador, quizá porque ha tenido la osadía de "escaparse", y quizá por ello mismo es "malo". Así, la situación evocada por el poema puede "traducirse" denotativamente como una escena de cuento tradicional en que un niño demasiado inquieto se aventura en lo desconocido y una vez allí el espacio y los ruidos se le convierten en seres vivos ("manos de limo"⁴⁹¹) y lenguaje que no entiende. Obviamente, esa sola lectura es insatisfactoria, y tras todo lo dicho hay que sugerir un (al menos) segundo sentido: el espacio amenazante es el universo del discurso constituido por palabras que "vienen desprovistas de sentido". La falta de asidero semántico paraliza al sujeto; la incompreensión es miedo, pero, sin embargo, un resto de osadía le queda al sujeto para no irse al silencio y sí interrogar a la voz desconocida.

Dado mi interés actual, menos centrado en lo simbólico que en lo meramente formal, me parece útil presentar un sucinto análisis de las posibilidades de este "idioma marciano", que pueden ilustrar algo acerca del funcionamiento de esa "mántica" del lenguaje, que aquí se investiga. El "idioma marciano" es limitado. La transcripción de las ocurrencias efectivas, de las *performances* (que identificaré como "frases" = f), permitirá extraer algunas conclusiones de cierto interés:

f1. - Babí, sinabá, balú, / balú, sinalí, balá

f2. - Babí, sinabá, balú, / balí, sinalí, balá

apoyado en la *reticentia* retórica, quizá debiera ser un "mas" adversativo. Sin posibilidad de acceder al original, el intérprete debe forzar, otra vez, el texto cual se le presenta y, así, prescindir de una reiteración de la (falsa)oposición y leer una coordinación muy irregular (oración "y" sustantivo, unidos por adverbio: "la incompreensión, a la que se une el miedo...").

⁴⁹¹ El suelo que, siendo condición imprescindible para el desplazamiento, se convierte en obstáculo es imagen onírica poderosísima, desarrollada en la antropomorfización. El limo, por su parte, es símbolo habitual del origen, de tal forma que puede leerse este verso como detención configurada en la inminencia de la aparición del sentido, discurso en vilo, que también sintetizan los "anzuelos de vegetal" (garfio que fija + pululación de lo vivo). Nótese que si aquí se equiparan "manos" y "anzuelos", en el soneto "Why not?" el "anzuelo" se transformaba en "meñique" y servía de instrumento para la aprehensión del sentido: "puedo alzar un anzuelo, convencido / -why not?- que en su meñique están las vidas" (7-8).

f3. - Babí, sinalú, balá!

f4. - Sinalú!

f5. - Balá!

Una primera aproximación distribucional revela que este lenguaje está constituido por siete palabras "reales" (separadas por blancos) y por siete segmentos recurrentes que entran en combinación diversa entre sí. Las palabras (p) son las siguientes (consigno el número de ocurrencias y sus características distribucionales, cuando son significativas):

p1. babí (3 -siempre en posición inicial)

p2. balá (4 -siempre en final de verso)

p3. balí (1)

p4. balú (3)

p5. sinabá (2)

p6. sinalí (2)

p7. sinalú (2) (sina-X: aparece siempre en posición central, salvo en un caso).

Los segmentos (que no se corresponden estrictamente con el concepto de sílaba) admiten una clasificación inmediata según su posición en la combinación (doy también el número de ocurrencias):

a) Posición inicial:

s1. ba (11)

s2. sina (6)

b) Posición final:

s3. bá (2)

s4. bí (3)

s5. lá (4)

s6. lí (3)

s7. lú (5)

Así pues, es claro que el "idioma marciano" se constituye de un número reducido de elementos, perfectamente identificables. También son identificables los rasgos diferenciales mínimos que generan la posibilidad de un código y los procedimientos que ponen en relación unos elementos con otros. Con respecto a lo primero, es posible establecer una serie de pares opositivos mínimos, valiéndose de mecanismos análogos a los que establece la fonología. Así, pueden encontrarse desde el par opuesto sólo por el rasgo suprasegmental "acento" (ba / bá), a pares generados por la ausencia de cualquier rasgo común (singularmente /sina/ frente a todos los demás elementos). Los más numerosos son los pares opuestos por el timbre, que generan "constelaciones": bá / bí; lá / lí; lá / lú; lí / lú. También aparecen algunos generados por la oposición de femas consonánticos: bá / lá; bí / lí.

El sistema completa su configuración a base de procedimientos de combinación de elementos basados en la repetición y la variación, y que, como tales, podrían considerarse "incantatorios", capaces de generar esa salmodia que inquieta al sujeto que recibe los mensajes codificados siguiendo esas pautas. La repetición de palabras y de segmentos ya se ha consignado arriba. La variación está propiciada por la existencia de las oposiciones mínimas también reseñadas y que permiten alterar una palabra mediante la variación de un sólo rasgo⁴⁹². A ello hay que añadir, en un extremo -y teniendo en cuenta el discurso efectivo en que este idioma se da-, la repetición de estructuras suprasegmentales como el acento (todas las ocurrencias están formadas por palabras agudas), la combinación metro-ritmo o incluso la "rima interna" (en el mismo verso: balí, sinalí; o en versos consecutivos: -Babí, sinabá, balú, / balí, sinalí, balá), aparte de la inevitable aliteración en un sistema de tan pocos elementos⁴⁹³.

⁴⁹² Es preciso tener en cuenta que hay combinaciones que no ocurren (y que podrían considerarse palabras "posibles" del idioma marciano): *babá; *sinalá; *sinabí.

⁴⁹³ La paronomasia y la rima interna (aquí asonante) son también recursos del hablante "no marciano" - único rasgo común entre los dos idiomas, vía sugerida para la comunicación: "-No entiendo, pero este **suelo** / no me deja caminar. / Manos de limo en las **suelas**, / **anzuelos** [con seseo característico] de vegetal. / [...] / No entiendo, no, más el miedo...".

Eventualmente, puede surgir un efecto retórico elaborado como la anadiplosis: "-Babí, sinabá, balú, / balú, sinalí, balá". En el otro extremo, también se observa la repetición de "sintagmas": la frase "Babí, sinabá, balú", aparece dos veces; otras dos una frase que, alterando su palabra inicial, repite el "sintagma" final: "X, sinalí, balá"; algo semejante ocurre con el "sintagma" "sinalú, balá", que aparece dos veces (también combinado con un elemento variable, en este caso X / 0), y con la particularidad de que una de ellas aparece "cortado" por la interferencia de la otra voz, dando lugar a un lenguaje autotélico, caracterizado por su traducción interna⁴⁹⁴, de tal forma que lo que antes era sintagma se revela como progresión determinativa: si "balá" traduce "sinalú", quizá "sinalú", sea a su vez, traducción de "babí", que, en otra frase, se "traduce" -progresiva hacia- "sinabá" que a su vez desemboca en "balú". Cada palabra es todas las otras y el lenguaje dice siempre lo mismo.

"U Nu..."

Si el "Romance del niño malo" presenta todavía lugares accesibles a la legibilidad (cediendo incluso una voz con la que el lector -en tanto exiliado del sentido- puede identificarse) la siguiente cristalización en un poema de la investigación acerca del idioma "inventado" se hace compacta en su intransitividad. Me refiero al siguiente texto incluido en *Rayuela* (R, cap. 41: 198):

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.

⁴⁹⁴ No se me oculta que esta interpretación de los dos últimos versos asume que el hablante "marciano" entiende la pregunta y, efectivamente, responde. Podría proponerse, sin embargo, la incompreensión también en este sentido de la comunicación y, entonces, habría que postular el simple entretendido de los mensajes, que reduce la comunicación, como digo, a "interferencia".

Ante tal opacidad no queda sino recurrir al contexto inmediato para acercarse a una mínima comprensión. En este caso dicho contexto es generoso en informaciones de todo tipo y de diversa procedencia: dos son las instancias enunciativas que las proporcionan, el narrador y el autor del texto, Horacio Oliveira, que en este caso difieren, aunque quepa suponer, dada la índole omnisciente del narrador, que sus observaciones coinciden con las que haría el personaje. En cualquier caso, del primero se obtiene la indicación genérica al identificar los renglones como "versos": "[...] se dijo mirando los versos" (*ibid.*), único -y suficiente en este contexto- rasgo que permite la inclusión del texto en el *corpus*, el cual recibe así un elemento "desestabilizador", que, no obstante, activa la comprensión de la poética que lo informa. Por otro lado, es el narrador mismo quien comienza a orientar la recepción integrando el texto, antes de transcribirlo, en una tradición que ya ha aparecido en este capítulo: "[Oliveira] no pudo resistir a la tentación de sacar un lápiz y escribir la jitanjáfora siguiente" (*ibid.*). Si la integración genérica (en sentido amplio: tipológico-discursiva) se produce *a posteriori*, y por tanto, de un modo u otro, actúa "sorprendiendo", re-orientando la lectura hacia un paradigma inesperado, la advertencia hipertextual tradicional ("jitanjáfora", género si se quiere, pero obviamente de un nivel inferior) previa a la lectura procura salvar distancias, difuminar escollos, dar "accesibilidad" al texto. A ello contribuye igualmente la identificación "temática" e idiomática que también facilita el narrador previamente: "[...] los nombres de los integrantes de cierto Consejo de Birmania" (*ibid.*). El límite a la legibilidad ha quedado francamente reducido tras todas estas informaciones que, inversamente, reconducen el proceso de interpretación hacia el momento de la escritura.

Presentar una lista de nombres como poema supone una compleja operación pragmática, que en este caso se basa, casi exclusivamente, en la extrañeza de la lengua del texto. La complejidad, además, se comprueba en una inferencia realizable por el lector a partir de otra información previa del narrador: el poema, para serlo, surge de la

re-escritura. Lo que se lee no es la lista bruta, sino un poema creado a partir de ella por el personaje-poeta, cuya fuente consigna también el narrador: "Era un papelito amarillo, recortado de un documento de carácter vagamente internacional. Alguna publicación de la Unesco o cosa así [...]" (*ibid.*). La transformación de ese documento en poema se produce en virtud de, al menos, dos operaciones distintas (al margen del no desdeñable paso del tiempo, quizá aludido en el color del papelito), ambas características del proceso intertextual: el recorte físico -esto es, la amputación de los enlaces del texto-fuente con respecto a su contexto originario- y la re-escritura (vivida como "tentación" irresistible). Este segundo momento implica, además, decisiones trascendentes. Por un lado, la selección de los nombres que integrarán (transformados en otra cosa) el poema; por otro, la segmentación espacial sobre la página. En ambos casos de lo que se trata es de gestionar los "silencios" y su distribución, los silencios absolutos (los nombres quizá eliminados en la selección, sobre cuya ausencia destacan los elegidos) y los silencios relativos (aquí, los blancos, el cambio de línea) que pautan toda pretensión de lectura. Con ello lo que ha quedado alterado ha sido, definitivamente, el campo comunicativo implicado por los dos textos. Surge, como consecuencia, un silencio fónico radical. Si en el texto-fuente se tenía un patrón de lectura posible (el idioma birmano al que se ajustaran los nombres), el poema resultante prescinde de él y surge entonces la necesidad de acomodar la lectura a los patrones que han regido la escritura. Es entonces cuando se hacen pertinentes las observaciones del propio personaje-autor. Para él algunas secuencias son legibles, siquiera en el sentido de que pueden ser dotadas de materialidad fónica: "Che, qué bueno es lo de Thiri Pyanchi U Thant, es lo que suena mejor" (*ibid.*). Más que el insoslayable efecto rector que tal afirmación tiene sobre la apreciación estética del poema, me interesa el contraste que surge con respecto a su siguiente observación: "¿Y cómo se pronunciará Htoon?" (*ibid.*), que sin duda debe proyectarse sobre otras muchas secuencias gráficas. La imposibilidad eventual de conferir sonido a un elemento no fue suficiente para

excluirlo de la selección que había de configurar el poema; antes, la co-presencia de ambos tipos de elementos habla de la conflictividad del proceso escritural.

Al margen de estas observaciones, el poeta-personaje incide en el juicio acerca de la forma, con doble ironía: "Los tres Wunna Kyaw Htin son un poco monótonos" (*ibid.*). El primer grado de ironía procedería de juzgar monótono un hecho de "naturaleza": la repetición de los nombres, en el texto-fuente, es inevitable, viene dada por su correspondencia con un referente extra-textual, y no se presta a valoración estética por sí. Sólo convertido en suceso de lenguaje puro, el hecho puede resultar monótono y, como tal, mejorable. El segundo grado de ironía proviene precisamente de juzgar fallida una selección y combinación que acaba de realizar el mismo autor: la actividad crítica es incesante y celosa, quiere tener siempre la última palabra. La única justificación recurre a la correspondencia posible con el referente y, entonces, inevitablemente, surge la necesidad del significado y la traducción: "Debe significar algo como "Su excelencia el Honorabilísimo" (*ibid.*). Pero no debe olvidarse que el "sentido" se ha impuesto sólo como consecuencia de la percepción de una falla estética, para colmar ese hueco.

Del texto como tal, poco puede decirse más allá de lo que su propio autor o el narrador apuntan. Debe insistirse en el carácter de poema "creado" por incorporación de elementos atraídos desde otro discurso pre-existente y señalar que la transferencia podía aparecer propiciada por la identificación de ese texto como una lista de nombres propios, paradigma irregular o extra-sistemático en casi todas las lenguas. De ese modo, el poema resultante anula *a priori* cualquier intento de transgresión en su norma de lectura, esto es, la tentación de *traducir* desde el idioma-fuente al idioma del comentario, salvo en la ocasión ya señalada. Los recursos que organizan el texto son comunes a todo poema: la repetición de secuencias más o menos extensas ("U", "Thado", "Thiri", "Wunna Kyaw Htin"; /thu/, /tin/ /th/ /in/ /t/ /n/ /m/) y casi siempre en posición privilegiada (generando "aliteraciones" o "anáforas").

Un último apunte acerca del poema trasciende sus fronteras para situarse en lo extratextual y en lo intertextual. La referencia a la UNESCO apela a la biografía del autor de *Rayuela*, ya en 1963 empleado del organismo internacional. El texto-fuente del poema pudo, entonces, con gran probabilidad tener existencia real fuera de la novela. Lo que sí es cierto es que alguno de los nombres allí transcritos la tuvo: "U Thant", como se sabe, era el nombre del embajador permanente de Birmania en la O.N.U. y secretario general interino de la organización entre noviembre de 1961 y abril de 1963 (lo que podría servir para fechar indirectamente con mayor precisión este capítulo de la novela, o en todo caso el poema). La importancia concedida por Cortázar a este personaje va más allá de su "sonoridad", pues lo menciona reiteradamente en el *Libro de Manuel* (ayudando quizá a fechar la acción, si no la redacción, de algunos pasajes de la novela). La valoración que U Thant merece a algunos de los protagonistas en esta ocasión, que lo consideran arquetipo del conciliador fracasado⁴⁹⁵, repercute indirectamente en el juicio estético del verso "Thiri Pyanchi U Thant" y lo tiñe de ironía.

"Fragmentos para una oda a los dioses del siglo"

El texto recién comentado, como los dos a los que me referiré ahora, se incluye en una novela y por tanto se inscribe en un proceso de escritura y de indagación expresiva más amplio. Los "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo" (también del *Libro de Manuel*) apenas cabrían en este repaso si no fuera porque incluyen estrategias discursivas que he analizado como recurso general para hacer estallar el

⁴⁹⁵ En contextos muy diversos, comenzando por el erótico: "Y tú -dijo Francine [a Andrés] que casi se divertía- juegas a U Thant entre Ludmilla y yo, el conciliador, la abeja entre dos flores, algo así [...]" (LM: 149), acusación que el aludido asume como índice de "cambio de nivel" en el proceso de comunicación: "Cómo decirle de otro modo que la quería, cuando ya todo el resto estaba otra vez de este lado, cuando U Thant, claro, cuando Ludmilla" (LM: 153). Lonstein es más "denotativo": "[...] de paso enterate que U Thant se perdió la ocasión de su vida de resolver los problemas internacionales [...]" (LM: 355-356). Incluso lo vincula (como sujeto pasivo) al proyecto de re-generación lingüística que puede derivarse de las listas de siglas: "[...] la verdadera coordinación y aprovechamiento de estas organizaciones tiene que emanar de las siglas por razones de pura semántica, palabra en la que como notarás está contenida la mántica que es la que cuenta, aunque el cretino de U Thant minga de capte" (LM: 359).

idioma. Desde luego, queda lejos de la "poesía concreta" a la que se podrían vincular los comentados hasta ahora y su examen detallado debe reservarse para otro momento, acompañándolo de un contexto hermenéutico más adecuado. Viene aquí como uno de los más acabados resultados del afán crítico-lingüístico de Lonstein, el personaje más comprometido con la investigación en el seno del idioma de todas las novelas cortazarianas. El epígrafe del poema lo sitúa en el contexto de los lenguajes creados para comunicarse con sujetos nuevos: "Tarjetas para alimentar una IBM". A lo largo del texto aparecen mecanismos expresivos ya familiares que, a modo de cuñas, tensan la expresión a riesgo de hacerla estallar. Se incluyen palabras y frases en idiomas extranjeros, por lo general tópicos publicitarios ("traveler's cheque are welcome") o culturales ("venite adoremus / hoc signo vinces"; "laudate adoremus"), tecnicismos de diferente tipo ("la blitzkrieg", "creative writing") o incluso modismos "exóticos" de época con valor eufemístico ("sus lingam flácidos"). Aparecen también acrónimos (IBM; SHELL MEX; BP; YPF), relacionados aquí con un paradigma concreto: las marcas comerciales ("los dioses del siglo"), que comparten su asistematicidad con el paradigma antes citado de la onomástica, a tal punto que en muchos casos vienen a confundirse, según este poema refleja, siempre con la mayúscula "reverencial" (HELENA RUBINSTEIN, JACQUES FATH, CARDIN, CHANEL, DOROTHY GRAY, IVES SAINT-LAURENT, MAX FACTOR, BALENCIAGA). Otro paradigma, privilegiado en la "sensibilidad" lingüística cortazariana, lo constituyen los nombres de productos farmacéuticos, ejemplo de lenguaje críptico, cuya comprensión se sacrifica gustosamente, siempre que el efecto práctico sea beneficioso ("EQUANIL / BELLERGA / OPTALIDON; ANDROTARDYL TESTOVIRON PROGESTEROL / ERGOTAMINA⁴⁹⁶ / y la de triple filo CORTISONA"). En todos los casos citados, importa menos el referente concreto de cada término que la identificación global del

⁴⁹⁶ Cuya relación morfológica con la "ergomanina" del glícico (R, cap. 68) es evidente.

paradigma, que permite atribuir un sentido general inequívoco al poema, pasando por encima del significado concreto de las palabras.

"Buscá ecofón con un mesín..."

En la misma novela aparece otro poema "creado" y opaco casi por completo a la lectura, si no fuera acompañado de su clave. Es el texto escrito plenamente en la adaptación del *fortrán* realizada por Lonstein (LM: 213):

*Buscá ecofón con un mesín
pero que nunca una fortrán
falte a la cita, si querés
un orlopró de gran coherencia
¡Boex!*

En este caso, el poema culmina el proceso explicativo de la función del nuevo lenguaje y su autor lo justifica como texto casi exclusivamente mnemónico. Todos sus términos -denominados "neofonemas" por el autor- están descifrados antes de su lectura y el principio generador es explicitado:

-[...] Fortrán es un término signifiante en el lenguaje simbólico del cálculo científico. En otras palabras, *formulación transpuesta* de fortrán, y eso no lo inventé yo pero encuentro que es una bonita expresión, y por qué entonces no decir boex por bonita expresión, cosa que economiza fonemas, es decir ecofón, no sé si me seguís, en todo caso ecofón tendría que ser una de las bases del fortrán. Con estos métodos sintetizadores, es decir los mesín, se avanza veloz y económicamente hacia la organización lógica de cualquier programa, o sea el orlopró. En este papelito podés ver el poema envolvente y mnemónico que preparé para retener los neofonemas [...] (LM: 213).

El carácter "envolvente" que también presenta el poema lo relaciona con la función mágica, incantatoria que se ha revelado fundamental en toda indagación en el idioma⁴⁹⁷. Por ello el ritmo cobra importancia singular: cuatro de los cinco versos son eneasílabos de acentuación muy marcada y el último verso (bisílabo) cumple la función retórica de epifonema: sintetiza el sentido global del texto. De los cuatro eneasílabos,

⁴⁹⁷ Pareciera que Lonstein quiere desmentir, en cierto modo, a Steiner: "La diferencia entre un lenguaje artificial como el FORTRAN, programado por especialistas de la informática y teóricos de la información, y el lenguaje humano reside en todo un potencial quimérico, en una serie de ambigüedades vitales y de decisiones imposibles" (Steiner, 1981: 249).

tres son oxítonos; el cuarto sitúa en posición final una palabra marcada, por eso, irónicamente: "coherencia".

Al igual que ocurría en *Rayuela*, la recepción aparece orientada por el autor del poema (al señalar su función) y, en este caso, también por el oyente primero, un personaje, encargado de aventurar un juicio e inscribir el texto en una tradición, ya conocida: "Parece una de esas jitanjáforas de que hablaba don Alfonso Reyes" (LM: 214). Sin embargo el "visible fastidio de Lonstein" (*ibid.*) corrige para el lector semejante filiación y advierte, indirectamente, contra la limitación que supondría vincularlo al lenguaje automático del que procede su nombre, incidiendo en la novedad y trascendencia del proyecto.

Con respecto al texto, llama la atención que, otra vez, como en el "idioma marciano", todos los términos inventados sean de acentuación aguda. En este caso se produce una curiosa homología fónica con palabras no "inventadas" del poema: "buscá" o "querés". Ello no sólo incide en la coherencia rítmica del texto sino que establece un contraste entre dos registros: una variante dialectal del sistema matriz y el lenguaje inventado. El poema surge, entonces, como fusión de idiomas extremos: el que roza la oralidad y el intrínsecamente inhabilable. Nuevamente, la poesía realiza la alquimia que permite la interpenetración de voces y discursos.

"Se le lengua la traba"

El último poema que comentaré en este capítulo difiere de los anteriores en que vuelve a encontrarse como texto exento, atribuible a un proyecto no ficcionalizado. El título, "Se le lengua la traba", refleja tanto el tema como los procedimientos formales que dan lugar al poema: el calambur por permutación de morfemas o sintagmas, que genera el absurdo o términos nuevos⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ El procedimiento es caro a Cortázar en otros textos de carácter generalmente lúdico. Aparece ya en un poema de *Presencia*, "Clarooscuro de Góngora": "-oscuro sol no se descifra, genio / ni lis de flor confiada- en un milenio" (2-3). Se sirve del mismo procedimiento para titular breves textos críticos ("El marfil de la torre"; UR, I: 149) o incluso obras extensas (*La vuelta al día en ochenta mundos*, *Los astronautas de la cosmopista*, en este último

Las permutaciones sintácticas generan oraciones absurdas (en sentido wittgensteniano) por carecer de referencia. El epígrafe (permutación sobre una frase ajena) ya da muestra de ello: "Cuando oigo decir de una lectura que tiene el hábito de la persona, me siento pensado a inclinar bien de ella". Frase que viene firmada por "Avellás Nicolanedá", anagrama evidente de Nicolás Avellaneda, presidente de la Argentina entre 1874 y 1880. El carácter crítico de semejantes absurdos, resultado de la inversión de frases hechas, apenas merece comentario y se inscribe también en el cuerpo del poema: "[...] Sí, en los niños / los únicos argentinos son los privilegiados. [...]" (8-9), inversión de un lema peronista de los años 40, o "Usted empieza cuando el espectáculo llega" (14).

A efectos lingüísticos, interesa más la permutación de segmentos léxicos, que es donde se generan las palabras nuevas o se altera o cauteriza el significado de palabras ya existentes. En esa operación no es menos importante, sí más sutil y más demoledor por afectar a la base del idioma, el efecto crítico de deconstrucción del idioma común, en muchos casos en su expresión más anquilosada: la frase hecha.

Salvo en el caso de "Salgamos todos a cazar / los rinopótamos y los hipocerontes. [...]" (3-4), en que la permutación es de bases cultas, por lo general el procedimiento afecta a la permutación de un sustantivo por un verbo, permaneciendo, sin embargo, los morfemas característicos de cada categoría en su lugar. Ello da lugar a combinaciones aberrantes que generan las "palabras nuevas" o dan a las "existentes" otro significado. Las ocurrencias efectivas son las que siguen:

"Mueven las ganas y blancan / en dos jugadas [...]" (1-2)

"[...] ¡La fresca que repausa!" (2)⁴⁹⁹

caso generando neologismos). En el curso de los textos también se repite el procedimiento, como cuando califica a los "piantados" de "brutos en diamante" (VDOM: 294). Lúdico y crítico es también el uso que se hace del retruécano en "Empleados nacionales, hurrah!" (SC: 327), generando (sin)sentido en palabras existentes: "Este que vive de su sueldo, / ése que suelda de su vive". El breve poema titulado "Ars amandi" (SC: 83) utiliza el procedimiento para revitalizar zonas amortizadas del idioma: "Vení a dormir conmigo: / no haremos el amor, él nos hará".

⁴⁹⁹ Es interesante notar que el anuncio de Coca-Cola también es citado por Salinas: "Ya otra surge, / más

"tanto va el rompe a la fuente / que al fin se cántaro..." (5-6)

"¡¡La trata quiere saber de lo que se puebla!! [...]" (7)

"de manera que mejer⁵⁰⁰ / que no te hermás, metano)" (15-16)

Se generan así palabras existentes que suelen ser sustantivos con significado incierto (las ganas, la fresca, la trata, la traba, el metano), a excepción de "poblar". En contraposición (reglada no obstante por las posiciones de origen), las palabras nuevas suelen ser verbos: blanear, repausar, *"se cántaro", hermar, lenguar. Con la excepción anterior (y demostrando la simetría del procedimiento) se corresponde la excepción de "el rompe".

Desde luego, la "ilegibilidad" de este poema sólo se sostiene parcialmente a la vista de un análisis estrictamente morfológico. La diafanidad del procedimiento, el hecho de que trascienda el nivel léxico y las implicaciones crítico-ideológicas señaladas hacen el texto perfectamente claro y la atribución de sentido (siquiera atomizado en las frases aisladas que constituyen el texto) no supone ningún problema. Sin embargo, me parece destacable el hecho de que en este poema no se puede identificar una voz enunciativa clara⁵⁰¹. El sujeto se ha ocultado tras los juegos de palabras y sin embargo, es necesaria su presencia para que éstos tengan lugar. La escritura aquí se presenta, insisto, como des-escritura de frases (ya) hechas (incluso en su sentido tópico). El sujeto enunciativo no *dice*, sino que *finje decir* alterando lo previamente dicho. Y en esa alteración reside su revolución. Lo único que el sujeto dice realmente es su silencio, relacionado con el silencio del Adbekunkus: nadie le podrá mandar callar, censurar esa crítica, pues el no dice nada, tan sólo juega con lo que otros han dicho, ha tirado la piedra de la palabra y escondido la mano.

trágica que todas: "Coca Cola, / La pausa que refresca." Pausa. ¿En dónde?" ("Nocturno de los avisos", *Todo más claro*; Salinas, 1961: 168).

⁵⁰⁰ Quizá sea errata por "mejor".

⁵⁰¹ La oposición nos / usted implícita en "Salgamos todos a cazar" frente a "Usted comienza", presenta irónicamente el *sfumatto* del enunciativo en un plural inasible y la respetuosa apelación al destinatario para que se aperciba de sus propias relaciones con el absurdo.

3. CONCLUSIÓN

En la breve muestra de poemas analizados en el presente capítulo -y junto a los "sonetos italianos" comentados en su momento- se realiza uno de los principios típicos de la "expresión poética", revitalizado con importantes connotaciones por Julio Cortázar en su práctica literaria: el "extrañamiento". Escribiendo en una lengua "ajena" a su tradición y a cualquier tradición propone a la lectura una distorsión en sus presupuestos de partida, por cuanto no existe, en principio, correlación entre el sistema que codifica el mensaje y el sistema manejado por el receptor elegido. El juego, además, se complica en cuanto el autor declara realizar una manipulación creativa en el interior del sistema ya de por sí extraño. En esa manipulación, pues, ha de verse una intención de convertir dicho sistema en un instrumento privado que apunta objetivos de alcance metaliterario que trascienden lo meramente lúdico.

Todo ello puede considerarse como una reflexión puesta en obra de una sospecha común a la escritura contemporánea que ha sabido utilizar con más provecho las implicaciones de una revitalización hermenéutica de sus posibilidades. Eliminando la confianza en un sentido apriorístico susceptible de transmisión íntegra, lo más granado de la escritura moderna acaso pudiera considerarse como un ejercicio de protección contra el sentido. Consciente de la sentencia genettiana de que "una tirada de dados nunca podrá destruir el sentido" (Genette, 1989: 64), la única herramienta de que dispone el escritor es la persecución de la multiplicidad máxima de ese sentido, la saturación, el estallido interior. Sabedor, a la vez, del sometimiento ineludible del discurso al decurso, ese estallido se cifra, según Derrida, en una "diferencia", esto es, de un lado, en la consecución indefinida de significados diferentes, y, de otro, en la proyección infinita del sentido a un más allá nunca alcanzado, siempre fuera del texto. Los significados diferentes son sólo apuntes para un sentido constantemente "diferido",

jamás cristalizado. La escritura tradicional (moldeamiento del significado) se convierte así en des-escritura, permanente quiebra de los límites de lo dicho, postulación impenitente de lo que aún queda por decir.

VII

LA POESÍA PERMUTANTE DE JULIO CORTÁZAR

Un poème à variantes, c'est un scandale pour l'opinion ordinaire et vulgaire. Pour moi, c'est un mérite. L'intelligence est définie par le nombre des variantes. (Paul Valéry, 1922, *Cahiers, U*, IX, p. 49; en Valéry, 1992: 172).

1. INTRODUCCIÓN: EL ORDEN DEL TEXTO

La exploración de los límites del lenguaje en la práctica poética cortazariana se enmarca dentro de un proyecto de experimentación formal más amplio que acoge igualmente la poesía permutante, uno de los sectores del *corpus* a los que el autor dedicó más atención. Cuando se trata de permutaciones, es preciso considerar algunos conceptos de alcance más general que no debieran pasar enmascarados. El término "permutación" no llega a ser una metáfora de origen matemático, aunque su especialización en este campo podría sugerir ciertas afinidades, no lejanas por otra parte de muchas de las reflexiones sobre la poesía y el arte modernos⁵⁰², entendidas como actividades especulativas puras, regidas por leyes propias, autojustificadas, pero utilizables como instrumentos para acceder a verdades de otro orden. En tal sentido, lo

⁵⁰² Conviene recordar que Carlos Fuentes llamó a Julio Cortázar "gran maestro contemporáneo de la *ars combinatoria*" ("*Rayuela*, la novela como caja de Pandora", en R: 706). Por lo que respecta a su relación con ciertas tendencias del arte moderno, baste citar las reflexiones que U. Eco vierte en *Obra abierta*: "El tema común en estas investigaciones es la reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que las rigen) ante la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente" (Eco, 1984: 52). *Vid.* también Moles (1971). La tradición de la "poesía permutante" viene de antiguo, al menos desde los "laberintos" clásicos y medievales (cfr. Cózar, 1991 y también Liedtke, 1963).

dicho a propósito de *Presencia* respecto de la capacidad "invocatoria" de la palabra encuentra en el proyecto permutante una nueva realización. El recuerdo de la tradición cabalística se impone. Aunque Cortázar no la menciona explícitamente, puede comprobarse a lo largo de toda su escritura que el "cabalismo lúdico" es una constante⁵⁰³. Pero la fuente cabalista sí había sido recordada por otro poeta "permutatorio" (es el adjetivo que él utiliza), Juan Eduardo Cirlot, autor que ya ha aparecido en mi estudio y que también desarrolló un ciclo plenamente consciente de sus implicaciones⁵⁰⁴. Hacia el mismo destino se orienta la actividad literaria de Julio

⁵⁰³ El palíndromo y el anagrama, permutaciones de letras, son fundamentales en dos relatos tan distantes como "Lejana" y "Satarsa": "Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con *a*, después con *a* y *e*, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (*ala*, *ola*), con tres consonantes y una vocal (*tras*, *gris*) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando. Con tres y tres alternadas: *cábala*, *laguna*, *animal*; *Ulises*, *ráfaga*, *reposo*. Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale, demoníaco Caín, o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y..." ("Lejana", *Bestiario*; CC/1: 119); "Satarsa / *Adán y raza*, *azar y nada* // Cosas así para encontrar el rumbo, como ahora lo de atar a la rata, otro palíndroma pedestre y pegajoso, Lozano ha sido siempre un maniático de estos juegos que no parece ver como tal puesto que todo se le da a la manera de un espejo que miente y al mismo tiempo dice la verdad [...], y eso lo lleva desde hace mucho a pensar como delante de un espejo; si atar a la rata no da más que eso las variantes merecen reflexión, y entonces Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas [...]" ("Satarsa", *Deshoras*; CC/2: 443); "Al pardo Illa no le molesta que Lozano juegue tanto con las palabras, quién no es loco a su manera, piensa el pardo, pero le gusta menos que Lozano se deje llevar demasiado y por ahí quiera que las cosas se ajusten a sus juegos [...]" (*ibid.*: 445); "Otro juego de palabras, pero hay veces en que Lozano da en el blanco y entonces casi parece que tuviera razón con su manía de andar dando vuelta los guantes, de verlo todo desde la otra punta. La *cábala del pobre*, ha dicho alguna vez Lozano." (*ibid.*: 449). Por otro lado, puede resultar interesante un recuerdo de Augusto Monterroso: "[...] Julio Cortázar me ofreció hace años buscarme en una biblioteca de París el Evangelio según San Mateo puesto en alejandrinos palindrómicos franceses por alguien en el siglo XVIII, ofrecimiento que no le acepté por temor a hacerlo perder el tiempo" (Monterroso, 1987: 19).

⁵⁰⁴ Cirlot se remonta a la disciplina llamada "Hokhmath ha-Tseruf" desarrollada en el siglo XIII por Abraham ben Samuel Abulafia, método de permutación alfabética para alcanzar un estado de "concentración" mística que permita liberarse de percepciones sensoriales y emociones. Los prólogos que Cirlot pone a sus "poemas permutatorios" incluyen observaciones interesantísimas para proyectarlas sobre los "poemas permutantes" cortazarianos: "Este poema representa la consecuencia de la analogía y el paralelismo. Aparte los diez primeros versos que dan lugar al prototipo, al "acorde germinal", o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis contiuidas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schoenberg (música dodecafónica), pero también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acacida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento." (prólogo a *El palacio de plata*, Barcelona, 1955; en Cirlot, 1974: 337-338). Más tarde insiste en sus fuentes y en los posibles alcances: "Es la mera traslación de los principios de la técnica de la música dodecafónica a la poesía, y, yendo más lejos, una derivación del *tseruf* qabbalístico de Abraham

Cortázar, como se observa inmediatamente al fijarse en la relación que mantiene con su obra a lo largo del tiempo, tal como ha podido ya verificarse en la organización del *corpus* poético.

La actividad "permutatoria" es continua desde la concepción misma de esa antinovela titulada *Rayuela*: se pide ahí la participación del lector en el proceso de construcción de la obra, entendida como la combinación de una serie de piezas que acaso el azar pudiera haber mejorado. Dos lecturas se sugieren en el umbral del texto y se apunta la posibilidad de otras muchas⁵⁰⁵. Pero no ocurre esto tan sólo en el caso de *Rayuela*: el conjunto de su obra cuentística, de las publicaciones originales a la recopilación en los cuatro volúmenes de *Los relatos* (REL), experimenta, como ya indiqué, una "permutación" importantísima.

Otro tanto ocurre con el grueso de su producción estrictamente poética. Los escasísimos textos publicados dispersos (aparte del nunca reeditado *Presencia*) y otros muchos inéditos confluyen por primera vez en *Pameos y meopas. Salvo el crepúsculo*, sin

Abulafia (1240-1300). [...] El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos "se mueven") intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekinah" (prólogo a *Bronwyn, permutaciones*, Barcelona, 1970; *ibid.*: 339); "[...] Al margen del origen de esta técnica (relacionada con la música dodecafónica, el *Tseruf* qabbalístico y una zona de las matemáticas), este poema se propone menos una función lírica que constituir una suerte de rito ante el imposible." (prólogo a *Inger, permutaciones*, Barcelona, 1971; *ibid.*: 339-340). En cartas privadas, Cirlot considera a la poesía permutatoria "el gran descubrimiento de mi vida poética" (carta a Leopoldo Azancot, 1-X-1972; *ibid.*: 18). Azancot, al comentar la poesía permutatoria de Cirlot apunta el camino de la trascendencia que me interesa señalar aquí: "Esta técnica -se compruebe- sirve, ante todo para explorar el inconsciente sin descender a él, manteniéndose en el plano del lenguaje. Sirve, también, para crear un orden suprahumano, que es al orden de Dios lo que el microcosmos al macrocosmos; un orden antijerárquico y antilimitativo en el que cada uno de los elementos que lo integra conserva su libertad, su autonomía sin ver limitada ninguna de sus virtualidades; un orden que asume al desorden, sin negarlo, y que no es sino la suma final de todo aquello que, aisladamente, lo niega. Sirve, además, para abolir el azar en el ámbito que acota: por su intermedio, el poema se sustrae del dominio del tiempo, convirtiéndose en el lugar donde todas las tiradas posibles de dados se producen simultáneamente, en un movimiento único. Sirve, por otra parte, para que el poeta, escapando de los elementos banales de su yo, objetúe su subjetividad. Sirve, por añadidura, para -mediante la aplicación del método llamado por los cabalistas *dillg* o salto-, realizar una serie de asociaciones, libres y guiadas a un tiempo, que ilumina los procesos ocultos del espíritu y que podría llegar a hacer factible que fuera tocada la totalidad del campo de la conciencia de quien se somete a su disciplina. Y sirve, en fin, para crear un a modo de lenguaje absoluto, de efectos encantatorios" (L. Azancot, "Prólogo" a Cirlot, 1974: 22).

⁵⁰⁵ Ya Alazraki (1980b: XXI) estableció el vínculo: "Su *poesía permutante*, como los discos visuales de Paz, es ejemplo de poesía aleatoria, *mobiles* en verso, versión poética del modelo abierto presentado en *Rayuela*".

indicación alguna, recupera -como se dijo- la práctica totalidad de los textos del volumen anterior, eliminando algunos e incluyendo otros, pero organizados de forma a menudo diferente.

Como sustento de la declarada identidad permutante de ciertos textos cortazarianos y de la metamorfosis práctica a la que otros se someten, se pueden rastrear conceptos de alcance más amplio, en una elevación que habría de llevarnos a identificar el punto de unión entre actividades intelectuales a menudo diferentes. Al hablar de "orden", "serie", "combinación" o "secuencia", todavía se está cerca de un paradigma que podría entrar a formar parte de un discurso "matemático", estrictamente preocupado por las relaciones formales que pueden mantener los elementos "en sí". Pero si se lleva un poco más allá el proceso de abstracción aparece el concepto que sustenta esa preocupación "reordenante": el tiempo, y el puro formalismo debe dejar espacio a la actividad del hombre en ese discurrir temporal. Esa implicación "humanista" aboca necesariamente, en el terreno de la literatura, a la principal actividad que en ese ámbito relaciona al hombre con el tiempo: la lectura.

Como es sabido, el papel del lector resulta punto de referencia clave en la concepción cortazariana de la literatura. El autor tiene lúcida conciencia de la dinámica de la construcción del sentido, que pasa, en buena medida, por la revelación de esa actividad como el establecimiento de una relación de poder. La deconstrucción de la "lectura tradicional" en buena parte de la obra de Cortázar es metonimia, entonces, de la sugerencia de una revolución radical en el seno del orden instaurado por la racionalidad ilustrada en Occidente, lo que traducido en la propia terminología del autor recibe el nombre de "Gran Costumbre".

Invitar a que el lector participe activamente en la construcción de ese sentido supone compartir el ámbito en que la "autoridad semiótica" se verifica y revela un terreno de la experiencia del que, por la costumbre, se había abdicado. La acción "conmutadora" del propio Cortázar en el conjunto de su obra (tal como he señalado) y

el reto al lector que se plantea en algunas piezas señeras es una incitación a intervenir en el orden de la experiencia, muestra que es posible actuar en el seno del cauce temporal, negar la identidad entre sucesión y causalidad, reclamar un concepto de explicación liberado de la ciega fatalidad que vincula el antes y el después: una empresa de liberación del hombre que parte de una de las experiencias más "íntimas", la lectura, y busca proyectarse desde ahí al marco generalizado de la acción humana⁵⁰⁶. Parafraseo aquí vagamente uno de los hilos discursivos fundamentales de la obra cortazariana. Este *tópico* se ficcionaliza en numerosos textos narrativos, se "pone en obra" en algunos de ellos y busca una traducción acaso esencializada en los poemas permutantes.

Esta especie de programa literario que se pone en marcha de forma palpable sobre todo a partir de la publicación de *Rayuela* recuerda, evidentemente, algunos de los postulados básicos de las vanguardias más conspicuas: las propuestas renovadoras no son simplemente vanos intentos de originalidad, sino que apuntan, trascendentalmente, a objetivos extraliterarios: lo que se pide es la liberación de todas las instancias que participan en esa especial forma de actividad humana (o, en otras

⁵⁰⁶ El precedente mallarmeano de este concepto de lectura se verifica claramente si se recuerda, por ejemplo, la interpretación que Blanchot propone para el *Livre* del poeta francés: "[Mallarmé] no es en verdad un lector. Él es la lectura: el movimiento de comunicación por el cual el libro se comunica consigo mismo, -en primer lugar, según los diversos intercambios físicos que la movilidad de las hojas hace posibles y necesarios; luego, según el nuevo movimiento del entendimiento que el lenguaje elabora al integrar los diversos géneros y artes; por último, mediante el porvenir de excepción a partir del cual el libro viene hacia sí mismo y viene hacia nosotros, exponiéndonos al juego supremo del espacio y de los tiempos." [en nota añade: "[...] El libro siempre es otro, cambia y se intercambia mediante la confrontación de la diversidad de sus partes; así se evita el movimiento lineal -el sentido único- de la lectura. Además, el libro, desplegándose y replegándose, dispersándose y juntándose, muestra que no tiene ninguna realidad substancial: nunca está ahí, deshaciéndose constantemente mientras se hace" ("El libro que vendrá", en Blanchot, 1969: 272-273); "La lectura es operación, es la obra que se realiza suprimiéndose, que se prueba confrontándose consigo misma y se suspende mientras se afirma" (*ibid.*: 273)]. El vínculo de la poesía permutante cortazariana con el proyecto mallarmeano no escapó a Alazraki: "En su *poesía permutante*, incluida en *Último round*, Cortázar se aproxima al ideal del *Livre* de Mallarmé" (1991b: 634-635, n. 7). El propio Cortázar había percibido el límite que se verificaba en ese modelo y que él mismo quizá no se atrevió a transgredir: "De manera, entonces, que tal vez, tal vez, debería haber tenido el coraje de *passer outre*, ¿eh? Irme al otro lado y llegar a hacer lo que hizo Mallarmé en *Un coup de dés*. Mallarmé sabía muy bien que en ese momento nadie se iba a poder aproximar a ese poema. El tiempo, finalmente, lo fue descifrando y es posible que en ese sentido yo tenga una cierta cobardía frente al límite al que podría llegar un escritor" (Prego, 1985: 150).

palabras, de comunicación) que es el intercambio literario. Las vanguardias clásicas hicieron hincapié, sobre todo, en el objeto⁵⁰⁷ y, recuperado en las neo-vanguardias de la segunda mitad de siglo, dicho interés por el "estallido" del objeto se convirtió en tradición⁵⁰⁸.

La tarea de Cortázar, no obstante, puesto que apunta al sujeto (al lector como *alter ego* del autor, y ambos unidos en el plano sustancial de la instancia creadora), busca anclarse en una tradición algo más antigua, la simbolista⁵⁰⁹, y encuentra su apoyo más inmediato -por vía de coincidencia no premeditada, a buen seguro- en el impulso hermenéutico, casi contemporáneo de las obras cortazarianas fundamentales a este respecto, que recupera el lugar del lector en la tarea de construcción del sentido del texto literario⁵¹⁰.

Corolario de la interpretación de la lectura como operación en el tiempo (y contra el tiempo) es considerar el espacio, el otro anclaje de la "Gran Costumbre", otra

⁵⁰⁷ Debe recordarse a este respecto la experiencia llevada a cabo ya en *Altazor*: en el canto IV hay un fragmento "en prosa" que permuta palabras.

⁵⁰⁸ He intentado poner en orden la cuestión en mi tesis de licenciatura. La relación del poeta Cortázar con las vanguardias clásicas se fundamenta, como suele ser habitual, en una cantidad ingente de lecturas, que han quedado adecuadamente reflejadas en entrevistas o textos "profesionales" (reseñas, introducciones, etc.). Elucidar el alcance de esa influencia en la obra cortazariana pasa por superar el límite del surrealismo como horizonte tópico de la crítica (cfr. Valbuena, 1974; Alazraki, 1975; Picón Garfield, 1975a; Ferré, 1987; Matamoro, 1993a). Por lo que hace a los vínculos con la poesía experimental "neo-vanguardista" es obligada la mención de un poeta como Haroldo de Campos (traductor y comentarista del "Zipper Sonnet") o, especialmente para lo que afecta al proyecto permutante, las reflexiones del OULIPO. En lo que se refiere al marco hispano, sería interesante investigar la relación que establecen algunos experimentalistas españoles de los años 60-70 con la obra de Cortázar, autor de referencia para ellos, sobre todo después de la publicación de *Rayuela* en 1963.

⁵⁰⁹ En Rimbaud, en Mallarmé y también en Valéry debe buscarse el origen de una preocupación por la relación entre texto y lector basada en las nociones de permutación, azar, "pureza", literatura *a priori*. La preocupación "visionaria" por las cosas del "otro lado" y la consideración de la tarea y el instrumento poéticos como la llave de ese "más allá" encontrarán en Cortázar a uno de sus más acendrados defensores en lengua española.

⁵¹⁰ Algo que ya había percibido Benjamin en los años treinta: "[En esta época] La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor" (Benjamin, 1973: 40).

de las metamorfosis del límite, otro pretexto para la transgresión. Y hablar del espacio es hablar de la dimensión física, del dominio de la acción. En el caso de la lectura, se puede conceder con facilidad que ese dominio se identifica con el objeto, con el texto en su acepción estrictamente material. Si la atención a este aspecto es una de las características de la vanguardia clásica, tampoco se olvida el poeta argentino de mencionarlo. Me acerco ya a los textos concretos, aunque ahora he de utilizarlos sólo a modo de ejemplo.

Todo acto de lectura implica un acto de manipulación física del soporte que alberga al texto. Aunque sujeto todavía al marco tradicional del libro, Cortázar intentará hacer "estallar" sus posibilidades intrínsecas. El ejemplo de *Rayuela* impone, en la lectura privilegiada por el "tablero de dirección", una serie de "saltos" que obligan al lector a avanzar y retroceder entre las páginas sin norma fija, suspendiendo de ese modo, al menos, la funcionalidad soterrada del concepto de "duración" de la lectura⁵¹¹.

Es preciso decir que, a pesar de su alcance teórico, el procedimiento que genera *Rayuela* no es absolutamente original⁵¹² ni tampoco supone el primer intento cortazariano de transgredir la disposición habitual del texto en su soporte. El juego tipográfico había sido empleado por Cortázar desde sus primeras novelas: *El examen* y *Divertimento* ya verifican un uso intencional del sangrado; la cursiva había jugado un decisivo papel como signo diferenciador de discursos en *Los premios*. *Las Historias de Cronopios y de Famas* supusieron un magnífico "laboratorio vanguardista" en el umbral de la carrera literaria reconocida y también ahí aparecen juegos con la tipografía.

⁵¹¹ Cuyo parámetro puede ser el número de páginas leídas o que restan por leer, y, que, en el caso de la lectura guiada por el "tablero de dirección", sólo puede averiguarse con una notable "pérdida de tiempo" o prolongación de la "duración" en una actividad corrompida que no es lectura pero que altera ésta al interrumpirla.

⁵¹² Sin salir del marco hispánico, habían esbozado intentos parecidos al de *Rayuela* Jardiel en *La tournée de Dios* (1932) o el propio Gómez de la Serna en *El incongruente* (1922), que Cortázar reseñará en noviembre de 1947 con las siguientes palabras: "Esta indefinible novela, donde capítulos cerrados y abiertos a la vez como caracoles participan del cuento, el poema y la biografía, admite ser leída en cualquier punto de su transcurso, no termina jamás y está empezando a cada página, saltando de un mundo a otro mundo, de un tiempo a otro tiempo[...]" (en Alazraki, 1980a: 271).

Rayuela supone, quizá, la culminación de esta tendencia, pero la mayor intervención en la dimensión física del texto se dará en libros posteriores de carácter misceláneo, como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, proyectos contemporáneos de la poesía permutante. Se generaliza en ellos el uso de ilustraciones de diferentes procedencias, el blanco se utiliza de forma absolutamente intencional, se tienen en cuenta las dimensiones del objeto-libro -buscando tamaños o formas inusuales-, se altera el sentido de la impresión en la página, se divide el libro en dos sectores cortados de hecho en sentido horizontal (así la primera edición de *Último round*), etc. En el caso de algunos de los poemas permutantes se sugiere recortar las estrofas de la página, entremezclarlas y dejar que el azar decida el orden (UR, I: 273)⁵¹³.

2. EL CORPUS DE LOS POEMAS PERMUTANTES CORTAZARIANOS

La poesía permutante de Cortázar constituye un conjunto de siete poemas de diferentes épocas (todos posteriores a 1965) y características relativamente diversas. En correspondencia con la peculiar difusión de la lírica cortazariana, varios de estos

⁵¹³ Es preciso recordar que el propio Cortázar consideró *62 / Modelo para armar* como "novela permutante": "Y yo me pregunto si una buena parte de lo que he escrito no es permutante. Porque *62, Modelo para armar* es también una novela permutante. A mí siempre me fascinó la idea de dejar suelto el lenguaje, la posibilidad de armar, de articular un poema, una prosa que tenga un repertorio no ya de infinitas lecturas, pero sí de diferentes lecturas mediante un simple movimiento, mediante un cambio de los bloques semánticos. Siempre me ha fascinado porque eso es un poco devolverle al lenguaje una especie de vida personal. Vos escribís el poema permutante y después las cosas empiezan a moverse según como tus ojos elijan la lectura, se elimina esa cosa en cierto modo mecánica y consecutiva que tiene el lenguaje racional y que tiene particularmente la prosa" (Prego, 1985: 149). En el prólogo a la novela, el autor ya sugería la posibilidad, pero en un sentido más profundo que el estrictamente material: "El subtítulo "Modelo para armar" podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (62: 5). La permutación se convierte en tema en varios lugares del relato: "Tell ¿cuántas combinaciones habrá en esa roñosa baraja que el tipo con cara de pescado está mezclando en la mesa del fondo? (62: 180); "Mira, si pienso que algún día la baraja se da de una manera que nos junte en alguna cama de este mundo [...]" (62: 181).

poemas aparecieron en diferentes lugares, aunque las variantes son casi inexistentes (se mencionarán, en todo caso, cuando sea oportuno). En tales circunstancias, me parece oportuno consignar cuáles son esos poemas y precisar ubicación en los libros de Cortázar.

En *Último round* (1969) se recogen por primera vez cuatro de estos poemas permutantes: "Antes, después", "Homenaje a Alain Resnais", "Viaje infinito" y "Homenaje a Mallarmé". El poema que lleva por título "720 círculos" -fecha en 1968 y mencionado en el texto que presenta los poemas recogidos en *Último round*- no apareció, sin embargo, hasta 1971 en la *Revista Iberoamericana* (nº 74) y fue luego recuperado en *Territorios* (1978). En ese mismo volumen se vuelven a imprimir todos los poemas permutantes de *Último round* y se añaden, además, otros dos nuevos: "Fuera de todo tiempo" y "Helecho". Estos dos últimos, por su parte, aparecerán otra vez (con algunas alteraciones), y junto a "Viaje infinito", en la sección "Permutaciones" de *Salvo el crepúsculo* (1984).

Del mero inventario se pueden extraer ya algunas conclusiones interesantes: a) la recopilación completa de los siete poemas sólo se produce una vez, en *Territorios* (que además incluye permutaciones *realizadas* de alguno de los textos); b) el orden de publicación de los poemas repetidos de *Último round* a *Territorios* o de *Territorios* a *Salvo el crepúsculo* se modifica, lo cual supone una "permutación" en el nivel del macro-texto que no debe pasarse por alto; c) sólo un poema ("Viaje infinito") aparece en las tres recopilaciones; d) sólo un poema conserva su lugar relativo (el último de la serie) en cada una de las dos compilaciones en que aparece: "Homenaje a Mallarmé"; y, por fin, e) sólo un poema ("720 círculos") se publica fuera de esas recopilaciones⁵¹⁴. Dados los

⁵¹⁴ En realidad el "Homenaje a Alain Resnais" se publica también exento como homenaje póstumo en *El país* de Madrid (18-II-1984); pero obviamente no dependió esa publicación de la voluntad del autor y ni siquiera se indica en ese momento que pertenece a un ciclo más amplio (tampoco se respetan algunos rasgos tipográficos esenciales, dada su condición).

diferentes estadios que conoce el proyecto, cabría postular sin excesivo riesgo su condición de "obra abierta"⁵¹⁵.

Si la descripción objetiva del *corpus* permutante no ofrece mayores problemas, es preciso, sin embargo, anotar que ciertas referencias a dicho *corpus* incluidas en alguno de los para-textos que acompañan a algún poema introducen "distorsiones" que sugieren una mayor complejidad en la configuración del proyecto. Por ejemplo, en la presentación original de la primera colección de poemas permutantes en *Último round*, el lector desatento puede pasar por alto uno de los poemas más singulares del conjunto ("la pequeña estructura" titulada *Antes, después*) porque aparece en la portada del volumen, hecho que no se advierte en la "Noticia" que explica el proyecto. El lector atento, al contrario, se verá obligado a insertar un texto "disimulado" en el magma abigarrado de textos diversos que componen la cubierta del libro en un conjunto unitario de intenciones complejas. Pero, además, la "Noticia" explicativa hace referencia al modo de presentación de los poemas en el libro:

Razones obvias (por ejemplo, el suicidio de un editor frente a un presupuesto) impiden presentar aquí los poemas en páginas sueltas que facilitarían el barajar del naípe; sin embargo me parece que estas persianitas de la planta baja se prestan bastante bien a abrirlas y cerrarlas en todas direcciones, y al final es casi lo mismo [...] (UR, I: 273).

La referencia a "la planta baja" resulta incomprensible para quien no sepa que la edición original de *Último round* se realizó en un solo volumen cuyas páginas se hallaban "cortadas" a un cuarto de su altura, más o menos, empezando por abajo. Las sucesivas ediciones de la obra (por razones puramente económicas, haciendo valer los temores del autor) se realizaron en dos volúmenes y los poemas permutantes quedaron relegados a las páginas finales del primero, impresos en horizontal (como casi todos los demás poemas de la obra -que en la edición original se distinguían de los permutantes,

⁵¹⁵ El "Zipper Sonnet", aun con diversas intenciones y alcance, supone una nueva modulación de ese proyecto unitario *in progress* y se sitúa como nexo privilegiado en la confluencia de escrituras poéticas al realizar la síntesis entre el cauce clásico del soneto y su desbordamiento en la "lectura multiplicada", como ya he tenido ocasión de señalar anteriormente.

además, por ir en el "primer piso"-) y con el añadido de un marco punteado (sugiriendo su condición de "recortables") que ha de resultar triste residuo de la invitación a la manipulación física del texto⁵¹⁶. La mención a "la planta baja" se conserva sin embargo en las reediciones posteriores de *Último round*, perdiendo su sentido, y, lo que es más grave, indicando que el acceso que se ofrece a esos poemas ha sido menoscabado: la primera edición ofrecía los textos permutantes en un soporte manejable⁵¹⁷, pero además los incluía en un libro que por su propia composición resultaba ser un artefacto permutante: el azar o la voluntad del lector pondría en contacto diferentes "lugares" de cada una de las dos plantas en cada apertura, posibilidad lamentablemente cancelada en las ediciones posteriores a la primera.

Un segundo elemento de distorsión aparece confrontar la "Noticia" de *Último round* con la nota que precede a las "Permutaciones" de *Salvo el crepúsculo*. En el primero de esos textos se menciona "la primera tentativa, **720 círculos**" (UR, I: 272). Lo que podría pasar como referencia a un poema finalmente no incluido en el *corpus* (quizá por ser mera "tentativa") se convierte en distorsión cuando se lee en *Salvo el crepúsculo*: "[...] el poema 720 círculos que incluí con legítimo entusiasmo en *Último round*" (SC: 127). Es evidente que, o bien hay un falso recuerdo por parte del autor o bien el estado actual del *corpus* permutante no es el que Cortázar había previsto⁵¹⁸. Lo más probable es lo primero, en tanto en cuanto Cortázar considera ese poema como tan naturalmente unido al conjunto que ni se le ocurre, en el momento de componer *Salvo*

⁵¹⁶ La más reciente edición de *Último round* (Madrid, Debate, 1991) recupera el volumen unitario pero no respeta las dimensiones de la edición original y por supuesto tampoco la segmentación de las páginas.

⁵¹⁷ Que más o menos se respeta en ediciones sucesivas, pues el tamaño de los volúmenes y el hecho de conservar la impresión de una estrofa en cada página permite una manipulación análoga a la publicación original.

⁵¹⁸ En este caso el cotejo de la primera edición de *Último round* corrobora que "720 círculos" tampoco se incluye allí y tampoco está en la versión original mecanoscrita conservada en Harvard. Las diferencias entre la primera edición y las posteriores no afectan al número de textos, sino "sólo" a su presentación y a su orden, lo que se vincula estrechamente con el problema de la permutación.

el crepúsculo, pensar que anteriormente no lo ha recogido en ninguna colección. Quizá su publicación exenta en una separata de revista (recuérdese que es el único caso) corrige *a posteriori* el olvido que lo dejó fuera de *Último round* y propicia *a priori* el falso recuerdo que lo dejará fuera de *Salvo el crepúsculo*.

3. LA PERIFERIA TEXTUAL DE LOS POEMAS PERMUTANTES

Tras la descripción del macro-texto permutante planteo en lo que sigue un análisis para-textual todavía incompleto, pues sólo afecta a aquellos textos periféricos que relacionados con el *corpus* permutante en su globalidad. El comentario de los para-textos individuales de cada poema (básicamente, los títulos) lo reservo para el momento en que analice cada uno de los textos.

No es ocioso comenzar recordando que este conjunto de poemas recibe diferentes nombres en las dos recopilaciones mayores: la "Poesía permutante" de *Último round*⁵¹⁹ se convierte en "Permutaciones" en *Salvo el crepúsculo*⁵²⁰. El cambio no es muy importante, pero puede indicar algún progreso en la consideración de los textos por parte de Cortázar: del planteamiento de un proyecto *generativo*, desencadenante, se pasa a la mostración de *productos* de esa actividad. Los textos -en consonancia con otros datos que se extraerán de los comentarios del autor- se ofrecen más como resultado eventual de la actividad permutatoria que como puntos de partida reales para la permutación aún no realizada, lo cual, por un lado, limita el optimismo acerca de las posibilidades de real existencia de una "poesía permutante", aunque, por

⁵¹⁹ En portada, precediendo al poema "Antes, después" y como título general de los textos que se incluyen al final del volumen I. También reciben esa denominación en *Territorios*, en la breve nota que los precede ("una poesía permutante", T: 128) e inmediatamente antes del poema primero: "Fuera de todo tiempo".

⁵²⁰ Como título de la sección y en el curso del texto introductorio. Recordaré también que ahí mismo se refiere Cortázar a los textos incluidos como "pameos" (SC: 127) o "meopas" (SC: 127, 128), mientras que, paradójicamente, en *Pameos y meopas* no se incluye ningún texto permutante.

otra parte, pretende subrayar los efectos pragmáticos de la propuesta. En el cambio de marbete, podría detectarse, pues, un deslizamiento de la "literatura potencial" hacia el goce cabal de la lectura realizada hasta los límites de la paciencia o la memoria.

3.1. LOS EPÍGRAFES Y DEDICATORIAS

Más incluso que la mención directa en el discurso explicativo, el mecanismo epigráfico funciona como guía hacia una especie de "tradición", que sustenta los textos más allá de la pura experimentación. Allí mismo el autor expone su conciencia de escritor "culto" que conoce los límites de su originalidad y entiende la literatura en buena medida como colaboración, o sea, como fructificación de la actividad lectora.

El primer autor que aparece citado por Cortázar es Raymond Queneau, a quien se le dedica de forma rotunda el conjunto de poemas permutantes incluidos en *Último round*: "A Raymond Queneau, ni qué hablar" (UR, I: 272). Esa dedicatoria, y su imposible discusión, permanece "opaca" como signo exento, no es trascendida en la "Noticia" inmediata, pero mucho tiempo después se recupera su eco en la introducción que igualmente antecede a los poemas permutantes recogidos en *Salvo el crepúsculo*, generando una correspondencia integradora del *corpus* también en el nivel paratextual: "Ya recordé por ahí que Raymond Queneau propuso un libro de sonetos que ofrecía millones de combinaciones posibles" (SC: 127). Fuera de que el Cortázar final es más explícito que el crítico poeta que velaba sus dedicatorias en 1968⁵²¹, está claro en ambas ocasiones que el argentino reconoce en el francés un antecedente indiscutible, al ver en su libro *Cent mille milliards de poèmes* (1961) un modelo de la poesía que él mismo quiere intentar⁵²². Pero la deuda con Queneau es incluso de índole material, pues,

⁵²¹ Esa explicitud, no obstante, es "mendaz" -como el falso recuerdo de que "720 círculos" se incluye en *Último round*-, pues no hay mención precisa a esos sonetos de Queneau en ningún otro lugar.

⁵²² El procedimiento permutacional fue uno de los "oulipismos" privilegiados. Claude Berge, por ejemplo, tras señalar posibles precedentes teóricos en Kircher, Leibniz, Euler y otros, realiza una clasificación exhaustiva de los diferentes tipos de "poesía permutante" posibles, de entre los cuales la cortazariana caería bajo la rúbrica de "poesía factorial" ("Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire"; en OULIPO, 1973: 47-61). Jean Lescure analiza las implicaciones semióticas: "[...] il est loisible de porter [la permutation] à

como he recordado, la propia disposición física original del libro en que se incluye la dedicatoria remite (menos osadamente) al libro del francés: la división en dos "plantas" de la primera edición de *Último round*, el corte en sentido horizontal que sufren las páginas para que se pueda combinar libremente la parte de arriba de una con la parte de abajo de la otra, se asemeja al procedimiento de encuadernación del mencionado libro de sonetos de Queneau, cuyas páginas se cortan en catorce tiras (una por verso) de manera que cada una de ellas pueda combinarse con las demás, elevando la cantidad de poemas "posibles" contenidos en el "volumen" al millón de millones al que alude su título. "Nosotros no vamos tan lejos", confiesa Cortázar en la introducción a los poemas permutantes en *Salvo el crepúsculo*. Si razones "de presupuesto" (como decía en *Último round*) le impidieron alcanzar esas cotas, no dejó por ello de calcular, como el escritor francés, las posibilidades de combinación de un determinado número de "piezas poéticas" y también, como Queneau, tituló Cortázar uno de sus poemas con el número total de "poemas posibles" resultantes de la permutación: "720 círculos", aunque a la vez introdujese en dicho título una metáfora que apunta al sentido de las permutaciones.

Ignorando seguramente el cálculo propuesto por Queneau⁵²³, Cortázar comienza afirmando de modo optimista que para componer poemas permutantes es preciso "analizar estrictamente todas las permutaciones posibles" (UR, I: 273), pero,

une si grande difficulté que l'exploration du langage s'y trouve en effet renouvelée." ("Des permutations en particulier et en général des poèmes carrés", *ibid.*: 163). François Le Lionnais ("À propos de la littérature expérimentale", *ibid.*: 250-253) consigna nuevos precedentes posibles y, tras elogiar el trabajo de Queneau, concluye: "Voilà donc -appelée, me semble-t-il, à un destin enviable- une nouvelle formule de composition littéraire offerte à qui voudra l'expérimenter". Contra la opinión del propio Raymond Queneau, que negaba explícitamente el vínculo de sus sonetos con el "cadáver exquisito" surrealista (R. Queneau, "100.000.000.000 de poèmes. Mode d'emploi", en OULIPO, 1973: 247-249), Gérard Genette (1989: 64), sin embargo, señala remontándose otra vez a Mallarmé: "Esta confianza en la productividad "poética" (semántica) del azar pertenece a la herencia surrealista, y el oulipismo es una variante del cadáver exquisito. El gran mérito -el único quizá- del surrealismo está en haber revelado, por haberlo experimentado, que una tirada de dados nunca podrá destruir el sentido".

⁵²³ Quien concluye que, a razón de 45 segundos por soneto, más otros 15 para mover las tiras, la lectura de su volumen llevaría, modestamente, 190.258.751 años *full time* (R. Queneau, "100.000.000.000 de poèmes. Mode d'emploi", *cit.*).

dado el elevado número resultante⁵²⁴, enseguida confiesa: "Por supuesto no he agotado todas las combinaciones posibles de estos ensayos, pero es evidente que trabajar sobre veinte o treinta secuencias diferentes del poema permite eliminar el peligro mayor de las rupturas formales o significativas y dejar tendidos los puentes que enlazarán las más variadas permutaciones" (UR, I: 274). En *Salvo el crepúsculo* llegará incluso a consignar el "límite" de la lectura permutante: "Si matemáticamente la posibilidad de diferentes lecturas es elevadísima, nadie las agotará porque sería monótono: la memoria se vuelve la antagonista de todo placer demasiado recurrente" (SC: 129)⁵²⁵.

Al margen de la evocación del modelo directo, en estos para-textos globales se hacen presentes autores a través de la cita directa. Uno de ellos es Albert Béguin, de cuyo libro *L'âme romantique et le rêve* (lectura tardía, "imperdonablemente aplazada", pero fascinante para Cortázar⁵²⁶) se transcribe en *Salvo el crepúsculo* un pasaje dedicado a Bettina Brentano en quien el crítico francés ve reducida una oposición entre sinceridad y juego que el argentino considera falsa: "...Bettina Brentano que, sin dejar de ser sincera, vuelca en los instantes más serios una parte inmensa de juego". La cita de Béguin le sirve a Cortázar para introducir una breve digresión sobre uno de sus temas recurrentes: la seriedad en un plano trascendente de la actividad lúdica, de la que sus poemas permutantes no son sino una muestra (UR, I: 272).

Tras el breve prefacio a las "Permutaciones", Cortázar cita en *Salvo el crepúsculo* a Octavio Paz. La relación entre las ideas poéticas de Paz y de Cortázar es muy estrecha⁵²⁷. En *Último round* ya había aparecido como colaborador en su experimento

⁵²⁴ Que, como mera curiosidad, apuntaré en el análisis cada poema.

⁵²⁵ Al respecto podría mencionarse un pasaje ficcional en que Cortázar evoca el mismo proceso. Los *fans* de Glenda Garson en "Queremos tanto a Glenda" pueden permitirse alterar sus películas en virtud de la idiosincrasia de la memoria: "La película tenía ya algunos años y su reposición en los circuitos internacionales no provocó la menor sorpresa: la memoria juega con sus depositarios y les hace aceptar sus propias permutaciones y variantes" (*Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 334).

⁵²⁶ Cfr. VDOM: 264 y su ejemplar, subrayado y anotado, en la biblioteca de la Fundación Juan March.

⁵²⁷ Bastaría cotejar el artículo "Para una poética" de Cortázar con *El arco y la lira*, casi contemporáneo, para

permutatorio: los "Topoemas" del mexicano apuntan en la misma dirección experimental y por eso Cortázar somete a su juicio la composición de "720 círculos", que aparece además datada con precisión⁵²⁸. En el último libro poético de Cortázar (gran homenaje a las lecturas hechas a lo largo de una vida) se recupera la presencia de Paz, ahora a través de la cita de uno de sus poemas, "Vrindaban", que funciona como pórtico o llave a los suyos propios, en tanto en cuanto se cifra en esos versos el mensaje esencial de los poemas permutantes: "(Escribo sin conocer el desenlace / De lo que escribo Busco entre líneas / Mi imagen en la lámpara Encendida / En mitad de la noche)" (SC: 131). El juego se ha elevado a indagación por el destino del sentido. El divertimento combinatorio se proyecta como operación iluminadora.

3.2. EL APARATO AUTO-CRÍTICO

Siguiendo un ejemplo consolidado en la tradición lírica moderna, especialmente en aquella calificable como "experimental", Cortázar acompaña sus textos de una serie de reflexiones metapoéticas que procuran explicar diversos aspectos del proceso de creación. El contenido de estos para-textos incluye, como se ha visto, menciones de

darse cuenta de ello. El propio Cortázar se "sorprende" a menudo y deja constancia en los márgenes de su ejemplar del ensayo del poeta mexicano, conservado en la biblioteca de la Fundación Juan March. La experiencia común en la India, aparte del intercambio de lecturas ("En Nueva Delhi, meses atrás, Octavio Paz me dio a leer un admirable ensayo sobre Duchamp"; "Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora", UR, II: 171) o la colaboración en la "poesía permutante", dio lugar, además, a dos textos independientes de fecha parecida y con el mismo referente y propósito: *Prosa del observatorio* (1972) y *El mono gramático* (1974; 1ª ed. francesa: 1972). La única estudiosa que ha dedicado cierta atención a estos paralelismos, desde diferentes presupuestos, ha sido Malva Filer, quien identifica la exploración poética de Cortázar en 62 y otros textos con "la búsqueda que encarna en las "palabras que son flores que son frutos que son actos" de Paz en el "Himno entre ruinas" y en sus visiones de *El mono gramático*" (Filer, 1987: 49). En otro momento compara el empeño de Cortázar en *Territorios* con "la escritura de O. Paz en *El mono gramático*", ambas regidas por un impulso analógico que "se rebela contra el sometimiento de la palabra al discurrir del tiempo" (Filer, 1983: 359). La evolución ideológica de ambos autores los irá separando quizá, pero nunca acabará con la mutua y profunda comprensión; valga como ejemplo el siguiente fragmento sobre la revolución cubana: "¿cómo echar en saco roto las críticas de un Octavio Paz, de un Mario Vargas Llosa? Personalmente comparto muchos de sus reparos, con la diferencia de que en mi caso lo hago para defender una idea del futuro que ellos solo parecen imaginar como un presente mejorado, sin aceptar que hay que cambiarlo de raíz" ("El destino del hombre era... 1984"; NTVD: 11).

⁵²⁸ "Estos juegos fueron comenzados en Delhi, en casa de Octavio Paz y en una oficina de las Naciones Unidas, de febrero a marzo de 1967" (UR, I: 272).

autores cuya actividad se considera próxima a lo intentado por Cortázar, pero, sobre todo, notas que bosquejan una teoría de la lectura o justifican el aspecto concreto de los poemas permutantes cortazarianos, el porqué de la elección de unas formas y unos contenidos precisos, que no son sino un avatar de la tentativa abstracta que ejemplifican.

Luego de enumerar los puntos de referencia de esa tradición que el propio Cortázar elabora para sus textos, es preciso comentar el contenido de esos textos que en todas las ocasiones preceden a los poemas propiamente dichos. En algún caso estos para-textos son mínimos, pero aun así puede extraerse de ellos información pertinente que corrobora la obtenida de otras reflexiones más extensas.

Dos breves notas acompañan, respectivamente, a la publicación de "720 círculos" en la *Revista Iberoamericana* y al conjunto de poemas permutantes incluidos en *Territorios*. El texto que introduce "720 círculos" en la página que hace de portadilla de la separata dice: "Este poema es circular y abierto a la vez. Barajando las estrofas se originan diferentes combinaciones, cada una de las cuales puede a su vez ser leída a partir de cualquiera de las estrofas". Sin duda, lo primero que llama la atención en este párrafo es esa simultaneidad de circularidad y apertura. Esta cuasi paradoja, que se repite en otros lugares⁵²⁹, se resuelve, a mi juicio, considerando que cada uno de los términos alude a aspectos diferentes del poema. La circularidad, como "camino", se refiere a la secuencia sin fin implicada en el mecanismo de lectura que requieren unos poemas compuestos por un número concreto de unidades pero liberados de la constricción de un límite *a priori* (el "final" del poema). Se propone así un concepto

⁵²⁹ El texto debe considerarse un añadido en el momento de la edición (1971), pues se halla casi literalmente en *Último round*, referido en general a todos los poemas permutantes: "El poema se vuelve circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diferentes combinaciones; a su turno cada una de éstas puede ser leída a partir de cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido" (UR, I: 273).

eidético de lectura, trascendente de cualquier operación particular y, por ello mismo, se apunta la condición virtual del texto efectivamente propuesto⁵³⁰.

Con mayor claridad se expone esta noción en el texto introductorio a los poemas de *Último round*. Lo que estos textos pretenden es "verbalizar una intención de poema" (UR, I: 274), que sólo en la lectura concreta de cada lector (en diferentes momentos y de ahí el relativo alcance novedoso de la propuesta cortazariana) se verificará como texto. Es como si el poeta propusiera el "Ur-texto", las condiciones de realización del poema interminable, abdicando de su condición tradicional de creador para aparecerse como "simple" primer lector de una secuencia que no hace sino comenzar tras su gesto⁵³¹.

De ahí procede la mencionada y aparentemente contradictoria apertura, que afecta de forma elemental al problema del sentido. Si el poema es circular en tanto en cuanto constituye una serie ilimitada que puede, *a fortiori*, devolver al punto de partida, es también abierto porque no posee un sentido prefijado, puesto que para recibirlo es condición necesaria la atribución de un espacio textual previamente acotado. Esta paradoja conduce a una imagen ineludible: la espiral, que, en efecto, es la mejor representación de este proceso⁵³².

En esa breve nota que antecede a "720 círculos" se suscita otro tema capital para la comprensión de la poesía permutante de Cortázar: el juego. La metáfora recurrente de "barajar" referida a una instancia previa a la lectura incide en la noción de orden arbitrario, regido por el azar y convierte a las "unidades básicas" (así se denomina en

⁵³⁰ Como ya se ha dicho, la reflexión posterior restringe esa circularidad, hipotéticamente abierta al infinito, al límite que es capaz de tolerar la memoria o la paciencia del lector (SC: 129).

⁵³¹ Las composiciones -si tal nombre admiten- de *Salvo el crepúsculo* son "piezas de un mosaico que la mano y el ojo pueden recombinar interminablemente" (SC: 128) y Cortázar se declara "el lector inicial de una secuencia dentro de tantas otras posibles" (SC: 129).

⁵³² La espiral fue siempre símbolo clave a lo largo de la obra cortazariana. Basta cotejar el *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*, donde aparecen varios dibujos y una nota preciosa: "El círculo: orden cerrado, centro, concentración; la espiral: orden abierto, difusión, excentración, descentración" (CB: 49 y 126).

*Último round*⁵³³ a los elementos que entran en la permutación) en naipes manipulables físicamente, exigiendo del lector un compromiso previo a su conversión en tal, negándole la comodidad de la sencilla entrada en un espacio textual constituido previamente. "Barajar" y "combinar" son los dos momentos previos a la lectura en los que, sin embargo, comienza ya a definirse el sentido. Al mismo tiempo, cada uno de ellos se relaciona con dos potencias aludidas por primera vez en *Último round*: el azar y la voluntad, respectivamente, que, si son diferentes en cuanto a entidad "decisoria", coinciden en negar la existencia de un demiurgo establecedor de sentidos. Azar y voluntad del lector aparecen representados en este texto por el inocente indeterminado (y a la vez determinante del "pacto" literario en este caso) "cualquier estrofa".

Mucho mayor es el desarrollo de estas ideas en las cuatro páginas que preceden a los poemas incluidos en *Último round*. Lo primero que merece la pena señalar en este texto es el tono humorístico que relativiza la solemnidad del discurso metaliterario. El humor reside aquí en la mención de las circunstancias de composición de los poemas, que "fueron naciendo sobre todo en aviones, porque la inmovilidad forzosa, la mesita de plástico y la levitación de un asiento a diez mil metros de altura favorecieron siempre estas barajas armadas a base de un pequeño block y de rotundos whiskys" (UR, I: 272), sometidos además a las interrupciones de "un almuerzo y una nena que tendía a arrancarme las páginas para dibujar una especie de vaca azul llena de patas y de ubres" (UR, I: 274).

En la cita anterior ha vuelto a salir la metáfora de la baraja. Se elabora en este texto con mayor precisión el vínculo del juego con la poesía. En tal sentido, construye Cortázar una noción "beligerante" del ludismo en la poesía: reivindicando la seriedad del juego ("gravedad" dice aquí) lo opone a conceptos tales como "inspiración" o "privilegio mesiánico del poeta", procedentes de una tradición romántica "ya

⁵³³ No sin ironía en el paréntesis que explica "(que no hay que confundir [las unidades básicas] con las que abundaban en la Argentina en los años 50)" (UR, I: 272).

inoperante" (UR, I: 272). El juego se opone también a una serie de reglas establecidas, las de la gramática -que aquí será una metáfora del orden-, pero no en aras de una libertad absoluta, cual la que podría pretender un romanticismo ingenuo, sino como un nuevo sistema regido por unas leyes *otras*, producto de "las técnicas y fatalidades de una mentalidad mágica y lúdica" (UR, I: 272), la misma que orienta toda su poética. El juego no es ciego, sino que apunta a algo, a otra realidad que se traduce en el verso, un verso no creado, sino hallado: "Como lo sabe todo poeta, la verdadera "inspiración" consiste en **llegar** al verso, a la estrofa y al poema definitivo, ya sea de rondón, como muy bien puede ocurrir, ya sea después de una larga combinatoria interna" (UR, I: 274). Recordando los principios de Valéry⁵³⁴, Cortázar va más allá al "diferir" (derridianamente) la llegada al verso. La labor del poeta no será, entonces, perfeccionar los versos que ha encontrado y naturalizar los que ha hecho, sino proponer la ya mencionada "intención de poema"; esto significa afirmar que quien debe llegar al verso con todas sus consecuencias ha de ser el lector, de quien el autor -podría deducirse- no es sino una hipóstasis, a menudo engañosa.

A tal respecto vuelve a aparecer el concepto de combinación, como proceso de de posibilidades verificables matemáticamente, pero sometido a la voluntad de la instancia lectora y, por tanto, a algo tan aleatorio como es el interés que pueda despertar el "Ur-texto" propuesto inicialmente. A la hora de valorar dicho interés es preciso tener en cuenta, nuevamente, el concepto de "diferencia": el texto interesa (*i. e.*, puede ser leído) en tanto en cuanto *difiere* su sentido a una versión *diferente*, en tanto en cuanto es capaz de suscitar la sospecha de que más allá de él se oculta otro texto. En este punto, Cortázar no evita sugerir un modo de lectura (que es una traducción del modo de escritura y, por extensión, debería convertirse en una guía para todo posible análisis): "analizar estrictamente todas las permutaciones posibles para verificar los

⁵³⁴ "Il y a des vers qu'on trouve. Les autres, on les fait. On perfectionne ceux qu'on a trouvés. On "naturalise" les autres" (Valéry, 1992: 70); Cortázar -con Valéry- opone a la condición del elegido el esfuerzo de quien debe elegirlo todo en cada momento.

puentes lógicos, sintácticos, rítmicos y eufónicos que aseguren la viabilidad de las múltiples secuencias posibles" (UR, I: 273). Del lector se pide que emprenda esa tarea, se convierta en colaborador (literalmente se le aconseja suplir la inexistente puntuación, lo que se revela como la necesidad de actualización del "Ur-texto"), y, puesto que la paciencia combinatoria puede ser limitada o, en todo caso, diferir -una vez más- en cada lector y con respecto al "lector primero", se asume el riesgo de llegar a una lectura "imposible", traicionada por los nexos, por el azar o por la voluntad.

Por lo que respecta al sentido, ya se ha apuntado su función sostenedora del interés, como elemento capaz de mantener la *diferencia*. Pero, buen dialéctico, Cortázar acepta que el resultado de la "diferencia" permanente bien podría ser la caída en la identidad y que al final "el poema es siempre el mismo", lo que no deja de ser adecuado corolario a la propuesta de un texto inagotable: "También esto me parecería interesante", concluye Cortázar (UR, I: 273)⁵³⁵.

A pesar de todo, el proyecto se encuentra sujeto, explícitamente, a reglas lógicas, sintácticas, rítmicas y eufónicas. La propuesta no puede ser radical o se corre el riesgo de caer en el silencio. Asumidos estos límites, el poeta confiesa, además, otros de índole mucho más específica: la presentación física de los textos, como se dijo, no es la más conveniente y, por otra parte, las formas y los contenidos están inevitablemente marcados por la educación de "viejo poeta" que el argentino se atribuye: "formas tradicionales, lujosas, envejecidas y desacreditadas", cuartetos de endecasílabos y eneasílabos, sin eludir la rima, a las que el contenido verbal "se adecúa estéticamente - ¿por qué no decir también históricamente?-" (UR, I: 274)⁵³⁶. El análisis efectivo de los

⁵³⁵ El problema de la identidad y la diferencia, en conexión con la repetición o "reproducibilidad", ya había sido proyectado sobre el tema de lo sagrado por Benjamin: "El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproducibilidad técnica -y desde luego que no sólo a la técnica-" (1973: 21); "Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible" (1973: 25). Creo entender que lo irrepetible es "lo irrepetible del mensaje divino" que genera una melancolía muy particular que ha podido detectarse ya en los poemas cortazarianos.

⁵³⁶ Me parece que en esa sutil contraposición entre estética e historia se puede leer una nueva disculpa del escritor "comprometido" que no puede eludir su pulsión hacia la "literatura puramente experimental". En el

poemas dará la medida real de ese hipotético lastre o hará presente la adecuación verdadera de formas y contenidos al proyecto vanguardista cortazariano.

La siguiente recopilación de poemas permutantes aparece en *Territorios*. Éste es un libro peculiar: la mayoría de los textos "ilustran" la obra plástica de autores que por una u otra razón interesaban a Julio Cortázar en ese momento. Todos ellos van introducidos por una breve nota autoral que indica la procedencia de los textos, si es el caso, e identifica sumariamente al artista de quien va a tratarse. La poesía permutante acompaña aquí a cuadros y esculturas del argentino Hugo de Marco, que podrían situarse en la línea cinética y *op-art* cuyo paradigma sería Vasarely⁵³⁷). Las pocas líneas que preceden a la síntesis de palabra e imagen recuperan conceptos ya familiares: "Este argentino se vale del rigor como aliado del juego para montar estrictas máquinas de belleza" (T: 128). Parece, por lo que se ha visto, una definición de la propia actividad de Cortázar, pero no es sino una similitud que se traduce en un intento de armonizar las artes diversas, que por su forma se imantan: "Su búsqueda de posibilidades aleatorias me llevó a acercarme a él a través de una poesía permutante presente ya en *Último round*" (*ibid.*). Y acto seguido pasa a referirse directamente a los textos, recuperando una vez más nociones ya vistas: "Todo lector puede ser un jugador, el resultado será siempre producto del azar en aquellas manos que le den su máxima apertura" (*ibid.*). Juego, azar, apertura y, no menos importante, la presencia de las "manos", que subraya la importancia del trato íntimo con el texto para llegar a descubrir su sentido.

Esa línea que quiere conducir al sentido por la vía de los sentidos eclosiona en la introducción a los poemas permutantes de *Salvo el crepúsculo*. Esas tres páginas constituyen el segundo texto extenso que Cortázar dedica a discurrir sobre cuestiones

fondo, Cortázar defiende la tradición lírica en la que se ha formado y a la que no puede dejar de pertenecer: estética e historia -como historia de una formación-, entonces, se solapan.

⁵³⁷ Recuérdese que Cirlot consideraba que sus poemas "permutatorios" tenían mucho de textos cinéticos.

de poesía permutante. Vuelve a aparecer en ellas el tono humorístico, esta vez por la presencia de Calac y Polanco, sosias inseparables del autor que surgen por primera vez en *62 / Modelo para armar*⁵³⁸ y reaparecen en textos posteriores como voces "desestabilizadoras" del discurso cortazariano serio. En este caso ironizan sobre el alcance e importancia del proyecto poético, que queda reducido a "los papelitos esos que se pueden leer de cualquier manera y siempre te sale algo" (SC: 127), cuyas posibilidades permutantes e interés se ven menoscabados frente a determinados avances de la técnica: "los juegos electrónicos son más divertidos" (SC: 128).

Nuevamente es capital en este texto la importancia del juego, introducida, como dije, por la cita de Béguin sobre el carácter lúdico de la obra de Bettina Brentano. Aprovecha Cortázar la ocasión para insistir en el alcance "grave" de toda actividad lúdica. Deshace, así, una identificación tradicional del juego con el artificio y con el disimulo, y lo vincula (ya lo había hecho directamente en *Último round*) con la "naturalidad", que en este caso se traduce en "sinceridad". El alcance de esa transformación no es de poco interés, puesto que la valoración cobra implicaciones morales, referidas al compromiso del escritor con su discurso, y subraya, siquiera de modo indirecto, la importancia de la verdad revelada por el juego.

Otra vez se hace referencia a la "baraja" y a la presentación ideal de los textos ("deberían fraccionarse en páginas sueltas"), pero ahora se amplían las metáforas: "los versos o las estrofas no son tan sólo bloques semánticos, sino que constituyen piezas mentales, dados, peones, elementos que el jugador lanza sobre el tapete del azar" (SC: 128). La referencia a los dados señala claramente una filiación, que, por si hiciera falta, se precisa en traducción literal: "El primer golpe de dados ha sido el mío" (SC: 128-129). Mallarmé está detrás de toda esta combinatoria semántica en que se ha convertido una

⁵³⁸ En realidad su aparición se anticipa en un fragmento eliminado de la novela pero incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Más sobre gatos y filósofos" (VDOM: 21-24).

poesía que bien admitiría el calificativo de *suspendida*. El "Homenaje a Mallarmé" se convertirá, entonces, en texto central del proyecto.

El vínculo que los socios porteños del autor reconocen entre estos poemas y los juegos electrónicos es asimismo destacable. Se apunta con ello a la dimensión puramente matemática del trabajo permutatorio, reconociendo las limitaciones del ingenio humano frente a la exacta programación de la máquina (ya no de belleza) y a su implacable paciencia combinatoria. Pero me interesa hacer hincapié en el juego concreto del que aquí se habla, pues podría haber sido mencionado más que por mero azar y constituir una metáfora fácilmente descodificable de la actividad creadora (lectora). Se habla de un juego que consiste en "hacer saltar un acorazado", para lo cual se dispone de "treinta y cuatro maneras": "[...] pero resulta que cada manera te obliga a elegir entre dos maneras de la manera, y cuando la elegiste te encontrás con que *el acorazado se desplazó* varios grados de latitud norte [...]" (SC: 128, la cursiva es mía). Y sigue detallando, de ese modo, las dificultades para "hacer saltar" el acorazado. La clave a mi juicio la da el empleo del verbo "desplazar", que, evidentemente, se relaciona con la ya aludida *diferencia*. En esa lectura, el acorazado no sería otra cosa que el sentido, bloque inexpugnable que en cada lectura ("manera de la manera", SC: 128) se desplaza, proyectándose más allá del alcance de la estrategia elegida, escurridizo elemento por siempre perseguible. A tal efecto, ninguna regla (o sólo unas reglas combinables al infinito y de forma impredecible -como las del ajedrez, aludidas en la metáfora de los peones-) puede servir al jugador que quiera verdaderamente divertirse: de ahí que haya de entregarse al azar, único capaz de urdir "las muchas metamorfosis posibles de los textos" (SC: 127), vistos ahora, además, como formas vivas.

Las metáforas utilizadas por Cortázar para referirse a la actividad literaria en su más amplio sentido (tal como pretende realizarla en estos poemas) no son, como se ve, casuales, y finalmente confluyen en una que seguramente planeaba por encima de las demás y que ya había ido apuntándose en algunas palabras utilizadas en otros textos:

hacia la mitad del texto que ahora comento se decía: "estos meopas tienen algo de táctil, de tangible en el sentido de piezas de un mosaico que la mano y el ojo pueden recombinar interminablemente" (SC: 128). El puente hacia la trasposición erótica ya estaba tendido y culmina en el último párrafo:

Liviana sensualidad de una combinatoria que mima los juegos del amor, a veces en el texto y siempre en las variaciones de los bloques semánticos, versos o estrofas. Todo el lector que entra en el poema tal como lo verá aquí lo está poseyendo por primera vez; los nuevos juegos se cumplirán después en lo ya conocido, buscarán zonas y posiciones aún ignoradas, avanzarán en la infinita novedad erótica como los cuerpos y las inteligencias. (SC: 129).

Cabría reconocer aquí un discurso semejante al de la llamada *nouvelle critique* francesa (recuérdese *El placer del texto* de Barthes), pero con la diferencia de que Cortázar traduce una experiencia realizada y ofrece sus resultados, sin ocultar, en las últimas líneas, un límite (*¿el límite?*) de la experiencia lúdica hasta ahora no mencionado por él en ningún otro para-texto relacionado con la poesía permutante, y al que ya aludí como posible índice de evolución del proyecto:

Y al igual que en el amor, la fatiga llegará poco a poco para separar los ojos del poema así como separa los cuerpos de la pareja saciada. Si matemáticamente la posibilidad de diferentes lecturas es elevadísima, nadie las agotará porque sería monótono: la memoria se vuelve la antagonista de todo placer demasiado recurrente. (*ibid.*).

Hasta aquí Cortázar no había mencionado para nada a la memoria. En este momento parece percibir lo que de específicamente humano tiene toda actividad, incluida la lectura: la asunción de un *antes*. En ella seguramente se cifra el límite necesario que proporcionará el sentido, la frontera que debe existir para diferenciar la lectura, como actividad inequívocamente humana, de cualquier otra ciega combinatoria cibernética *ad infinitum*. Hablar de la memoria es hablar del tiempo, categoría formal de la lectura. La poesía permutante, que se proponía dismantelar el orden y el tiempo, al fin se ve limitada por la memoria, que vive en el tiempo.

Para terminar con el comentario de este último para-texto resta sólo mencionar la aparición de la belleza como guía posible de ese sentido, una belleza que debe alcanzarse en una secuencia no necesariamente lineal: "De ninguna manera busco un orden que privilegie una lectura lineal, incluso lamento ciertas secuencias que hubieran

podido ser más bellas, pero se trata precisamente de que el lector las encuentre si tiene ganas de jugar" (SC: 128). En *Último round* el orden transgredido era otro, el de la escritura: "El orden en que está impreso cada poema no sigue necesariamente el de su escritura original, que no tiene importancia puesto que no es más que una de las múltiples combinaciones de estas estructuras." (UR, I: 273). En la última recopilación parece, entonces, incrementarse la atención concedida a la lectura, la ocultación de la tarea del escritor. Sin embargo, en *Salvo el crepúsculo* se reconoce, por otra parte, que la "primera impresión" es igualmente un *a priori* ineludible que condiciona las posibles lecturas. Lo denuncian esta vez los "compadres" que contraponen a Cortázar:

- Vos fijate bien -le dice Polanco a Calac- en el orden que *elige o acepta* para pegar los papelitos antes de mandarlos a la imprenta. Seguro que en medio minuto yo encuentro uno mejor. -Sí, pero no estará impreso -dice Calac-, el tipo nos ventajea siempre en eso. (SC: 128; la cursiva es mía y señala, otra vez la presencia de la dicotomía voluntad / azar).

Los para-textos que introducen en cada ocasión a los poemas permutantes podrían interpretarse, entonces, pragmáticamente como intentos de contrarrestar la fatalidad editorial. Queda claro, en cualquier caso, que Cortázar era consciente de las limitaciones prácticas de ese tipo de escritura, y que, por eso, no podía prescindir de un discurso de apoyo que pusiera de relieve sus intenciones, sus procedimientos y las fronteras que había podido franquear y las que no.

3.3. CO-TEXTOS: POEMAS HACIA LA PERMUTACIÓN

Un análisis completo de la estrategia permutacional en la escritura cortazariana exigiría considerar el amplio espectro de manipulaciones que sufren los textos, desde su nivel ínfimo, esto es, las variantes micro-textuales -que irán comentándose en cada caso, cuando sean pertinentes-, hasta el nivel máximo cuyos límites coinciden con la organización del *corpus* en conjuntos macro-textuales permeables al trasiego de poemas, a los que ya me referí y a los que volveré a dedicar atención individual en algún caso más adelante. No emprenderé, sin embargo, ese camino de acceso al todo de la obra poética cortazariana. Pero sí quiero presentar un somero inventario de

textos poéticos en los que se ponen en marcha estrategias análogas por uno u otro aspecto a las que afectan al *corpus* estrictamente permutante: adiciones, supresiones, traducciones, re-publicaciones, etc.

Cronológicamente, ese censo volvería a encontrar su punto de partida temático en "Why not?", el soneto de *Presencia* que más explícitamente enuncia una poética del azar como vía para alcanzar el sentido, un azar, sin embargo, estrechamente relacionado con la voluntad ("[...] un momento / sublimado de antojo [...]"; 12-13) del sujeto que maneja el discurso (poeta-lector). Habiendo comentado ya este soneto en relación con la posibilidad de inventar un lenguaje poético, puede percibirse el vínculo latente, desde los inicios de la escritura cortazariana, entre la poesía permutante y los poemas en lenguajes inventados, puesto que ambos procesos se presentan como operaciones de asedio a lo que no se deja decir a través del discurso convencional. El mismo tema del azar como puerta para el sentido reaparece en "Ley del poema", con términos que evocan planteamientos teóricos que ya he analizado: "Cae en el verso la palabra" (9), "golpe de dados que desata / la sigilosa telaraña" (14-15).

Trascendiendo el vínculo temático, aparecen unos cuantos poemas que ocupan un lugar conflictivo en el seno de la obra, pues deben interpretarse como "variaciones" sobre textos propios. Es algo que ocurría ya en *Presencia*, como señalé, en el caso de los sonetos "Música" y "Música II", cuyos tres primeros versos, más la palabra-rima del cuarto, son idénticos, y en los que el título parece hacer explícita la condición de "variación" sobre el mismo comienzo. Este antecedente tan claro se proyecta necesariamente sobre dos textos "repetidos", pero con ligera variante en cada caso, en *Salvo el crepúsculo*: "Resumen en otoño" y "Doble invención". Lo que podría interpretarse como descuido editorial (o incluso autoral) exige, en estas condiciones, una consideración más sutil, en tanto en cuanto los textos no son idénticos y su repetición podría ser huella de una indeterminación que no ha querido resolverse o testimonio de diversas realizaciones de la misma "intención de poema".

Algo semejante ocurre con la transformación que afecta al díptico titulado "Cantos argentinos" en *Divertimento*. El primero de los dos poemas que lo forman nunca será republicado, pero el segundo reaparece en *Buenos Aires, Buenos Aires* con un nuevo título ("La ciudad") e importantes variantes en dos versos. Lo que importa notar es que el díptico se ha roto, sin dejar huella de su estado original -que además se vinculaba con la responsabilidad de una voz ficcional-. El efecto permutacional que así se consigue actúa en el nivel macro-textual y es, en esencia, el mismo que afecta a las sucesivas re-ordenaciones del *corpus* total. Exactamente lo mismo sucede en otros poemas que se ven reducidos o ampliados en diversas ocasiones: el cercenamiento de parte de un poema más extenso hace que en *Buenos Aires, Buenos Aires* aparezca como texto independiente (y con variantes) la estrofa central de "Fauna y flora del río"; la supresión-reducción afecta al poema "Estatua" de 1949, por ejemplo, que pierde las dos estrofas centrales cuando se recupera en *Pameos y meopas* o en *Salvo el crepúsculo*. A la inversa, "Milonga" y "La mufa", que aparecen como poemas independientes en diversos lugares, se unen, con variantes, para formar uno solo en la versión cantada de *Trottoirs de Buenos Aires*.

Otra cosa sucede con un pareado ripioso también incluido en *Divertimento*: "Desde estos hermosos prados / tus sobrinos abnegados" (D: 18). El "poema" es una broma de Jorge, el poeta protagonista. Pero es preciso señalar que "los versitos" -como los califica su hermana Marta- son, en realidad, la "permutación" de una prosa: "Con nuestros mejores recuerdos desde estos hermosos prados" (*ibid.*). Creo que podría verse relación entre lo que esa acción verbal supone y el proyecto permutacional. Si aquí "los versitos" son pura reformulación de un texto en prosa (que, sin embargo, incluía ya en su primera enunciación uno de los versos de la versión definitiva), hay que notar que el sentido no está dado de una vez, sino que surge del trabajo combinatorio de los signos. El significado, en este caso, no es el contenido lato de esos "versitos". El significado reside, también, en el hecho de que haya alguien a quien esos

versos le gusten, de que ese alguien mantenga una determinada relación con el autor de los versos, de que éste considere que el mensaje puede ser re-formulado para alcanzar mejor a su destinatario, y de que, por fin, ese trabajo de re-formulación sea problemático (pone en juego el talento y la osadía del emisor).

No hablaré aquí -puesto que les dedico atención detallada en otro capítulo- de la relación que con el proceso permutante tienen dos poemas que, según intentaré mostrar en su momento, son traducción-variación sobre textos de Mallarmé (y que por tanto podrían relacionarse con el "Homenaje a Mallarmé"): "Tombeau de Mallarmé" y "Éventail pour Stéphane".

La manipulación física a la que invita el autor para con sus poemas permutantes permite recordar textos cuya disposición sobre la página deja indeterminada la dirección de la lectura en no pocos lugares. Son, por ejemplo, "El viaje fabuloso" (también incluido en *Último round*, dentro de un ciclo estrictamente contemporáneo del surgimiento del proyecto permutante: "Naufragios en la isla", de 1967) y, sobre todo, el *collage* "Noticias del mes de mayo", que permite diferentes lecturas (saltándose, por ejemplo, los fragmentos en prosa o los discursos ajenos) y que, al incluir signos no verbales como llaves o flechas, deja entre paréntesis el "orden" de lectura. Esos mismos signos aparecen en "Los Cortázar", también, como el anterior, incluido en *Último round*, y el juego con los blancos es capital en "Jardín para Octavio Paz", del mismo libro. La indeterminación en la dirección de lectura puede interpretarse como voluntad de no imponer una voz rectora del discurso. Así, el proyecto permutante, límite de esa indeterminación, se dejaría leer como máximo intento de abrir las posibilidades polifónicas del mensaje. En las mismas condiciones se encuentra el extenso poema "Ándele" (de *Salvo el crepúsculo*). Por el contrario, "Rota di San Romano", el único poema en que Cortázar recurre al acróstico (que consigna el nombre del autor del cuadro mencionado en el título: Ucello), debería, en principio, interpretarse como el texto más alejado al proyecto permutacional, pues ningún verso puede alterarse sin

deshacer el acróstico. Pero, según creo, este artificio ingenioso se relaciona con el que sostiene a la permutación, en tanto en cuanto también el texto que incluye el acróstico exige más de una lectura (la "horizontal" y la "vertical") para alcanzar el sentido del poema. En algo se parece otra estratagema "cabalística" cual es la repetición como formante de casi todas las palabras del texto, de una sílaba, en la que reside la clave del poema homenaje al Che Guevara, titulado "Sílaba viva" (también de *Último round*). La relación con la permutación, más allá del recurso a una forma de la repetición, estriba en el proceso de "decir sin decir" que es común a esos textos.

Otro tipo de repetición aparece en "Los espejos la tiranía", donde la multiplicación de un verso tiene por objeto representar la "reproducibilidad técnica" del objeto en él mencionado ("Venus de Milo"). En tal sentido, esa reproducibilidad es aquello contra lo que la poesía permutante quiere levantarse: la repetición no tiene necesariamente que concluir en la generación de objetos "idénticos", pero desprovistos del sentido original. La permutación, como dije, repite *difiriendo*, no alejándose del sentido, sino acotándolo⁵³⁹.

Por otro lado, la posibilidad de consultar las versiones manuscritas (en facsímil) de algunos extensos poemas cortazarianos como "Negro el 10" o "La noche de las amigas" revela procesos análogos a los que vengo señalando. El manuscrito del primero de esos poemas deja huella, por ejemplo, de la vacilación al asignar un orden definitivo a las estrofas, que habrían sido, pues, trabajadas como las "unidades básicas" de los poemas permutantes y sólo ensambladas *a posteriori*. O también el manuscrito de "La noche de las amigas" permite la inclusión de signos gráficos que des-orientan la

⁵³⁹ Al respecto es preciso anotar un comentario de Benjamin que me parece posible leer tras ese verso cortazariano: "La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura" (Benjamin, 1973: 25). En la modernidad, se ha perdido el aura del objeto y con ella su sentido, por cambiante que este pudiera resultar dependiendo de las tradiciones.

lectura, reclamando casi explícitamente la lectura múltiple de determinados pasajes, en tanto en cuanto, además, unas estrofas desarrollan "temas" expuestos en partes de otras, cuya conexión se indica mediante flechas y por la disposición del texto en la página. Ese juego gráfico relaciona cabalmente a este poema tardío con una partitura musical y, evidentemente, con la materialidad textual de *Un coup de dés*, que Cortázar había situado el origen de su proyecto.

El censo de poemas relacionados por una razón u otra con el proyecto permutante podría extenderse aún más (los "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo" del *Libro de Manuel*, por ejemplo, se presentan también como *work in progress*, al igual que los poemas permutantes), pero bastará con lo dicho para comprobar que, de diversas maneras, la escritura cortazariana está marcada profundamente por la pulsión de la re-escritura, por la consideración del texto como punto de partida para la manipulación que debe conducir a la revelación.

4. HACIA UNA LECTURA DE LOS POEMAS PERMUTANTES

Hora es ya de introducirse en el comentario detenido de los poemas que consituyen explícitamente el *corpus* permutacional. Lo que sigue será, en todo caso, un primer intento de lectura más o menos activa de esos poemas. Si siempre es difícil elegir (o construir) un método que pueda dar cuenta con cierta claridad de lo que *hay en* o de lo que *es* un poema, más lo parece en el caso de estos textos que pretenden no albergar nada que el lector no ponga, poemas que se proponen, efectivamente, como "intenciones", no como realizaciones. Mi comentario se ceñirá, entonces, a las "permutaciones" efectivamente realizadas y apuntará algunas de las condiciones que permiten o clausuran otras posibles. Ello es así porque, como el propio autor reconocía, no resulta hacedero "analizar estrictamente todas las permutaciones posibles" (UR, I: 273). Por tratarse de objetos verbales que se cumplen conscientemente en todas las dimensiones del mensaje, describiré del modo más exhaustivo posible cuál

es el aspecto de estos textos en cada una de las versiones que nos han llegado, yendo de la "forma exterior" a la "forma interior", combinando una perspectiva semiótica con otra más tradicionalmente estilística, aproximándome al trazado del "círculo hermenéutico", metáfora que no por nada se halla en el título del primer poema permutante publicado por Cortázar.

Siguiendo el orden (y las limitaciones) que he elegido para comentar estos poemas, la progresión hermenéutica debe realizarse en pos del sentido. Así, será preciso aislar en principio los núcleos semánticos que se articulan en el poema (terreno privilegiado para descubrir la unidad de intento del *corpus* permutante cortazariano) y, en segundo lugar, exponer someramente los elementos que constituyen el tejido imaginario-simbólico que sostiene a los poemas. Dado que estos dos momentos del análisis exigen reconstruir una sintaxis extra-textual, esto es, elaborada fuera del decurso de la lectura, introduciré entre ambos la referencia a la sintaxis concreta del texto en cuestión, comparando sucintamente las diferentes "versiones del mismo poema", si es el caso. Elimino así, conscientemente, toda pretensión de construir cualquier serie de poemas posibles ajenos a los que el autor ha dado, que, a pesar de estar ya decididos, no son por ello desdeñables.

4.1. "720 CÍRCULOS"

Este poema constituye, como el propio Cortázar consigna, la "primera tentativa" (UR, I: 272) lograda del proyecto. Es, sin embargo, probable que no se trate estrictamente del primer intento, puesto que su fecha (Delhi, 1968), si no es errónea, difiere de la mencionada (SC: 271) como inicio del trabajo permutante (febrero-marzo de 1967, en Delhi)⁵⁴⁰, pero seguramente es anterior a cualquiera de los otros publicados,

⁵⁴⁰ Aunque habría que precisar bastante los datos acerca de este periodo de la biografía cortazariana, la escritura de estos poemas se sitúa en el contexto del segundo viaje a Oriente (el primero lo había realizado a mediados de los años 50), ahora en misión internacional relacionada con su trabajo en la UNESCO. En la portada del volumen I de *Último round* se transcribe, con intención satírica, un fragmento de un documento de la Conferencia Internacional sobre Derechos Humanos, celebrada en Teherán en 1968 (recuérdese que en la "Noticia" que acompaña a la poesía permutante recuerda que "un poema de cinco estrofas, por dar un

que según su formulación -"fueron naciendo", dice- parecen surgir después. A pesar de todo, no es el primer poema permutante publicado, como ya recordé más arriba, pues los incluidos en *Último round* se adelantan un par de años.

El título, como el propio Cortázar indica más tarde (SC: 127), alude al número de permutaciones posibles entre las seis estrofas que lo componen ($6! = 720$). La metáfora del "círculo" ha sido ya explicada previamente como referida al proceso de lectura que eventualmente termina en el mismo punto del que había partido. Sin embargo, el análisis puede ser más sutil. Si lo apuntado como circular es el proceso de lectura permutante, está claro que no son sólo 720 los círculos que puede emprender el lector, sino que esa cifra hace alusión al número máximo de puntos (de textos) distintos por los que podría pasar la curva de la lectura antes de regresar, inexcusablemente, al punto de partida. Pero podría haber ciclos menos amplios que "olvidasen" alguna de las combinaciones, el azar podría construir ciclos reducidos (de 719, 718, 717... textos) que devolviesen al primer texto antes de haber agotado todas las combinaciones. El círculo mínimo sería, entonces, al menos de 2 textos y constituiría quizá la máxima expresión del azar: en dos "tiradas" consecutivas saldrían las seis estrofas en el mismo orden. Así, efectivamente, habría 720 procesos de lectura circulares (que podrían culminar en el texto de partida), pero además hay otras muchas lecturas *no circulares*, esto es, detenidas antes de alcanzar el texto-origen o proyectadas excéntricamente más allá de él⁵⁴¹. Por lo tanto, es claro que "círculos", como metáfora del proceso de lectura,

ejemplo, me llevó todo un vuelo de Teherán a París [...]; UR, I: 273-274) y más adelante en otro poema ("El marfil de la torre"; UR, I: 149) ironiza sobre un extracto de un acta oficial de la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y Desarrollo), celebrada en Nueva Delhi en 1968. Probablemente, Cortázar participó como traductor en ambas reuniones. Hay en *Último round* otros poemas fechables, directa o indirectamente, en esa misma ocasión, que bien podrían constituir un ciclo concreto: el ya citado "Jardín para Octavio Paz" o el titulado "Poema 1968", que comienza: "En un jardín de Nueva Delhi" (UR, I: 158).

⁵⁴¹ Esta argumentación se basa en que partiendo de los seis elementos permutados se consiguen series (A, B, C... hasta 720, cada una formada por las seis estrofas en diferente orden) que a su vez se convierten en elementos de una combinación que puede tomarlos o no en su totalidad: (ABC...n), pero también (AB, BC, Cn...) y que esa combinación de series de elementos primarios permutados constituye la curva de la lectura (cerrada o no).

desborda claramente el límite que le impone el numeral. Entonces, la metáfora habrá de referirse al conjunto de textos individuales resultantes de la permutación, y con ese tenor, apunta a un referente semiótico: ya no es la lectura, sino el sentido resultante de cada una de las operaciones de permutación lo que se considera circular. Partiendo de cualquiera de los elementos que entran en la permutación -y respetando sus reglas- no llegamos nunca al elemento de partida, pero acaso el sentido que ha pretendido acotarse en cada una de las vueltas haya sido siempre el mismo, el derivado de la primera lectura, sea cual sea. Tal parece ser el infierno del "círculo hermenéutico": la condena a dar vueltas en torno a un sentido inmutable y siempre esquivo⁵⁴².

En su primera publicación (1971) el texto se distribuye en seis estrofas de cuatro eneasílabos con rimas asonantes (ABBA) diferentes en cada caso. La tipografía ofrece ya algunos aspectos destacables: no se incluye puntuación, salvo algunas comas en el interior de las estrofas, y, consecuentemente, no se usan mayúsculas que pudieran orientar el orden de la lectura. La tipografía, entonces, se convierte en signo con valor pragmático. Más interesante aún resulta la disposición del texto en el papel: tres estrofas en caos aparente (esto es, orientadas en diferente dirección) en cada una de dos páginas enfrentadas, de tal forma que los blancos son importantes y, a la vez, se ponen trabas a la inercia lectora, obligando a "mover" el soporte para poder acceder al texto.

En el momento de la segunda publicación (*Territorios*, 1978), el poema adopta una disposición más tradicional y se presenta ceñido a los límites de lo que podría llamarse "columna poética": las estrofas se suceden ordenadamente en sentido vertical, sin nada digno de mención fuera de que están enmarcadas por una línea de trazo fino que delimita un espacio físico sobre el papel exactamente igual al asignado a la fotografía que la acompaña a la derecha en la misma página. Esta disposición se repite en todos los poemas permutantes incluidos en *Territorios*. Además, se juega con el

⁵⁴² La referencia dantesca es más clara en otro poema anterior: "Último círculo" (publicado en 1961 en *Cuadernos del viento*) cuyo título, por cierto, se recupera -con profunda ironía- en el del almanaque que olvidó incluir "720 círculos": *Último round*.

contraste binario entre un fondo blanco para el texto y un fondo negro para la imagen. En este caso, la imagen ilustrada por el poema es una estructura metálica de base triangular de la que se elevan tres elementos a modo de plumas compuestas de frágiles hilos o finas láminas.

Por lo que hace a los núcleos semánticos que articulan "720 círculos", es preciso señalar, en primer lugar, una muy evidente conciencia metapoética. Casi todos los poemas permutantes son textos que verbalizan el problema que ejemplifican, discursos que cuestionan el discurso en general y su propia entidad como tales. Así, versos especialmente significativos en este texto son: "como un mensaje que se anula", "todo confluye a la palabra", "y escribe el último poema", y de modo quizá más indirecto, menciones como "el ritmo de su telaraña" o "la antimateria de la música"⁵⁴³. Puede observarse un afán de referir la tarea poética como relacionada con la paradoja del decir. No menos importante es, en tal sentido, la isotopía semántica de la identidad. De ahí las apariciones de "una sola tibia máscara", "los mismos astros" o, más cabal, gracias al oxímoron, "los otros mismos hombres". Sin duda, esta línea de significado apunta a la posibilidad de que lo que admite variaciones infinitas no conduzca sino a lo idéntico, algo explícitamente declarado por Cortázar, como ya se vio.

Discurso e identidad cuentan con el tiempo como *a priori*. Es otro tema fundamental en el texto. Como se verá luego, uno de los índices sintácticos ineludible en la re-composición del poema es un "cuando..." situado en posición de enlace, esto es, en el inicio de una estrofa. Además, el tiempo se plasma en imágenes explícitas: "el giro de las estaciones", "la vuelta de los mismos astros", y también en semas que de una u otra forma lo implican: "el último poema", "el ritmo de su telaraña". Puede observarse que estas apariciones están marcadas por la circularidad declarada en el título, adensando el sentido en colaboración con otras isotopías ya mencionadas.

⁵⁴³ Forzosamente, debo prescindir de la numeración versal si quiero mantener una mínima fidelidad al "espíritu" permutante.

Vinculada con la identidad aparece en el poema la cuestión de la "otredad", en su manifestación acaso más conspicua: el erotismo. También será éste un conjunto semántico muy reiterado en otros poemas. En "720 círculos" aparece un "tú" directamente aludido en metonimias corporales ("tu pelo", "tu espalda", "tu vientre") o usos metafóricos de verbos que remiten al mismo ámbito ("la brisa que acaricia el césped"). Si el erotismo puede interpretarse aquí como conjunto semántico secundario dependiente del tema principal de la identidad, el otro cauce semántico principal que he señalado, el del discurso, también admite una isotopía subordinada: la que podría definirse como el "secreto" y que se revela en expresiones como "la cifra de tu pelo", "que el rey sepa el secreto / y reconozca la figura"⁵⁴⁴ o "[...] la palabra / más sigilosa y encubierta".

Sería conveniente, además, darse cuenta de que la estructura semántica del poema articula los núcleos temáticos que he señalado en otras isotopías léxicas más precisas, integradas por los siguientes términos:

1. Tiempo (eterno retorno): giro de las estaciones-vuelta de los mismos astros-todo confluye

2. Texto-poesía (quizá la isotopía más compleja, que suscita conexiones "verticales"):

dibuja-telaraña-ritmo-	secreto-	figura-mensaje-decir-palabra	
urden	derrotero	sigilosa	forma poema
		encubierta	máscara césped
		cifra	vientre

3. Negación: antimateria-se anula-desmintiendo

4. Eros-escritura: "la brisa que acaricia el césped / y escribe el último poema"

⁵⁴⁴ Reaparece aquí el concepto de "figura", fundamental en la poética cortazariana como ya tuve ocasión de señalar. Imo procura identificar su fuente: "Cortázar reconoce ante Luis Harss que el concepto de "figura", clave en sus novelas, lo ha tomado de Cocteau [...] En mi opinión se refiere Cortázar a un pasaje de *Le Potomak* [...] En el capítulo *Carrefour* opone Cocteau al hombre, que se esfuerza en comprender el sistema del orden imperante, las estrellas en sus constelaciones" (Imo, 1985: 51).

5. Figuras emblemáticas-tipos (relacionadas con la cuestión de la identidad-otredad): el timbalero, el rey, el mensajero, los otros mismos hombres...

Este magma semántico que he intentado ordenar extra-textualmente se articula en dos sintaxis textuales distintas. La segunda publicación "fuerza" el orden que la inercia lectora (de arriba abajo y de izquierda a derecha) podría imponer ante la dispersión con la que se comprometía la primera. Mis dos lecturas se ceñirán, por tanto, a estos dos parámetros: la inercia que puede imponerse en el primer acceso al texto "desorganizado" y la lectura "ordenada" que nos da el autor en un momento posterior.

En ambos casos, no obstante, resulta fácil encontrar un mismo centro rector del discurso: el verso que reza "todo confluye a la palabra". Es verso inicial de estrofa y en ambas lecturas ocupa una posición central⁵⁴⁵: en 1971 se leen tres estrofas antes de ese verso y en 1978 dos. No resulta, pues, difícil asumir una adecuación entre sintaxis y sentido (esto es, que la sintaxis se revela significativa o incluso redundante con respecto al sentido). A partir de ahí, las divergencias entre los dos poemas ya no son tan llamativas y se apoyan, básicamente, en la posición que ocupan dos de aquellos "puentes" o lazos lógicos situados, relativamente, en un lugar marcado por ser inicio de estrofa: me refiero al temporal "cuando" y al comparativo "como"⁵⁴⁶. Admitida la posición central de la estrofa que comienza por "todo", la anteposición de "cuando..." (primera estrofa en 1978) indica claramente una determinación temporal que afecta a la verificación del núcleo semántico principal. La versión de 1971, sin embargo, pospone

⁵⁴⁵ A partir de este momento, para facilitar las referencias, nombro a cada una de las dos "versiones" del poema por el año de su publicación.

⁵⁴⁶ El resto de elementos de juntura presentan menos dificultad: tres de las estrofas comienzan por sintagma nominal (el giro..., el derrotero..., el timbalero...), mostrando su predisposición para "sumirse" en la que comienza por "todo...", como diré. Los lugares finales de estrofa manifiestan una homogeneidad que sólo volverá a encontrarse en el "Homenaje a Mallarmé": todos aparecen ocupados por sustantivos ("...espalda", "...figura", "...máscara", "...hombres", "...poema", "...música").

"cuando..." a la estrofa que sigue a "todo...", introduciendo un mayor grado de ambigüedad, puesto que esta última estrofa incluye a su vez un núcleo verbal subordinado ("dándole forma y desmitiéndola"), del que bien podría depender por su parte el periodo introducido por "cuando..." (hipótesis que se sostendría por la concordancia entre "dar forma" y la mención de la gubia y las tijeras que se incluye en la estrofa de "cuando...": "cuando la gubia de la rana / y las tijeras del murciélago / urden la cifra de tu pelo, / la sed, la curva de tu espalda")⁵⁴⁷.

La otra variante (la estrofa introducida por "como...") presenta mayores posibilidades de ambigüedad. En 1978 aparece como segunda estrofa y la comparación puede tener dos alcances diversos: en primer lugar, puede ser una comparación verbal: "urden la cifra de tu pelo /.../ como un mensaje que se anula"; pero también puede limitarse a una comparación nominal: "...la curva de tu espalda / como un mensaje que se anula". Nos encontramos, pues, en uno de esos puntos de inflexión de la lectura (del discurso) en los que no hay más solución que aceptar la posibilidad de otro poema que habrá que recuperar más tarde o que asumir simultáneamente (al menos hasta que otros puntos de inflexión vengan a multiplicar "las maneras de la manera"). En 1971, la ambigüedad es semejante. La estrofa iniciada por "como..." ocupa la tercera posición después de lo que parece una enumeración de tres términos. De ese modo, podría establecer una comparación que sirviera de puente entre todo lo anterior y el verso central (A, B, C, "como un mensaje que se anula / ... / todo confluye a la palabra"); pero, como antes, los límites de la comparación podrían restringirse a lo meramente nominal, con dos posibilidades en este caso: "el ritmo de su telaraña /... / como un mensaje que se anula" o "la antimateria de la música / como un mensaje que se anula". Quizá aquí contigüidad y armonía semántica podrían llevar a decidirse por esta última posibilidad, pero eso eliminaría las implicaciones imaginarias

⁵⁴⁷ No quiero dejar pasar la ocasión de señalar como Cortázar recurre en esta poesía experimental a los mismos artificios aliterantes del "viejo poeta" que había escrito, tan joven, *Presencia*.

de la primera. No será ocioso señalar que la comparación en 1971 afecta, en cualquier caso, a términos inscritos en la isotopía de lo corporal (pelo, espalda) y en la segunda afecta a una isotopía secundaria como es la música (que podría subsumirse en alguna de las mayores: tiempo o poesía). Cabría, entonces, postular que la permutación verifica la fusión entre ambas isotopías, "anulando" el mensaje que cada una de ellas aporta por separado para elevarlo a un sentido superior.

Otra cuestión relativa a la sintaxis es la que suscitan las enumeraciones. Se verá que este recurso es muy frecuente en la poesía permutante de Cortázar, pleitesía quizá inevitable cuando se debe renunciar en buena medida a la presencia de conectores (que podrían funcionar lamentablemente como "interruptores" en el ciclo permutante). Serán frecuentes las series de periodos imaginarios yuxtapuestos que faciliten la combinación. Se revela así que la libertad concedida a la lectura estriba, principalmente, en la vinculación de un material dado, en la construcción de una red abstracta que acoja lo esencial: la materia significativa e imaginaria en elaboración (muy elaborada ya) que reclama del lector un trabajo de hilván bastante restringido cuando las unidades que se combinan son estrofas, puesto que entonces el autor se ha reservado el derecho de fijar al menos tres enlaces -tratándose de cuartetos- por cada uno de los que ofrece al lector.

En este poema, dos de las seis estrofas se componen de dos sintagmas nominales de dos versos cada uno, y en otra ese sintagma nominal se extiende a lo largo de los cuatro versos. En tales condiciones, y polarizados por la fuerza del "todo" en posición central, parece inevitable construir gran parte del poema posible como una enumeración que desemboque en o se desencadene a partir del pronombre. El periodo comparativo introducido por "como..." puede actuar de catalizador secundario en semejante sintaxis, funcionando como "amplificador" (retóricamente hablando), pero sin alterar la sintaxis. En 1978 la intención de un final enumerativo parece evidente, pues las tres estrofas nominales mencionadas se colocan en sucesión. En 1971, sin

embargo, una de ellas queda fuera, ocupando con bastante fortuna el último lugar (es la que acaba "y escribe el último poema"). No obstante, los núcleos nominales que la conforman ("el derrotero de la estrella...", "la brisa que acaricia el césped") integran a la perfección (en progresión simbólica) la enumeración regida por el verbo "urden" de la estrofa inmediatamente anterior, que ya daba lugar a "la cifra de tu pelo, / la sed, la curva de tu espalda".

Analizada someramente la construcción de dos poemas posibles, queda por esclarecer cuál es el tejido simbólico-imaginario que puede integrarlos. Aparecen así nuevos elementos que conceden a la poesía permutante cortazariana un carácter programático que va más allá del intento puramente experimental y señala la existencia de un universo lírico propio.

Comenzaré recordando la presencia de imágenes corporales, ya mencionadas y evidentes, como el pelo, la espalda, el vientre, u otras que, de forma indirecta, implican la presencia de un cuerpo: la sed, el oído. La máscara, también mencionada, es paso entre éstas y otras imágenes que podrían agruparse bajo la rúbrica de "tipos", "figuras" o "individuos especiales", aquí el mensajero, el rey o el timbalero, que evocan un mundo propio y ajeno al del sujeto de la enunciación y por ello se sitúan, junto con las imágenes corporales, bajo el auspicio genérico del tema de la identidad. En esta configuración imaginaria elemental, los animales (las ranas, el murciélago, la telaraña) componen una importante familia simbólica que se irá acendrando en toda la poesía cortazariana. Con pareja importancia hay que considerar las metáforas vegetales (el jardín, la amapola, el césped) y cósmicas (las estaciones, los astros, la estrella, la brisa).

4.2. "ANTES, DESPUÉS"

La "pequeña estructura" así titulada comporta, según el propio Cortázar, "posibilidades nada comunes" que sólo la falta de paciencia le impidió desarrollar (UR, I: 275). Según insinúa el autor, en este poema (como también en "Homenaje a Alain

Resnais") habría que ver un intento algo diferente del resto de los poemas permutantes. El rasgo diferencial radicaría, al parecer, en la forma y los temas elegidos para estos dos poemas, menos "tradicionales" que en otros casos.

El título de la secuencia indica, sin decirlo, el tema central y casi único del poema: el tiempo, la sucesión, el orden. El poema, una vez más, tematiza los problemas estructurales inherentes a la poesía permutante. El título, además, va precedido de la indicación genérica global "poesía permutante", que anuncia la pertenencia del texto a una serie más amplia y a la vez, pragmáticamente, lo inscribe en ella. Esa indicación no es impertinente, pues, de no producirse, ¿estaría el lector legitimado para operar permutaciones en ese texto?.

La primera peculiaridad de este breve poema es su ubicación: se pone en la tapa del volumen I de *Último round*, rodeado de otros textos de carácter muy diverso, formando una especie de *collage* sobre fondo naranja⁵⁴⁸. Con respecto a los poemas que lo acompañan en ese volumen, además, presenta la particularidad de que la combinación que se propone es versal, no estrófica. Según la fórmula para calcular el número de permutaciones posibles de n elementos ($P_n = n!$), los ocho versos de este poema darían lugar a 40.320 poemas distintos. El texto se presenta como una tirada de versos de ocho, nueve o diez sílabas en distribución no aleatoria, sino aparentemente relacionada con la categoría sintáctica de los versos (obviamente afectados por una esticomitía rigurosa): los cuatro decasílabos son las tres oraciones simples ("el perfume dibuja el jazmín", "el amante precede al amor", "el amor sobrevive al amante") y la concesiva ("aunque no haya huella ni presagio"); los enneasílabos son versos introducidos por el nexos comparativo "como..." ("como la caricia a la mano", "como la sombra a la columna"); los octosílabos son otro verso introducido por "como..." ("como

⁵⁴⁸ El color de la cubierta de la primera edición de *Último round* es gris. El texto aparece también en *Territorios* (p. 133), donde, además de la estructura original que aquí se comenta, se incluyen dos permutaciones que apenas alteran el sentido de mis notas. Es significativo, sin embargo, que dichas variaciones se presenten divididas en dos bloques de cuatro versos cada uno que no se mezclan en la permutación.

los juegos al llanto") y el verso casi "vacío" "pero inevitablemente". Todos ellos están separados por un amplio espacio interlineal. Para concluir con la atención a la "forma exeterna" del poema, conviene señalar que, de los ocho versos, tres presentan una terminación asonante en "-á-o". Pero la rima no es el recurso más "tradicional" de este texto, como se verá cuando me refiera a la sintaxis.

Por lo que hace a las cuestiones temáticas, es preciso reiterar que vienen determinadas por el paradigma temporal que anuncia el título: en él se sitúan términos aislados como "preceder", "sobrevivir", "huella" o "presagio", sin desarrollo semántico ni imaginario, dada la composición quintaesenciada del texto. Además podría señalarse la oposición de isotopías: lo *material* (la columna, el jazmín, el amante, la mano) contrasta con lo *inmaterial* (la sombra, el perfume, el amor, la caricia), sin posibilidad de establecer secuencia de sucesión regular entre los términos de una y otra serie. Y en esa imposibilidad, seguramente, se cifra el sentido del poema.

El título indica, además del tema, cuál ha de ser la estructura sintáctica básica del poema: el paralelismo. "Antes" indica un paradigma en el que se incluirán una serie de términos; "después" señala otra serie que acogerá términos vinculados a los primeros por sucesión. Este tejido vertical, sin embargo, sirve para revelar una falacia habitualmente unida a la sucesión: la de la causalidad. Así, lo que podría sugerir el título abstracto (en el que la sintaxis es redundante respecto de la semántica: "antes" aparece antes que "después") es desmentido por la realización verbal. Ello no se revela inmediatamente, sino cuando aparece lo que en este caso consideraré el centro significativo, otra vez identificado con un verbo: "preceder", cuarto en la disposición adoptada por el autor, que tampoco es inocente en esta ocasión. De los ocho versos, tres están compuestos por una proposición comparativa sin verbo. Cada uno de éstos incluye un sintagma preposicional ("al + sustantivo") regido por el verbo "preceder", que podría catalizarse en cualquier caso, como también el metafórico "sobrevivir"⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ La catálisis del tercer verbo que aparece en el poema, "dibujar", parece atenuada, porque precisamente el verso que lo incluye explícito esquivó la preposición: "el perfume dibuja el jazmín". A pesar de ello, en una

Otros tres versos son frases simples de estructura transitiva que soportan el peso significativo del poema con los verbos "dibujar", "preceder" y "sobrevivir". La disposición de estos seis versos no puede ser más clara: dos comparativas, dos principales, una comparativa, una principal. Los dos versos restantes (diferentes) aparecen en posición de cierre y son, respectivamente, una proposición adversativa que confieren cierto sentido de fatalidad al ciclo esbozado ("pero inevitablemente") y otra concesiva que reincide en la ambigüedad del orden temporal ("aunque no haya huella ni presagio").

Es en los elementos que se hacen entrar en relación de sucesividad donde se descubre la alteración del régimen causal. Si dicho régimen se tradujese, por ejemplo, en una fórmula como "la esencia precede a la existencia", el poema sería una promulgación de lo contrario y se aferraría a uno de los principios fundamentales de la tradición existencialista, que desde *Presencia*, como se vio, va impregnando el discurso lírico de Cortázar. Nada es mientras no actualiza sus potencialidades, no existen objetos ideales, sino sólo aquellos que ponen en obra sus capacidades. Así, la alteración cortazariana sitúa en el paradigma del "antes" a los juegos, la sombra, el perfume, el amante, la caricia, y en el del "después" (respectivamente) al llanto, la columna, el jazmín, el amor o la mano. En ese sentido, el "origen" es una elaboración que parte de lo inmediato. Lo primero no es causa de lo segundo; antes bien, esto es lo real, aquello una mera postulación.

La aparición del verbo "sobrevivir" (y su eventual catálisis) aporta un nuevo registro al discurso e introduce (al considerar su relación antinómica con "preceder") el tema de la circularidad. Todas las comparativas cobran un sentido nuevo si aquello que precedía también sobrevive: es lo eterno cuyo origen queda situado en un centro inalcanzable, acaso el único elemento que se da en el poema como sucesividad

de las dos permutaciones que aparecen en *Territorios*, este verso aparece reescrito como "el perfume dibuja al jazmín".

irreversible. Si la sombra precede a la columna y luego la sobrevive, "el amante precede al amor", "pero inevitablemente" "el amor sobrevive al amante". Esta es sentencia irreductible. El amor podría, entonces, considerarse ese centro originario al que tienden las cosas y que permanece tras ellas esperando actualización nueva. Finalmente, hay que señalar que el tejido imaginario de este poema es mínimo, dada su simplicidad. Sin embargo, se reitera la mención de los juegos (opuestos de forma "siniestra" al llanto⁵⁵⁰), del cuerpo (la "mano", que es instrumento erótico en su actividad esencial, la "caricia"), de lo vegetal (el "jazmín"). Y hay una serie de imágenes de lo inmaterial que cabría relacionar con el paradigma temático de la identidad (y su vinculación con la temporalidad): la "sombra", el "perfume" y, reiterando invertida en el último verso la noción de sucesividad del título, también la "huella"⁵⁵¹ (después) y el "presagio" (antes) podrían integrar ese paradigma.

4.3. "HOMENAJE A ALAIN RESNAIS"

Los títulos-dedicatoria no son extraños en el *corpus* cortazariano⁵⁵². Sin salir de los poemas permutantes, se encuentra un "Homenaje a Mallarmé" que debe ponerse en relación con este poema, a pesar de que, como se dijo, en el "Homenaje a Alain Resnais" Cortázar percibe "posibilidades nada comunes" (UR, I: 275) que lo situarían un tanto excéntricamente con respecto al proyecto general, condición en la que coincidiría, como se dijo, con "Antes, después". Sin embargo, el "Homenaje a Alain Resnais" compone

⁵⁵⁰ El ciclo implícito sin fin juego-llanto-juego-llanto... garantiza la "seriedad" de la actividad lúdica, que no ignora su destino.

⁵⁵¹ El término "huella", por su parte, debe recordar el título "Los pasos en las huellas" (*Octaedro*; CC/2: 50-64), uno de los relatos en que Cortázar analiza con mayor acuidad las implicaciones mutuas entre los temas de la creación y la identidad.

⁵⁵² Con la misma formulación se encuentra el "Homenaje a una joven bruja" en *Territorios* (pp. 17-26), texto en prosa de 1975 referido a la bailarina Rita Renoir, o el "Homenaje a una estrella de mar", dedicado a Octavio Paz, también en prosa (Cortázar, 1974b).

con el "Homenaje a Mallarmé" un díptico que, por lo menos, unido por el estímulo generador del poema: la respuesta frente a una obra ajena.

Posponiendo para más adelante el comentario de esas posibles relaciones con la obra de Resnais, debo comenzar señalando que el poema se publica en *Último round* y en *Territorios*⁵⁵³. Su disposición es bastante diferente en cada caso. En el primero se imprime como el resto de poemas permutantes allí incluidos, es decir, un "bloque" combinatorio por página, rodeado de una línea de puntos que quiere sugerir la posibilidad de recortarlo para facilitar la mezcla. En este caso, el núcleo combinatorio es otra vez la estrofa: ocho de diferente extensión (el número de permutaciones posibles sería otra vez, como en "Antes, después", 40.320). En *Territorios*, por el contrario, se ofrece dos veces: primero, en una tirada que separa las "estrofas" con un espacio en blanco mayor y que, por lo que hace al orden, no aprovecha ninguna de las numerosas posibilidades, sino que repite el de *Último round*; la segunda versión en *Territorios* se titula "Permutación en prosa" y consiste en una disposición "seguida" de todos los "bloques", aunque esta vez se altera su orden. El primer ejemplo no lleva ilustración; el segundo se acompaña de unas estructuras filiformes y sinuosas que constituyen una trama brillante sobre fondo negro.

La extensión del poema es de veintiún versos distribuidos en cinco estrofas de tres versos y tres de dos. La distribución estrófica (repetida en ambas publicaciones) no es casual: 2 estrofas de 3 vv. / 1 estrofa de 2 vv. / 2 estrofas de 3 vv. / 1 estrofa de 2 vv. / 1 estrofa de 3 vv. / 1 estrofa de 2 vv. El metro predominante es el eneasílabo (once versos), fuertemente apoyado por el endecasílabo (cinco). Hay también dos heptasílabos y tres versos "irregulares". En este poema se prescinde de la rima.

⁵⁵³ La tercera publicación que señalé antes, en *El país* de Madrid (18-II-1984), ilustra un artículo de A. Fernández Santos ("El límite del ojo en la penumbra"). Esa publicación póstuma no es responsabilidad del autor, evidentemente, y transgrede algunos de los criterios que dan sentido al texto: no se menciona el carácter de poema permutante y tampoco se respeta la segmentación estrófica que individualiza las unidades que deberían permutarse.

Una de las peculiaridades de este texto reside en el intento cortazariano de trascender la formalización estricta que caracteriza a la mayoría de los poemas permutantes. A pesar de que la proporción de versos ajustables a un módulo métrico es muy alta, es casi más llamativo percibir la presencia de los escasos lugares de crisis del metro que evitan el total ajuste del poema a una polimetría más o menos regular: fuera del único pentasílabo ("a las terrazas"), hay que notar el caso de la juntura entre los vv. 2 y 3: "que se abre a otro pasillo, que / sigue hasta perderse". Lo importante en ese lugar es que, sin salir de los límites de la retórica tradicional (convirtiendo la anáfora posible en epanadiplosis), parece evitarse intencionalmente la construcción de dos heptasílabos perfectamente paralelos (uno de los metros preferidos por Cortázar, que aparecerá más abajo en este mismo poema). Este mínimo indicio de voluntad "anti-métrica" se lleva a sus máximas consecuencias en la "permutación en prosa" incluida en *Territorios*, que hace del poema la puesta en obra de la crisis del verso. El discurso poético tienta aquí sus límites. El "Homenaje a Alain Resnais" lleva las posibilidades de la poesía permutante hacia la investigación en la crisis de los géneros.

En este poema (recuérdese que es uno de los dos en que el autor veía "posibilidades nada comunes") la construcción sintáctica parece eludir un foco generador de significado. Cada una de las estrofas se inicia (posición de engarce) con una palabra indicativa de lugar (preposición o adverbio): "tras", "desde", "donde", "hasta", "más allá", "por", "en", "ante"⁵⁵⁴. Por otro lado, todos los verbos del poema forman parte de proposiciones subordinadas de relativo. De ese modo, es imposible construir (combinar) un texto cerrado. Esta proyección del texto fuera de sus propios límites, impuesta por su propia condición sintáctica, me parece acorde con el propósito global de la poesía permutante, así como con el sentido general deducible de este poema. La semiosis de este texto se cifra en la plasmación de un recorrido sin final

⁵⁵⁴ La otra frontera de engarce -final de estrofa- se corresponde con la variación más frecuente en estos poemas: aparece ocupada por sustantivos ("...hombre", "...terrazas", "...siluetas", "...penumbra", "...hojas", "...recorrido") o verbos ("...recomienza", "...perderse").

aparente. Las palabras "gramaticales" citadas (los adverbios de lugar y preposiciones), por su propia insistencia, apuntaban a eso mismo. Además, hay palabras semánticamente plenas que constituyen una isotopía que podría denominarse "del laberinto": "pasillo", "puerta" (repetidas varias veces), "pasaje", "escalera", "terrazas", "alcoba", "ventana", "zaguán". Si se quisiera precisar algo más esa isotopía espacial podría indicarse un subconjunto polarizado en torno al "desplazamiento" ("pasillo", que se repite dos veces - "escaleras" - "pasaje" - "largo recorrido"), otro en torno al concepto de "umbral" ("puerta", repetido cuatro veces - "zaguán" - "límite") y un tercero en torno al "destino" ("término" es la palabra que aparece en el poema: "terrazas" - "alcoba"). Los verbos contribuyen igualmente a este propósito: "abrirse", "perderse", "conducir", "remontar", "multiplicar", "repetir", "alcanzar", "recomenzar".

La "permutación en prosa" altera sin aparente criterio el orden del texto en verso, pero merece algunas consideraciones suplementarias. En primer lugar, al prescindir de la frontera gráfica del verso, aumentan los lugares de indeterminación semántica, es decir que, carente de puntuación como se da, el texto en prosa admite *a fortiori* en la lectura una segmentación rítmica distinta de la rigidez estrófica hasta ahora mantenida en otros poemas permutantes. Las junturas son aquí más tenues. El paradigma "espacial" que agrupaba a todas las palabras iniciales de estrofa se desvanece. La yuxtaposición de unidades equivalentes, como principio que parecía favorecer la mera existencia de ese paradigma, deja paso a otras relaciones sintácticas (hipotácticas) acaso más acordes con la fluencia de la prosa consiguiendo un texto aparentemente "centrípeto". Sin embargo, ese movimiento resulta engañoso, pues si el texto, leído hipotácticamente, se sume progresivamente hacia niveles subordinados a la oración principal (que no queda más remedio que considerar es la que inicia el texto: "por un zaguán donde hay una ventana..."), al final se revela que tal "intro-versión" tiende hacia un centro ausente y que el núcleo esperado no se da. En segundo lugar, la permutación en prosa parece dejarse seducir por la redundancia sintáctico-semántica al

hacer coincidir con el final la unidad que reza: "hasta una alcoba en la que espera una mujer de blanco al término de un largo recorrido". El texto en verso, por el contrario, privilegiaba la relación antitética entre sintaxis y semántica al situar hacia el final del poema el verbo "recomenzar" ("es otra indagación que recomienza").

La permutación en prosa, la referencia cinematográfica implicada en el título-homenaje y el propio decurso tempo-espacial tan marcado parecen conferir a este poema una particular dimensión "narrativa". La inclusión de dos personajes en la "acción" refuerza dicha idea: "una mujer de blanco", "vigila un hombre". Además se introduce un elemento de "intriga": "el muerto boca abajo". Esta secuencia visual (alterable al infinito) se desarrolla en un espacio inquietante, laberíntico, lunar ("donde la luna multiplica / las rejas y las hojas"). Tal secuencia "narrativa" es, sin embargo, fácilmente transportable a un significado metapoético, propiciado por la presencia de expresiones muy explícitas ya familiares (lo que sucede se da "en una operación combinatoria") o de símbolos acompañados de verbos que apuntan en la misma dirección, todos integrados en una isotopía de la "repetición" que subsume el componente narrativo en el principio de la operación permutante: "la luna multiplica", "un pasillo / que repite las puertas hasta el límite", "el muerto boca abajo / es otra indagación que recomienza", "un espejo que denuncia / o acaso altera las siluetas". De ese modo, la conculcación de los límites formales entre poesía y prosa que se verificaba en la permutación es solidaria con una fusión de narratividad y metapoesía en el nivel temático. El "relato" cuasi policial que el texto del poema sugiere (en el que un sujeto indeterminado recorre un espacio laberíntico, vigilado por un hombre, hasta donde una mujer de blanco espera, para descubrir finalmente la presencia de un muerto boca abajo) casi deja leerse, entonces, como una especie de alegoría del complejo (laberíntico) proceso de lectura, donde el sujeto indeterminado es el lector, la mujer de blanco representa la engañosa claridad de la comprensión, el hombre que vigila está por la instancia enunciativa que aparentemente garantiza el sentido y el muerto boca

abajo es el disfraz de ese sentido, que se cela a sí mismo y que, al ser volteado, se revela inerte, desencadenando otro enigma de entidad incierta (reflejado en un espejo delator o deformante), pero que en cualquier caso trastorna el sentido previamente atribuido a todo otro signo ("denuncia / o acaso altera las siluetas"). Reservar el final del texto una vez para el muerto y otra para la mujer de blanco corrobora al menos que ambos sujetos están cumpliendo la función de términos del discurso, de polos de atracción. El significado antitético que les he atribuido redundante en la indeterminación del resultado de la lectura o de la investigación. Tanto una progresión (la versal, paratáctica) como otra (la prosística, hipotáctica) constituyen asedios inútiles al sentido ("indagación que recomienza"), en una secuencia sin fin enunciada por una voz impersonal. Tal opacidad del sentido puede verse representada, además, en la mínima isotopía de la oscuridad ("penumbra" - "ventana cerrada").

Otros núcleos semánticos, atenuados pero presentes, están constituidos por isotopías comunes con otros poemas permutantes. Hay un erotismo sugerido, que se relaciona con la muerte y el recurrente ámbito nocturno. Pero sobre todo interesa la reaparición del problema de la identidad, representado en el muerto "boca abajo" -y por tanto desconocido-, en el "espejo" o en las "siluetas", signos todos de una indeterminación del sujeto, solidaria con la estrategia de enunciación, regida por una 3ª persona no identificada, que no atrae hacia su ámbito a ninguno de los elementos del enunciado, algo que ya ocurría, tenuemente, en "Antes, después", poema casi abstracto a este respecto.

La indagación de las posibles relaciones intertextuales de este poema podría llevar el análisis muy lejos, dado que el ámbito para esa investigación habría de trascender lo puramente verbal para introducirse en el ámbito de la iconografía cinematográfica. Pero quizá merezca la pena sugerir algo, ya que el texto busca desde su título un referente relacionado con la imagen y se incluye de hecho en un libro acompañado de imágenes. En tal sentido, la permutación en prosa muestra una

semejanza gráfica con la ilustración que la acompaña (líneas sinusoidales continuas, tendidas en horizontal, que cortan haces verticales discontinuos o atenuados por la sombra): metáfora visual de la trama del texto, de la red del sentido, de la combinación entre la verticalidad discontinua del poema y la continuidad fluente de la prosa.

De otro lado, el ambiente evocado por el texto recuerda en algo a las pinturas de Paul Delvaux que tanto gustaban a Cortázar⁵⁵⁵ y las implicaciones laberínticas que he apuntado deben ponerse en relación con la reiterada aparición de "la casa" como espacio privilegiado en toda la escritura del argentino. Pero es obvio que el referente narrativo-iconográfico más inmediato habría que buscarlo en las películas de Resnais, quizá *L'année dernière à Marienbad* (1961) -por la alusión abstracta a la relación entre una mujer y un hombre moviéndose hipnóticamente en un espacio indeterminado-. No debe olvidarse que *Hiroshima, mon amour* (1958) ha pasado a la historia del cine, entre otras razones, por su juego con el tiempo, aspecto capital también en la poesía permutante. Los vínculos de las películas citadas con autores del *nouveau roman* (Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, respectivamente) las sitúan dentro de un contexto narrativo que, desde luego y a pesar de todas sus prevenciones, no resulta ajeno al Cortázar parisino de los años 60.

Para terminar anotaré que el poema tiene vínculos léxicos y sintácticos con algunos otros poemas más o menos contemporáneos. "Maneras de viajar" (LM: 276) presenta una búsqueda semejante, esta vez en los pasillos de un tren: "mientras el otro / [...] / vaga por el pasillo donde / cada puerta es rechazo [...] / [...] / buscando una vez más / lo que ya lejos / sale a una plaza espejo de la luna [...]". La repetición en este poema de lexemas o incluso sintagmas y su conclusión indeterminada lo acercan singularmente al "Homenaje a Alain Resnais". Véase, por ejemplo, el final:

[...] buscando una vez más
por los pasillos donde

⁵⁵⁵ Ilustran un texto de *Último round* ("Siestas", UR, II: 225 y ss., que de hecho se basa en cuadros del pintor belga. También "Noches en los ministerios de Europa" (VDOM: 101-108) se ilustra con detalles de cuadros de Delvaux. Ha estudiado esta relación Speratti Piñero (1975).

cada puerta
el taxi y el hotel
una vez más
con la valija sucia
por los pasillos donde
el taxi y el hotel
por los pasillos donde
buscando una vez más.

Otro poema de tema distinto incluido también en *Último round* ("Poema"; UR, II: 108-109) presenta, sin embargo, curiosos nexos léxicos y simbólicos, que pongo en cursiva: "te debato en *corredores* blanquísimos donde se juegan las fuentes de la luz"; "Busco tu suma, el borde de la copa donde el vino es también *la luna y el espejo*, / busco esa línea que hace temblar a *un hombre* / en una *galería* de museo". Finalmente, es imposible no relacionar la posible trama "policiaca" que implica a tres sujetos con el celeberrimo cuento "Continuidad de los parques" (*Final del juego*), cuya estructura, además, participa de la "circularidad" consustancial a los poemas permutantes. Puede observarse, entonces, como la escritura lírica de Cortázar va concentrando armónicos que trascienden a la totalidad de su obra.

4.4. "VIAJE INFINITO"

El título de este poema, además, de un significado metafórico nuevamente relacionado con el proceso de lectura permutante puede, irónicamente, aludir a su circunstancia de escritura, si se tiene en cuenta la nota de Cortázar: "un poema de cinco estrofas, por dar un ejemplo, me llevó todo un vuelo de Teherán a París [...]" (UR, I: 273-274)⁵⁵⁶. Éste es el único poema permutante de cinco estrofas incluido en *Último round*. Con ese número de estrofas, por otra parte, y a pesar de su título, el número de permutaciones posibles se reduce considerablemente con respecto a los demás poemas permutantes: 120.

⁵⁵⁶ La mención del vuelo desde Teherán podría relacionarse con este pasaje de "La isla a mediodía": "A Marini le gustó que lo hubieran destinado a la línea Roma-Teherán, porque el pasaje era menos lúgubre que en las líneas del norte y las muchachas parecían siempre felices de ir a Oriente o de conocer Italia" (*Todos los fuegos el fuego*; CC/1: 564).

"Viaje infinito" supone quizá el caso más evidente de un texto con diferentes estadios de elaboración (entendiendo esto en su sentido más canónico). Quiero decir que, además de las permutaciones que sufre en sus diferentes publicaciones, el texto mismo ha sido alterado, siquiera mínimamente. Tomando como punto de partida la versión de *Último round* (impresa como es habitual a estrofa por página, en sentido apaisado y rodeada de línea de puntos), se observa que la segunda impresión (*Territorios*) repite el orden de la primera (y la costumbre gráfica del volumen en que se inserta: tirada de versos, acompañados de ilustración y rodeados de una línea continua), pero modifica la palabra inicial de la tercera estrofa: en lugar de "sí, portulano, fuego de esmeralda", leemos aquí "oh, portulano...", lo cual, aunque deshace la anáfora (imperfecta) con el verso siguiente ("sirte y fanal en una misma empresa"), quizá puede pasar por monosílabo afirmativo de mayor carga expresiva. De mayor importancia es la alteración que se detecta en la última (¿?) versión del poema, la de *Salvo el crepúsculo* (éste es el único poema que aparece en los tres volúmenes que incluyen poesía permutante): se recupera el "sí" de la primera impresión⁵⁵⁷, pero se altera por completo el sentido de un verso en posición destacada que allí decía "para el que con *su* incendio *te* ilumina" (1) y aquí reza (como también en *Territorios*): "para el que con *tu* incendio *se* ilumina" (5; la cursiva es mía en ambos casos). Se verá que no es simple retruécano y que la eventual confusión ya dice bastante de uno de los temas principales del poema: el erotismo. Además, en esta última versión se invierte el orden de las dos primeras estrofas, pero se conserva el de las siguientes.

Hay que describir primero cuál es la forma de este texto: cinco cuartetos de versos endecasílabos con rima consonante (ABBA) diferente en cada caso. Se corresponde, pues, con la preferencia por las "formas tradicionales", que el propio Cortázar justificaba en la "Noticia" de *Último round*, porque le "resultaba mucho más

⁵⁵⁷ De acuerdo con los prejuicios estilísticos del último Cortázar, que ya cité: "-Oh sí -digo yo que de golpe me siento capaz de volver a escribir "oh" sin sentirme idiota" (SC: 117).

fácil concentrar la atención en el proceso permutatorio que me interesaba en estas experiencias" (UR, I: 275), y que habría de implicar una adecuación estética e histórica con sus contenidos. El contenido y el tejido simbólico también se corresponderán con los más habituales en Cortázar. Los núcleos semánticos más destacados son el erotismo, asociado con algunos aspectos siniestros de ambigüedad destructiva ("el pavor de la delicia", "suave canibalismo")⁵⁵⁸, y nuevamente la identidad ("laberinto exacto de sí mismo"). El índice más importante del contenido erótico es la dialéctica de los sujetos actuantes en el poema: aparecen un "tú" no identificado y un "él", representados mediante metáforas y metonimias que comentaré luego. Es importante señalar que la voz enunciativa se distancia en este caso de lo enunciado con el recurso a la tercera persona. El poema, al margen de limitar considerablemente sus posibilidades permutantes, presenta un rasgo que no había aparecido sino tímidamente en los considerados hasta ahora: la configuración de un espacio de la enunciación que inscribe explícitamente al destinatario⁵⁵⁹. Se presenta el texto, entonces, como una explosión de júbilo erótico dirigida a un "tú" por una voz no identificada que se figura la escena contemplada *sub specie maritima*, que es la clave de la trasposición metafórica del poema, como se verá.

La sintaxis del texto apenas se altera en las diferentes versiones. Predomina una vez más la yuxtaposición y el único nexos subordinante en posición de engarce (*i. e.*, inicio estrófico: "para el que...") resulta el único alterado: la inversión afecta al significado en tanto que ese destinatario lo será en cada caso de dos acciones diversas: en *Último round* y *Territorios* se invita a leer "para el que con su incendio te ilumina /

⁵⁵⁸ El poema, a este respecto, pero sin demasiada justificación, es considerado de "tono bretoniano" por Picón Garfield (1975a: 107), quien sólo lo usa como ejemplo para apoyar un aspecto de su tesis.

⁵⁵⁹ Como se vio, sólo en "720 círculos" se mencionaba al "tú", atomizado en partes de su cuerpo ("tu pelo", "tu espalda", "tu vientre"). La forma métrica tradicional configura un universo temático tradicional (en este caso erótico-amoroso) que, a su vez, exige una configuración enunciativa tradicional, tanto mayor cuanto la forma métrica muestra mayor arraigo en esa tradición (más el endecasílabo que el eneasílabo). Asimismo, la rigidez opuesta a la permutación es directamente proporcional a ese vínculo con la tradición.

[...] / la mano que te busca en la penumbra / se detiene... "; en *Salvo el crepúsculo* la contigüidad inmediata hace leer que "un río de luciérnagas alumbraba / para el que con tu incendio se ilumina". Dado que ambas acciones son sólo gestos de un mismo movimiento, la inversión redundante en conculcación de la temporalidad y de la causalidad, y la tesis (que ya ha aparecido en otros poemas) se ejemplifica esta vez en un "caso de amor". Lo significativo es que, además, la inversión de la causalidad venga reforzada gramaticalmente por la inversión de los destinatarios de la acción de "iluminar con fuego", inversión solidaria con la semántica por cuanto en *Último round* y *Territorios* cabe parafrasear "te ilumina con su incendio porque te busca" y en *Salvo el crepúsculo*, sin embargo, "tu incendio es un río de luciérnagas que le ilumina".

En todas las versiones vuelve a aparecer la redundancia sintáctico-semántica que coloca como último verso del poema el que reza: "y al fin la estremecida flor desgaja". Cabe señalar, además, que la interjección afirmativa (sí / oh) colocada siempre hacia la mitad del poema parece establecer un corte cuya ubicación ha sido perfectamente ponderada y que se vería menoscabado por una permutación inatenta. Todo contribuye, pues, a fijar el poema de una vez por todas como forma inalterable. Los lugares de juntura final están ocupados por verbo ("...alumbraba", "...mora", "...desgaja") o sustantivo ("...jabalina", "...espalda"), como suele ser habitual en todos los poemas permutantes. Sin embargo, en este poema parece haberse puesto especial énfasis en marcar el carácter yuxtapositivo de toda posible combinación, pues cada estrofa termina en una coma⁵⁶⁰, distendiendo las relaciones.

La riqueza semántica de este texto viene dada, como en tantos otros, por su fondo imaginario. El conjunto que llama en primer lugar la atención es el tópico de la pasión ígnea: "para el que con su (tu) incendio te (se) ilumina", "fuego de esmeralda", ejemplos a los que hay que añadir las referencias a la luz: "río de luciérnagas alumbraba",

⁵⁶⁰ En *Salvo el crepúsculo* la estrofa "la mano [...] alumbraba" (en primer lugar) termina en punto, que, por incoherencia con el resto, considero errata.

"sirte y fanal en una misma empresa", "la luz que junto al lecho vela". En una supuesta gradación simbólica podrían venir luego las imágenes cromáticas: "azul sonoro"⁵⁶¹, "blanco que vibra un címbalo de oro", "esmeralda". Seguidamente, podrían aparecer (engastadas por su necesario cromatismo) las imágenes vegetales, también abundantes: "musgo y coral", "sirte", "la estremecida flor". Lógicamente, habría que mencionar a continuación el importante conjunto animalístico: "luciérnagas", "cósmico caracol" (imagen ciertamente lezamiana), "húmeda gacela". Todas estas imágenes podrían englobarse en el paradigma metafórico que indica la relación erótica (al que habría que añadir el tópico del viaje mencionado en el título e inscrito en el texto en expresiones como "buscar", "detenerse", "portulano", "río de luciérnagas", "último trecho de la jabalina", "la sed del que te viaja", etc.). Hay, además, un paradigma metonímico que afecta a las menciones corporales: "la mano que te busca en la penumbra", "la boca navegante", "la poza más profunda de tu espalda", "tus muslos", acaso "la tibia encrucijada" (léxico de camino también para una metáfora fácilmente descifrable, estricto sinónimo de "la estremecida flor").

Cabría hablar aún del conjunto simbólico que afecta al campo de lo siniestro o ambiguo. Éste se disemina a lo largo del poema en signos como "penumbra", "velan la entrada", "la poza más profunda", como símbolos de lo oscuro. Hay también indicios victimarios, de peligro, como la imagen de la "jabalina" o la aparición del "abismo", nuevo vínculo con el simbolismo. En la misma línea semántica se sitúan los casi oxímoros ya mencionados ("suave canibalismo", "el pavor de la delicia").

El excursus retórico, como puede intuirse, es bastante productivo en este poema. He mencionado ya algunos paradigmas metafóricos muy ricos. Los recompongo ahora con otro centro. Corresponden al paradigma "acuático" las metáforas "musgo", "coral", "río", "caracol", "poza", referidas a partes del cuerpo del "tú", así como bajo la isotopía

⁵⁶¹ Adjetivo que no puede aparecer en final de verso sin recordar al Mallarmé que cantaba a la "ininité sonore".

de lo marino caben "portulano", "sirte", "fanal" o "agua", también referidas al "tú" (significando alternativamente "obstáculo" y "ayuda" aluden a la confusión de los sujetos en el intercambio erótico). Otro paradigma objetual se refiere también al cuerpo: "címalo de oro" es metáfora sobre metáfora que alude a la "encrucijada de musgo y de coral"; "jabalina", así, se descifra por sí sola, referida al cuerpo del viajero. La misma contraposición se encuentra entre la "más profunda poza de tu espalda" y la "boca navegante", quizá también disfrazada (parcialmente) al final como "húmeda gacela". Sinestesias como "azul sonoro" no hacen sino incrementar la esfera trópica del poema.

Aún en el capítulo de recursos de ornamentación elocutiva habrá que referirse a la intensificación de la recurrencia fónica, algo que resultaba habitual en los sonetos y otros poemas endecasilábicos de Cortázar. Así, la rima interna es bastante frecuente, por lo general asonante⁵⁶², pero también consonante⁵⁶³. La aliteración también contribuye a este efecto sonoro (cfr.: "la poza más profunda de tu espalda"). La selección léxica colabora, por último, al mismo efecto mediante el uso de cultismos, como "címalo" o "sirte", o tecnicismos, como "portulano", o incluso mediante la aparición de transclasificaciones más o menos violentas ("la sed del que te viaja", "lo danza hacia el abismo", basada en la paronomasia latente). Todos los recursos mencionados contribuyen al elevado *tono* de poema "de arte" que caracteriza a este poema permutante y lo singulariza en el conjunto.

Por lo que hace a su inserción intertextual en el *corpus* hay que notar que algunos términos muy connotados remiten a poemas recién leídos. Así, "penumbra"

⁵⁶² Entre dos versos: "blanco que *vibra* un címalo de oro, / último trecho de la jabalina", "donde musgo y coral *velan* la entrada / y un río de luciérnagas alumbra", "cuando la boca navegante besa / la poza más profunda de tu espalda". O en el mismo verso: "la mano que te *busca* en la penumbra", "cósmico caracol de azul sonoro", "oh laberinto exacto de sí mismo", "agua para la sed del que te viaja", "mientras la luz que junto al lecho vela")

⁵⁶³ "suave canibalismo que devora / su presa que lo danza hacia el abismo"; "baja a tus muslos su húmeda gacela / y al fin la estremecida flor desgaja".

cumplía un papel importantísimo en el "Homenaje a Alain Resnais", pero es término bastante frecuente en este poeta nocturno. "Jabalina", por su parte, es palabra que apunta a un símbolo muy presente en la poesía cortazariana desde el principio (cfr. el poema "Flecha" en *Presencia*, cuya filiación gongorina ya se consigno). La "gacela" es símbolo clave de uno de los sonetos sin rima pertenecientes al ciclo *De este lado* del año 38, como se recordará.

El tema del viaje erótico vincula al poema con otros ciclos eróticos casi contemporáneos ("Naufragios en la isla", que ya he mencionado), apoyándose en modulaciones comunes, cual es la temática sacrificial ("suave canibalismo que devora"), que se estudiará en su momento, y podría servir de ese modo para ir reconduciendo mi comentario por otros derroteros. En la metáfora marina de la "boca navegante", y dada la importancia que cobra en este poema el *topos* de la pasión ígnea (sobre todo, por la presencia de símbolos como el "fanal") podría leerse un tenue recuerdo del mito de Leandro y Hero⁵⁶⁴. Por otro lado, ya no sorprenderá encontrar el sintagma que da título al poema en un fragmento de 62 / *Modelo para armar* que elabora el mismo motivo:

La mano subía lentamente por el cuello, rozaba la mejilla, las pestañas, las cejas, entraba en el pelo con los dedos entreabiertos, deslizándose por la piel y por el pelo como en un *viaje infinito*, resbalando otra vez hacia la nariz, cayendo sobre la boca, deteniéndose en la curva de los labios, dibujándolos con un solo dedo, quedándose largamente ahí antes de reiniciar la interminable carrera por el mentón, por el cuello. (62: 170; la cursiva es mía)⁵⁶⁵.

4.5. "HOMENAJE A MALLARMÉ"

Como en el caso del "Homenaje a Alain Resnais", el título de este poema inscribe el nombre de un modelo. Mallarmé, como ya se vio, es una de las incitaciones más claras en el proyecto de la poesía permutante. Igual que en el poema dedicado a Resnais, la mención de "homenaje" funciona como especie de "contrato" de lectura que

⁵⁶⁴ Probablemente, otra vez a partir de Garcilaso.

⁵⁶⁵ Fragmento que, a su vez, parece reelaboración del famoso capítulo 7 de *Rayuela*: "Toco tu boca..."

invita a leer el texto en su trascendencia hacia aquello que se presenta como objeto de homenaje y que no aparece literalmente mencionado en el discurso. Si para el caso de Resnais apunté un especial tono narrativo, en este poema para Mallarmé habría que buscar el vínculo en la forma (cuartetos de versos eneasílabos) y en el contenido (se verán las menciones a la música y a lo que podría llamarse "conformación de la nada"), pero, así, sólo se particularizarían rasgos ya vistos en otros textos. Por eso opino que este "homenaje" es mera declaración explícita de algo más extendido y que, por eso, no se trata de un texto especialmente connotado por su título. La presencia del poeta francés es constante en la concepción que de la lírica tiene Cortázar. No podía excusarse la aparición del que negó la abolición del azar en los textos de quien sostenía que el azar y la poesía eran lo mismo⁵⁶⁶, clarificando así el sentido de su homenaje⁵⁶⁷.

Como he dicho, se trata de un poema compuesto por cuatro cuartetos de versos eneasílabos con rima asonante (ABBA) diferente en cada estrofa. Las estrofas son, como es habitual, los bloques generadores de, en este caso, 24 permutaciones. La cifra se va reduciendo drásticamente.

El "Homenaje a Mallarmé" se publicó en dos ocasiones: *Último round* y *Territorios*, con las características ya señaladas para cada uno de esos volúmenes. Entre una y otra publicación hay diferencias en el orden de las estrofas (siguiendo un principio simple que repetirá Cortázar en el caso del "Zipper Sonnet": la inversión de la lectura, tomando como unidad la estrofa en lugar del verso). No obstante, en ambas recopilaciones este poema ocupa el último lugar del conjunto, lo que no debe ser casual y debe interpretarse como ubicación significativa, en relación con la especie del poema.

Otra vez el núcleo semántico del poema lo constituye el problema de la identidad inasible y el de la actividad creadora entendida como ejercicio consistente en

⁵⁶⁶ "El azar y la poesía (que es lo mismo)" (carta a R. Fernández Retamar del 20-X-1968; en Cortázar, 1984a: 84).

⁵⁶⁷ La propia condición de tales recuerda los numerosos "toast" que incluye el *corpus* mallarmeano.

dar forma a la nada. El tono es siniestro: "el terror frente a su sombra", "el simulacro de esa forma", "el ojo enajenado", "...cada espejo / mente otra vez lo ya mentido", etc. El proceso formador se rige por la analogía ("[ver] en la flor un mero signo"), en un afán (de raigambre sanjuanista) de "vestir de hermosura" lo que se sabe que no son más que simulacros y que sólo se puede trabajar con "los ecos del vacío". Esa barroquización de la Nada es el homenaje a Mallarmé. El anhelado acceso a la hermosura se halla terriblemente diferido: un simulacro hace sospechar de la existencia de una forma, que a su vez se halla "vestida" y que se debe aceptar, finalmente, como la única imagen posible de la hermosura. El poema casi se plantea como "variación" (impresionista por desligada) sobre tópicos mallarmeños ("el eco del vacío", la "música del tiempo"). La tarea creadora en el centro de lo que no es se traduce como análoga realización en el fracaso cuando se trata de tender hacia el otro, que sólo ha de hallarse en lo uno: "sólo te encuentra si está sola". La progresión es imposible. Como proceso, pues, no puede esperarse más que una vuelta "al mismo primer paso", o una "batalla en plena fuga": todo es proyección hacia lo desconocido o regreso a lo ya visto. La modulación metapoética (pero también metafísica) deriva de la isotopía que pudiera llamarse de la "falta" y que apunta tanto a la vacuidad como a la elusión (del ser y del sentido): "sombra" y "simulacro" apuntan en esa dirección. Pero también el enajenamiento atribuido al ojo, la mentira del espejo, "los ecos del vacío" obviamente o la "plena fuga", que a este respecto casi resulta un oxímoron.

La configuración del espacio de la enunciación repite -atenuada- la apelación a un "tú" (aunque sólo en dos versos: "donde la boca que te busca / sólo te encuentra si está sola") por parte de una voz inidentificada que ya aparecía en "Viaje infinito" y que se presenta como una tercera persona general ("el hombre") o figurada metonímicamente ("la boca que te busca").

Ese principio de proyección hacia lo desconocido o regreso a lo visto rige, otra vez, la configuración sintáctica del poema: carente de un centro organizador desde

dentro del texto, todo es subordinación a un centro exterior. El contenido del poema se halla marcado por una dependencia de nexos comparativos ("como el caballo que..."), finales ("para que el ojo enajenado...") o locativos ("donde la boca que te busca...")⁵⁶⁸. Sólo forzando la sintaxis de la versión de *Territorios*, y en virtud de una puntuación violenta, podría extraerse de una coordinación en segundo nivel (dependiente de la oración final cuyo esqueleto es "para que el ojo enajenado / vea [...] un mero signo / [...] y el juego en el que cada espejo miente [...]") una proposición principal que comenzaría por el nexo coordinante (que en principio se integra en la oración de relativo recién citada): "y con los ecos del vacío / tañe la música del tiempo". Sin embargo, esa oración por su ubicación en el medio de la estrofa, jamás podría ocupar una posición de juntura en ninguna combinación. Casualmente (?), en ese dístico se lee el verso más mallarmeano del poema: "tañe la música del tiempo". Pero en la inverosímil transformación se habría perdido el sujeto (que en el "discurso débil", fluido, era "cada espejo [miente y tañe]"). En la versión de *Último round* ni siquiera es posible esa interpretación. Empezando la lectura por "donde la boca que te busca" la coordinación con "y el juego..." sólo es posible en este primer nivel (ya subordinado) o en un segundo nivel: "donde la boca [...] / sólo te encuentra si está sola / [...] / y [si] el juego...". Cualquiera de estas dos interpretaciones se proyecta hacia un verbo del cual "juego" sería sujeto y, por tanto, no podría introducirse una puntuación fuerte que aislara como proposición independiente a "y con los ecos del vacío / tañe la música del tiempo" antes de su aparición (o sea, en todo el resto del poema).

Al margen de esa casi irreductible "desconexión" sintáctica (tan mallarmeana, por otra parte), ninguna de las dos lecturas revela significados o asociaciones muy diferentes. Cada frase, sea cual sea su posición en el discurso, se caracteriza por requerir un foco que concentre su sentido, un foco que no aparece en el texto, que acaso

⁵⁶⁸ En compensación la frontera final de estrofa presenta una rigurosa homogeneidad categorial: otra vez sustantivos ("...hermosura", "...paso", "...tiempo", "...fuga").

deba aportar el lector. La variación afecta, sin embargo, a cuestiones menores: el cierre de la segunda versión ("esa batalla en plena fuga") vuelve a constituir un caso de forma redundante, constituyéndose esto como uno de los principios ordenadores, nada aleatorios, de la poesía permutante de Cortázar. Asimismo, el cierre de la primera versión, puesto al principio ahora, encuentra una continuación que pretende ser explicativa: "el hombre viste de hermosura / para que el ojo enajenado / vea en la flor un mero signo". Como en tantas otras ocasiones, y a pesar de las protestas del propio autor, la revisión del orden en sucesivas versiones (lecturas) tiende a mejorar el "efecto".

Por lo que respecta al conjunto de imágenes que componen el poema, vuelve a aparecer el inventario habitual: animales ("caballo"), vegetales (flor, "cruelas amapolas"), el cuerpo "desmembrado" que será esencial en el análisis del tema sacrificial ("el ojo enajenado", "la boca que te busca"), símbolos de lo inmaterial y de la identidad ("sombra", "espejo", "ecos"), así como también imágenes de camino o de viaje ("cualquier camino", "fuga"), sin faltar las referencias metapoéticas ("mero signo", "miente otra vez lo ya mentido") o lúdicas ("el juego"). Una vez más el componente fónico del poema es el ámbito donde Cortázar hace alarde de sus habilidades de "viejo poeta"⁵⁶⁹.

El uso reiterado de cierto léxico remite constantemente en este caso a otros poemas permutantes ya leídos, especialmente a "Viaje infinito" ("boca", "flor", "sombra") y al "Homenaje a Alain Resnais", con el que además de su título lo une la presencia del "espejo", del "ojo", del "hombre" o de "denuncia". Finalmente, "el mismo primer paso" no deja de evocar la "huella" de "Antes, después", remitiendo como se explicó para ese poema al cuento "Los pasos en las huellas". Por otro lado, como dije,

⁵⁶⁹ Rimas internas, siempre asonantes, en este caso: "donde la boca que te busca / sólo te encuentra si estás sola" (reforzada aquí por la paronomasia "sólo-sola"); "y el juego en el que cada espejo / miente otra vez lo ya mentido, / y con los ecos del vacío / tañe la música del tiempo"; "allí donde cualquier camino / devuelve al mismo primer paso"; "como el caballo que denuncia / [...] / el simulacro de esa forma". La aliteración también cumple su papel en los versos "para que el ojo enajenado / vea en la flor un mero signo".

este poema debe conectarse con otros dedicados al poeta francés que está presente como modelo en gran parte de la poesía cortazariana⁵⁷⁰: "Éventail pour Stéphane" o "Tombeau de Mallarmé" en *Salvo el crepúsculo* son otros ejemplos que se comentarán en su momento. La presencia del connotadísimo sintagma "vestir de hermosura" eleva la filiación simbolista del poema hasta los orígenes sanjuanistas (*Cántico espiritual*, copla 5e): Cortázar siempre asoció la intuición de Mallarmé de una "musicienne du silence" con la de la "música callada" del místico carmelita, serie que en su interpretación incluirá también las "unheard melodies" de Keats⁵⁷¹. El "Homenaje a Mallarmé" cobra todo su sentido cuando se comprende como aportación de un elemento propio (la "música del tiempo") a esas definiciones de la poesía esencial.

4.6. "FUERA DE TODO TIEMPO"

Este es el único poema permutante que modifica su título en cada una de sus dos publicaciones. El que consigno como epígrafe aparece en la primera publicación (*Territorios*)⁵⁷². En *Salvo el crepúsculo* se titula "Espejo roto" y, como comento luego, elimina un verso: "o amor". Mientras que el primer título parece denotar el ámbito en el que se produce la lectura permutante (que en esa ocasión se ilustra con cuatro

⁵⁷⁰ De la presencia del maestro de la "rue de Rome" en textos críticos cortazarianos ya me ocupé en mi tesis de licenciatura.

⁵⁷¹ Cfr. "Soledad de la música" (Domínguez, ed., 1992: 296).

⁵⁷² Y es estructura privilegiada en algunos cuentos de la última época: "[...] acaba de llegarme su respuesta, su propia botella al mar rompiéndose en las rocas de esta bahía para llenarme de una delicia en la que por debajo late algo como el miedo, un miedo que no acalla la delicia, que la vuelve pánica, la sitúa *fuera de toda carne y de todo tiempo* [...]" ("Botella al mar"; *Deshoras*, CC/2: 421); "No es una venganza sino un llamado al margen de todo lo admisible, una invitación a un viaje que sólo puede cumplirse en *territorios fuera de todo territorio* [...]" (*ibid.*: 424); "Allí, en ese *territorio fuera de toda brújula* usted y yo estamos mirándonos [...]" (*ibid.*: 425); "[...] todo como *fuera del tiempo*, estirándose en la calina del verano. Como fuera del tiempo, lo había pensado mirando la mano de uno de los jugadores que mantenía largamente la carta en el aire antes de dejarla caer en la mesa con un latigazo de triunfo. Eso que ella ya no se sentía con ánimo de hacer, prolongar cualquier cosa bella, sentirse vivir de veras en esa dilación deliciosa que alguna vez la había sostenido en el temblor del tiempo" ("Fin etapa"; *Deshoras*, CC/2: 426). Llamo la atención, en esta última la cita, sobre ese otro nombre paronomástico para la "diferencia": "dilación deliciosa".

ejemplos *in praesentia*) y resulta tanto más justo cuanto que el poema ha eliminado las que Aristóteles llamaba "palabras con tiempo" (verbos y adverbios), el segundo título podría interpretarse "remáticamente", referido al texto que se nos ofrece, que es reflejo doblemente "amputado" (de otras permutaciones y de un verso singular) con respecto a un texto anterior. En contraposición, el segundo título anticipa el lexema "espejismo" que, como comentaré luego, es correlato intrínseco del verso desaparecido.

La secuencia titulada "Fuera de todo tiempo" en *Territorios* constituye uno de los poemas permutantes más peculiares. En el volumen de 1978 abre la sección a ellos dedicada, acompañándose en la misma página por un cuadro (muy "vassareliano") constituido por círculos blancos y grises regularmente distribuidos sobre fondo negro. La primera nota digna de mención es que ya en esta primera impresión se ofrecen cuatro permutaciones distintas del mismo poema (de las 39.916.800 permutaciones posibles que podrían generar sus once versos) y la que aparece en *Salvo el crepúsculo* aún es otra distinta. Esto es posible gracias a su brevedad: los bloques permutables son en este caso versos reducidos a su mínima expresión, una palabra (sustantivo o adjetivo) o un sintagma preposicional de dos palabras (hay un ejemplo diferente, de conjunción y sustantivo, que necesita consideraciones particulares). Así pues, el poema es una estilizada columna verbal constituida por once versos muy cortos (trisílabos todos salvo dos: "con cadenas" y "espejismos"; "juegos" se ajusta al patrón métrico mayoritario con una simple diéresis). La responsabilidad semántica recae enteramente sobre la capacidad asociativa que puedan suscitar las palabras utilizadas y en todo caso aparece limitada al campo de lo nominal. Además, los únicos índices para la permutación (los nexos o engarces) son aquí, lógicamente, las preposiciones (y el único caso de conjunción coordinante que se mencionará). A tal respecto, se hace imposible decidir, por ejemplo, si en los lugares de juntura se produce encabalgamiento o se respeta la esticomitia. Precisamente en esa indeterminación se basa la virtualidad de la poesía permutante.

Por todo lo dicho, indicar cuáles son los núcleos semánticos o simbólicos que pone en juego el poema implicaría transcribir éste en su integridad. Señalaré, sin embargo, aquellos que coinciden con otros ya vistos en poemas anteriores: la identidad ("espejismos"), el viaje o el espacio ("distantes", "recintos"), lo vegetal ("con flores"), lo victimario ("con cadenas"), lo erótico ("o amor"), u otros campos muy frecuentes en Cortázar ("rituales", "juegos"). Podrían establecerse un par de isotopías (desde luego no compensadas) que organizan el poema. En primer lugar, la que remite a un ámbito cerrado (quizá interpretable como el ámbito del proceso de lectura rígido en que acaba convirtiéndose la permutación): "recintos" - "cadenas" - "rituales". Esta última palabra entraría también a formar parte de la segunda isotopía, más amplia y con ramificaciones que señalaré, que podría denominarse la de la actividad gratuita o, en términos kantianos, la "finalidad sin fin" (pero, claro, con doble sentido): "rituales" - "juego" - "lujo" (que se proyecta sobre "flores") - "inútiles". Este último término podría proyectarse, a su vez, sobre una cadena derivada: "espejismo" ("espejo") - "distantes" - "olvido" - "fuera de todo tiempo". En ambas isotopías puede intuirse el tema de la creación gratuita, de la actividad regulada, de la tarea sin término ni objeto que se ha detectado también en otros poemas permutantes.

Al margen de estas isotopías semánticas, podrían establecerse otras: métricas (ya señaladas), fónicas⁵⁷³ o gramaticales-versales, no fijas, en este último caso, pues algunos términos podrían entrar en varias, generando otra indeterminación que, como hemos visto, es el sustento de la permutabilidad: Sustantivos son "recintos" - "juegos" - "espejismos" - "rituales"; adjetivos son "rituales" (otra vez) - "distantes" - "inútiles"; y sintagmas preposicionales (de función indeterminada y a la vez emparejables): "de olvido" - "de lujo" / "con cadenas" - "con flores". Fuera quedaría el verso desaparecido en la segunda versión, "o amor", único que incluye un nexo coordinante que, en cierto sentido, podría regir la combinación.

⁵⁷³ Debe señalarse la presencia de rimas asonantes eventuales, que vinculan términos aislados semánticamente, sugiriendo nuevas relaciones; "recintos" - "olvido" - "espejismos"; "rituales" - "distantes".

La aparente atomización del sentido no es, sin embargo, tan grande, pues cuando se realiza la comparación entre las cuatro permutaciones que se ofrecen en bloque se percibe inmediatamente cierta "simpatía" especial entre determinados núcleos, que siempre aparecen juntos (a veces en el mismo orden): "espejismos / o amor" aparece tres veces y una más invertida; "de olvido / inútiles", una y dos más invertida; "distantes / con flores", dos veces y una invertida; "rituales / recintos", dos y una; "juegos / con cadenas" se repite tres veces. Hay, además, algunas combinaciones que podríamos considerar secundarias (porque incluyen elementos ya utilizados en otras combinaciones): "con cadenas / de olvido" se repite dos veces, igual que "de lujo / juegos". Así, en once versos podrían aislarse cinco "células" de dos elementos que se repiten al menos tres veces (en cuatro permutaciones) y dos que lo hacen dos veces. El papel del azar queda así, a mi juicio, bastante menoscabado (al menos en cuanto los bloques en efecto permutados se han reducido a casi la mitad de los ofrecidos aparentemente), y, en cambio, se evidencia la voluntad compositiva del poeta, su tensión hacia el significado.

Acaso la "célula" significativa más notable es esa que aparece en los cuatro casos y que incluye el único nexo conjuntivo del poema: "espejismos o amor". Más allá de la posible huella del título de Vicente Aleixandre, constituye esta expresión el germen de una quinta permutación cuya plasmación textual se retrasa hasta la publicación de *Salvo el crepúsculo*. Encontramos en este volumen una secuencia titulada "Espejo roto" que repite los versos de "Fuera de todo tiempo", *salvo uno*: "o amor". Hay, pues, además de permutación, supresión con respecto al hipotexto⁵⁷⁴ cronológicamente anterior. Y tal supresión no es inocente, pero sí directamente interpretable: de aquella disyunción identificadora (cuyo orden sin embargo venía ya alterado en la última secuencia de "Fuera de todo tiempo", acaso como primera mención de la "distorsión")

⁵⁷⁴ Vuelvo a acogerme a la terminología de Genette (1989). Hay que notar, además, que la supresión de un verso en este tipo de poemas tiene resultados de una magnitud impresionante: las permutaciones posibles se "reducen" a 3.628.800.

se ha eliminado uno de los dos elementos, quizá el que se juzgaba falso, manteniéndose sólo el verdadero (pero cuya verdad reside, precisamente, en su subsistencia): el espejismo. A tal respecto, el título "Espejo roto" ilumina indirectamente el sentido: roto el espejo en que se veía el amor, queda sólo la realidad, el espejismo. El mensaje, una vez más, es de desolación ante la imposible acceso al otro lado del espejo, ante el necesario confinamiento en una realidad "disminuida" en lo que le era esencial (y el poema reproduce materialmente esa reducción: 10 versos frente a 11, con lo que ello implica en el número de permutaciones posibles, como he señalado).

Quizá también esa rotura del espejo instaura el desorden en aquello previamente reflejado (aquí, textualizado), porque aquellos "periodos" de repetición que identifiqué en las cuatro primeras permutaciones desaparecen en la quinta: faltando el amor, las palabras entran en relaciones diferentes, nuevas, más contundentes (de ahí, tal vez, la tipografía: todo el poema va ahora en mayúsculas). Sólo reaparecen dos combinaciones previamente verificadas: "con cadenas / juegos", inversión de un par tres veces repetido en "Fuera de todo tiempo" que cobra nuevo significado, casi paradójico: los riesgos asumibles lúdicamente se revelan al final como prisiones ("recintos / de olvido" comienza inequívocamente "Espejo roto"). Aparece además un par ("espejismos / rituales") que, al revés, ya había aparecido una vez en "Fuera de todo tiempo". Esta célula, que es la única huella del amor desaparecido (reducido ahora a puro gesto e imagen inasible), parece conservar su hueco en equilibrio precario: en "Fuera de todo tiempo", en tres de los cuatro casos en que se combinaban "amor" y "espejismos" aparecía inmediatamente antes o después "rituales". Nuevamente, el texto posterior ilumina los textos anteriores que albergaban su lectura potencial, nunca mejor planteada.

4.7. "HELECHO"

El propio título singulariza este poema en el seno de la poesía permutante: una sola palabra (es el título más breve del conjunto) que esquiva una interpretación inmediata, a diferencia de otros títulos cuya referencia remática (los "homenajes" o "720 círculos") o temática ("Antes después", "Viaje infinito", "Fuera de todo tiempo") era evidente. Una primera interpretación transtextual es posible partiendo de la comprobación siguiente: si el título es índice del texto, en este caso lo es de forma indirecta. La palabra-título no aparece en el interior del poema y, en consecuencia, para interpretarla como "etiqueta" del sentido global del texto debe postularse una referencia simbólica. Sin embargo, antes de dar el paso hacia ese nivel, hay que apurar las relaciones de los elementos presentes al menos en una de sus publicaciones. En *Territorios* el poema se acompaña de una ilustración que representa una escultura de tres haces de hilos sinuosos sobre una base triangular que, a partir del título del poema (y por tanto en interacción con él), podrían aproximarse a la abstracción de una forma vegetal indeterminada. El título pasaría, pues, por encima del texto para referirse a la imagen que lo ilustra y a la que ilustra. Título, texto e imagen compondrían, así, una "figura" triangular cuya semiosis resultaría de una revolución: la forma plástica suscita la metáfora vegetal que suscita el poema que traduce la forma plástica.

No obstante, la interpretación intra-textual, forzosa para quien se acerque a la versión de *Salvo el crepúsculo*, carente de imagen, puede optar por dos vías: de un lado, la simbólica, que sitúa al título dentro del paradigma de las imágenes vegetales, tan presentes en la poesía cortazariana, y de modo singular en la permutante, asociadas por lo general a contextos eróticos⁵⁷⁵. En segundo lugar, no debiera prescindirse de

⁵⁷⁵ En especial, estas plantas inferiores, entre las que Cortázar privilegia el "musgo", que sí aparece en el texto de este poema y antes lo había hecho en "Viaje infinito" ("musgo y coral velan la entrada") o también en el quinto poema de la serie "Otros cinco poemas para Cris" (SC: 94), asociado al helecho: "Ratoncito, pelusa, medialuna, / calidoscopio, barco en la botella, / musgo, campana, diáspora, / palingenesia, helecho". Parejas connotaciones eróticas tiene el musgo en otros poemas de esa serie dedicada a Cris: "[...] abrías una tierra de nadie, un interregno / donde alcanzar tu minucioso musgo" ("Cinco últimos poemas para Cris. III", SC: 97) o más tenuemente en otras series eróticas como "Naufragios en la isla": "me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos por mi pelo, / de una fragancia en donde habita el musgo" ("Aftermath", UR: 149).

una lectura casi puramente gramatológica: aceptando que el tema central del poema, como señalaré más adelante, consiste en la presentación de un encuentro erótico, el título del poema podría leerse, sin exceso, como un calambur que esconde homofónicamente tanto "el lecho" (en el texto se menciona "la almohada"), como "el hecho" (en su neutra significación de "suceso" que se presenta en el poema, y quizá también como sinónimo, más connotado, de "el acto").

Otra singularidad del poema con respecto a los otros permutantes es su extensión: consta seis cuartetos de endecasílabos con rima asonante (ABBA) diferente en cada estrofa (otra vez 720 permutaciones). Se publica en *Territorios* y en *Salvo el crepúsculo* sin variar el orden de las estrofas, con la única diferencia de que en *Salvo el crepúsculo* las estrofas pares van precedidas por un sangrado mayor que las impares, sugiriendo quizá una mayor independencia de cada estrofa y el comienzo de un movimiento de los bloques permutables que no llega a concluir.

Aparte de estas diferencias, es sobre todo la configuración del espacio enunciativo lo que singulariza a "Helecho" con respecto a toda la serie permutante: este poema es el único en que aparece en primer plano el "yo" (representado en "mi cuerpo") como voz enunciativa que se dirige a un destinatario explícitamente nombrado en la segunda persona ("para que te remanses [...]", "[...] la voz con que murmuras") y que, llegado el caso, se subsumirá junto con aquél en la primera del plural ("[...] caemos desde lo más hondo"). La plasmación del tematismo erótico queda sujeta, pues, a su más inmediata configuración enunciativa.

Fuera de la presencia del léxico corporal ("ojos cerrados", "labios húmedos", "muslos") y de menciones directas de verbos relacionados directamente con la actividad erótica ("jadear", "gemido"), el tema aparece sustanciado en alusiones indirectas ("caemos desde lo más hondo", "murmullo alterno", "el doble agonizar") o metafóricas: "mi cuerpo cede sus halcones", "el torbellino de gaviotas". Pero, por si aún hiciera falta, se añade en este poema una nota muy estimada por el poeta argentino y

que todavía no había aparecido en sus textos permutantes: la alusión mitológica. En primer lugar se menciona, indirectamente, a Venus: "las enumeraciones de esa espuma / donde otra vez la antigua diosa nace". Además, se nombra literalmente a otra diosa clásica, vinculada con el tema del amor de un modo muy diferente: "-Diana de las encrucijadas últimas / luna de sangre entre las perras negras-". Esta última alusión, no obstante, admite una lectura más compleja, que analizaré más adelante. Por ahora sólo me interesa subrayar el vínculo que Cortázar establece otra vez entre el amor y la destrucción: la alusión al mito de Diana y Acteón, el uso de verbos relacionados con el campo semántico de la destrucción ("desplomarse", "agonizar"). En esa línea tal vez haya que situar también muchas de las imágenes animalísticas que señalaré luego. A este respecto creo que el poema dibuja un movimiento de progresión y regresión cíclica: del "remanso" al "desplome".

Bajo "las enumeraciones de la espuma" erótica que exalta este poema, podemos encontrar también otro tópico cortazariano al que, como ya ha podido verse, el anterior aparece unido con mucha frecuencia: la reflexión metapoética, el intento de descifrar la actividad verbalizadora. Una estrofa es capital en este sentido: la que menciona "el misterio cenital" (la excentricidad organizante de la palabra) que sin embargo provoca el discurso (enamorado) porque "[...] te abre / los muslos de la voz con que murmuras / las enumeraciones de esa espuma / donde otra vez la antigua diosa nace". En Cortázar todo lenguaje secreto, toda cripta verbal, es "enumeración"⁵⁷⁶, discurso sin sentido aparente, "extrema operación del musgo" -si leemos el símbolo vegetal ahora como forma rudimentaria de lo vital destinada a proliferar ilimitadamente-, discurso organizado, no obstante, por un orden que habrá de revelarse como producto de la propia enumeración. A ello obedece igualmente esa mención de Diana asociada a unas

⁵⁷⁶ Como la del Minotauro en *Los reyes*. Dice Ariana: "Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros, y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones..." (LR: 55-56).

"perras negras" que en Cortázar son a menudo metáfora de las palabras⁵⁷⁷: la mujerdiosa es fatal en este caso porque libra al amante a la furia del discurso. Y como tal discurso, la relación entre el "yo" y el "tú" se convierte en batalla, palabra contra acto, en un afán de devorar al tiempo, condición fatal de toda relación: "[...] se enreda el tiempo hasta arrancarle / la máscara sin ojos del instante". Se sugiere que tal cosa se consigue en el amor, "cuando caemos desde lo más hondo // en un jadear, un sílex de gemido". La revuelta contra el tiempo es el afán de situarse antes de la historia, definida por la existencia del discurso. En ese paradigma "pre-histórico" se incluyen, junto al "sílex", el "helecho" del título, o el "musgo" de la "extrema operación", o las "algas" que pueblan la almohada al final del poema, formas de vida apenas evolucionadas. En esa prehistoria se vuelve a lo inarticulado primario (el jadear, la voz de la espuma) y así ese "borrado laberinto" dibujado por el "torbellino de gaviotas" bien pudiera ser el tiempo-discurso anulado en "el murmullo alterno".

La organización del poema, por otra parte, es idéntica en las dos versiones que se ofrecen a la lectura, y en esto el poema vuelve a mostrar su especial idiosincrasia. Si se había observado un progresivo anquilosamiento en la potencialidad permutante de un poema a otro (que desde luego es más osada en la formulación teórica que en la realización práctica), "Helecho" será el texto que conserve esa virtualidad restringida exclusivamente a la pura potencia, sumidos todos los poemas posibles en la pura tensión de la versión inicial. Las posibilidades combinatorias dependen, como siempre, de las características que definen a los lugares de juntura (en este caso, otra vez, el principio y fin de estrofa). Como en tantos otros ejemplos, aquí también parece que lo único que se nos da son las circunstancias yuxtapuestas que rodean "el hecho" evocado por el poema, pero el propio hecho, en su representación nuclear, elude la

⁵⁷⁷ Así Oliveira, en *Rayuela*, acusa a las palabras: "Lo mismo te muerden. ¿Por qué, por qué, pourquoi, why, warum, perchè este horror a las perras negras? Miralas ahí en ese poema de Nashe, convertidas en abejas. Y ahí, en dos versos de Octavio Paz, muslos del sol, recintos del verano" (R: 351). Para Teseo, en *Los reyes* las palabras serán "perras sedientas" (LR: 74).

inscripción, y acaso desde esa elipsis dirige la lectura, siempre fuera de los límites del poema, exigiendo desde el exterior la combinación indefinida hasta que una conjuración feliz de las palabras pudiera redundar en la epifanía del verbo.

No obstante, y al contrario de lo que ocurre en otros poemas permutantes, no todas las estrofas comienzan por un nexos⁵⁷⁸. Una de ellas se presenta como frase nominal ("máquina de medusa y unicornio / en que [...]") y por tanto más "disponible" para la combinación. Los lugares finales de la estrofa están menos connotados -como en todo poema permutante-; la riqueza categorial es, no obstante, mayor: hay sustantivos ("...halcones", "...laberinto", "...panteras") y verbos ("...nace"), pero también adjetivos ("...negras", "...hondo"). Esta diversidad aparece combinada con dos recursos: por un lado, la estrofa que concluye "cuando caemos desde lo más hondo" parece restringir (o preferir) las permutaciones posibles a las estrofas que comienzan con un nexos locativo -regido por el verbo "caer"- ("en un jadear...", "bajo el misterio...", "junto al murmullo..."). En segundo lugar, el único signo de puntuación presente en el poema son los guiones parentéticos que abarcan los dos últimos versos de la estrofa que comienza "mientras la sed se exalta en la confluencia". De ese modo, al haberse establecido un límite fuerte que actúa contra la fluidez de la juntura final de estrofa, la frase parentética queda fuera de la combinación posible y el lugar de juntura se retrotrae al final del verso segundo de la estrofa: "de las dos vías blancas que se cruzan", y así, por la naturaleza del verbo, nuevamente parece seleccionar las estrofas que comienzan por nexos locativo. Me parece que semejante operación no es casual y que presenta una posibilidad nueva con respecto a otros poemas permutantes, que (como todo el poema) queda latente.

El camino recorrido del verbo al murmullo se expresa en imágenes ya habituales. El conjunto semántico-imaginario más amplio lo constituyen las referencias

⁵⁷⁸ Aquí siempre subordinante: conjunción ("para que...", "mientras...") o preposición-adverbio ("bajo...", "en...", "junto al...").

al camino o al movimiento (negativo o positivo): "remansarse", "la confluencia / de las dos vías blancas", "las encrucijadas últimas", el "laberinto", "desfilar", "torbellino", "enredarse", "abrir", "cruzar", "desplomarse", "caer" (paradójicamente "desde lo más hondo"). Importantísimos son aquí los símbolos animales, todos adscribibles al paradigma metafórico de la pasión: "halcones", "gaviotas", o esa "lenta teoría de panteras" que cierra el poema sintetizando magistralmente la metamorfosis de la palabra. Hay que señalar, además, la aparición, insólita en este *corpus*, de animales fantásticos y que deben entrar en relación con las alusiones mitológicas: "máquina de medusa y unicornio".

La configuración trópica del poema se decanta decididamente hacia lo visionario. El intercambio erótico es visto bajo la especie animal y vegetal: "teoría de panteras", "torbellino de gaviotas", "operación del musgo", "ceder sus halcones". La fusión erótica mezcla la metáfora animal (fantástica) con la mecánica: "máquina de medusa y unicornio". Los nombres cifrados para el sexo femenino se multiplican: "confluencia / de las dos vías blancas [...]", o el equívoco "Diana de las encrucijadas últimas" (que evoca el sentido del "blanco" de "Viaje infinito") o incluso esa sorprendente "[...] voz con que murmuras / las enumeraciones de la espuma". La continuación de este último verso, "donde otra vez la antigua diosa nace" me parece un juego irónico-mitológico: la perífrasis alude, obviamente a Venus, cuyo monte se erige entre esa espuma; pero además, teniendo en cuenta cierta iconografía de la diosa, no es posible olvidar que a menudo se la representa surgiendo de una "concha" y que tal es el nombre común del sexo femenino en Argentina.

La dicción fuertemente elaborada del poema lo acerca al tono "de arte" que ya señalé en "Viaje infinito". A tal respecto, también "Helecho" presta singular atención al aspecto fónico. Las asonancias internas son casi constantes, tejiendo un entramado armónico que no puede pasarse por alto⁵⁷⁹. Como digo, pues, este tono de "poema de

⁵⁷⁹ En el interior de un mismo verso ("de ojos cerrados y de labios húmedos", "mientras la sed se exalta en la confluencia"), pero especialmente marcada en toda la estrofa final: "junto al murmullo alterno que renueva /

arte" relaciona íntimamente "Helecho" con "Viaje infinito", dentro del *corpus* permutante. Pero además, ambos poemas están unidos por su forma (ambos son cuartetos endecasílabos con rima ABBA, la diferencia estriba en que "Helecho" opta por la asonancia) y tema (el encuentro erótico en una evocación de elevada carga simbólica). Son por ello los dos poemas permutantes que proyectan este ciclo sobre otros proyectos poéticos notables en la obra cortazariana, especialmente "Naufragios en la isla".

Profundizando un tanto en las conexiones intertextuales, cabe señalar en el verso que dice "tras esa extrema operación del musgo" la relación directísima con el título de otro poema de *Último round*: "Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna", que, a su vez, reenvía a un pasaje de *Teoría del túnel* donde se define la poética de Lautréamont como una "indecible operación nocturna" (TT: 95), regida por la analogía y no por la identidad. Sirve, pues, ese verso para comprobar la continuidad de la imaginación verbal cortazariana a lo largo de décadas y a través de discursos diferentes.

Por lo demás, las alusiones mitológicas, que singularizan este poema dentro del *corpus* permutante, como dije, lo inscriben sin embargo en una línea poética muy favorecida por la lírica cortazariana. Alusiones a Venus aparecen en "Los espejos la tiranía" y en "Mediterránea"; la misma "Diana de las encrucijadas" surge de nuevo poco después en un texto en prosa de *Salvo el crepúsculo*, que presenta diversos modelos de lo "femenino amenazante" y abre la sección "El nombre innominable", capital -como he de señalar- en la configuración del *corpus* de poesía amorosa:

[...] Ella tiene rostros y sombras y voces y tiempos diferentes, nombres que no serán nombrados o sí, o lo serán como en las estelas o en la fabulación de sueños no cumplidos. Pero quienquiera que sea o haya sido, tiene el poder de despertar a los muertos. Ella, Lilith, la de todos los nombres, la

contra la almohada de *algas* y *saliva* / el doble agonizar donde desfila / una *lenta teoría* de panteras") o también en versos consecutivos de diferentes estrofas: "de las dos vías blancas que se *cruzan* / -Diana de las encrucijadas *últimas* / luna de sangre entre las perras negras // máquina de *medusa* y unicornio. Por supuesto, es importante el trabajo aliterativo: "los *muslos* de la voz con que *murmuras* / las enumeraciones de esa *espuma*", "luna de *sangre* entre las perras *negras*", "junto al murmullo alterno que *renueva*".

intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia. (SC:139).

Por último, algunas señales que el poema lanza hacia el exterior del macro-texto cortazariano se dirigen a otro modelo capital para el Cortázar más interesado en la "poesía de arte", como habrá ocasión de indicar: el Rilke de *Neue Gedichte*. Aquí, las menciones del "unicornio" y las "panteras" evocan, necesariamente, los poemas "Das Einhorn" y "Der Panther".

5. CONCLUSIÓN

La conclusión de este análisis exhaustivo de un *corpus* poético relativamente breve debe señalar que más o menos entre los años 1965 y 1980 Cortázar, cada vez más interesado en la vertiente lírica de su obra, dedica parte de su atención a la composición de una serie de poemas que se integran de modo ejemplar en el paradigma estético que por esas mismas fechas Eco definiría como de la "obra abierta". Estos poemas no son sino la plasmación quintaesenciada de preocupaciones de mayor alcance en el quehacer literario del autor argentino, que hallarán reflejo en todos los niveles de su obra sobre todo en el periodo mencionado. La tradición secular de la poesía lúdica reactivada por las vanguardias clásicas y, luego, por las llamadas neo-vanguardias encuentra en estos poemas cortazarianos eco entusiasta. A la hora de valorar el alcance del proyecto, sin embargo, debe integrarse en el seno de la particular estética del argentino. Se percibirá de ese modo que en lo formal, como el propio autor confiesa, se mueve generalmente en unos cauces de "viejo poeta" (versos y estrofas tradicionales) con eventuales excursiones a formas más experimentales. Es en el plano de la *inventio* donde puede encontrarse lo más valioso de estos poemas, que se corresponde con los experimentos al mismo nivel realizados en otras obras: confrontación discursiva de temas capitales como el amor, la identidad, el tiempo, la causalidad, la poesía, el lenguaje, a través de un tejido simbólico rico en imágenes de raigambre simbolista y

surrealista: espejos, laberintos, animales, plantas, el cuerpo, etc. Más que un nuevo avatar de los experimentos vanguardistas, ha de verse en estos poemas el aprovechamiento de ciertos logros para conferir a la propia escritura una modulación nueva y, sin embargo, reconocible como procedente de la misma mano. El texto lúdico se proyecta así, necesariamente, sobre un discurso lírico integrado.

VIII

EL JUEGO METAPOÉTICO

1. TRAS LA HUELLA DEL SENTIDO: BUSCANDO EN MALLARMÉ

En el *corpus* lírico cortazariano pueden encontrarse bastantes poemas dedicados a poetas de todas las épocas admirados por el autor⁵⁸⁰. Pero entre todos ellos destaca Mallarmé, a quien Cortázar dedica tres poemas en diferentes épocas: "Tombeau de Mallarmé", "Éventail pour Stéphane" y "Homenaje a Mallarmé". Aquí me ocuparé de los dos primeros, puesto que del último, inserto en el proyecto de poesía permutante, ya he hablado en páginas anteriores.

La progresión de mi discurso en este momento busca anticipar algo que habrá de ser apurado en capítulos sucesivos. Mallarmé recuerda en las páginas de su *Autobiographie* que el "único deber del poeta" y el "juego literario por excelencia" eran la "explicación órfica de la Tierra"⁵⁸¹. Dada la importancia que atribuyo más adelante a la figuración órfica en la escritura poética cortazariana y en virtud del interés excepcional que la lección mallarmeana suscita en el autor, me parece importante atender en este momento a los "juegos" mediante los cuales Cortázar intenta explicarse al menos una

⁵⁸⁰ Deben mencionarse "Claroscuro de Góngora" y "Neruda" ya en *Presencia*; más tarde el que comienza "Inclínate al espacio que la noche", dedicado a Keats, "The Smiler With The Knife Under The Cloak", dedicado a Borges, como ya he recordado en otros lugares, "Recado a Garcilaso", "Dictado quizás por el Cholo", evidentemente referido a Vallejo, y "Hölderlin".

⁵⁸¹ "L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence [...]" (Mallarmé, 1945: 663).

parte de esa totalidad "terrestre", cual es el discurso hermético del poeta francés. Se abre de ese modo una vía de lectura que habrá de recogerse más adelante, puesto que la serie de poemas en los que se reflexiona sobre la problemática del canto diseña, sin duda, el aspecto más autotélico, más enrarecido si se quiere, pero también más moderno, del posible modelo órfico.

La reconstrucción del contexto que ayuda a entender el fervor mallarmeano de Cortázar -sobre todo en una determinada época- puede apoyarse un número importante de textos de todo tipo, partiendo de las *marginalia* que el autor anota en sus ejemplares del poeta francés (o incluso las que pone a estudios sobre él, como el clásico de Thibaudet) para llegar a los párrafos o capítulos más o menos extensos que le dedica en algunos de sus estudios literarios más significativos⁵⁸².

Los dos poemas que me van a ocupar en lo sucesivo presentan algunas características comunes que los apartan del mero homenaje para acercarlos al rango de imitación consciente y muy trabajada de la escritura del poeta evocado en los títulos⁵⁸³.

1.1. "TOMBEAU DE MALLARMÉ"

Para el caso de este soneto existe un importante comentario autoral que acompaña al poema en su primera publicación (*La vuelta al día en ochenta mundos*) y que

⁵⁸² Singularmente "Rimbaud" (1941), "La urna griega en la poesía de John Keats" (1946) y *Teoría del túnel* (1947). Pero la presencia de Mallarmé es constante en toda la escritura de Cortázar, como procuré señalar en las páginas correspondientes de mi tesis de licenciatura.

⁵⁸³ En el curso del comentario intento demostrar esta afirmación. Por el momento quiero traer una cita temprana del propio Cortázar en la que manifiesta claramente que su relación con la obra de Mallarmé está marcada por esa conciencia de *imitatio* profunda, en términos que recogerá casi veinticinco años más tarde: "No me sorprende en lo más mínimo que los sonetos de "La Renuncia al Poema" le pareciesen algo oscuros. Lo son, desgraciadamente, y en sumo grado. Son un homenaje a Mallarmé, y aunque no creo haber caído en "pastiche" alguno, fui a la estética del maestro, a su hermética concepción del acto poético, y de ahí nacieron versos que, tengo que resignarme a ello, sólo alcanzan a sugerir lo que quiso ser dicho" (15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 256). El hecho de que Cortázar al referirse a "Tombeau de Mallarmé" vuelva a insistir en la cuestión del "pastiche" podría vincularlo con esa serie desconocida de "La Renuncia al Poema", dadas, además las fechas de escritura que propongo para ese soneto.

sugiere vínculos entre la escritura de ese poema y el trabajo de traducción⁵⁸⁴. Ese comentario autoral es uno de los textos más ricos que Cortázar ha ofrecido acerca del problema de la traducción específicamente poética, e incluye información sobre intentos propios que no son accesibles al lector, pero que sin duda depararían sorpresas interesantes⁵⁸⁵.

El texto de Cortázar comienza apurando el *topos* del traductor como traidor, pero un traidor paradójicamente fiel, enamorado de su objeto, que, además, manipula el texto para "hallar un pasaje":

De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje. (VDOM: 255).

⁵⁸⁴ El análisis del para-texto y del texto harán darse cuenta de lo limitada que es la calificación que Ferré impone al poema: "Cortázar, a su vez, intenta una traducción libre de otro poema de Mallarmé, "Tombeau", que trata sobre la tumba de Verlaine. La traducción de Cortázar se intitula, sin embargo, "Tombeau de Mallarmé", y se ha transformado en una meditación ante la tumba del mismo" (Ferré, 1987: 102; y casi idéntico en 1989: 127).

⁵⁸⁵ Las opiniones sobre la traducción en general y la poética en particular allí vertidas podrían cotejarse, provechosamente, con otras bastante tempranas: "El poeta combate desesperadamente contra las vallas de una semántica, de un cierto idioma -toda traducción de poemas pone a la Poesía en trance de vuelo- de una historia, ya que pensamientos y palabras son historia, tradición, mácula y malentendido. *Decir el Mensaje*: tal la agonía del poeta, porque la Poesía y el Mensaje son *indecibles* y sólo arriban al espíritu por obra de una intuición ajena a todo mecanismo lógico, a toda estructura discursiva..." ("Soledad de la música"; Domínguez, ed., 1992: 291-292). También es interesante repasar los lugares en que Cortázar, por razones instrumentales, reflexiona sobre el asunto en *Imagen de John Keats* (IJK: 14, 49 n., 251-252, 267, 325, etc.). Son interesantes las observaciones vertidas en "*Translate, traduire, tradurre*: traducir" (Cortázar, 1996c). Un segundo momento del análisis requeriría proyectar el discurso teórico sobre la realización práctica: de la literalidad de la traducción de la mayoría de los poemas de Keats (o incluso de algunos de Poe dispersos en las notas a sus ensayos) a la "forma más extensa de la paráfrasis" con que Cortázar califica "Tombeau de Mallarmé", pasando, desde luego por sus traducciones "literarias", con metro y rima, de textos completos del propio Keats (la "Oda a una urna griega", pero también la "Oda a la melancolía" -que también pasa alterada a la versión editada del ensayo; IJK: 308) o de múltiples fragmentos, de Keats u otros poetas (Rimbaud, Rilke, Goethe, Wordsworth) en ese mismo ensayo u otros (también cité en otro capítulo la traducción del primer cuarteto de "El Desdichado" de Nerval que Cortázar realiza en su versión de *La poesía pura* de Brémond). La única huella exenta e inédita de ese trabajo de traducción del que Cortázar habla más abajo la encontré entre las páginas 130-131 de un ejemplar de las *Poésies* de Valéry (Paris, Gallimard, 1933) en la Fundación Juan March: era una versión manuscrita, con la caligrafía cortazariana inconfundible, de "La dormeuse" de Valéry, con metro y rima, que no pude copiar pero que fue entregada a Aurora Bernárdez para que pasase al fondo de inéditos. Ese mínimo ejemplo, además, sirve para establecer una conexión transtextual más entre Cortázar y sus modelos: el mismo poema de Valéry se encuentra entre los traducidos por Rilke.

A continuación expone su confianza en un cierto eclecticismo, que difumina las fronteras entre creación y re-creación. La base teórica es en buena medida simbolista:

lo importante es hallar el sentido; el discurso es un medio:

Todos los recursos son buenos cuando en el fondo de la retorta alquímica brillará el oro del que habla Píndaro en la Primera Olímpica; por eso se sabe de Judas alquimistas que no vacilan en esconder un grano de oro en el plomo, simular la transmutación para el príncipe codicioso, mientras siguen buscándola solitarios y acaso hallándola. Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención de la paráfrasis a la palingenesia. (VDOM: 255-256).

Tras un homenaje a una serie de traductores notables y la confesión de que "en todo caso la traducción de la poesía sólo se imanta y cobra sentido como los triunfos pírricos" (VDOM: 256), Cortázar se interna en el repaso de su propia labor de traducción: "[...] En un tiempo bibliotecario que ya me parece mítico [...] traduje a Jules Supervielle, a Keats, a Jean Cocteau, a Benjamin Péret. Un séptimo día miré lo que había hecho y lo encontré malo" (VDOM: 256). Finalmente, explica las circunstancias de escritura del poema sobre Mallarmé:

[...] me despedí de mi doble traidor con una ceremonia purificatoria, este **Tombeau de Mallarmé**. Creí entender que sólo la forma más extensa de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión (verifíquelo los escépticos); vencí el temor al *pastiche* y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema, sin aceptarlo demasiado como mío. Años más tarde, bajo los salones de la casa de la rue de Rome, me dije que después de todo tan fantasmal era mi presencia allí como la posible manifestación del poeta en una noche porteña. Y así llegué a imaginarme que tanto amor y tanta paciencia me habían valido estar una hora con los que subían cada martes, acercarme al legendario pote de tabaco donde hundían los dedos los amigos. (VDOM: 256).

El texto, entonces, se presenta como una versión (no la primera) de otro poema de Mallarmé, al que Cortázar se enfrenta como un reto. Las formas que explícitamente menciona (paráfrasis, *pastiche*) eluden conscientemente el vínculo de dependencia estrecho que implica toda traducción, a poco literal que se pretenda. Cortázar, más bien, procura elevar su texto al rango de "palingenesia", recreación que, al cabo de los años, le revelará su sentido: la conexión trans-temporal con el cenáculo simbolista.

Y ¿cuál es el texto mallarmeano que Cortázar reescribe? El epígrafe da la pista: "Le noir roc courroucé que la bise le roule", es el primer verso del poema "Tombeau" que Mallarmé dedica a Verlaine con ocasión del primer aniversario de su muerte, en

1897 (según el poeta francés consigna en epígrafe a su propio poema)⁵⁸⁶. Una vez identificado el modelo hipotético, quizá no sea ocioso confrontar ambos textos en toda su amplitud para que se pueda comprobar materialmente cómo entiende Cortázar el concepto de "forma más extensa de la paráfrasis" (pongo un índice correlativo ante cada lugar del poema de Mallarmé que me parece recogido en el soneto cortazariano, siguiendo diversas estrategias que analizo luego):

TOMBEAU DE MALLARMÉ

Le noir roc courroucé que la bise le roule

Si la (19)sola (18)respuesta fue confiada
a la lúcida (5)imagen de la albura
(3)ola (4)final de (2)piedra la (10)murmura
para una (1)oscura (2)arena ensimismada

(14,16) Suma de (12,21)ausentes voces (6,11)esta
nada

la (1,12)sombra de una (12,20)vaga
(13,27)sepultura

(23)niega en su (8)permanencia la escritura
que urde (7)apenas la (26)espuma y anonada

(17)Qué abolida ternura qué (19,20)abandono

del (15,22)virginal por el plumaje erigen
la (25)extrema altura y el desierto trono

donde esfinge (24)su voz trama el recinto
para los nombres que alzan del origen
(9)la palma fiel y el ejemplar jacinto.

TOMBEAU

Anniversaire - Janvier 1897

Le (1)noir (2)roc courroucé que la bise le (3)roule
(4)Ne s'arrêtera ni sous des pieuses mains
Tâtant sa (5)ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule

(6)Ici (7)presque (8)toujours si (9)le ramier
(10)roucoule

(11)Cet (12)immatériel (13)deuil opprime de
(14)maints

(15)Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera (16)la foule.

(17)Qui (18)cherche, parcourant le (19)solitaire
bond

Tantôt extérieur de notre (20)vagabond -
Verlaine? (21)Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que (22)naïvement d'accord
La lèvre (23)sans y boire ou tarir (24)son haleine
Un (25)peu profond (26)ruisseau calomnié la

⁵⁸⁶ Cito en este caso por la edición bilingüe de la *Obra poética* de Mallarmé (1981, I: 156). El poema cortazariano se publicó también en *Pameos y meopas*, lo que sirve para precisar su fecha de escritura, cuyo *terminus ad quem* venía dado por el propio Cortázar (escrito en "un café de la calle San Martín" y por tanto anterior a 1951). Al ir en la sección "Preludios y sonetos" su *terminus a quo* debe ser el de la sección, 1944. Las circunstancias de escritura del poema de Mallarmé me llevan a proponer que la imitación cortazariana puede comenzar incluso por ese factor y, así, podría conjeturarse que el soneto del argentino pudo escribirse con ocasión del cincuentenario de la muerte del poeta francés, en 1948. La ulterior inclusión en *Salvo el crepúsculo* transcribe erróneamente el verso de "Tombeau" ("Le roc noir...") y presenta variantes de puntuación comunes con *Pameos y meopas* que divergen de la publicación original en *La vuelta al día en ochenta mundos*: si ésta puntuaba como el hipotético modelo (sólo punto tras los vv. 4, 8 y 14), las dos publicaciones posteriores eliminan toda puntuación, salvo el punto final tras v. 14, relajando, a mi juicio, los vínculos con el texto mallarmeano. Resta consignar que Cortázar, en su ejemplar de *Poésies* (Paris, Gallimard, 1936) subraya los cuatro últimos versos de "Tombeau" y remite a Thibaudet para su interpretación.

Leído sobre el patrón de la paráfrasis, el título del poema cortazariano deja de ser estrictamente temático o genérico (como el de Mallarmé: referido a la tumba de Verlaine o identificando el poema como perteneciente a una especie concreta de poemas, tan frecuentes en el *corpus* del francés) para añadir a esas dos notas (innegables: el poema se refiere a una "sepultura" y, además, se inscribe dentro del género fúnebre) la indicación intertextual: en efecto, "Tombeau de Mallarmé" es una re-escritura del "Tombeau" de Mallarmé. No es casual, entonces, que elija para su ejercicio el único "Tombeau" cuyo título se presta a semejante ambigüedad⁵⁸⁷.

El procedimiento de paráfrasis no busca alcanzar una correspondencia de sentido global y coherente. Partiendo del hermetismo del original, del "misterio de una poesía impenetrable", Cortázar intenta construir un poema igualmente hermético en el que se recojan, diseminados, los ecos del sentido percibibles en el poema original. Tales ecos serán reorganizados en la versión siguiendo sus propios impulsos, con vistas a suscitar otro sentido posible. La versión será fiel, no si consigue alcanzar una literalidad incomprensible, sino cuando permita vislumbrar un efecto semejante al del original. Según intento mostrar, el proyecto de Cortázar afecta a todos los niveles, desde la ocasión de escritura (probablemente) hasta la puntuación. En lo que se refiere a la paráfrasis léxica, la regla más común ha sido -como puede observarse fácilmente- la sinonimia parcial o total, siempre nocional, sin reparar en el límite que imponen las diferentes categorías gramaticales. Hay, no obstante, algunos casos en los que me parece percibir otro tipo de vínculos, como son la antítesis ("peu profond" / "extrema altura") o incluso la referencia etimológica ("vagabond" / "vaga") o el mero eco fónico (así la combinación en rima de oclusivas sonoras y nasales idénticas: "vagabond" /

⁵⁸⁷ No hubiera ocurrido lo mismo si hubiera escogido "Le Tombeau d'Edgar Poe" o "Le Tombeau de Charles Baudelaire", pues el título originario hubiera debido pasar tal cual, para sugerir el mismo efecto metatextual, generando construcciones extrañas ("Le Tombeau de ... de Mallarmé") o haber sido reducido, empobreciéndose el juego.

"abandono"). Todos los nexos señalados son pistas para el sentido, los verdaderos anclajes del poema cortazariano con respecto a su modelo⁵⁸⁸.

El homenaje-imitación, como digo, alcanza a todos los niveles del discurso. El mero borrado del sujeto enunciador es ya una vía de conexión con el modelo⁵⁸⁹. Desde luego, el hermetismo de la configuración imaginaria de ambos poemas -en su diferencia- debe tomarse, también, como otro nexo de unión por vía de efecto. En el caso del poema cortazariano, ese hermetismo tiene como resultado el hecho de que la lectura deba concluir en que el referente inmediato de las oscuras imágenes sea, *a priori*, exclusivamente textual: las imágenes del poema-modelo al cual reescriben.

Así y todo, es evidente que, como su modelo, el poema cortazariano también puede y debe ser leído exento, al margen de sus conexiones intertextuales. Señalaré, con ese objeto, una posible organización sintagmática del texto y, en un momento posterior, las conexiones isotópicas que, atravesando la linealidad del poema, intensifican su coherencia y redundan, otra vez, en huellas evidentes del modelo global mallarmeano.

La puntuación cerrada de la primera versión publicada, como en el poema de Mallarmé, ofrece tres bloques semánticos más o menos independientes, que coinciden con cada uno de los cuartetos y con los tercetos. En el caso del soneto cortazariano, los dos cuartetos se dejan inscribir en una unidad superior que podría dejarse abarcar bajo el resumen de la "negación de la escritura".

⁵⁸⁸ El hecho de que no preocupe mantener ni siquiera el orden de aparición relativo de esas "semillas de sentido" apunta, obviamente, un precedente de la poesía permutante y quizá este soneto no hubiera disgustado del todo al Queneau que propuso al OULIPO aquel estudio-proyecto sobre "La *rédondance* chez Phane Armé" (en OULIPO, 1973: 185-189).

⁵⁸⁹ Su presencia sólo es perceptible en ambos casos a través de la tenue inscripción de deícticos de "primera persona", que identifican al sujeto como "presente" ante el objeto: "Ici", "Cet immatériel deuil" / "esta nada", aunque Mallarmé es en este poema algo más explícito al referirse a "notre vagabond". Recuérdese que una de las condiciones del "Livre", según la exponía Mallarmé en su *Autobiographie*, era la de un "Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur" (Mallarmé, 1945: 663).

La paráfrasis crítica que verifico sobre la paráfrasis poética podría intentar disolver el hermetismo de manera parecida a la siguiente: el primer cuarteto plantea, en cláusula condicional, la desaparición del sentido. El mensaje claro, unívoco ("la sola respuesta", 1), sólo tenía un intérprete (Mallarmé, claro), dotado de las condiciones del vidente ("la lúcida imagen de la albura", 2); la muerte tapa, vela, ese mensaje y deja sólo un signo, la lápida ("ola final de piedra", 3), para el sujeto que contempla la sepultura, para el "peregrino" lector⁵⁹⁰ que pasa y se concibe, desasistido por su intérprete, como materia en disolución dada a la oscuridad ("arena oscura ensimismada", 4).

El segundo cuarteto explicita la negación del discurso. La sintaxis se resuelve sin mayor problema en este caso como una oración simple en la que el sujeto se expande en los vv. 5-6. El silencio de ese intérprete arrebatado por la muerte es múltiple ("ausentes voces") y su pluralidad se representa en la expansión sintáctica de la frase ("Suma de..." + "esta nada" + "la sombra") en una multiplicación de los índices de la falta que culmina en la imposición de una figura muy frecuente, bajo diferentes especies, en toda la escritura cortazariana: la del "no ser que es", el oxímoron necesario para que la sepultura sea a la vez presencia-ausencia del sujeto faltante, para que el silencio, no siendo, niegue, "en su permanencia", la escritura de Mallarmé, caracterizada por la fragilidad de sus anclajes en el sentido ("urde apenas la espuma") y, a la vez, por la potencia de impresión ("anonada") que causa en quien se acerca a ella.

Los tercetos, por su parte, despliegan la emotividad contenida hasta entonces, a base de exclamativos. El sentido, no obstante, prosigue girando en torno a la excelsitud de la voz acallada por la muerte. Lo desaparecido ("abolido"⁵⁹¹) es la ternura (que debe

⁵⁹⁰ La conexión Góngora ("Inscripción para el sepulcro de Domingo Greco")-Mallarmé es evidente en los poemas de este género y no pasa desapercibida a Cortázar.

⁵⁹¹ Adjetivo que no puede leerse ya, en contexto mallarmeano, sin remitir al famoso soneto "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...": "Aboli bibelot d'inanité sonore" (v. 6; Mallarmé, 1981, I: 148), que Cortázar evoca, por ejemplo, en varios lugares de *Salvo el crepúsculo*: "[...] *To love words*, confiesa Crosson, pero no son las palabras sino sus "similitudes amigas" (Valéry), sus imantaciones armónicas o rítmicas, esa música tan peligrosa pero que en su hora justa arranca lo verbal de una supuesta servidumbre significativa y lo potencia a lo *metalingüístico*. *Aboli bibelot d'inanité sonore...* Claro que sí, Stéphane, y desde un olvido que acaso sólo yo rescato, también Tristan Derême: *Les traits, les tresses, les détresses / Atroces de ces Béatrices...*" (SC:

vincularse más que al sentimiento a la fragilidad de esa "espuma" apenas urdida) o el cuidado por un ser misterioso, "el virginal por el plumaje", que a mi juicio debe interpretarse como perífrasis del "cisne", desencadenándose así en el poema el conocido juego de palabras simbolista (aquí *in absentia*) entre "Cisne-Cygne / Signe": la muerte del intérprete ha dejado huérfano al signo en su pureza. Pero la muerte y ese signo desamparado elevan, sin embargo, al intérprete a "extrema altura" y el "desierto trono" se convierte a su vez en signo de su mensaje, especie de no-lugar desde el que ha de resurgir la voz del intérprete: desde su silencio, no menos hermético, la voz de Mallarmé incita ("esfinge") y orienta ("trama el recinto") a quienes quieran seguir la estela del nombrador (el "origen"), que recibirán los símbolos de fecundidad ("palma fiel", que también es símbolo del alma) y de la pureza (la "albura") no desaparecida (el "ejemplar jacinto").

Sobre esa estructura sintáctica, como he anunciado, se imponen, además una serie de recurrencias fónicas y de isotopías léxicas que, garantizando la cohesión interna del poema, suponen, además, nuevas manifestaciones de la huella mallarmeana. La cohesión fónica procede, como es habitual en tantos sonetos cortazarianos, de la presencia de rimas internas, aliteraciones y paronomasias. Las primeras incluyen un número bastante elevado de rimas consonantes que no pueden ser casuales: "Si la *sola* respuesta fue confiada / [...] / *ola* final de piedra la murmura / para una *oscura* arena ensimismada" (1-3-4); "niega en su permanencia la escritura / [...] / Qué abolida *ternura* qué abandono / [...] / la extrema *altura* y el desierto trono" (7-9-11). Las asonancias internas aún son mucho más numerosas y entre ellas destacan algunas múltiples: "Suma de ausentes voces esta *nada* / la sombra de una *vaga* sepultura" (5-6) / *niega* en su permanencia la escritura / que urde apenas la espuma y anonada (7-8), "donde *esfinge* su voz trama el recinto / para los nombres que *alzan* del origen" (12-13). En fin, tampoco pasan desapercibidas las numerosas aliteraciones,

250); "Amabas esas cosas nimias / aboli bibelot d'inanité sonore" ("La noche de las amigas"; SC: 284).

simples como las de /s/ ("Si la sola respuesta fue confiada", 1; "Suma de ausentes voces esta nada", 5); de /χ/: "del virginal por el plumaje erigen" (10); o múltiples como las de /r/ y /a/: "para una oscura arena ensimismada" (4); de /ab/: "Qué abolida ternura qué abandono"; de /tr/: "la extrema altura y el desierto trono" (11).

Por otro lado, y finalmente, conviene apuntar las series de isotopías léxicas que remiten a campos semánticos que implican directamente el discurrir del poema con el homenaje amplio a la escritura mallarmeana. En primer lugar, podría señalarse una extensa isotopía referida al **discurso**, en sentido amplio, que incluye los siguientes términos: "respuesta" (1) - "murmura" (3) - "voces" (5) - "niega" (7) - "escritura" (7) - "voz" (12) - "nombres" (13). Por otro lado, podría señalarse la isotopía de la **pureza**: "lúcida" (2) - "albura" (2) - "virginal" (10) - "jacinto" (14) (a la que podrían oponerse las escasas apariciones de **lo sombrío**: "oscura" (4) - "sombra" (6).

También es importante el paradigma semántico de la **ausencia**, según se vio en la paráfrasis: "sola" (1) - "final" (3) - "ausentes" (5) - "nada" (5) - "vaga" (6) - "niega" (7) - "anonada" (8) - "abolida" (9) - "abandono" (9) - "desierto" (11). Y para concluir, deben subrayarse las isotopías referidas a la **materia**, por su relación con los procesos de creación y destrucción, que se abren a otros términos: "piedra" (3) - "arena/ola" (3-4) - "espuma" (8) - "ternura" (9) - "origen/sepultura" (13-6); también es importante la isotopía referida a la **configuración espacial** del ámbito imaginario, que pasa de lo subterráneo a lo ascensional: "sepultura" (6) - "erigen" (10) - "extrema altura" (11) - "recinto / trono" (12-11) - "alzan" (12).

4.2. "ÉVENTAIL POUR STÉPHANE"

En la misma sección de *Pameos y meopas* que recoge el poema anterior se encuentra este otro cuya fecha de composición no debe ser muy distante. Lo creo así no sólo por la datación amplia de la sección y por la coincidencia en el referente, sino porque me parece que también este poema pone en marcha el mismo tipo de estrategia

intertextual que he analizado allí. La información sobre las circunstancias de escritura de "Tombeau de Mallarmé" y la indicación que otorgaba a este poema el lugar de clausura de una cierta serie de textos permite pensar que "Éventail pour Stéphane" sea anterior a "Tombeau de Mallarmé", constituya el primer intento de homenaje al poeta admirado, pero sin connotaciones extra-textuales como las que me atreví a sugerir para el caso de "Tombeau...". Pues si en aquel poema se intensificaban todos los elementos susceptibles de *imitatio* y la figura del homenajeado podía atisbarse bajo el hermetismo del discurso, en "Éventail pour Stéphane" la figura de Mallarmé aparece sólo como destinatario explícito (y tratado con singular confianza) de un homenaje que no trasciende los límites del texto y cuyos vínculos con un hipotético modelo no son, desde luego, tan evidentes como en "Tombeau de Mallarmé".

El título, sin embargo, orienta acerca del tipo de poema que Cortázar quiere componer en este caso: en el *corpus* mallarmeano se leen al menos tres poemas de título análogo, sólo diferenciados por los epígrafes que identifican a las destinatarias: "Éventail" (*de Mme. Mallarmé*), "Autre éventail" (*de Mlle. Mallarmé*) y "Éventail" (*de Méry Laurent*)⁵⁹². Los que interesan especialmente para la conexión con el poema cortazariano son los dos primeros: por su epígrafe, porque parecería que Cortázar viene a completar el tríptico "familiar"; pero sobre todo por vínculos estrictamente intertextuales.

La relación con el "Éventail" (*de Mme. Mallarmé*) reside básicamente en la estructura estrófica del poema: la combinación de tres cuartetas de arte menor y un pareado final, extraña, al *canon* estrófico hispánico es, no obstante, habitual en poetas franceses admiradísimos por Cortázar, como Mallarmé o Valéry. El "Éventail" (*de Mme. Mallarmé*) se corresponde con esa estructura estrófica que recupera Cortázar, pero presenta algunas diferencias en la organización de las rimas. Mientras que Mallarmé

⁵⁹² Mallarmé (1945: 57-59). Además entre los "versos de circunstancias" se incluyen otros dieciocho "abánicos" (*ibid.*: 107-110), poemas de una sola estrofa y sin título.

otorga a su poema una estructura rígida en ese aspecto (versos eneasílabos con rimas consonantes alternas e independientes en cada estrofa), Cortázar, además de elegir el verso octosílabo, añade una combinación de rimas atípica en sus eventuales modelos: asonancias abrazadas y encadenadas, aunque irregularmente, entre las tres cuartetas⁵⁹³ más el pareado de rigor, también asonante.

Sobre ese patrón métrico más o menos manipulado, se proyecta la red intertextual que vincula, a mi juicio, "Éventail pour Stéphane" con "Autre éventail (*de Mlle. Mallarmé*)", mediante un procedimiento casi idéntico al que analicé con respecto a "Tombeau". La identidad en posición privilegiada -inicio del poema- es flagrante: "Oh soñadora que yaces" / "O rêveuse, pour que je plonge". A una traducción literal del vocativo se opone una orientación diversa de la focalización del poema: del "yo" mallarmeano que realiza una petición se pasa al "tú" que ha de ser exaltado en el poema de Cortázar, borrando la presencia del sujeto enunciador hasta un lugar bastante avanzado del poema. Además, la contraposición semántica "yacer" / "plonger" revela también una conexión progresiva que combina índices imaginarios análogos (relacionados con el dinamismo: acceso al reposo en el "no más abajo") con semas contrapuestos (estado / acción). A partir de ese elemento desencadenante, el parentesco semántico-imaginario entre ambos textos se hace evidente, siguiendo la estrategia "desordenadora" para construir un nuevo poema, según señalé con respecto a "Tombeau de Mallarmé" y como muestra el cotejo que sigue⁵⁹⁴:

⁵⁹³ El esquema es abba/caac/cddc/ee. No cité antes del todo azarosamente a Valéry, porque, sin haber realizado una cata exhaustiva entre todos los poetas franceses que pudieron "enseñar" este modelo a Cortázar, se encuentra en *Charmes* un poema, "La ceinture" (Valéry, 1994: 60), de idéntica estructura estrófica a la que interesa, con la variante -respecto de la rigidez mallarmeana- de consonancias abrazadas y encadenadas entre la primera y la segunda estrofa (aunque el desarrollo es inverso al de las dos primeras del poema cortazariano: abba/bccb). Desde luego, el vínculo con el texto de Cortázar es aún bastante laxo, pero se refuerza algo si se tiene en cuenta que "La Ceinture" precede en el volumen a "La Dormeuse", soneto que, como dije, Cortázar intentó traducir y que no deja de tener una cierta relación temática con "Éventail pour Stéphane", como se verá.

⁵⁹⁴ La estructura estrófica es distinta como se verá. Es preciso decir también que a "Autre éventail" Cortázar en su ejemplar de las poesías de Mallarmé le pone "¡!" y remite, una vez más, a Thibaudet para su interpretación.

ÉVENTAIL POUR STÉPHANE

(1)Oh soñadora que yaces,
virgen cincel del verano,
inmovilidad del (2,8)salto
que hacia las estrellas cae.

¿Qué (9)sideral desventura
te organiza en el (13)follaje
(10)como la sombra del (4,15)ave
que (5)picotea la fruta?

(3)Aprende en tanta (7)renuncia
mi lenguaje (11)sin deseo,
oh (6,15,17)recinto del silencio
donde propones tu música.

Pues (12)sin cesar me persigue
la (14)destrucción de los (4,16)cisnes.

AUTRE ÉVENTAIL (de Mlle. Mallarmé)

(1)O rêveuse, pour que je (2)plonge
Au pur délice sans chemin,
(3)Sache, par un subtil mensonge,
Garder (4)mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le (5)coup (6)prisonnier (7)recule
L'horizon délicatement.

(8)Vertige! voici qui frissonne
(9)L'espace (10)comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre, (11)pour personne,
Ne peut jaillir (12)ni s'apaiser.

Sens-tu le (13)paradis (14)farouche
Ainsi qu'un (15)rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce (16)blanc vol (17)fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

El tema de la mujer dormida contemplada por un "yo" que la considera encerrada en otro mundo al que no tiene acceso es común a ambos textos⁵⁹⁵. En ambos casos, también, la figuración del poeta proyecta a la mujer como un elemento vinculado de un modo u otro con la armonía del paisaje, al que su sola presencia organiza, de tal manera que es como si esa armonía natural visible para el contemplador fuera una traducción el único indicio que le llega de ese mundo velado por el sueño de la mujer.

La organización del discurso corresponde estrictamente al molde estrófico elegido. Cada una de las cuartetas aporta una porción de mensaje cerrada en sí misma. En primer lugar, como he indicado, se presenta la invocación a la destinataria intratextual (frente al destinatario "fingido", que ya no lo será del poema, sino del

⁵⁹⁵ También es el tema del mencionado poema "La dormeuse" de Valéry y como se recordará aparece en otros poemas eróticos de Cortázar ("Naufragios").

homenaje: "Stéphane"). La figura "soñadora" impone forma (como un cincel) al ámbito luminoso del verano. Su quietud, por otro lado, es interpretada como contradictoria invitación ascensional (caída a las estrellas).

La segunda estrofa pregunta por el misterio de otra paradoja: la armonía que la soñadora suscita se opone al caos universal ("sideral desventura") y es como si la existencia de éste fuera la condición que garantiza y a la vez hace imprescindible la presencia de la mujer. La comparación que redondea la pregunta recoge, según creo, esa misma contraposición: la mínima pero minuciosa destrucción de la fruta por parte del ave, encierra también el misterio de lo armonioso dándose simultáneamente a lo caótico.

De esa conjunción no poco siniestra entre armonía y desastre surge el veto que impide al "yo" acercarse a la figura que articula la escena y el universo entero. Ocurre, además, que el "yo" puede sospechar que su aparecer redundaría en la contaminación de ese universo. Su lenguaje, por eso, es pura contención, retirada, no discurso progresivo, sino puerta del silencio en donde sólo debe oírse la armonía (música) que procede de la presencia de la mujer.

El pareado final aporta una cierta justificación subjetiva de esa renuncia: el "yo" se considera poeta obligado a cantar siempre por última vez (como los cisnes). Su discurso es fugaz y la conclusión del mismo implica la desaparición de lo evocado, de donde se deriva su resistencia a aparecer, tanto en la escena evocada como en el propio nivel de la enunciación y las reticencias con respecto a su propio lenguaje.

Los ejercicios metapoéticos que Cortázar realiza sobre poemas mallarmeños, tal y como he propuesto, prologan (en la lectura) o anticipan (dada su fecha de hipotética escritura) la reflexión sobre los límites del sentido que, como se ha visto, constituye el sustento de su poesía aparentemente más lúdica. Obviamente, el ejercicio de "traducción" que no teme al "pastiche" ni a la "paráfrasis" es ya una estrategia de manipulación de un texto ajeno que pretende proyectarse sobre otro texto al objeto de

suscitar un nuevo mensaje. Las palabras se ponen en movimiento y el poema queda como primer y último sujeto de la operación poética. Esto, sin duda, cambiará en otro tipo de poemas cortazarianos, pero conviene no olvidar en ningún momento que buena parte de esa obra se muestra absolutamente consciente de que el poema es en el fondo un objeto creado.

2. EL LUGAR DE LA POESÍA: POÉTICA DEL POEMA

Conviene detenerse un momento en el proceso de análisis de textos para presentar los lugares en que Cortázar reflexiona sobre el poema en el seno de su discurso crítico. La reflexión abstracta sobre la esencia de la poesía persigue en dicho discurso el aislamiento del objeto producido recién mencionado. El poema es, básicamente, el lugar donde se produce la operación del conocimiento poético. Cuando Cortázar plantea su análisis de ese objeto no habla de una poesía abstracta que puede darse en cualquier tipo de texto, sino que parte de una concepción bastante estricta y tradicional.

Para Cortázar la comprensión del poema como objeto producido se da, una vez más, de forma dialéctica. Será posible llegar a acotar los límites de ese objeto siempre que, analíticamente, se separe de la facultad que lo ha generado: la poesía. La escisión parte de la comprobación de que el resultado de una actividad tan exigente como es la poesía en la mayoría de los casos conduce a la frustración.

Reconocimos en la actividad poética el producto de una urgencia que no es sólo "estética", que no apunta sólo al resultado lírico, al poema. En verdad, para el poeta angustiado -y a ese nos referimos aquí- todo poema es un *desencanto*, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, de un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir. (Cortázar, 1954: 131-132).

El poema como artefacto adolece del mismo lastre que afecta a todo texto regido por lo estético-literario. La poesía, así, sería el límite del poema, su destino siempre

postergado⁵⁹⁶. Sin embargo, la tensión generada por la existencia de ese límite conoce una inflexión histórica a partir de 1850. Con Nerval y Baudelaire -que, como siempre prolongan intuiciones keatsianas, a juicio de Cortázar- se inicia un movimiento que "*irá del poema hacia la poesía en vez de remontarse de la poesía hacia el poema*" (IJK: 115; la cursiva es de Cortázar). Ese movimiento es análogo al señalado por la dinámica del conocimiento poético: la paradójica inmersión del "adentro" en el "afuera". Lejos de deslegitimar la existencia del poema como producto -cual podría pensarse si éste sólo se considerase artefacto estético⁵⁹⁷-, la inflexión post-romántica sitúa al poema entendido como objeto en la génesis de la dinámica poética: es el lugar de origen, el fenómeno que permite elevarse hacia la poesía, siempre huyente, en vez de ser considerado como forma en la que debiera plasmarse un apriori poético. El poema es, pues, fisura o lugar vacío donde la poesía ha de revelarse⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ Es, en suma, la postura que sostiene a la poesía pura: "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura" (Brémond, 1947: 14). En el momento del análisis, el poema sólo se presenta como artefacto: "Para nosotros, filósofos, todo poema es cosa fabricada, todo poeta un fabricante; inspirado o no, poco importa por el momento" (*ibid.*: 63); el arte es sólo treta para expulsar a la poesía del poema: "En un poema cualquiera, la inspiración y la fabricación no hacen más que uno. Lo sepa o no el poeta, definir, pintar, emocionar, escoger y disponer las palabras, todo eso es para él un medio de liberarse de la fuerza misteriosa que lo posee, de apropiarse esa realidad por otra parte inefable que la inspiración le ha ofrecido" (*ibid.*: 66). Raymond de Souza es allí más sintético: "*El poema ahoga la poesía que contiene si ésta no domina su poética*" (*ibid.*: 180). Función de la inefable poesía es contrarrestar lo que Souza llama poética y Cortázar literatura: "En un poema hay siempre puro e impuro; pero la poesía en sí es pura o no es. Apenas aparece, ya *poetiza* si puede así decirse; diviniza los elementos impuros que obligadamente se anexa: ideas, imágenes, sentimientos, todas ellas cosas prosaicas por definición según mi parecer" (*ibid.*: 42).

⁵⁹⁷ Aquellos que hacen de su materialidad pura sustancia orgánica: "Algunos poemas se pudren en seguida como ciruelas, empiezan a tener ese color violeta y ese tacto viscoso" (D: 111). Es el dominio de la "impureza" el que propicia la corrupción, como lo analiza Brémond: "Impuro es, por tanto -¡oh, no de impureza real sino metafísica!- todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro -es hartamente evidente-, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente" (Brémond, 1947: 19).

⁵⁹⁸ "[...] está bien decir que todo poema es una larga errata de la lengua, una vía de agua en las palabras, por donde entra el mar verdísimo" (IJK: 99).

La grandeza del poema estriba, no obstante, en que, a pesar de presentarse como "hueco para el sentido", tiene, sin embargo, existencia real autónoma, no es simple máscara de la poesía. Lo prueba el hecho de que se convierte en "valor de uso" en las relaciones humanas, lugar de reconocimiento y trasvase. La metáfora del "puente", tan reiterada en toda la obra de Cortázar, se aplica en este sentido también al poema -como, por otra parte, a toda obra artística-. El poema rompe el aislamiento del individuo, proyectándolo sobre lo otro, sacándolo de la temporalidad⁵⁹⁹ e integrándolo con la colectividad cuya tradición comparte:

[...] "Estamos solos: somos islas". Pero nos desesperamos por tender puentes, y todas nuestras actitudes -lo religioso, lo social, el amor, la amistad- no son otra cosa que esos puentes. Los poemas, los cuadros no son acaso sordos y a veces inconfesados anhelos de perduración y de inmortalidad? No nos resignamos a nada y en eso está nuestra grandeza, que es nuestra miseria... Et assez! (carta de Chivilcoy, abril de 1940; Cócaro *et al.*, 1993: 110).

La imagen que aparece en este texto temprano se repite literalmente en época muy posterior: "Un poema ha sido siempre un puente, como una música, o una novela, o una pintura" (Cortázar, 1982c: 79)⁶⁰⁰. La precisión como "valor de uso" se hace evidente cuando se percibe que el poema no es puente para el sentido, mero vehículo para la significación, sino como he dicho, lugar de intercambio. Así, pierde interés una interpretación puramente semiológica del objeto, en favor de la consideración existencial. Cuando, realmente, el éxito de la operación poética se produce, exhibiendo la apertura hacia su límite "el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto" (Cortázar, 1981a: 9).

Obviamente, esa concepción instituye al poema como un instrumento autotélico⁶⁰¹. No está en lugar de nada, no es un velo que haya de ser retirado *para ver*.

⁵⁹⁹ "[...] tentativa poética de eternidad -que eso lo son todos los poemas- [...]" (IJK: 277).

⁶⁰⁰ Tal es también la vivencia que Oliveira tiene de los poemas: "Por el momento ciertos cuadros, ciertas mujeres, ciertos poemas, le daban una esperanza de alcanzar alguna vez una zona desde donde le fuera posible aceptarse con menos asco y menos desconfianza que por el momento" (R, cap. 90: 344-345).

⁶⁰¹ Idea que ya se hallaba en Poe: "[...] bajo el sol no hay ni *puede* haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema *per se*, ese poema que es un poema y nada más, ese poema escrito solamente por el poema en sí" ("El principio poético"; Poe, 1987: 87).

En cierto sentido, el problema que se le plantea a "un tal Lucas" acerca de la autoridad que el texto tiene para legitimarse a sí mismo ("¿Tengo que aceptar un texto porque simplemente dice que tengo que aceptar un texto?"; "Maneras de estar preso", UTL: 117) no es simple cuestión retórica, sino el verdadero dilema que genera el poema con su existencia. El riesgo de narcisismo textual que de ahí deriva sólo se le aparece a quien concibe la literatura como lo que ya se ha visto que no es: sosias prescindible de una voluntad de comunicación interpersonal, mero sustituto de la ausencia de poeta y lector. El poema, en suma, es la "presencia" y es en él donde se dan los elementos de cualquier comunicación posible⁶⁰². Ese autotelismo comunicativo del poema alcanza una formulación sintética afortunadísima en un texto de la última época, incluido significativamente en *Salvo el crepúsculo*:

[...] de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento. [...] el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad. [...] el poema es en sí mismo un audífono del verbo. (SC: 37-38).

En este fragmento se encuentran muchas de las ideas sobre el poema anteriormente expuestas: el poema como reclamo y receptáculo de la poesía, lugar que recoge y devuelve, como objeto que se da a sí mismo. El autotelismo se convierte en "interiorización de una interioridad". Ese proceso es el que redundando en algo tan fantástico como que sea el objeto el que se dice a sí mismo en el "poema-objeto"⁶⁰³, esa

⁶⁰² "Y si se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible [...]" ("Del cuento breve y sus alrededores"; UR, I: 79). Aunque este texto se refiere al cuentista y se basa en la analogía entre cuento y poema, lo interesante es que la reducción entre ambos tipos de textos no se produce en ningún momento: siempre se los menciona a ambos, y el tenor de la relación lo marca el poema, que no puede desaparecer, en favor de la poesía que también puede servir como límite al cuento.

⁶⁰³ "como si un hombre prestara por el tiempo de un poema su sensibilidad lírica a la rosa, permitiéndole (y eso sería el poema) *decirse a sí misma*. No otra cosa es, por ejemplo, la tan discutida *Dingedichte* [sic] que Rilke llevó a lo maravilloso en sus *Nuevos poemas* de 1907-1908" (IJK: 498). Me interesa señalar ya la conciencia cortazariana de un modelo que habrá de revelarse muy presente en sus propios "poemas-objeto" o "poemas de arte".

clase de texto que Cortázar también practicará en numerosas ocasiones, como habrá oportunidad de ver más adelante.

En tal sentido, el poema se convierte en testimonio de una experiencia intrasferible: la de la "transustanciación", o, en términos más habituales en el discurso cortazariano, la del viaje al centro del ser, la de la revelación de la "cosidad". La metáfora más repetida para definir así el poema es metaliteraria: se le considera "diario de viaje" ya desde "Rimbaud" (1941; OC/2: 20), y por supuesto también en *Imagen de John Keats*⁶⁰⁴, al hilo de una radical defensa del poema como instrumento y producto necesario del "don poético":

Porque (como harto bien lo ha mostrado Jacques Maritain) el don poético exige siempre proyección en obra, en poema. Nosotros agregaríamos: exige ser obra, poema, porque ese poema es símbolo, presencia analógica del ser por un instante habitado y del cual hay que salir, renunciando, para volver a las dimensiones necesarias e inevitables del ser-hombre. El poema es un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser mismo: piedra, cisne, mujer. Y el poema es asimismo desencanto: el del forzoso retorno y el de la mera aproximación. (IJK: 497)⁶⁰⁵

Tal es la justificación última del poema como objeto: el ser huella de una experiencia excepcional, que pudiera darse sin ese testimonio, pero que, reducida al silencio, dejaría de pertenecer al ámbito de la poesía⁶⁰⁶. "Un poema es siempre un retorno", había dicho antes (IJK: 111). Tras el análisis de los poemas en que Cortázar

⁶⁰⁴ Es metáfora privilegiada en el paradigma para-textual cortazariano, especialmente en su sinónimo marítimo (*logbook* o "Cuaderno de bitácora", publicado para *Rayuela*) que ya aparece también en *Imagen de John Keats*: "El retorno -manifestándose en poema- es libro de bitácora, diario de viaje por el cual un itinerario puede ser compartido y convivido" (IJK: 498).

⁶⁰⁵ La idea es esencial en la poética del filósofo francés. Aunque la fuente cortazariana es lógicamente un texto anterior, valga como prueba la sistematización que hace en las conferencias que constituyen el volumen *La poesía y el arte*: "El conocimiento poético, tal como yo lo veo, es una clase específica de conocimiento obtenido por inclinación o connaturalización afectiva que esencialmente se refiere a la condición creadora del espíritu y tiende a expresarse en una obra [...]. De ello se sigue que el conocimiento poético sólo queda plenamente expresado en la obra" (Maritain, 1955: 148).

⁶⁰⁶ "Si el anonadamiento del poeta, su éxtasis *en* la rosa y desde ella alcanzara en sí mismo su objeto, la poesía no tendría existencia como *poema*: para esa experiencia habría mejores denominaciones: éxtasis panteísta, por ejemplo. Se es poeta en la medida en que el perder lleva consigo la ansiedad de tornarse (y tornar con) algo. El poema incluye simbólicamente los resultados últimos de esa ansiedad alimentada por la experiencia del anonadamiento; es término entre el instante de la pérdida (y hallazgo en otra cosa) y la consideración discursiva que surge, hecha verso, del espíritu de semejante viajero vertiginoso" (IJK: 498).

deja testimonio de sus viajes al límite del sentido prolongo mi comentario atendiendo a otros poemas en los que, de un modo u otro, el discurso poético cuestion su propia condición.

3. METAPOESÍA: TEMÁTICA Y PRAGMÁTICA

Desde los inicios de su escritura poética, Cortázar-Denis inscribe en el interior del discurso lírico los problemas suscitados por ese mismo discurso. El soneto "Why not" incluido en *Presencia* y que comenté en relación con la prehistoria de la poesía permutante ya lleva en sí las marcas que podrían caracterizarse como "metapoéticas" y acaso el proyecto permutacional no sea sino plasmación de una de las soluciones posibles al problema de la "indecibilidad" que trasciende los límites del mero enunciado. Entre ambos hitos se sitúan, no obstante, unos cuantos poemas que esbozan en ese nivel del enunciado algunas de las cuestiones básicas de la escritura poética.

3.1. "MÍNIMA"

Una de las primeras cartas (Chivilcoy, 14-X-1939) que dirige Julio Denis a Mercedes Arias incluye un soneto en el que el mensaje principal, del v. 1 al 14, que son idénticos, es la desconfianza del sujeto en alcanzar el inefable don poético: "Yo no tendré jamás la poesía"⁶⁰⁷. El breve comentario autoral que se antepone en la carta subraya dos problemas esenciales: el de la sinceridad del discurso poético y el de la claridad del mensaje, que venía preocupando a Cortázar desde hacía algún tiempo, al

⁶⁰⁷ El gusto cortazariano por esta forma de componer sonetos (relacionable con los versos "anaclicicos") deja huella en otro poema no muy posterior, como ya tuve ocasión de señalar: "Al borde donde el tiempo es el Leteo" (1) / "al borde donde el tiempo me devora" (14) ("Último espejo"). Ese mecanismo se prolonga hasta su culminación en el "Zipper Sonnet" ("De arriba abajo o bien de abajo arriba" / "De abajo arriba o bien de arriba abajo"). Hay que decir, además, que en "Mínima", la primera mención se prolonga sobre el segundo verso: "Yo no tendré jamás la poesía / como una piedra azul entre las manos", donde resuenan ecos invertidos de la famosa poética lorquiana: "Yo tengo el fuego en mis manos" (García Lorca, 1980: 1171).

comprobar que sus lectores íntimos juzgaban sus poemas difíciles de comprender. Frente a ellos, el soneto "Mínima" resulta "[...] un poco amargo y acaso falso, pero con la compensación de una claridad absoluta, que termina por tornarlo un poco tonto" (Domínguez, ed., 1992: 216).

El soneto, como digo, es un lamento del "yo" por su incapacidad de aferrar el don poético. Los dos primeros versos se enuncian casi como una sentencia en su más amplio sentido: "Yo no tendré jamás la poesía, / como una piedra azul entre las manos". El poema se estructura en la contraposición de tres tiempos: el del pronóstico en el pasado; el de la realización de ese pronóstico en el presente; el de la previsión del desarrollo de ese presente en el futuro. Los dos primeros tiempos (pasado y presente) están abrazados por las dos ocurrencias de la previsión del "yo", pero, obviamente, de una a la otra se produce cierta evolución que completa el sentido del poema. Tras la auto-condena inicial que excluye la posibilidad de alcanzar el "talisman" poético, el "yo" deja constancia de que, en cierto sentido, esa conclusión había sido previamente anticipada por el "tú": "Tú me dijiste -triste- que eran vanos / los ríos que mi sed le encarecía" (3-4)⁶⁰⁸. El "yo", pues, parece haber asumido la incapacidad de la poesía (al menos de la suya) para satisfacer su constante aspiración metafísica y, por tanto, sugiere la abdicación de un cierto tipo de discurso poético.

Tras la inscripción del pronóstico, que enajena al "yo" de su propia determinación, que se vuelve mera "corroboración", el segundo cuarteto deja constancia de cómo, falto del talismán, del don mágico, e insatisfecho en sus aspiraciones, el discurso en el presente se limita a ser texto sin significado y sin fuerza, contaminado por la melancolía: "Fría la música, ay, melancolía / de juncos agostados, de milanos / negros; de cárcel, siempre de veranos / ausente, viuda en sí de melodía"

⁶⁰⁸ Subrayo la presencia del estilema típico de los sonetos tempranos: la consonancia interna, que vuelve a aparecer dos versos más abajo: "Fría la música, ay, melancolía" (6).

(5-8)⁶⁰⁹. El discurso poético, si no puede alcanzar a satisfacer la sed de revelación, pierde "calor" y "armonía" y se convierte en balbuceo inane.

Los tercetos, finalmente, recuperan el tono de pronóstico. En este caso, se trata de la proyección pesimista del "yo" acerca de un futuro aún no verificado, pero que se considera ineludible. Ese futuro está marcado por la contraposición entre lo que ha de cambiar (el universo) y lo que ha de permanecer igual que en el presente (la incapacidad del sujeto para acceder a su misterio). Acaso la sensación de inanidad, de vacío podrá desaparecer, el universo podrá "llenarse" de nuevo, e incluso el sujeto, caracterizado por su autotelismo narcisístico -tal como aparece definido el poeta en las páginas de *Imagen de John Keats* (IJK: 508)-, podrá volver a sentir la tentación de ir a beber en esos "ríos metafísicos" ("Y volverán los aires a poblarse / y volverá el narciso a doblarse / tembloroso de sed al agua fría", 9-11). Sin embargo, la decepción es experiencia al parecer imborrable: el gesto de doblarse para alcanzar -en espejo de agua- aquello que sólo existe en una altura inalcanzable (el "aire poblado") será una vez más inútil, situará al "yo" en el umbral de un destino al que ha renunciado en absoluto: "será el alba en la paz que ya no espero, / será la fuente en la alta noche, pero / yo no tendré jamás la poesía" (12-14).

Los inicios de ese discurso metapoético son, pues, los inicios del discurso de la decepción acerca de la posibilidad real que el poema ofrece para enajenar al poeta de su propia melancolía, de su propio pesimismo, que debería empujarlo al silencio.

3.2. "LEY DEL POEMA"

Un poema sólo incluido en *Salvo el crepúsculo*, pero que podría datarse (por su tema y su métrica -redondillas de versos eneasílabos asonantados- hacia los mismos

⁶⁰⁹ Me parece percibir un juego de falsa etimología (a partir del griego *melanos* y *melos*) en la aparición tan próxima de "melancolía" y "milanos negros", que se proyecta incluso sobre la "melodía": todo el discurso privado de su destino trascendente se tiñe de negro.

años que los "preludios" de "Preludios y sonetos" en *Pameos y meopas*⁶¹⁰), vuelve a plantear el tema de la escritura poética, esta vez conectando las reflexiones sobre la forma del poema con observaciones sobre el azar, en una especie de homología entre escritura y vida, por lo que hace al papel que en ambas juegan libertad y necesidad.

El hecho de que cada una de las cinco estrofas del poema albergue sentido completo, sin encabalgamientos ni nexos lógicos explícitos que vinculen unas con otras confiere al poema el rango de reflexión lírica abierta que sugiere sin determinar la lectura. Podría decirse que la primera estrofa propone el "tenor" del texto al plantear como apertura no sólo la referencia metapoética, sino incluso la auto-referencia metatextual, pues "las nueve sílabas del verso" (2) indican que se está hablando de *este* poema concreto y no de la poesía en general. Pero se descubrirá que hablar de *este* poema, que no ha podido dejar de escribirse, significará encontrar conexiones con el mecanismo que rige toda vida, de la que el poema no es más que otro suceso.

El rigor métrico aparece definido como "amargo precio del poema" (1), pues, en cuanto a sílabas, "una de más o una de menos / lo alzan al aire o lo condenan" (3-4). Esa es la "ley del poema": la de someterse a constricciones formales que posibiliten el acceso al sentido. Desde luego, esa convicción de que el número garantiza el logro del propósito está muy estrechamente relacionada con la magia y, así, el poeta aparece como siervo de la forma, debe pagar un "amargo precio" -el sometimiento a la "ley" del propio discurso- si quiere alcanzar algo.

Las tres estrofas centrales desplazan el tenor metapoético tan evidente hacia una presentación más distensa del papel del azar en la vida del hombre. El contraste entre la inexcusable sujeción a la forma en el plano poético y el sometimiento a la fuerza incontrolable de la suerte en el plano de la vida acabará viéndose reducido. La organización del poema en esta sección es, por así decir, concéntrica: mientras que las

⁶¹⁰ Después de los sonetos, esa estructura es la más frecuente en la sección, con siete poemas ("El poeta", "The Happy Child", "El otro", "Ciudad", "Estatua", "Poema", "Canción de Gautama").

estrofas 2 y 4 presentan al hombre como sujeto definido básicamente por estar a expensas del azar, la estrofa 3 y central sintetiza en el símbolo de la "caída" los dos planos: el metapoético y el vital.

Tras la exposición del concepto de poesía, viene la definición de la condición humana en términos de juego, que combinan azar y fatalidad: "Somos el ajedrez de un río, / el naipe siempre entre dos lumbres; / caen las caras y las cruces / a cada curva del camino" (5-8). La vida, en tales condiciones, se concibe como intento de establecer reglas a la inestabilidad fluyente o como única figura difícil de percibir nítidamente en una luz incierta, pero que sin embargo ha de jugarse, pues es fatal el hecho de que el azar decida en todo instante.

El hallazgo de la imagen de la moneda⁶¹¹ y del destino fatal como "caída" prolonga el discurso en la estrofa central, donde se establece la conexión -paratáctica- entre el tenor metapoético y la proyección existencial presentados hasta ahora. La sujeción a la "ley", a la regla pre-establecida, es necesaria para la construcción del poema, pero no es suficiente para garantizar el logro del mensaje. El verso, construido con esfuerzo, no es un fin en sí, sino mero receptor de la palabra que llega fuera de toda norma, entregada por el azar: "Cae en el verso la palabra" (9). Desde luego, la idea del poema como red tejida laboriosamente para atrapar un sentido cuya "caza" depende en última instancia del azar podría encontrarse en Valéry (de quien probablemente también procede el gusto cortazariano por el eneasílabo rimado). A partir de esa idea, el paralelismo rige la continuación del discurso: "en el recuerdo llueve el llanto, / cae la noche, cae el pájaro, / todo es caída amortiguada" (10-12). Esos tres versos pueden leerse meta-textualmente, como si fueran traducciones de "la palabra" caída en el verso y, así, representaciones de algunos tópicos poéticos. O bien pueden leerse analógicamente, extendiéndose de lo dicho a lo no dicho: las mismas condiciones de

⁶¹¹ No puede descartarse la intención dilógica en "caen las caras y las cruces", interpretando ambos sustantivos como metonimias, por ejemplo, de identidad y de sufrimiento, respectivamente.

esfuerzo laborioso y sometimiento a una ley que preparan la epifanía de la palabra imprevista en el verso son las que en el orden de la vida conceden la reacción del sujeto ante un recuerdo o la maravilla de una determinada noche o pájaro. Por tanto, así como el reconocimiento de la necesidad de rigor formal en el plano poético no cancela, sino que propicia, la intervención del azar, el reconocimiento de ese azar en el plano de la vida no puede confinar al hombre a la condición de títere enajenado de su propio destino.

La siguiente estrofa inscribe explícitamente la conocida tensión entre la máxima libertad que proviene de las mayores constricciones (o viceversa): "¡Oh libertad de no ser libre, / golpe de dados que desata / la sigilosa telaraña / de encrucijadas y deslindes!" (13-16). La oposición se resuelve dialécticamente, pues no se puede no optar. La red insinuada previamente se convierte en "la sigilosa telaraña" de posibilidades, construida minuciosamente, y que el azar (no abolido tampoco por ese "golpe de dados") se encarga de disolver, de ir definiendo, cancelando las incertidumbres.

La última pausa interestrófica, aparentemente, es tan brusca como la primera, pues no sólo aparece un tema nuevo (el erotismo) sino incluso una configuración enunciativa explícita como diálogo ("yo-tú") que no había aparecido en todo el poema. Sin embargo, si entre las estrofas 1-2 el salto quedaba reducido por la homología texto-vida, ahora, en lo temático, ocurre otro tanto, pues lo descrito no es sino otro ejemplo analógico de fatalidad aplicado a lo erótico y entonces vinculado a la fascinación: "Como tu boca a la manzana, / como mis manos a tus senos, / irá la mariposa al fuego / para danzar su última danza" (17-20)⁶¹². La aparición explícita de los dos sujetos puede ser una traducción "gramatical" del "desligamiento" del "nosotros" que aparecía en "Somos el ajedrez de un río", desligamiento producido por el "golpe de dados".

⁶¹² Merece la pena recordar que la imagen de la mariposa aparecía en el "Soneto gótico" vinculada a la relación erótica y próxima a términos que también aparecen en "Ley del poema": "ceremonia de araña y de falena / danzando su inmovilidad sin mácula" (10-11).

Todos los términos implicados en esas relaciones sujeto-objeto (boca-manzana, manos-senos, mariposa-fuego) son, aisladamente, contingentes: sólo la red que traman juntos produce la figura que los vuelve necesarios, al igual que ocurría en la relación texto-vida. A mi juicio, en este poema que considero bastante temprano, Cortázar verifica ya la fusión entre discurso y meta-discurso, esbozando la conexión de la escritura con la teoría de las figuras que tanta importancia irá cobrando más tarde.

3.3. "EL POETA"

También en "Preludios y sonetos" de *Pameos y meopas* se encuentra un breve poema que se acerca a lo metapoético, si no por sus mecanismos discursivos, sí por el hecho de exponer implícitamente una determinada poética. Su métrica (tres redondillas de eneasílabos asonantados) lo adscribe inequívocamente al conjunto de los "preludios" de los años 40, y acaso la mención en el primer verso de "la guerra" pueda interpretarse como una alusión coyuntural a la segunda gran guerra que a pesar de su neutralidad durante gran parte del conflicto hizo mella directa en la Argentina de los años cuarenta⁶¹³.

El título define la voz que habla en el texto y desde el primer verso se conoce su destinatario: "¡Oh rosa [...]". Así pues, el poema es un diálogo fingido entre el sujeto lírico explícitamente identificado y un objeto lírico privilegiado por la tradición. Acaso la primera estrategia metapoética consiste en convertir a ese objeto en destinatario del poema con objeto de justificar la propia escritura. La conversión viene propiciada por el hecho, aludido, de que el poeta siente que no ha de ser escuchado por nadie más ("¿Cómo podré decirles [...]?", 2). El sentido del poema es evidente desde la primera estrofa: la defensa de la propia poética individual, ceñida al "esteticismo" representado por la rosa, frente a las exigencias de otros (ese "ellos" que "hablan" al "yo" fuera del

⁶¹³ Cortázar habla de esa guerra en varias cartas a Mercedes Arias: cfr. las de diciembre de 1939 (Domínguez, ed., 1992: 218), 18-VII-1940 (*ibid.*: 226-227) o la del 13-VII-1941 (*ibid.*: 241).

poema) que pretenden un compromiso entre escritura y vida entendido de forma bastante débil, según cree el "yo".

La estructura del poema es bastante rígida: la primera y la tercera estrofa están relacionadas anafóricamente; sus versos iniciales se repiten con variaciones: "¡Oh rosa, me hablan de la guerra!" (1) / "Oh rosa, me hablan de los hombres" (9). El resto de la estrofa no presenta una correlación sintáctica tan exacta, aunque sí semántica e incluso léxica. A salvo de que el v. 10 prolonga al 9 ("como de un triste y cruel trabajo"), mientras que en el v. 2 ya se inicia el contraste justificativo ("¿Cómo podré decirles que eres") la anáfora exclusivamente morfológica se mantiene. Los dos versos finales, en ambos casos, recogen la esencia de la rosa como objeto del discurso del poeta: "[eres] aquí en mi ser exactamente / la sola y esencial respuesta?" (3-4) / "Sólo tú sabes que te canto / para llevarte hasta sus voces" (11-12)⁶¹⁴.

Por su parte, la estrofa central inscribe la presencia insorteable del sujeto en un paralelismo alterno de los versos: "Yo no estoy lejos de la calle / porque abra arriba mi balcón, / ni lejos del cantar mi voz / porque en el coro usual no cante" (5-8). Si las estrofas extremas dan primero la razón abstracta de la poética (la rosa es la sola respuesta) y luego la concretan en su finalidad (es cantada para acercarla a los hombres), la estrofa central sólo presenta la excusa que sirve de engarce a esa progresión.

En este poema, como puede verse, se inicia la discusión explícita de cuestiones estéticas y éticas que Cortázar desarrollará por extenso (en verso y en prosa) en años sucesivos. Se defiende desde temprano una poética que no huye del hombre para refugiarse en un esteticismo mal entendido, sino que busca al hombre en lo más hondo, hablándole de sus símbolos esenciales, mostrándoselos, haciéndole comprenderlos.

⁶¹⁴ También hay cierta correspondencia morfológica entre el aliterante verso "la *sola* y esencial respuesta" y el "Sólo tú sabes...". Se recordará que casi el mismo sintagma aparece en "Tombeau de Mallarmé" ("Si la sola respuesta...", 1).

3.4. "DÉMONS ET MERVEILLES..."

Siguiendo una mínima y conjetural progresión cronológica podría considerarse el siguiente hito de la metapoésía cortazariana un poema incluido en *Divertimento*. Como suele ocurrir en esta novela, se trata de un poema del protagonista-poeta Jorge leído en público por su hermana Marta. Prescindiendo ahora de los problemas de atribución de voz que debe generar la inserción de un texto poético en el seno de un discurso narrativo ficcional⁶¹⁵, extraigo el poema de su contexto inmediato para analizarlo en su inmanencia definida por muy claros límites intra-discursivos en la novela⁶¹⁶. A mi juicio el hecho que convierte al poema en un texto meta-discursivo es la presencia explícita del verbo "decir" en primera persona articulando, desde el centro, todo el poema⁶¹⁷: "yo he dicho y esperado" (6). El alcance metapoético no procede, pues, de implicaciones temáticas, como era evidente en "Mínima" y todavía podía percibirse en "Ley del poema"; en este caso, ese alcance se basa en razones puramente pragmáticas: el discurso se dice a sí mismo y, en tales condiciones, introduce un elemento de crisis, que transgrede la opacidad del texto lírico.

⁶¹⁵ El propio Yurkievich resuelve el problema demasiado rápidamente al propugnar la difuminación de las voces en un nivel "autoral" superior, con graves implicaciones teóricas (lo poético como disolvente de lo ficcional) que quedan inexplicadas: "Pero cuando se trata de la vena amorosa las voces de Jorge en "Démon et merveilles" y del Insecto en "Java" coinciden. Ambos títulos evidencian la francofilia de Cortázar y los dos poemas remiten por fin a un mismo autor. La diferencia cesa y esta similitud de escritura produce un pasajero eclipse de la ficción" ("Donde la escritura está de fiesta"; Yurkievich, 1994b: 87). La justificación temática para esa difuminación, por otro lado, no me parece argumento convincente, sobre todo porque "Démon et merveilles" no se adscribe sin mucha dificultad a la "vena amorosa", según intento mostrar.

⁶¹⁶ Para que la amputación no parezca demasiado violenta consigno el perfil de esos límites y cómo permiten la inserción en la novela. La juntura inicial, obviamente es el título, que comentaré con cierto detalle en una línea que considerará coyuntural la nota que le antepone Marta: "Tiene un título para la función" (D: 137), refiriéndose al contexto de espiritismo, que para ese entonces ya se ha impuesto en la novela. La juntura final, además de la separación gráfica, se inscribe explícitamente como silencio de los personajes: "No dijimos nada" (D: 138). Inmediatamente, sin embargo, el narrador-Insecto confiesa reconocerse en las palabras del poeta: "Todos queríamos tanto a Jorge, sus cosas eran tan nuestras (como lo son las nubes o los árboles); se podía ser feliz escuchándolo por la voz de Marta y no diciendo nada" (D: 138). Otro personaje (Renato) dedica un calificativo al poeta que debe ponerse en relación con el contenido del poema: "Salud, oh cantor de la vida" (D: 138).

⁶¹⁷ No basta con la presencia de esa forma verbal, obviamente (aunque no es tan frecuente como podría esperarse en la poesía cortazariana), sino que lo que me parece central es que su función en el poema sea nuclear, no mera ocurrencia marginal, en un texto cuyos vectores semánticos van por otros derroteros.

El poema se construye en torno de ese verso central que he citado, primero como una enunciación de temas poéticos que se ofrecen resumiendo un discurso previo y ausente; y en segundo lugar, a partir de esa confesión de "responsabilidad", como una reflexión subjetiva acerca de la finalidad de ese mismo discurso. Los cinco primeros versos, distribuidos en dos estrofas, presentan esos temas, demorando mediante un hipérbaton sostenido de estirpe nerudiana el núcleo verbal y semántico que sólo se recoge en el v. 6 (aislado): "De colinas y vientos / de cosas que se denominan para entrar / como árboles o nubes en el mundo // De enigmas revelándose en las lunas / rotas contra el aljibe o las arenas" (1-5)⁶¹⁸.

Esta primera parte del poema da cuenta del bagaje poético acumulado por el "yo" en su discurso previo, que no se transcribe, sino que aparece resumido en la enumeración. Semejante capital poético se articula en torno a dos isotopías simbólicas que intentan abarcar el universo total de lo decible: el poeta "dice de" lo firme, tangible, vertical (colinas, árboles) y de lo móvil, intangible, horizontal (viento, nubes). La flexión metapoética del tema se revela en el hecho de que la "denominación" es necesaria para que esas cosas -silenciosas- entren en el mundo: el lenguaje poético crea

⁶¹⁸ El comienzo de poema mediante anáforas regidas por la preposición "de..." cuyo significado no se precisa hasta bien avanzado el poema es uno de los estilemas más característicos de *Residencia en la tierra* (cfr. sobre todo "Alianza (Sonata)" y "Sabor", pero también, menos intenso, el recurso aparece en "Diurno doliente", "Sistema sombrío" o "El sur del océano"). Amado Alonso explica el mecanismo a partir de dos factores: como creador de ritmo (*vid.* Alonso, 1979: 89, 112 *et passim*) y como elemento sintáctico de extrañamiento (*ibid.*: 118, 125 *et passim*). Otro rasgo extrañador señalado por Alonso (el "abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio", *ibid.*: 117) también ocurre en "Démons et merveilles..." (v. 4). Del mismo modo, parece "bárbaro" el uso "decir de" que articula el poema, pues, como también ve Alonso en Neruda "parecería como si las frases fueran traducidas y guardaran algo del orden genial de la lengua de origen" (*ibid.*: 118). Debe consignarse aquí la admiración cortazariana por *Residencia en la tierra*: "En la cuarta década del siglo, en un periodo en el que casi todos los poetas continuaban una vía lírica sin sorpresas, cae sobre una generación latinoamericana estupefacta, maravillada o enfurecida, un enorme aluvión de palabras cargadas de materia espesa, de piedras y de líquenes, de esperma sideral, de vientos litorales y gaviotas de fin de mundo, un inventario de ruinas y de nacimientos, una nomenclatura de maderas y metales y peines y mujeres y farallones y espléndidas borrascas, y todo eso, como tantas otras veces, desde el otro lado del mundo" (Cortázar, 1987b: 53). También es importante el hecho de que unas páginas más adelante en *Divertimento*, Jorge reconozca en la poesía del narrador-Insecto (que puede ser su *alter ego* al respecto, como señalaba Yurkievich) "un cierto aprovechamiento de la técnica del primer Neruda[...]" (D: 141).

mundo. Y, a la vez, permite acceder a algunas claves para su comprensión, al transcribir el enigma revelado en determinados signos.

Tal es la virtud del "decir". Pero el "yo" no sólo afirma eso de sí mismo: dice también "[he] esperado". No sólo consigna su labor denominadora, sino apunta la posibilidad de progresión a partir de ese decir. El sujeto, *a priori*, cree en la virtud de ensalmo que tiene la palabra poética: espera que tenga una trascendencia. La segunda parte del poema confiesa su decepción: "Creo que nada vale contra esta caricia / abrasadora que sube por la piel // Ni el silencio, ese desatador de sueños" (7-9). Toda la dicción, queriendo ceñir la "maravilla", quiere aparentemente conjurar lo horrible de la sensación pura, los "demonios" que inscriben su "caricia abrasadora". Sin embargo, de nada vale el "decir" contra eso, pero tal convicción no arrastra a creer que el silencio sea la única salida para un discurso clausurado. La oposición-uniión entre "démons et merveilles" del título se corresponde con la imposibilidad de decidir entre palabra y silencio. La labor poética, finalmente, no revela el enigma más acuciante, pero callar es sólo abrir la puerta para más enigmas (sueños). Contra todo eso, el poema termina con un deseo ("Vivir", 10) y la confesión de una limitación ("oh imagen para un ojo cortado / boca arriba / perpetuo", 11-13): el sujeto está inerme frente al ultra-mundo, porque su punto de vista "sub-lunar" se encuentra irremisiblemente fracturado.

En este poema, el discurso metapoético trasciende estrictamente los límites del lirismo para acercarse a los fines de la escritura total enfrentada con el enigma de lo indecible.

3.5. "LA NOCHE GUARDA TANTAS COLUMNAS SOSEGADAS..."

El siguiente paso en esta construcción de un discurso metapoético cortazariano se encuentra en las páginas de *Imagen de John Keats*. Su inclusión en esta serie es a primera vista más discutible que la de cualquiera de los poemas anteriores, pero a mi juicio ello sólo prueba como la implicación metapoética se va entrañando cada vez más

en el núcleo discursivo. Se trata de un texto más o menos extenso (cinco cuartetos de versos alejandrinos sin rima regular⁶¹⁹) que se presenta como un homenaje a Shelley en el que se interpreta como "uno de los más hermosos fracasos que haya jamás alcanzado un hombre" (IJK: 46): el hecho de que su muerte prematura le impidiera encarnar su poesía, plenamente cumplida, en su proyecto vital. Bajo ese pretexto, el poema inscribe una concepción de la función del poeta que rebate a Shelley y que se explicita claramente: "El poeta no es, ay, ese *legislador* que él conjeturó y sostuvo" (IJK: 47).

El poema se construye como apelación a un "tú", no nombrado en el texto, al que se atribuye la virtud de ser capaz de dar forma a un mundo inicialmente desordenado. Es el poeta creador, cuya acción se traduce en el texto como construcción de un palacio, cuyos elementos existen aislados previamente esperando su intervención. Si la primera analogía -metafórica- establece la relación mundo-palacio ("Eras el arquitecto para hacernos un mundo", 9 - "En la rosa se esconden los planos del palacio", 13) es importante consignar de entrada que un tercer elemento se añade a esa analogía, y, a mi juicio, constituye la clave simbólica: el corazón ("Quizá te esperan, alguien detuvo los trabajos / (¿no hay en el corazón incesantes rupturas?)" , 5-6). El poeta, así, es visto como alguien que construye en quien lo oye (ese "nos" plural que atraviesa todo el poema hasta el último verso) el palacio del corazón, que es figura del mundo, alguien que pone orden en los elementos dispersos e incomprensibles.

La apertura del poema (1-4) se da como contemplación: en un ámbito nocturno, protector, se descubre la existencia de los elementos que han de derivar en la construcción del mundo: "La noche guarda tantas columnas sosegadas / por una prometida construcción que las fije" (1-2). Se expresa así la creencia en que el paso del caos al orden ha de darse fatalmente, mediante la operación creadora, dotada de connotaciones de euforia ascensional (columnas). Es un mundo expectante, con todos

⁶¹⁹ Aunque algunas asonancias se repiten en lugares próximos: "acanto" (4) / "trabajos" (5) / "manos" (7) / "cantos" (10) / "palacio" (13); "mundo" (9) / "frutos" (11); "acechaba" (14) / "buscarla" (16).

sus elementos dispuestos para constituirse en edificio. La correspondencia entre lo supraterráneo y lo sublunar se hace explícita equiparando estrellas y elementos arquitectónicos clásicos: "Mira el quieto trapecio de las constelaciones, / alistados los fustes, las gradas y el acanto" (3-4).

La segunda estrofa interpreta esa visión: la quietud se considera espera; los elementos, en cierto modo, están animados, desean una mano que los ordene. El "tú" se concibe como poeta-creador que ha de venir a completar una obra imperfecta: "Quizá te esperan, alguien detuvo los trabajos / (¿no hay en el corazón incesantes rupturas?)" (5-6). Ese poeta, por otra parte, es un predestinado, lleva inscritos signos que indican su pertenencia a una especie diferente: "desde el día y su oleaje que te abrieron las manos / para buscar la línea de los que mueren jóvenes" (7-8)⁶²⁰.

Tras la descripción y el esbozo de interpretación planteados en las dos primeras estrofas, un cambio de tiempo verbal indica, a partir del v. 9, que se produce una inflexión significativa en el discurso: es la revelación del sentido de esa figura privilegiada que acaba de aparecer. El poeta destinatario se encuentra estrechamente vinculado al poeta destinador (plural, no identificado): aquél crea un ámbito agradable, abierto y luminoso para el disfrute de éste: "Eras el arquitecto para hacernos un mundo / de asoleadas terrazas donde escuchar los cantos" (9-10). Siendo un predestinado y en cierto modo "maldito" ("mueren jóvenes"), su papel está muy cercano al sacrificio: tal es la idea que expresa el epíteto que se le aplica inmediatamente, "perseguido de espejos" (11), alguien acosado por las imágenes, que debe destilar de ellas la verdad. El sacrificio del poeta acaba con la mayor amenaza para quienes lo escuchaban, el paso del tiempo: "[...] nos darías los frutos / que guardan en su verde todo el oro del tiempo" (11-12).

⁶²⁰ Al identificar a ese poeta en el para-texto se ofrece un modelo mítico: "[...] Prometeo no viajaba ese día en el *Ariel* [...]" (IJK: 47).

Las dos últimas estrofas recuperan la enunciación en presente, tras haber planteado el sentido profundo de la figura del poeta-arquitecto -que atraviesa los tiempos- y recuperan algunos de los vectores semánticos y simbólicos de la primera parte del poema. En primer lugar, se precisa el tipo de "construcción" como "palacio" y se va a insistir ahora en el proceso que guía el sentido de esa edificación, al tiempo que se resuelven explícitamente las correspondencias: "En la rosa se esconden los planos del palacio, / la lengua de lo eterno que tu canto acechaba" (13-14). El símbolo de la rosa remite necesariamente a la aparición previa del "corazón", de modo tal que, si se acepta la otra analogía entre palacio-mundo-corazón, hay que concluir que lo que se va a construir surge de lo previamente dado: el poeta es intermediario que provoca el paso de lo mismo a lo mismo (a través de su discurso, "la lengua de lo eterno"), haciéndolo accesible a los otros. En segundo lugar, hay que darse cuenta de la insistencia en la isotopía del "resguardo", que ya había aparecido en la primera estrofa (la "noche" que *guardaba* las columnas) y en la estrofa tercera (los "frutos" que *guardaban* "todo el oro del tiempo"). Esa rosa(-corazón-palacio) *esconde* en sí el código que ha de revelarla, secreto sólo accesible al poeta. El v. 15 insiste en la misma idea, recurriendo a otro símbolo análogo -con no menos vínculos esotéricos, si se quiere-: "su caracol los ciñe con musgos de perfume". El final de esta penúltima estrofa cierra las recurrencias a la primera parte del poema por contraste y corroboración léxica: "toda mañana espera que vuelvas a buscarla" (16). Si antes era la noche la que albergaba los elementos expectantes, ahora esa expectación se traduce en plenitud diurna (que remite a las "asoleadas terrazas"), los elementos guardados por la noche son metonimias de la mañana⁶²¹ y el poeta es el que, dando orden a aquéllos, la va a hacer surgir.

Sin embargo, el final traduce el fracaso que Cortázar explica en su comentario. El proyecto es arriesgado y encontrar el sentido que ha de guiar infaliblemente la

⁶²¹ Parece recordarse un verso de Keats: "there is a budding morrow in midnight" ("To Homer"; Keats, 1986, II: 238).

construcción es difícil; no es posible hallar el rumbo, el poeta emprende un viaje en el que aquellos a los que se dirigía no van a acompañarle: "¿Qué rumbo se desgaja de la brújula loca, / piloto de los viajes que no hicimos contigo?" (17-18). La construcción proyectada (palacio-mundo-corazón) quedará como estaba, o peor, pues ya no espera quien la ordene: "Construcción fulminada, sin nombre; algunas veces / veo tu pelo rubio tirado por el cielo" (19-20). El edificio está arrasado, pues no ha encontrado la voz que lo alzase. Al final se sugiere que el poeta termina convertido en constelación y, entonces, comienza a formar parte de aquel "trapecio de las constelaciones", que sosegado espera también a alguien que lo ponga en orden. El poema escrito, este poema concreto, este homenaje, se convierte, así, en nuevo intento de componer lo frustrado y el poeta que al final habla por vez primera en singular (respondiéndose a sí mismo: "Mira", 3 / "veo", 20) es quien ha recogido el testigo del arquitecto desaparecido. Creo que de ese modo culmina, sutilmente, el importante alcance metapoético de este texto aparentemente construido como "simple" homenaje.

3.6. "EL POETA PROPONE SU EPITAFIO"

Bastantes años después, *Último round* incluye un poema que, salvando las distancias que el comentario revelará, mantiene sin embargo algunas curiosas relaciones temáticas con el texto de *Imagen de John Keats* recién analizado. Es un poema breve, sólo publicado en ese volumen y de incierta fecha de escritura (la métrica libre y la ironía implicada en algunos lugares lo adscriben necesariamente a un período no muy anterior al momento de su publicación). Su carácter metapoético viene dado por el planteamiento, temático, de unas ciertas características de la figura del poeta, pero también por algunas implicaciones relacionadas con la voz enunciativa que analizaré enseguida.

En su aspecto temático es donde pueden aislarse algunos elementos que pondrían este poema en relación con el poema dedicado a Shelley que acabo de

analizar. Allí el para-texto advertía de que el sentido del poema era dejar constancia de un "fracaso" cifrado en la fractura entre proyecto poético y proyecto vital. Al final del poema, podía intuirse la plasmación de ese fracaso en la desaparición del poeta de un mundo al que no había logrado imprimir el orden esperado, pero que, al tiempo, era contemplado por alguien que había recogido su testigo. Del mismo modo, también este poema de *Último round* deja intuir la escisión entre el quehacer poético y la trayectoria vital del poeta, que redundará (ya en términos más "al día") en una enajenación explícita: "No vivió. Lo vivían, un cuerpo despiadado / y una perra sedienta, Inteligencia" (7-8). La desaparición de ese sujeto se atribuye, explícitamente desde el título, a la muerte, y al final se inscribe, pero a la vez, como en *Imagen de John Keats*, se sugiere, irónicamente, que su herencia ha sido recogida por otros: "Está muerto, por suerte. Ya andará / algún otro como él" (12-13)⁶²². Son, en suma, dos poemas de diferente época que revelan la permanencia de una misma concepción del lugar del poeta en el mundo: alguien ha quien se le ha encomendado una misión que resulta incómoda para el "estado de cosas", alguien "desagradable", como ya se vio que Cortázar explicaba teóricamente en otras páginas.

Mas, aparte de ese aspecto temático, se introduce aquí un elemento metapoético procedente de la propia constitución enunciativa del poema y que proyecta la metapoésía sobre otro patrón de la escritura lírica cortazariana: el del cuestionamiento de la identidad del sujeto lírico. El hecho de que el título vaya en tercera persona no permite, *a priori*, prever cuál ha de ser la persona gramatical que va a aparecer en el cuerpo del poema. Indefectiblemente, porque su simple mención en el título supone ya un "pacto de lectura", sea cuál sea la persona gramatical, la "voz" va a ser la del poeta. Suele ser habitual que las marcas gramaticales de persona se modifiquen al pasar del título al poema, como si aquél fuera enunciado por una voz diferente. En este poema

⁶²² El hecho de que aquí el gesto redentor del poeta sea "mirar el cielo" debe conectarse también con la petición inicial de aquel poema: "Mira el quieto trapecio de las constelaciones".

no ocurre así y ello provoca, inmediatamente, la cuestión de la enajenación de la voz: el poeta habla en el poema de sí mismo como si estuviera ya muerto, pero además lo hace en tercera persona, como si se tratara de *otro*.

Desde luego, los problemas planteados no son simples e intentaré describirlos someramente, puesto que se anticipa ya allí una estrategia discursiva de carácter dialéctico que afecta a todo el texto. En primer lugar, el sujeto rector de la enunciación concreta de ese acto verbal se borra (no dice "yo") de la superficie del texto y, en esa ausencia, termina identificándose como el hablante responsable tanto del título como del poema: en ambos casos, "el poeta". Ese "poeta" anticipa, borrándose doblemente, que va a realizar una acción verbal ("proponer su epitafio"). Esa acción verbal está connotada genéricamente: significa la pervivencia de un discurso más allá de la desaparición del sujeto a quien se atribuye dicho discurso. Dado que coincide el referente (ausente) de los índices de ese sujeto, la situación verbal plantea ya una primera paradoja: el sujeto vivo que habla de sí como si estuviera muerto; pero, puesto que el poema se enuncia en tercera persona, no es el propio muerto el que habla de sí en el epitafio haciendo que su propio discurso le sobreviva, sino que ese discurso "superviviente" es el discurso del otro, el vivo-borrado que vuelve a reaparecer al final del movimiento dialéctico (vivo-que habla de sí muerto como si fuera otro-y que por tanto vuelve a aparecer como el otro vivo).

Como he anticipado, esa tensión dialéctica presente ya en la propia configuración enunciativa -donde reside su más importante elemento metapoético- atraviesa todo el poema. El epitafio dibuja el perfil de un personaje, mediante una estructura acumulativa sostenida casi hasta el final del poema⁶²³ y que sirve para denunciar irónicamente una determinada conducta. El v. 11 y antepenúltimo plantea

⁶²³ El texto se da sin división estrófica, pero la enumeración de las características del sujeto se ordena mediante anáforas de distribución irregular: "Por haber mentido..." (1) / "Por ser traidor..." (3) / "Por no creer..." (9).

una adversativa que sirve para rebajar la aparente censura y la conclusión estalla en manifiesta ambigüedad.

El personaje descrito en el poema es un "vicioso": mentiroso, traidor y descreído. Pero desde el inicio la dialéctica se pone en marcha para que el exceso convierta esos defectos en virtudes que le reportan algún tipo de premio. Sin embargo, esos premios (también dialécticamente) aparecerán menoscabados. Señalo con un índice convencional cada uno de los momentos del hipotético proceso dialéctico:

"¹)Por haber mentido mucho²)ganó un cielo /³)mezquino, a rehacer todos los días" (1-2)

"¹)Por ser traidor hasta con la traición,²)lo amaban / las gentes³)honorables" (3-4)

El calificativo aplicado a las gentes en el último ejemplo debe leerse a la luz de la ironía, en un contexto implícito en que el poeta ha sido definido como "ser desagradable" y que se caracteriza por sus vicios exagerados⁶²⁴. La transformación del vicio por exceso en virtud es explícita en el poema y evidentemente y, lógicamente, esa mentira y traición totales son las virtudes que sí da el poeta y que no puede exigir, según se implica en el v. 5: "Exigía virtudes que no daba". La composición dialéctica continúa inexorable: su actitud supone siempre la negación de otra realidad previa ("sonreía para que olvidaran", 6). A continuación, la confrontación se traduce en escisión y enajenamiento en el seno del propio sujeto, como ya he señalado: "No vivió. Lo vivían, un cuerpo despiadado / y una perra sedienta, Inteligencia" (7-8)⁶²⁵. El siguiente elemento de la personalidad del poeta es, literalmente, el más desagradable y

⁶²⁴ Exageración en la que debe verse el cumplimiento de algunas consignas de mayo 68, copiadas por Cortázar en "Noticias del mes de mayo" (UR, I: 88-119) y que acaso sirvieran para anclar cronológicamente el poema que ahora comento: "Exagerar es ya un comienzo de invención (Inscripción en la Facultad de Letras de París, mayo de 1968)"; "Exagerar: ésa es el arma (Facultad de Letras, París)".

⁶²⁵ Me interesa señalar algunos precedentes, a veces idénticos, de esa imagen animalística aplicada a algún aspecto de la inmaterialidad del ser humano. Hasta este momento, para Cortázar, perras fueron siempre las palabras: "¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!" (LR: 74); "Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. [...] Lo mismo te muerden. ¿Por qué, por qué, pourquoi, why, warum, perchè este horror a las perras negras?" (R, cap. 93: 350-351); "Diana de las encrucijadas últimas, / luna de sangre entre las perras negras" ("Helecho"). Aquí se produce un ascenso metonímico: la Inteligencia, la racionalidad, está siempre implicada en la crítica del Logos.

el que plantea más crudamente la antítesis: "Por no creer más que en lo bello, fue / basura entre basuras" (9-10)⁶²⁶.

La descripción acumulativa concluye ahí. Contra eso se opone un sólo verso: "pero miraba todavía el cielo" (11). Este cielo, obviamente, será la antítesis de aquel "cielo mezquino" que aparecía al principio y su sola contemplación, el impulso ascensional que esa mirada comporta, se convierte en gesto redentor de los supuestos "vicios" enumerados previamente. La conclusión del poema no rehúye la ambigüedad o incluso la ironía trágica: "Está muerto, por suerte. Ya andará / algún otro como él" (12-13). ¿Para quién, finalmente, es una suerte que el poeta esté muerto? Probablemente, para él mismo, pues esa muerte se convierte en la superación final de todas las tríadas dialécticas que han constituido su existencia. Sólo la escritura del epitafio y la indefectible prolongación en "algún otro como él" (este otro vivo que he mencionado al principio, que es él y no) demuestran que el proceso es imposible de detener.

El recorrido por los territorios de la metapoesía ha proyectado, necesariamente, mi análisis hacia otros derroteros temáticos que han de articular en lo que sigue mi propio discurso: de lo amoroso al problema de la identidad, todo ello ha dejado su huella al lado de versos en los que se revelaba la conciencia del texto en su pura objetividad. La vía inicial que a título heurístico había elegido para organizar mi trabajo (basada en la dicotomía de lo "lúdico" y lo "erótico") manifiesta ya las fisuras por las que habré de penetrar en capítulos próximos. Pero antes de afrontar el estallido necesario del planteamiento inicial (que deberá rehacerse en torno a una "nueva" coherencia) debo apurar en lo posible el análisis de algunos poemas que articulan el

⁶²⁶ La propia construcción léxica y micro-sintáctica del poema traduce su composición dialéctica: no es casual que el sujeto gane un cielo -con flagrante galicismo- "a *rehacer* todos los días". Los políptotos que han aparecido ("traición hasta con la traición", "basura entre basuras") no son sólo procedimientos de construir superlativos (excesos) sintácticos, sino que reflejan esa tensión auto-superadora implícita en la dialéctica.

importante *corpus* de lírica amorosa cortazariana. Cuando el poeta ha llegado al límite de sus posibilidades en el juego con el *decir* y vacila en el sostenimiento de su propia condición, es preciso volverse hacia el territorio en el que la dialéctica de los sujetos y la definición de sus respectivas identidades se convierte en aspecto primordial.

IX

LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR

(1)

EL CANCIONERO DE *LARGA DISTANCIA*

1. INTRODUCCIÓN

Tras haber recogido en el comentario de la poesía cortazariana definida en los cauces de la eutrapelia el hilo que quedaba pendiente desde el análisis de los sonetos lúdicos, es el momento ahora de recuperar la otra vía mayor del discurso lírico de Cortázar, según lo señalé en el planteamiento de mi propio discurso crítico: la poesía erótica. Más allá de esa cuestión vinculada con la *compositio* de mi estudio, la organización de un capítulo dedicado a la poesía erótica de Julio Cortázar, que complete lo que se dijo con respecto a sus sonetos amorosos, se justifica doblemente. Por un lado, existe cierto consenso generalizado que otorga al amor la condición de "tema por excelencia" de la escritura lírica⁶²⁷, de tal modo que el estudio exhaustivo de

⁶²⁷ El propio Cortázar establece ese criterio temático como discriminador genérico en una entrevista tardía: "[...] el mundo del sentimiento puro -la elegía, el amor, la nostalgia- que me daba la poesía buscó situarse en el terreno propio de las ideas, de las acciones, de las descripciones que es el de la prosa" (Lartigue, 1984: 109). Al respecto, la reflexión sobre el erotismo será una constante de sus reseñas o trabajos sobre poetas: desde las reseñas de Cernuda o Aleixandre (en Alazraki, 1980a) a los textos sobre Neruda (1986c, 1987b) o Paz (Cortázar, 1949a, 1974b), pasando, desde luego, por la introducción a la antología de Pedro Salinas (Cortázar, 1971) y dejando aparte el estudio sobre Keats, donde, por su magnitud, el tema reaparece en muy diversas ocasiones. Es ejemplar al respecto la justificación de su antología de Salinas: "[...] los poemas de amor quedaron en su gran mayoría, son los que se posan para siempre en ese árbol de la memoria que niega el tiempo y lo anula [...]" (Cortázar, 1971: 9). Desde luego, los poemas amorosos de Cortázar no son puro convencionalismo lírico como los "sonetos de amor en algún álbum de salón burgués" que denuncia Andrés en *El examen* (E: 146). Al contrario, pretenden traducir lo que considera esencial en la mejor poesía erótica de

la poesía de un autor no puede pasarse sin intentar disolver o explicar la modulación particular que dicho autor realiza de esa cuasi redundancia constituida -desde esa premisa- por la "poesía amorosa". Por otro lado, se da el hecho de que este "tema" es también fundamental en cualquier manifestación de la múltiple escritura de Cortázar. Y, sin embargo, los no escasos estudios que se han dedicado a analizar la presencia del erotismo en esa escritura han prescindido, por lo general sin reparo, de la integración del discurso lírico en sus consideraciones⁶²⁸. Quienes no han podido prescindir de atender a esa vertiente temática de la escritura cortazariana han sido los pocos que se han acercado a su poesía. La mayoría subraya en ella la poderosa presencia de lo amoroso y lo erótico como "la más torrentosa de las fuerzas del desorden" (Campra, 1987: 19)⁶²⁹.

Mi aproximación a la poesía amorosa-erótica de Cortázar, iniciada ya con el análisis de los sonetos, se prolonga aquí con un criterio formal muy marcado que

todos los tiempos: "[...] en todo gran poeta la pasión suscita y alimenta un sistema de intuiciones trascendentes, un desasosiego existencial, una metafísica que sólo los prejuicios y los vocabularios (que es lo mismo) disocian falsamente del río de la sangre enamorada" (Cortázar, 1971: 10) Por eso *Piedra de sol*, de Octavio Paz, le parece "el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina": "[este poema es] respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia [...]" (Cortázar, 1974b: 15). Apenas hará falta recordar alguno de los numerosos pasajes en que Poe defiende el estrecho vínculo entre amor y dolor como temas esenciales de la poesía: "[...] la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionable [*sic*] el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada" ("Filosofía de la composición"; Poe, 1987: 72); "El amor, en cambio, Amor, el verdadero, el divino Eros, la Venus Urania, distinta de la Venus Dionea, es incuestionablemente el tema poético más puro y más auténtico" ("El principio poético"; *ibid.*: 108).

⁶²⁸ Cfr. Aronne Amestoy (1972), Inclédon (1975), Planells (1979), Pollman (1987), Yurkievich (1977).

⁶²⁹ Además del estudio de la profesora italiana, los trabajos más interesantes al respecto son Benedetti (1984), Peri Rossi (1984a) y, sobre todo, Benítez (1989), quien repara en que "en los libros de Cortázar se recogen poesías de distinto carácter, pero en todos ellos aparecen de algún modo piezas de un extenso cancionero de amor" (Benítez, 1989: 53). Su observación, sin embargo, no me parece intencional respecto a la posible re-composición de ese "cancionero", cual es la tarea que propongo enseguida, siquiera parcialmente. Como Rosalba Campra, también señala Benítez la función "desestabilizadora" del erotismo cortazariano: "El amor sexual se parece un poco en Cortázar a las drogas, al opio de los románticos, al ajeno de los poetas malditos; modos todos de acceder a ese mundo vedado, siempre que no se conviertan a su vez en un proceso estratificado, en otra Gran Costumbre" (*ibid.*: 58); "[...] su poesía se enriquece también de esa liberación psicológica e idiomática que saca para él la poesía del *aire suave de pausados giros* y la integra con el resto de las más valiosas actitudes humanas, como el amor y la rebeldía social, libre de las trabas impuestas por una tradición inhibitoria" (*ibid.*: 59).

prescinde *a priori* de la exigencia de exhaustividad. Más allá de analizar un extensísimo conjunto de poemas vinculados temáticamente (aunque de forma distensa, si sólo se reconoce como vínculo lo "amoroso"), mi propósito es mostrar que existen en el seno del *corpus* total de la poesía cortazariana conjuntos más reducidos de poemas amorosos bien articulados internamente, y que en algún caso podrían llegar a articularse según la estructura de un "cancionero".

1.1. UNA MANIPULACIÓN SEVERA DEL CORPUS

En este primer capítulo de la sección dedicada al análisis de poemas amorosos, mi lectura asume una responsabilidad diferente de la implicada en lo que llevo expuesto hasta ahora. Presento aquí una propuesta *fuerte* de re-composición del *corpus* lírico del autor argentino. Partiendo de la lectura de los tres volúmenes recopilatorios extensos (*Pameos y meopas*, *Le ragioni della collera* y *Salvo el crepúsculo*) y apoyándome levemente en datos para-textuales alógrafos y -con mayor peso argumentativo- en evidencias biográficas más o menos difundidas, me planteo la reconstrucción de un hipotético "cancionero amoroso de ausencia", que podría titularse *Larga distancia* y habría sido escrito por Cortázar entre 1951 y 1952. Es evidente que el sentido de la reconstrucción procede del hecho de que ese cancionero no aparece completo en ninguno de los libros poéticos del Cortázar.

Tras una sucinta justificación teórica, mi hipótesis se desarrolla en dos momentos: en primer lugar, acopio los textos que considero adscribibles a dicho cancionero y procuro justificar la selección resultante; en segundo lugar, reorganizo los textos y los interpreto siguiendo el patrón de la historia amorosa que en ellos podría leerse. Ofrezco, pues, un ejercicio de *lectura* que revela las estrategias propias de todo encuentro comunicativo: la selección de los elementos y su combinación posterior. Es probable que el *mensaje* que de ello resulte no exista sino en la intención del crítico,

convertido así en "delator": el poeta preferió diluir su propio mensaje, en un gesto que no deja de presentar dificultades hermenéuticas que habrán de ser atendidas.

En ambos momentos del análisis se corren riesgos que deben hacerse explícitos. En la fase de selección, el peligro es la impertinencia: se puede atender a elementos extraños al sistema y, a la vez, por descuido o falta de datos, preterir otros quizá esenciales para la integridad del conjunto. Dos fuerzas colisionan en ese instante del análisis: la primera es la perspicacia del lector, obviamente un apriorismo cuya acuidad no quedará demostrada hasta la conclusión del proceso interpretativo. La segunda se cifra en el patrón de lectura elegido, que sólo sería incuestionable si se hallara fundado en un espacio extra-hermenéutico, esto es pre-existente al gesto crítico. Pero ello sólo ocurriría cuando se cumpliera alguna de las dos premisas siguientes: a) la existencia "real" de un texto (de un mensaje) de límites definidos que pudiera aplicarse *sobre* la selección realizada en la lectura, de tal manera que quedasen inmediatamente en evidencia las deformaciones introducidas por el lector, esto es, los huecos y las excrescencias que alteran al objeto original. O, si tal no es el caso, b) la concesión de rango discriminador a la "intención" del autor.

Si existiera ese "texto real" (caso "a"), es obvio que el trabajo hermenéutico realizado en la fase de selección textual dejaría de ser la *re-construcción* de un mensaje posible para convertirse en su *descubrimiento*, haciendo de la lectura una mera tautología de la escritura. Es claro, entonces, que se parte de la ausencia de ese patrón textual delimitado, pero que se corre entonces un riesgo secundario: el de su aparición "inopinada", esto es, *fuera* de los límites que el proceso hermenéutico se impone (su aparición *dentro* de esos límites, como resultado aceptable o no de ese mismo proceso es en cualquier caso inevitable). La lectura asume -corriendo ese riesgo- su condición precaria, sostenida en el filo invisible que separa la re-construcción de la tautología. Su única salvación como proceso autónomo radicará, entonces y precisamente, en las "desproporciones" que probablemente habrán de darse con respecto al patrón

"aparecido", desproporciones que, aun irreductibles en esa comparación con el "texto real", no podrán serlo, en ningún caso, con respecto al discurso hipotético que les dio *lugar*.

Al considerar el rango discriminador que se concede a la hipotética intención autoral (caso "b") se plantea un debate típico de la teoría y la crítica literaria, en el que no puedo entrar sino es para exponer claramente mi posición. Dicho debate es el que gira en torno de la virtualidad confirmadora o falsadora que se atribuye a la citada "intención" autoral. En parte es un problema fenomenológico vinculado con el anterior: para garantizar la veracidad de mi percepción, sólo puedo confrontarla con el fenómeno (el texto, digamos, "pre-hermenéutico") o con una intención subjetiva distinta de la propia y a la que se concede mayor jerarquía decisoria. Por esa relación con el problema anterior, la contestación es parecida: no hay más intención autoral que la expresada en los textos (fenómenos) que ha entregado; entre éstos no se encuentra uno que pueda servir de patrón para la selección propia; por tanto, la intención autoral tampoco puede arrogarse semejante facultad. Porque no puede hablarse de "intención negativa" (la que, erróneamente, podría derivarse de un veto, inexistente en el caso que me ocupa): si algo efectivamente no ha *tenido lugar*, es absurdo querer procurarle un "no-lugar"; y si ya ha lo ha tenido, siquiera eventualmente, la misma intención que se lo dio no puede privarle absolutamente de él y cualquier modificación de esa intención original dejará "huella". El único patrón de medida será entonces la propia intención de lectura que reconoce trabajar sobre esas "huellas", pero que puede -y aquí el giro autofundante- otorgar condición de "huella" a determinados fenómenos que *dicen más* de algo siempre post-puesto o "diferido". La pertinencia o impertinencia de los textos seleccionados, entonces, sólo se sustentará en la coherencia interna detectable entre esas huellas⁶³⁰.

⁶³⁰ Santagata (1989: 36) concede la misma autoridad a ambas intenciones: "Di fronte al testo l'analista può fare propri, nel momento operativo, due distinti punti di vista: quello dell'autore, che verte sull'esame delle intenzioni strutturanti soggiacenti al testo e delle pratiche a tale fine esperite, e quello del lettore, incentrato sulla fase del "riconoscimento" della *comessione*, non condizionato da suggestioni e istanze extratestuali".

Para concluir con estas reflexiones previas, señalaré que las objeciones que se pueden plantear al segundo momento de la lectura, el de la combinación, son del tipo siguiente: ¿por qué deshacer un orden dado?, ¿por qué poner en un orden determinado algo que se ofrece fuera de ese orden? Aquí las respuestas atañen a conceptos menos fundamentales, menos teóricos, que los implicados en el momento de la selección: se entra en el terreno crítico-histórico al que la lectura no puede escapar. Existe, en general, la tentación integradora de elementos separados pero que se consideran afines; existen, por otro lado, incitaciones particulares por parte del autor Cortázar a que el lector trabaje (contra) sus propias integraciones; existen, finalmente, modelos de organización recurrentes en la historia de la literatura⁶³¹. Mi re-composición pretende combinar esa triple determinación para ofrecer un, tal vez, nuevo mensaje derivable de una lectura atenta.

1.2. LA ESTRUCTURA DE CANCIONERO

Mi propósito, como he dicho, es organizar un conjunto de unos veinticinco poemas⁶³² de acuerdo con la historia amorosa que creo ver reflejada en ellos. Aunque más abajo detallo la procedencia y avatares textuales de cada uno de esos poemas, debo anticipar, para no parecer demasiado abstracto, que mis fuentes básicas son los poemas de la primera sección de *Pameos y meopas*, "Larga distancia" (Buenos Aires-

Pero no puede olvidarse que su planteamiento teórico enfrenta cancioneros efectivamente dados o reconstruibles con ayuda del instrumental filológico al uso, no cancioneros "velados" o intencionalmente diluidos en *corpus* más amplios y menos "tensos", de modo que la intención del autor más que "estructurante" es "des-estructurante", aunque ello implica la paradoja a que aludo en el cuerpo del texto.

⁶³¹ Cfr. Santagata (1989: 13): "Inquadrato finalmente entro coordinate di genere, inserito pertanto nella dialettica innovazione / costrittività propria di ogni tradizione codificata, il macrotesto lirico ha potuto assumere il ruolo che gli compete sia nelle analisi di singoli eventi testuali che nella ricostruzione di ampi segmenti di storia poetica".

⁶³² Anticipo ya que el núcleo del hipotético cancionero está constituido por ese número de poemas, pero también deberé referirme a otros que, por diferentes motivos, entablan relaciones significativas con ellos.

París, 1951-1952) y los de la séptima de *Salvo el crepúsculo*, "El nombre innominable"⁶³³, así como otros pocos textos contiguos a éstos en *Le ragioni della collera*.

El estudio de las macro-estructuras líricas bajo la especie del "cancionero" se ha convertido en un tópico de la crítica de la poesía clásica, pero no ha sido tan frecuente en lo que respecta a la poesía moderna⁶³⁴. Como he sugerido más arriba, resulta inevitable, al parecer, el deseo de integrar poemas individuales en estructuras macro-textuales regidas por una cierta coherencia, aunque probablemente la necesidad sea más acuciante para el crítico que se enfrenta a un objeto físico (el volumen de poemas) que para el poeta que crea ese objeto a partir de muy diversas incitaciones.

Sea como fuere, la propuesta de leer una serie de poemas contemporáneos bajo el prisma del cancionero amoroso⁶³⁵ pone en juego nuevamente la dialéctica entre tradición y modernidad. Sin pretender que el hipotético cancionero cortazariano titulado *Larga distancia* asuma globalmente los principios del cancionero petrarquesco⁶³⁶, resulta evidente la conciencia que el autor tiene de la importancia del tema amoroso en toda su obra, así como la noción del petrarquismo se hace explícita en la reflexión que Cortázar verifica sobre esa misma obra⁶³⁷.

⁶³³ A pesar de que en el interior del libro se da este título a la sección -que es el correcto y coherente con una de las líneas temáticas que la atraviesan-, en el índice de las dos ediciones de *Salvo el crepúsculo* aparece la errata "El hombre innominable". La permanencia de un error tan grueso de una edición a otra prueba, una vez más, que la segunda es una mera corrupción de la primera: conserva sus errores y añade otros.

⁶³⁴ La bibliografía básica la dan F. Brioschi-C. Di Girolamo (1988: 192-196) y Guglielmo Gorni (1984). La aplicación del modelo a la poesía moderna en español ha sido exigua: pionero resulta el estudio de Segre que comento más abajo.

⁶³⁵ El que sea un cancionero *amoroso* es capital para ligarlo a la tradición, frente a otro tipo de cancioneros modernos regidos por un vector temático distinto.

⁶³⁶ Muy sumariamente: organización sometida a diversos parámetros cooperantes, vinculación del significado del poema al lugar que ocupa en la serie -con evidentes lugares privilegiados-, homología entre el progreso del discurso lírico y la evolución espiritual del sujeto, etc.

⁶³⁷ Cfr. la nota que precede al "Soneto" que comienza "Esto es amor..." (SC: 120) y que ya he comentado: "No me parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta [...]". Señalé para ese soneto el posible recuerdo lopesco. Evóquense otra vez las conexiones con Garcilaso y Góngora y se tendrá la línea más probable de asimilación del petrarquismo en Cortázar.

El crítico que se propone recomponer un macro-texto lírico se enfrenta a un dilema entre dos vectores distintos. Por un lado, puede proponer la existencia de una estructura narrativa que organice el texto global como un discurso en progresión hacia un fin que, en buena medida, da cuenta de -si es que no *explica*- una transformación⁶³⁸. Por otro, puede sugerir la posible ordenación del macro-texto en virtud de afinidades temático-simbólicas entre los textos individuales. En ese dilema se oculta, a mi juicio, la tensión entre tradición y modernidad. Es claro que, superficialmente, el primer tipo de organización aparecerá como más *tenso* que el segundo. Por otra parte, este segundo tipo de organización, temático-simbólica, podría prescindir -y de hecho prescinde casi siempre- de vínculos "narrativos" fuertes, mientras que, por lo general, la organización narrativa no eliminará nunca las relaciones intertextuales a distancia entre varios poemas, sirviéndose para ello de recursos que intensifiquen la coherencia textual en todos los niveles. Esa organización narrativa tensa está regida por relaciones de "determinación", mientras que la temático-simbólica distensa deja siempre abierto el campo de las indeterminaciones. La renuncia a la determinación aparece a todas luces como rasgo de modernidad, mientras que la fijación a un orden narrativo (esto es, a una fábula extra-textual que determina el discurso) denuncia una cierta filiación con la tradición del cancionero clásico⁶³⁹.

⁶³⁸ Santagata señala el origen histórico de esa conexión entre narratividad y lirismo: "Per apprezzare l'importanza della dimensione narrativa è sufficiente riflettere che per noi l'idea stessa di canzoniere è in qualche modo connessa con quella di storia d'amore o, in ogni caso, di progressione e di dinamica del discorso da un microtesto all'altro. Ma questa idea di canzoniere si afferma solo con i *Fragmenta* e con la scoperta petrarchesca della memoria. Prima del Petrarca, se facciamo eccezione per un testo eccentrico rispetto al genere qual è la *Vita Nuova*, la componente narrativa non si impone con altrettanta evidenza". (Santagata, 1989: 140). El "descubrimiento de la memoria" se revela también como uno de los vectores temáticos del cancionero cortazariano. Ese descubrimiento se pone en la base de la estructura del cancionero y acaba identificándose con ella, al punto que Santagata llega a afirmar: "Potremmo concluderne che nella poesia occidentale l'epifania del soggetto presuppone la materialità del libro" (*ibid.*: 135). Me interesa retener esta conclusión, por cuanto se hará evidente que la afirmación de la identidad del sujeto lírico es el polo hacia el que tiende este cancionero de amor cortazariano y porque, además, abre la vía a la reflexión lírica sobre el problema de la identidad, que me ocupará en otro lugar de mi estudio.

⁶³⁹ En cualquier caso, conviene tener presentes las siguientes observaciones teóricas de Santagata: "Il canzoniere è un genere fluido, in grado di peredere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il

No obstante, a la hora de precisar la dialéctica entre tradición y modernidad cabe hacer explícitas, al menos, dos cuestiones. En primer lugar, y contra lo que acabo de decir, la penetración del componente narrativo en el discurso lírico podría interpretarse también como rasgo de transgresión genérica típicamente moderno (lo que, siguiendo a Bajtin, se ha llamado "novelización" de los géneros literarios). Pero la crítica, por lo común, ha privilegiado la narratividad del micro-texto (en una versión limitada, a la que se ha denominado "prosaismo"), postergando la narratividad del macro-texto, aun cuando esto último es rasgo capital -también desde el punto de vista genérico- para la dilucidación de la dialéctica entre tradición y modernidad.

En segundo lugar, resulta evidente que, aun cuando el esfuerzo de lectura se acerque a la reconstrucción de esa fábula extra-textual que podría encontrar una homología en el discurso lírico efectivamente dado, el cancionero moderno rehúsa la presentación *mimética* de dicha fábula y, en cambio -y singularmente en el caso que me ocupa, como ha de verse-, el macro-texto se ofrece como algo fragmentario, en tensión constante que elimina, añade, desordena y reordena los textos individuales en las diferentes ocasiones en que éstos aparecen. Es, pues, un cancionero en fuga constante de sí mismo, que reconoce la tradición que lo mueve, pero que rechaza fraguar en el molde que esa misma tradición le ofrece.

La triple configuración de la dialéctica "tradición / modernidad" que he señalado ("determinación narrativa / indeterminación temático-simbólica"; "narratividad tradicional (extra-discursiva) / narratividad moderna (intra-discursiva)"; "génesis tradicional de la escritura amorosa / rechazo del molde") se completa todavía con una nueva dialéctica puramente filológica. Segre (1970) reconoce que entre el enfrentamiento inmanentista (o monocéntrico, desde el punto de vista semiótico) con el

lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componenti di un tutto. [...] il significato del canzoniere, cioè, non sembra riconducibile alla somma dei significati dei singoli componimenti. [...] intuitivamente, la messa in contatto diretta di microtesti *contigui* sembra interpretabile come un mezzo per risolvere una sintagmatica del *discontinuo* in una sintagmatica del *continuo* che sussuma la prima come un dato ineliminabile [...]" (1989: 35).

poema aislado (al que él llama "estructura" o "microestructura") y el acceso (policéntrico) que quiere integrarlo en un macro-texto ("sistema" o "macroestructura")

existe una heterogeneidad irreductible:

Queda por tanto una cierta heterogeneidad entre los elementos recogidos en una perspectiva monocéntrica y aquellos propios de una perspectiva policéntrica: heterogeneidad no superable desde una posible consideración de la colección como *suma* ordenada y dosificada armónicamente de estructuras autónomas, porque entre la macroestructura y la microestructura no subsiste necesariamente una relación de homología. (Segre, 1970: 104)

Para superar esa heterogeneidad, el crítico italiano plantea la que he considerado dialéctica filológica, en tanto en cuanto requiere (y busca) informaciones extra-textuales que ayuden a re-componer el sistema:

Como hipótesis de trabajo, propondría integrar las microestructuras en el sistema, *a*) siguiendo el desarrollo genético de este último, *b*) teniendo en cuenta las relaciones de integración y dilucidación recíproca de las estructuras poéticas dentro del sistema observado en su desarrollo. (*ibid.*).

Lo que se propone, entonces, para organizar el sistema es un criterio fuerte incontrovertible (la fecha de escritura de los poemas individuales) o, en su defecto (según parece, pues Segre no establece relación lógica entre *a* y *b*), las afinidades de diferente tipo entre diversos poemas que pueden sugerir una escritura cercana. Como más adelante aclara, su acercamiento se rige por la diacronía; pero se trata de una diacronía -y esto Segre no lo dice- externa al discurso, como no podría ser de otra manera, pues la diacronía interna sólo es detectable si se concede un resquicio a la narratividad como criterio organizador, algo que en el planteamiento de Segre ha excluido por principio:

En esta búsqueda se pueden por tanto integrar dos distintas líneas diacrónicas. Una coincide con el desarrollo de una constelación de símbolos íntimamente ligados en el sistema semiológico del poeta. La otra sigue las reelaboraciones realizadas a distancia de tiempo sobre las poesías anteriormente compuestas. (*ibid.*: 105).

La primera diacronía afecta a los poemas afines, con abstracción de sus fechas de escritura; la segunda a aquellos cuya historia textual puede ser trazada con cierta precisión. La proyección experimental del procedimiento sobre las *Soledades* de Machado (centrada en índices léxico-simbólicos privilegiados) demuestra que puede

resultar bastante útil para la recomposición de la escritura del libro poético, pero que apenas sirve para dar cuenta de la organización interna de la obra⁶⁴⁰.

En lo que respecta al cancionero que a mí me ocupa, la diacronía externa es muy tenue y, en cualquier caso, afecta a su disolución como tal cancionero. Por el contrario, la persistencia de índices temático-simbólicos (y de otro tipo: voz, tono, forma) en la serie de poemas que he de señalar sirve de huso en torno al cual devanar la madeja de la historia amorosa en su diacronía *interna* al discurso propiamente dicho y jamás plasmada miméticamente como tal en ninguna de las ocurrencias de las diferentes partes del macro-texto.

Elegido el rasgo de narratividad como criterio de organización del sistema, se plantea una cuestión adyacente que afecta al punto de partida de ese discurso cuya tensión se quiere recuperar en la lectura. Ello implica atender a la persistencia de una "voz" enunciativa común que trasciende los límites del poema individual para reconocerse en cada uno de los textos, por mucho que éstos se hallen físicamente separados. No se trata tan sólo de una cierta coherencia gramatical, sino de la construcción de un personaje poético y de un espacio de la enunciación recurrentes, y en ello se encuentran implicados todos los niveles del discurso. Anticipo que, en esencia, se trata de perseguir las apariciones de una voz que habla en soledad y que percibe su situación de aislamiento con respecto al "tú" como despojamiento de su propia identidad. Este sujeto poético mantiene, además, relaciones conflictivas con la memoria, en tanto que ésta se le aparece simultáneamente como instrumento de cohesión identificativa con el "ser-que-ha-sido" y como rémora que le impide progresar hacia el "ser-que-ha-de-ser".

⁶⁴⁰ Al respecto, una vez más, debe tenerse en cuenta la opinión de Santagata: "[...] perchè si possa parlare di narrazione (diaristica o non) a proposito di un testo costruito tramite la giustapposizione di altri testi (che per convenzione chiamiamo "lirici"), deve esistere la possibilità di modificare lo *status* di assolutezza temporale in cui ognuno dei testi costituente è chiuso [...]" (1989: 36).

En esas condiciones, el ámbito de la enunciación aparece definido por la constante contraposición de tiempos y espacios: el tiempo del "ahora" se opone al del "no-ahora", y en el seno de éste se oponen, a su vez, el "antes" y el "luego". Sobre esa estructura deben interpretarse, además, las menciones en el enunciado de momentos cronológicos más precisos. Otro tanto ocurre con el espacio: la oposición radical (sustanciada en el propio título del cancionero: "Larga distancia") es la que aparece tan frecuentemente en toda la obra de Cortázar: "aquí / allá". Sobre ella deberá leerse la aparición de lugares concretos y, sobre todo, la configuración del dinamismo espacial: oposiciones como "abierto / cerrado", "elevación / hundimiento", o menciones de lugares de pasaje y lugares de frontera, movimientos de separación, etc. La reflexión lírica sobre este punto se proyecta sobre cuestiones más amplias: la construcción de la identidad del sujeto poético y la configuración de un ámbito imaginario particular. De otro lado, el vínculo entre narratividad y personaje poético remite a un aspecto clave del cancionero tradicional, el autoanálisis, así como implica las complejas relaciones entre poesía y biografía. Todo ello se irá desgranando en las páginas que siguen.

2. LOS TEXTOS DEL POSIBLE CACIONERO

Antes de entrar definitivamente en materia, debo poner orden en las incitaciones objetivas que han desencadenado mi interés en la hipotética reconstrucción de este cancionero. En primer lugar han de aparecer los textos mismos. El desarrollo "orgánico" del *corpus* poético cortazariano permite observar diacrónicamente que secciones *a priori* cerradas de dicho *corpus* se diluyen posteriormente en secciones diversas de los diversos libros recopilatorios. Esto, que afecta a la gran mayoría de los poemas, no supone una desorganización caótica o hermética: por lo general puede detectarse la coherencia que rige esos movimientos

poemáticos. Uno de los casos privilegiados para detectar esa coherencia es el que constituyen los poemas de "Larga distancia" tal y como se ofrecen en *Pameos y meopas*, según explico más abajo. En ese movimiento se perciben dos fuerzas en tensión: de un lado, la que se revela en la persistencia de continuidades léxico-verbales⁶⁴¹, reforzadas a menudo por contigüidades sintácticas en el nivel macro-textual (es decir: el hecho de que dos o más poemas se "muevan" siempre juntos); por otro lado, debe considerarse la eliminación y añadido de poemas en un espacio macro-textual reducido (quiero decir, ocupado parcialmente, pero indudablemente, por el macro-texto cronológicamente anterior) y, además, la aparición de alteraciones sintácticas entre los poemas republicados. A partir de esas premisas se plantea un reto a la lectura: la re-composición de un *Ur-Text*, que acaso no haya existido nunca tal como surgirá del análisis, pero que sin embargo es hipótesis admisible en tanto en cuanto se integra en una estrategia global de enfrentamiento a la obra literaria (sintéticamente: la recién comentada "permutación") justificada teóricamente por el propio autor.

Sobre la existencia de los textos planea, además, la sombra de un para-texto alógrafo que no puede ignorarse, ya que es el único dato que habla de la hipotética existencia "real" del *Ur-Text* que propongo, aunque la información que proporciona es muy escasa. En una entrevista inmediatamente posterior a la muerte de Cortázar, Mario Muchnik afirma:

Yo no sé si a Aurora le va a gustar que yo diga esto, pero también vi un cuaderno con los poemas que Cortázar le escribió desde París cuando ella aún estaba en Buenos Aires. El cuaderno se titula *Larga distancia*. (Díaz, 1984: 91)

Es uno de los pocos testimonios impresos que dan cuenta de la existencia de una obra poética manuscrita que puede estar en relación incierta con parte de la obra publicada: ese mismo título es el que se encuentra en *Pameos y meopas*, pero queda la duda de si ambos textos coinciden exactamente o si más bien, como me inclino a

⁶⁴¹ En todos los niveles, desde la identidad textual completa, esto es, la re-publicación de poemas, hasta la insistencia en el uso de determinados términos o imágenes.

pensar, lo publicado en *Pameos y meopas* no es sino una selección de ese "cuaderno", que sin embargo, a efectos de lectura, se instituye como núcleo original del cancionero.

Por otro lado, la prudencia con que el escritor y editor Muchnik se refiere a la posible censura que sobre esa noticia podría ejercer la primera esposa de Cortázar orienta necesariamente la indagación hacia lo biográfico. Aunque en ningún poema de los seleccionados aparece inscrito el nombre de la destinataria, por las fechas y lugares que el autor mismo da en diferentes lugares (1951-1952)⁶⁴² cabe situar la escritura de esos poemas en la inmediatez de su alejamiento de Aurora Bernárdez⁶⁴³. No deja de ser significativo que, a diferencia de lo que ocurre con otros ciclos poéticos de tema amoroso (v.g., los poemas para Cris) en una serie tan amplia no se inscriba ni una sola vez el nombre de la destinataria. El título de "El nombre innominable", que recoge en *Salvo el crepúsculo* la mayoría de los poemas de "Larga distancia", puede leerse entonces como una expresión de la conciencia de preterición voluntaria, algo en lo que insistiré más tarde, gesto paradójico, que inscribe el "borrado" del nombre, revelando y ocultando a la vez el anclaje biográfico⁶⁴⁴.

⁶⁴² A continuación del título de la sección, como es habitual en *Pameos y meopas*: "Larga distancia" (Buenos Aires-París, 1951-1952); y tras el último poema de la sección "El nombre innominable" de *Salvo el crepúsculo*: "París, 1951/1952" (SC: 163), que podría referirse sólo al poema ("Encargo") pero que me inclino a pensar afecta a toda la sección.

⁶⁴³ Anticipo aquí algunos datos conocidos sobre la cronología de la relación con Aurora Bernárdez, en lo que afecta a los poemas que he de tratar, para dejar zanjada de una vez toda tentación de lectura biográfica: 1948: colaboran juntos en *Verbum* (Lafleur, *et al.*, 1962: 176-177), Cortázar reseña su traducción de *La náusea* (Alazraki, 1980a: 279-280); invierno europeo de 1952: llegada de Aurora Bernárdez a París y asistencia a Cortázar internado en un hospital a causa de un accidente de moto (Berg, 1991: 84); agosto de 1953: matrimonio, viaje a Italia (*ibid.*); 1954: vuelta a París, contratos como traductores en la UNESCO; viaje de trabajo a Montevideo y escapada a la Argentina (*ibid.*: 86-87; Berg no precisa si este viaje lo hacen juntos; en otros lugares parece sugerirse que Cortázar va solo: cfr. Prego, 1985: 77); 1956: primer viaje a la India (hay alguna foto relativamente difundida de la pareja en esa ocasión y numerosos libros firmados por Cortázar en "New Delhi, 1956" se conservan en la biblioteca de la Fundación Juan March; además, es preciso recordar que entre el 5 de noviembre y el cinco de diciembre de 1956 se celebró en la capital india la 9ª sesión de la Conferencia General de la UNESCO); abril de 1968: segundo viaje a la India (según testimonian los recuerdos de la visita a Octavio Paz, que deja huella en UR y en la correspondencia); fin de julio 1968: separación (cfr. cartas a J. Silva: JCS), que se consuma al año siguiente, según Berg (1991: 84). La relación, no obstante, se mantuvo viva y fue Aurora Bernárdez quien acompañó a Cortázar en sus últimos meses.

⁶⁴⁴ Es, no obstante, un borrado en tensión y no tan evidente como lo interpreta Boruchoff: "Los poemas de "Larga distancia" -igual que los cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*, que cronológicamente los encuadran- deben leerse, entonces, como la intuición macrocósmica de una existencia más allá de eventos concretos y

2.1. EL NÚCLEO ORIGINAL: "LARGA DISTANCIA" EN PAMEOS Y MEOPAS

En 1971 la primera sección de *Pameos y meopas* (fechada, como he dicho repetidamente, en Buenos Aires-París, 1951-1952) incluye los nueve poemas siguientes:

1. "Hablen, tienen tres minutos"
2. "El niño bueno"
3. "After such pleasures"
4. "Happy new year"
5. "Poema"
6. "Restitución"
7. "Ganancias y pérdidas"
8. "Hic et nunc"
9. "Encargo"

Hay que decir en primer lugar que uno de esos nueve textos (5. "Poema") había sido publicado antes en *Último round* (II: 108). Aunque la sección como tal desaparece en publicaciones posteriores, todos los poemas que la integran vuelven a aparecer en *Le ragioni della collera*, en *Salvo el crepúsculo* o en ambos⁶⁴⁵.

Los nueve poemas pasan a RC (y a RC2) con un orden relativo distinto. La sucesión sería en este caso "1. x x 2. x x 3. 6. x 4. x 7. x 8. x 9. x 5", donde "x" suple la presencia de otro poema cualquiera. Al ser RC y RC 2 textos continuos sin división en secciones la desintegración de "Larga distancia" ("LD" en lo sucesivo) parece lógica.

referenciales. El hablante no añora a alguien en particular, ni lamenta la vida que ha perdido. Lo que le hace falta es la integridad en sí: la primitiva *polis* griega, la *civitas* romana, comunidad en el sentido más amplio. El poeta procura completarse por medio del acto poético" (Boruchoff, 1988: 14). Como intentaré mostrar, esta interpretación esconde exageraciones ("intuición macrocósmica", "la primitiva *polis* griega, la *civitas* romana"), falsedades ("no añora a alguien en particular") y algún acierto parcial ("El poeta procura completarse por medio del acto poético").

⁶⁴⁵ En este caso, todos los poemas aparecen tanto en RC como en RC2. Salvo en casos aislados que mencionaré en su momento, las escasas variantes se presentan en RC y afectan a la segmentación versal, a la puntuación o a la inclusión de blancos entre versos, algo que es achaque común en la publicación italiana. Las dos versiones de *Salvo el crepúsculo* (SC y SCm) no difieren por eso me refiero siempre a la primera. A partir de este momento, puesto que debo mencionar constantemente los títulos de los libros para señalar divergencias lo hago en el cuerpo del texto valiéndome de las abreviaturas que he establecido para cada uno de ellos.

Seis de los poemas de este núcleo original se recuperan también en SC. En este caso las operaciones de transformación textual son de mayor alcance. A pesar de que el volumen se divide en secciones, no aparece ninguna titulada "LD"; por otro lado, se eliminan los poemas 5., 6. y 8. El 3. y 4. cambian de sección anticipándose a los otros, pero conservan el mismo orden y contigüidad: pasan a la cuarta sección de SC "*Ars amandi*" ("AA" en lo sucesivo) donde ocupan el primero y el segundo lugar. El resto de poemas (1., 2., 7., 9.) se integran en la sección "El nombre innominable" de SC ("NI" en lo sucesivo) compuesta por dieciséis poemas. El 1. y el 2. ocupan los lugares 4 y 5; el 7. pasa al 11 y el 9. al 16. Ello significa que "LD" se ha disuelto para integrarse casi por completo en una nueva sección. Es importante que "Encargo" conserve el último lugar en ambos casos (9 y 16), por cuanto en SC lleva una fecha al pie, que coincide parcialmente con la de "LD": París, 1951-1952 y que podría ser la de toda la sección "NI".

Es el momento de señalar que esta sección de PM ha merecido una cierta atención crítica, aunque aislada -sin considerar sus relaciones inter-textuales con el resto del *corpus* cortazariano- y marcada por un enfoque bastante parcial. Roy (1978: 102 ss.), en la línea de su proyecto crítico, la utiliza como pretexto para "ilustrar" su propio discurso socio-biográfico. Ello le conduce a una interpretación genérica de los poemas que incluye fragmentariamente como textos que expresan la "nostalgia" de la patria. Boruchoff (1988), por su parte, se opone a ese enfoque y elige "LD" como piedra de toque de su reivindicación de la poesía cortazariana. Sin embargo, su análisis se reduce a la paráfrasis de los poemas⁶⁴⁶ que finalmente se decanta hacia el mero señalamiento de índices relacionados con el tema de la "búsqueda" -ya tópico en la

⁶⁴⁶ Una muestra de las generalidades injustificadas -y en algún caso sorprendentes, como se vio en una nota anterior- que lastran su estudio puede percibirse en los párrafos iniciales: "Como si lo hubiera desconcertado el tono público de los sonetos de *Presencia*, Cortázar se esfuerza hacia motivos más íntimos en su poesía posterior. Sus versos [...] son herméticos en cuanto que su voz se proyecta hacia dentro, pero no son ni narcisistas ni complacientes. Todo lo contrario: apelan con toda urgencia a la autenticidad; buscan el lenguaje interior, las palabras detrás de la máscara" (Boruchoff, 1988: 13).

crítica cortazariana-. Aunque plantea cuestiones que habrán de ser claves en mi propio análisis, Boruchoff está lejos de acertar con la vía de acceso al sentido del poemario. Al hablar, por ejemplo, de las imágenes revela las insuficiencias de su método:

Se oponen dos tipos de imágenes en estos poemas de "Larga distancia". El primer grupo representa las fuerzas convencionales de la civilización [...]. El segundo grupo es más elusivo, y tal vez convenga definirlo como lo que no cabe en el primero. Estas imágenes son excéntricas y personales, y designan alguna suerte de "epifanía" o "comunidad" (Boruchoff, 1988: 15).

La vaguedad de la clasificación procede de la lectura desviada del cancionero: pretende elevarse a discurso totalizador (la "intuición macrocósmica", cuyo foco no acierta a precisarse) algo que, a mi juicio, tiene un anclaje bastante concreto en lo amoroso. Por eso, cuando se propone enumerar los "temas" de la sección tampoco puede percibirse un orden integrador que les dé sentido: "La nostalgia, la conformidad odiosa, el deseo de la autenticidad, la ciudad, el aislamiento, la comunión y el poder mágico de la experiencia poética circunscriben este universo literario" (*ibid.*: 18). Otro tanto ocurre cuando el crítico se aproxima (sin utilizar esta terminología) al problema de la enunciación, pues tampoco acierta a percibir la unidad del espacio comunicativo. Los destinatarios se dispersan -innecesariamente-, para posteriormente, sin mayor justificación e incluso abdicando de toda pretensión crítica, recogerse en un movimiento tópico, que en cierto sentido contradice la hipótesis anti-narcisista que el mismo Boruchoff había propuesto:

El "tú" al cual se dirigen estos poemas de "Larga distancia" tiene muchos posibles referentes, los más inmediatos: Buenos Aires, una amante⁶⁴⁷, la naturaleza y la otredad. La negación de formas concretas y la mutabilidad que hemos visto en estos poemas se oponen, sin embargo, a éstas y a todas interpretaciones finales. [...] no podemos sino concluir que el "tú", anhelado por el poeta, es de algún modo, su propio ser, su "yo" verdadero. (*ibid.*: 19).

⁶⁴⁷ En el fondo, Boruchoff diluye eclécticamente el criterio de Roy. También él juzga que en estos poemas se da una nostalgia generalizada, figurada en el espacio originario. Hay una declaración de Cortázar que podría corroborar este enfoque: "Las ciudades son siempre mujeres para mí. Mi relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer... Buenos Aires es de alguna manera la mujer de mi vida. Esa que queda ahí a pesar de todo y..., digamos, París es la gran amante" (en A. M. Perrone, "Julio Cortázar: aquí y ahora", *Gente*, Buenos Aires, 1973, p. 73; *apud* Berg, 1991: 76). Sin embargo, la equiparación es tópica, al menos desde las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*: "[...] mi esposa es de mi tierra; mi querida de París" (Darío, 1987: 87).

En mi análisis detallado de los poemas, espero demostrar que la lectura puede ir más allá, con sólo adoptar un foco "pertinente". Apuntaré de momento algún dato para la comprensión del título "Larga distancia", puesto que en publicaciones posteriores desaparece.

A pesar de la desaparición, me parece que ése puede ser el título global del cancionero, por dos razones: la prioridad cronológica -sustentada por la identificación tempo-espacial de la escritura- y la corroboración por un dato extra-textual (las declaraciones de Mario Muchnik) que, cuando menos, sugiere que ese título se refiere a una serie poemática más amplia que la incluida en PM y anclada en lo biográfico. Es frecuente en Cortázar la elección de títulos que constituyen sintagmas lexicalizados y que, sin embargo, ofrecen resquicios para la doble lectura. Es una estrategia de desautomatización y crítica del anquilosamiento verbal, que trasciende toda la escritura del argentino y que ya se vio aparecer en los poemas más estrictamente "lúdicos"⁶⁴⁸. En este caso, se impone primeramente quizá el sentido des-lexicalizado, denotativo, referencial y patético: la "larga distancia" es la que separa a los sujetos implicados en los poemas, definiendo un espacio de la ausencia previo al inicio del discurso. Pero inmediatamente (y de forma indirecta) se apunta una referencia intertextual al idiolecto de la telefonía: no ha de ser casual que el primer poema de la sección se titule "Hablen, tienen tres minutos", exhortación taxativa que ha de suponerse -en primera instancia- procedente de una voz intrusa, la de la telefonista que sirve de intermediaria entre los amantes separados y pendientes de un hilo (telefónico).

⁶⁴⁸ Campra ha señalado esa tendencia: "Cortázar juega, pues, constantemente, para delicia y desesperación del lector, con el sintagma ya fijado, utilizado no como cita, sino como materia verbal propia. Creo que de este modo, casi de soslayo, sin remarcar las apropiaciones de sintagmas fijos, y que pueden por tanto pasar inadvertidos, Cortázar pone en acción uno de los fenómenos -de ascendencia surrealista- de descubrimiento de lo poético en la totalidad del lenguaje. El uso distanciado carga de sentido adicional las palabras unívocas, revelando algo que va más allá del significado de las palabras mismas. Revelando al menos, y no a través del análisis sino como experiencia, la vasta trama de la lengua como codificación social, y la posibilidad de romperla comunicando a otros niveles" (Campra, 1987: 21-22). "Al final de este camino está la meta del absoluto desorden semántico. [...] Y así también los proverbios, las frases hechas, todas las viciosas costumbres de la lengua que colocan ante la realidad sus espejos deformantes" (*ibid.*: 22).

Toda la sección, entonces, se configura así como una "llamada a larga distancia"⁶⁴⁹, catacrexis connotativa que asume por su parte el componente irónico que no dejará de presentarse en los poemas, con consecuencias muy importantes que habré de señalar.

La desaparición del título en RC y en RC2 -justificada materialmente por el hecho de que éste sean libros no articulados en secciones- puede interpretarse como un primer intento de recuperar la integridad del cancionero, que paradójicamente debe comenzar por prescindir del título original, puesto que ha sido ya "gastado" en la titulación de un *corpus* que se quiso presentar como texto cerrado. La posterior inclusión de la mayor parte de los poemas de "LD" en "NI" podría interpretarse, entonces, como movimiento de precisión a la hora de recuperar el proyecto primitivo como si fuera nuevo, atribuyéndole un título "sustitutorio", al que me he de referir con más detalle en su momento.

2.2. LA AMPLIACIÓN DEL PROYECTO: "EL NOMBRE INNOMINABLE"

Sea cierta o no la hipótesis de que la fecha que sigue al último poema de la sección "NI" en SC se refiere al conjunto de los dieciséis poemas allí incluidos, es indudable la unidad temática y enunciativa que da cohesión a esos textos. Por ello, considero que los doce poemas de "NI" que acompañan a los cuatro previamente publicados en "LD" podrían adscribirse al mismo ciclo:

10. "Después de las fiestas"
11. "Bolero"
12. "Siempre fuiste mi espejo..."
13. "La lenta máquina del desamor..."

⁶⁴⁹ El idiolecto señalado reaparece en algún otro poema, en contextos muy marcados: "la dirección postal y telefónica" ("Restitución", v. 12); "ni en una cifra telefónica estarás" ("El futuro", v. 9). Por otro lado, no deja de llamar la atención una pervivencia intertextual del título cortazariano en la obra de un poeta amigo: Francisco Urondo (de quien se citan unos versos en SC: 330, y a quien Cortázar lee en UR, I: 29, y difunde en UR, II: 10) titula una antología poética suya como *Larga distancia* (y, curiosamente, la publica el mismo año y en la misma editorial que PM: Barcelona, Ocnos, Llibres de Sinera, 1971). La relación con Cortázar la atestigua el poema "Bacilón" incluido en esa antología (de *Son memorias*, 1965-1969, pp. 86-89), que está dedicado al autor de *Rayuela* y evoca, al parecer, una reunión en Cuba. El poema que da título a la antología de Urondo ("Larga distancia", pp. 83-84, de *Son memorias*) no deja lugar a dudas sobre el contexto telefónico: es una conversación de Praga a París.

14. "Gólem"
15. "La visitante"
16. "Liquidación de saldos"
17. "Las polillas"
18. "El futuro"
19. "Tala"
20. "Le Dôme"

21. "Si he de vivir"

A la hora de precisar la historia textual de estos doce poemas, hay que tener en cuenta que "Le Dôme" (20.) ya se había incluido en la última sección de PM "Circunstancias", en undécimo lugar, pero que la fecha de esta sección (París, 1951-1958) solapa parcialmente la de "LD" y "NI", por lo que podría perfectamente pertenecer a la misma serie.

Aunque he dado el salto de PM a SC, como momentos extremos de la configuración del *corpus* lírico cortazariano más amplio, es este el momento de introducir las correcciones que derivan de la aparición en 1982 de la colección RC en italiano. Cotejando estos doce poemas con los incluidos en RC se observa que 10., 11., 12. y 13. aparecen por primera vez en SC, pero que 14., 15., 16., 17., 18., 19., 21. habían aparecido en RC intercalados entre ocho de los nueve poemas de "LD" (queda al margen 5. "Poema", como ya indiqué). Estos siete poemas conservan en "NI" el mismo orden relativo que en RC⁶⁵⁰. Este entretejido textual ratifica la hipótesis de que todos los poemas pertenecen a la misma serie.

Como he sugerido, el título -a pesar de la infame errata del índice de SC, que ya he mencionado: "El *hombre innominable*"- encuentra un lugar perfecto en la diacronía de la configuración imaginaria del proyecto. El nombre de la destinataria se daba como pura ausencia en los poemas de "LD". En un momento posterior, desaparece

⁶⁵⁰ Es el momento de advertir que RC y RC2 difieren en la inclusión de un poema: "Tala" (19.) presente en RC es eliminado en RC2, aun cuando aquí se mantiene el mismo orden para el resto de los poemas. Creo que la eliminación ha podido depender exclusivamente de circunstancias coyunturales que afectasen al editor (la eventual pérdida de un texto) y que el autor, ya desaparecido al publicarse RC2, no tuvo que ver en esta decisión. RC es la edición "controlada" por Cortázar; RC2 es un intento de restaurar aquélla, pero elimina algunos textos y añade otros que probablemente Cortázar no se habría decidido a incluir finalmente en 1982.

incluso el título del discurso, y la integración macro-textual de los poemas se confía a la sola tensión detectable entre ellos, así como a la contigüidad sintáctica que rige su disposición. En el tercer momento, el que considero de ampliación "fuerte", se recupera la marca determinante e integradora del título de sección, con el feliz recurso de incluir, mediante la preterición y el oxímoron, la mención del sujeto al que se estaba apelando en aquella "larga distancia". El efecto estructural en la constitución diacrónica del cancionero ya lo he señalado: el proyecto primitivo se recupera como "nuevo", asumiendo un incremento de sentido. Otra consecuencia afecta a la representación simbólica de los sujetos afectados en la relación: el oxímoron, reforzado por el políptoton, inscribe a la destinataria bajo el signo del tabú. Ello no ocurre por pudor, sino porque la evolución del proyecto en el tiempo ha podido elevarla hasta la condición arquetípica de un ser adscrito al ámbito de lo sagrado. De ese modo, a la vez que se completa la integridad textual del cancionero (a la vez que se dan más datos para la reconstrucción de la fábula amorosa), se ponen en marcha procedimientos que lo liberan de posibles vínculos particulares y contribuyen a un significado más amplio. La destinataria, señalada (a diferencia de "LD"), ya no se podrá nombrar porque se ha convertido en múltiple y porque, al tiempo (con el tiempo), ha resultado investida de un aura que la aleja de lo circunstancial: la fábula se hace mito⁶⁵¹.

Con esa transformación, se incrementa en el discurso del cancionero la importancia del tema de la identidad, siquiera sea por la multiplicación de las reflexiones conflictivas en torno al "nombre". Si en "LD" sólo aparecía en dos ocasiones⁶⁵², en "NI" se conserva en la misma posición la segunda⁶⁵³ y, aunque

⁶⁵¹ La figuración sacral y arquetípica aparece sustentada por el epígrafe de Isak Dinesen que abre la sección "NI" y por la inmediata explicación de Cortázar, que comento más abajo.

⁶⁵² "te discuto a cada nombre, te arranco con delicadeza de cicatriz" ("Poema", 2); y la más importante, por ser el último verso de la sección: "oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre" ("Encargo", 17). Conviene recordar ahora que la misma imagen de ese último verso -aunque invertida- aparece en 62 / *Modelo para armar*: "[...] y cuando me sienta acorralado al borde de tu nombre inevitable (porque siempre estarás ahí para obligarme a decirlo, para castigarte y vengarte a la vez en mí y por mí) [...]" (62: 33). La ominosa imposición del nombre se refleja en cuentos quizá contemporáneos o que al menos evocan una situación de "alejamiento" parecida a la del cancionero: "Más bien se trataba de evadir nombres (las personas, evadidas hacía ya tanto

desaparece la primera, se multiplican otras referencias de significados diversos que comentaré en su momento⁶⁵⁴.

De acuerdo con la especial índole que caracteriza a SC como libro, la sección "NI" incluye, además de los dieciséis poemas en cuestión, un amplio conjunto paratextual de tipo epigráfico (siempre con identificación de procedencia) y alguna nota en prosa del autor. Aquí sólo voy a caracterizar el sentido general de esos epígrafes y me detendré algo más en el primero de ellos (que afecta a toda la sección) y en el comentario que el autor hace de él.

La mayoría de los epígrafes hace hincapié en ámbitos semánticos fundamentales para la comprensión del cancionero: la exclusividad del objeto amoroso ("Jamais jamais d'autre que toi [...]", Robert Desnos, *Jamais d'autre que toi*; SC: 139), la radical soledad del amante ("Et moi seul seul seul [...]", *ibid.*; "[...] *la oculata soledad aguarda y tiembla*"; Rosario Castellanos, *Amor*; SC: 151), la melancólica nocturnidad ("Abend schlägt so tiefe Wunde!", Georg Trakl, *Klage*; SC: 143; "[...] *Avons-nous assez divagué / De la belle aube au triste soir*"; Guillaume Apollinaire, *La chanson du mal aimé*; SC: 155; "[...] *Et c'est de mes douleurs qu'est fait le jour qui vient [...]*", Aragon, *Le roman inachevé*; SC: 159) y, sobre todo, la memoria como resguardo ("Mon beau navire ô ma mémoire", Apollinaire, *cit.*) o como alimento de la identidad ("El que se va se lleva su memoria,[...]", R. Castellanos, *cit.*).

tiempo, pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz" ("Cartas de mamá", *Las armas secretas*; CC/1: 179).

⁶⁵³ Leído proyectivamente, ese verso puede ser el desencadenante del título de la sección de SC; leído retrospectivamente, puede interpretarse como respuesta al título: el "nombre innominable" es la referencia común que une al "yo" y al "tú". Todo el cancionero ha sido un intento de vencer el veto sagrado, de alcanzar la fusión en un nombre "nominable", y sin embargo el poeta ha fracasado. Su único recurso es proyectar (¿a cuánta distancia?) la llamada al "tú" para que le fuerce a transgredir el veto impuesto por él mismo: el verdadero nombre será el que el "tú" le dé al "yo" para decir.

⁶⁵⁴ "y de los puentes crece como un nombre maligno" ("Gólem", 5); "vas abriendo en mi nombre ventanas al espacio / [...] /; "digo tu nombre y te despierto acongojada" ("Liquidación de saldos", 8, 13); "cada nombre / cae sobre tu nombre como un águila muerta" ("Las polillas", 7-8); "puede ser que sin voz diga tu nombre cierto" ("Tala", 20); "se alce la rama seca de la tos, ladrándome / tu nombre deformado, las vocales de espuma [...]" ("Si he de vivir", 3-4). En "Tedium vitae", un poema afín a la serie pero que quizá debería quedar fuera de ella, la cuestión se suscita "epilógicamente", como tendré ocasión de señalar: "un nombre viene que ya no es más su nombre" (v. 11).

La sección, no obstante, está regida por un epígrafe global: "*Later in the night he saw, strangely, the picture of himself as he had been before she came. He thought: "She has power to wake the dead"*" (Isak Dinesen, *Tempests*; SC: 137)⁶⁵⁵. Cortázar apoya la fuerza del epígrafe traduciendo y comentando la frase final. En lugar de subrayar lo que el fragmento comporta de conciencia de duplicidad en el sujeto, que se despierta al contacto con un "tú" único -como se verá que ocurre en tantos poemas de la sección-, el autor elige la interpretación arquetípica:

Ella tiene el poder de despertar a los muertos. Ella tiene rostros y sombras y voces y tiempos diferentes, nombres que no serán nombrados o sí, o lo serán como en las estelas o en la fabulación de sueños no cumplidos. Pero quienquiera que sea o haya sido, tiene el poder de despertar a los muertos. Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia. (SC: 139).

"She" es una "ella" total, que quiere desplazar al "tú" insidioso e ineludible en los poemas: el para-texto pretende disolver *a priori* la tensión elocutiva que va a instaurar (en la lectura, pero que ya ha instaurado en la escritura) el discurso enamorado. "Tú" se convierte en "ella" y "ella" es resumen, en la interpretación del autor, de una multiplicidad femenina y a la vez de las diferentes hipóstasis de "lo femenino (amenazante-protector)". Con su nota, Cortázar parece pretender desviar -ampliando- el sentido del discurso: aunque en esa nota deja abierta la posibilidad de nombrar algunos de sus nombres, el hecho es que en esta sección siguen silenciados. Ese compromiso "débil" sirve entonces para hilvanar este cancionero amoroso con el resto de la escritura amorosa de Cortázar, esto es, para *distenderlo*. Por el contrario, se busca una intensionalización simbólica al sugerir que lo innombrable del nombre procede precisamente, no de su "anonimia", sino de su "polinimia" (¿me atreveré a escribir "omninimia"?). Con ello, el cancionero se integra, desde otra vía tensa y densa, en el

⁶⁵⁵ Una pequeña variante se detecta en SCm: el nombre de la escritora danesa reza "Isak" (SCm: 133). Por otro lado, hay que decir que este epígrafe global, podría vincularse perfectamente a "La visitante" o a otros poemas afines temáticamente a éste y que, como se verá, ordeno en una fase tardía de la fábula amorosa. El epígrafe, entonces, vendría a confirmar (en la escritura) o a anticipar (en la lectura) el sentido final con el que se encuentra el discurso.

proceso de construcción de la imagen de lo femenino en el total de la obra cortazariana, proceso absolutamente consciente, sin lugar a dudas tras la lectura de este fragmento.

2.3. SEGUNDA AMPLIACIÓN: TEXTOS CONTIGUOS EN *LE RAGIONI DELLA COLLERA*

Tras todo lo dicho, queda sólo completar el censo de poemas atendiendo a lo que podría llamarse la "ampliación débil". En RC y RC2, aparte de los consignados, aparecen otros dos poemas "intercalados" entre los que componen "LD" o los que luego integran "NI":

22. "Discurso del método"
23. "Cura de espantos"

Estos dos poemas no pasarán a "NI", pero caben perfectamente en la serie, como se verá. Hay que añadir aquí que el quinto poema de "LD" ("Poema"), que aparece desplazado en RC y RC2, va precedido aquí por "Le Dôme" (el que he numerado como 20. en la primera ampliación). Este poema también pasará a la sección "NI" de SC. Los dos poemas "desplazados" en RC y RC2 provienen, a su vez, de *Último round* (II: 90 y 108). Los poemas que preceden y siguen a estos dos en RC y RC2 ("Nocturno ["Te sobro...]" antes de "Le Dôme"; "La amante" y, tal vez, incluso "La obra" después de "Poema") presentan cierta afinidad temática con la serie, que deberá tenerse en cuenta. Sin embargo, por su índole físicamente marginal -no "entrelazada" con poemas del cancionero- y por no aparecer en otras recopilaciones, no me he decidido a incluirlos en el núcleo del cancionero⁶⁵⁶. No ocurre lo mismo con "Gólem" o con "Bilan", también marginales -en el mismo sentido puramente espacial- con respecto a los de "LD" incluidos en RC y RC2. Su tema es absolutamente identificable con el resto, y además

⁶⁵⁶ Este aparición de poemas afines temáticamente en lugares comprometidos del macro-texto puede ser prueba de una intención compositiva que pretende difuminar el cancionero en sus "junturas", concepto que sin duda es capital en la interpretación de la *opera aperta*, como ya se vio al considerar los inicios y finales de las "unidades permutacionales".

"Gólem" pasa también, como he dicho, a la sección "NI" de SC. Debe consignarse y numerarse entonces el otro:

24. "Bilan"

Este poema también procede de *Último round* (II: 50) como los otros "desplazados" y puede vincularse incluso léxicamente con la serie, en tanto en cuanto comienza "Lo que va quedando es *distancia*".

2.4. TERCERA AMPLIACIÓN: EL EPÍLOGO DE LA HISTORIA AMOROSA

Finalmente, la lectura total del *corpus* poético cortazariano descubre que hay algunos poemas de fecha muy posterior a todos éstos que, sin embargo, manifiestan una evidente filiación temática y enunciativa, y una integración cabal con respecto a la fábula amorosa que aquellos configuran. Por ello, me decido a incluirlos como epílogo al cancionero, pues en cierto modo certifican intra-textualmente su existencia, en virtud de la propia distancia cronológica, a la vez que sirven para integrarlo sin violencia en el conjunto global de la obra poética. Me refiero esencialmente a

25. "Estela en una encrucijada"

26. "Save it, pretty mama"

El primero abre la sección "Salvo el crepúsculo" del libro del mismo título y tampoco se recoge en ninguna otra publicación. No es ocioso recordar que en SC sólo está separado de la sección "NI" por el extenso poema "Grecia 59" que lo precede, e inmediatamente le sigue otro ("A una mujer") con evidentes connotaciones amorosas y que incluye léxico común muy connotado ("el gólem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido").

El poema "Save it, pretty mama" se refiere evidentemente a experiencias vividas por el sujeto con la misma destinataria del cancionero, muchos años atrás. Fechado en

Nairobi, 1976, sirve para conectar este ciclo poético amoroso con los poemas escritos en Kenia⁶⁵⁷.

3. UNA POSIBLE HISTORIA DE AMOR

Una vez superado el momento de selección de los poemas que componen el cancionero, se desencadena la verdadera operación interpretativa, vinculada a la combinación de esos poemas. He apuntado ya algunos datos relativos a su disposición material en cada una de las publicaciones. El criterio que ha de regir mi organización trasciende la disposición autoral: se centra en la reconstrucción lógica del devenir de la historia amorosa que puede deducirse de la lectura de los poemas seleccionados.

Antes de entrar en esa tarea, me parece oportuno, sin embargo, dedicar alguna atención a cuestiones de *dispositio* que afectan a la presentación de los poemas en sus diferentes publicaciones. Básicamente, he de referirme a relaciones de contigüidad entre dos o más poemas conservadas en las diversas publicaciones, así como también a la reiterada aparición de algún poema en la misma posición relativa.

Recupero la información acumulada hasta el momento. He seleccionado un núcleo de veintiséis poemas (más algunos adyacentes) que podrían constituir a mi juicio un cancionero unitario en el seno de la obra poética cortazariana. Su distribución en los volúmenes publicados es como sigue: diez en PM (los nueve de "LD", pp. 15-25, y 1 de "Circunstancias", p. 115); veinte en RC (dieciocho de ellos contiguos, pp. 53-72, y dos aislados: pp. 115 y 116)⁶⁵⁸; y veinte en SC (dieciséis que integran "NI", pp. 137-163;

⁶⁵⁷ A esa misma fase epilodal podrían vincularse incluso algunos sonetos del ciclo "Preludios y sonetos" (parcialmente contemporáneo de "LD"), alguno de los cuales ya ha sido comentado: "El alejado", "El simulacro", "Encantación" o "Final".

⁶⁵⁸ Como he dicho, en RC2 sólo se dan diecinueve: diecisiete contiguos (pp. 100-132) y dos aislados (pp. 226 y 228).

dos en "AA", pp. 85-86; uno en "SC", p. 181 y otro en "El agua entre los dedos", p. 113). De los veintiséis, tan sólo siete se publican en las tres recopilaciones (recuerdo que, salvo por la eliminación de "Tala", RC y RC2 constituyen el mismo texto); diez aparecen en dos de ellas y otros nueve sólo en una. Además, tres de ellos se habían publicado por primera vez en UR (II, pp. 50, 90 y 108). Queda pues en evidencia la fluidez en la composición global del *corpus*.

Lo que me interesa señalar ahora, como he dicho, es la evidencia de que algunos poemas publicados varias veces suelen aparecer juntos, así como que hay poemas que cada vez que se publican encuentran un lugar distinto. No hay ningún caso en que dos poemas aparezcan juntos en las tres, pero sí hay varios que, publicados tres veces, aparecen juntos dos de ellas. Por ejemplo, "Hablen, tienen tres minutos" (1.) y "El niño bueno" (2.), aparecen juntos y en este orden en PM y en SC; lo mismo ocurre con "After such pleasures" (3.) y "Happy new year" (4.).

Más llamativos son los casos de núcleos que pasan de RC a SC. hay un caso de tríada que pasa en el mismo orden: "El futuro" (18.), "Ganancias y pérdidas" (7.) y "Tala" (19.) -por ello resulta más significativa la eliminación en RC2-. Pero seguramente el poema cuya posición ha sido más estudiada ha sido "Encargo" (9.): en PM va precedido de "Hic et nunc" (8.), mientras que en RC y SC sigue a "Si he de vivir" (21.), pero en los tres casos ocupa la posición final de la sección en que se incluye: claramente en PM y SC, porque tras él comienza otra sección; e intuitivamente en RC, pues el poema que le sigue allí ("Mediterránea") pertenece sin duda a otro ciclo temático.

Entre los poemas publicados en las tres ocasiones, tan sólo uno no encuentra jamás el mismo acomodo: "Le Dôme" (20.), que, además, había salido ya en *Último round* y de ese modo resulta ser el poema más veces publicado del ciclo. Lo mismo ocurre con otros siete publicados sólo dos veces, los tres del núcleo original de PM que desaparecen en SC: "Poema" (5.), "Restitución" (6.), "Hic et nunc" (8.). Y cuatro que no

habían aparecido en PM: "Gólem" (14.), "La visitante" (15.), "Liquidación de saldos" (16.) y "Las polillas" (17.).

Por lo que hace a las posiciones absolutas, ya he señalado la constancia de "Encargo" (9.) en ocupar el lugar cierre. La apertura, en cambio, es un lugar más afectado por las diversas operaciones que sufre el cancionero: en PM, la ocupa "Hablen, tienen tres minutos" (1.). En RC y SC, al encontrar algunos poemas escindidos del núcleo principal, cabría hablar de varias posiciones iniciales: una fuerte (que abre el grueso del cancionero allí incluido) y otra débil (que da comienzo a los poemas aislados). La primera la ocupa "Bilan" (24.) en RC y "Después de las fiestas" (10.) en SC. La segunda "Le Dôme" (20.) y "After such pleasures" (3.), respectivamente. Como se verá a la hora del comentario, ninguna de las decisiones que afectan a la posición de estos poemas en el conjunto es arbitraria. A pesar de ello, mi decisión de lectura no aparece comprometida con estas determinaciones, por cuanto la mera ampliación del número de poemas que deben ser organizados ya implica optar por un criterio distinto de combinación. No obstante, si el patrón de organización que yo impongo a estos poemas es deductivo (intenta articular coherentemente el sentido aislado de cada texto), a la hora de comentar cada uno de ellos no prescindiré de sus implicaciones inductivas y me fijaré especialmente en el incremento de sentido que le otorga su posición en cada una de las publicaciones.

Después de haber precisado los avatares editoriales de los textos, el guión de la fábula amorosa que en ellos puede leerse es el que transcribo seguidamente. Sobre el sujeto lírico confluyen al principio un sentimiento de enfriamiento de la relación amorosa y la previsión de una separación real, sin estar muy claro si el enfriamiento es consecuencia de la previsión o si la separación se ofrece como única vía para salir del estado en que aquel sentimiento ha dejado al "yo". Tal es la situación que se dibuja en los poemas que cuya escritura podría fecharse en Buenos Aires, 1951 (antes de

noviembre, si se acepta la lectura biográfica)⁶⁵⁹. Una vez instalado el "yo" en la distancia (París, después de noviembre de 1951), y a pesar de la decisión de romper con lo anterior, comienza a sentir los ataques de nostalgia⁶⁶⁰: primero surgen recuerdos de la vida "sin distancia" con el "tú", pero pronto viene a la memoria el momento concreto de la separación, que tiene todos los visos de ruptura. Otro grupo de poemas ofrece la evidencia de la separación (llamadas por teléfono, soledad en fechas muy connotadas, reflexiones ante objetos que revelan la ausencia) para pasar inmediatamente a exponer el tema central del cancionero: el temor al olvido. Al principio, éste se asume como posibilidad pero se le enfrentan estrategias de resistencia. Finalmente, tales estrategias se revelan inanes y los estragos del olvido resultan inexorables, de tal manera que el "yo" que no quiere engañarse debe aceptarlos. En ese momento se plantea la inflexión decisiva del cancionero. Tras una leve detención en la que el "yo" se figura también como objeto simétrico de la memoria-olvido del "tú" distante, inicia un proceso dialéctico de sobrepujamiento: considerando lo inevitable y acaso incontrolado de su avance, el "yo" pone en marcha una "voluntad de olvido" que pretende el "despojamiento" total del "hombre viejo", con la esperanza de que sólo mediante esa especie de "catarsis" aún será posible la recuperación del vínculo esencial que lo unía al "tú". Es un momento de ascesis que busca la liberación de lo circunstancial para retener

⁶⁵⁹ Esa parte de la fábula puede encontrar textos de apoyo en declaraciones autorales que también inciden en la conciencia de crisis: "[...] estaba *stuck'd* de viejas palabras apolilladas, comidas por la mentira, revolcadas en polvos que nada tenían de enamorados como no fuera el hecho de proclamarlo hasta la náusea. [...]" (SC: 243). O incluso: "J'avais l'impression de ne pas me connaître assez. Et je me suis dit: "Si ça continue ainsi, je vais me ranger, je vais m'acheter une voiture, puis une maison, je vais trouver une bourgeoise et j'aurais même une maison de campagne!" (Beaulieu-Camus, 1974: 27; *apud* Berg, 1991: 78). En mi interpretación, no quiere esto decir que "Larga distancia" *represente* aquellos "polvos" o a esa "bourgeoise"; sólo sirven esos datos como incidente biográfico que habla de la existencia de un *background* que presenta cierta homología con los poemas.

⁶⁶⁰ La importancia de los primeros tiempos en París es encarecida por Cortázar en varios lugares, que cabe aducir como marco para la escritura de esta parte del cancionero: "Esos tres años en París, entre 1951 y 1953 son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina que hasta ese momento había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces" (González Bermejo, 1978: 13). También en SC introduce poemas de la misma época pero de distinto tema con palabras que pueden citarse en este lugar: "Primeros años europeos: operación de carga y descarga y recarga y contracarga y anticarga y sobrecarga. [...]" (SC: 243).

y potenciar lo verdaderamente valioso de ese amor⁶⁶¹. La culminación la pone el poema final en todas las publicaciones, "Encargo" (9.), que funciona casi como "envío": es el último reclamo al "tú" ("que cada cosa cruel sea tú que vuelves"), la esperanza de que el movimiento dialéctico pueda dar fruto, una vez que el "yo" ha decidido pagar el precio del dolor. Sin embargo, en el *corpus* seleccionado hay algunos poemas que parecen situarse aún más allá de ese momento, a título de final anti-patético, pues la dialéctica revela su condición incesante. El ápice ascético no puede mantenerse, inmediatamente se impone el anti-clímax cruelmente irónico: el olvido se impone finalmente en la peor forma que puede adoptar en este contexto, la de un tibio recuerdo que ni siquiera duele ("Lo que va quedando es distancia [...] miseria / en la que sin embargo se anda cómodo", "Bilan", 1-4). El cancionero se cierra (tal y como yo lo reconstruyo) con unos pocos poemas decididamente epilogales, escritos muchos años después de los que constituyen el núcleo hasta aquí considerado, que demuestran que, a pesar de todo, "el olvido está lleno de memoria", como afirmará mucho después Mario Benedetti, y la presente ausencia que llenó la "larga distancia" sigue apareciéndose.

3.1. EL MOMENTO PREVIO A LA SEPARACIÓN

El momento inicial de la fábula amorosa, como digo, presenta una situación deteriorada. Cuatro poemas acotan ese instante: "Bolero" (11.), el "fragmento" que

⁶⁶¹ A tal respecto son interesantes las siguientes palabras en SC, pues revelan la conciencia del impulso biográfico en la escritura a la vez que del esfuerzo por hallar algo nuevo, en el que debe inscribirse la propia escritura del cancionero: "[...] Supe que no llegaría a la verdad inventada si aceptaba la peluca, si me convencía de que país nuevo era vida nueva y que el amor se cambia como una camisa. Los últimos tiempos de Buenos Aires habían sido una zona de turbulencia, algo como una lustración a puñetazos; en la soledad de los primeros tiempos de París volví sin buscarlo ni rechazarlo a una escritura cargada de pasado, de temas vividos o imaginados en esa otra soledad provinciana de tantos años de empleos perdidos en lo más amargo de la pampa. Y volví a escribir como antes, desdoblado y obediente ante esas rémoras de la nostalgia que eran mi antipeluca, a la vez que ávidamente entraba en la verdad inventada, inventada por mí cada día simplemente porque había decidido hundirme en ella y hacerla mía, sin pena ni olvido como me lo cantaba una voz tan querida a cada rato, en cada café del recuerdo. [...]". (SC: 244). "Nostalgia vs verdad inventada" es la dialéctica que ha de dar lugar al "yo" íntegro y que Cortázar no elude a partir de este momento del cancionero.

comienza "La lenta máquina del desamor..." (13.), "El niño bueno" (2.) y "Restitución" (6.)⁶⁶². Me referiré a ellos en este orden no sólo porque respeta una cierta coherencia lógica, sino porque se corresponde con el orden relativo que presentan en el lugar en que aparecen al menos los tres primeros.

"Bolero" [X; X; 10-11-12]

Bajo la rúbrica irónica de uno de los géneros musicales "ínfimos" más dados a la queja⁶⁶³, el "yo" define un punto de partida: la imposibilidad de la fusión total en el amor. El mensaje es patente en la primera estrofa (1-8): es ilusión pensar que uno puede colmar los deseos de otro: "Qué vanidad imaginar / que puedo darte todo, el amor y la dicha, / itinerarios, música, juguetes" (1-3). Esta concepción holista del amor (ya precisada en metonimia por recurso a ámbitos semánticos frecuentísimos en Cortázar: el viaje y el juego) lleva a la insatisfacción constante. Lo trágico reside en que la entrega total no garantiza la fusión total: "todo lo mío te lo doy, es cierto, / pero todo lo mío no te basta / como a mí no me basta que me des / todo lo tuyo" (5-8)⁶⁶⁴. Ese inicio desencantado deja paso en la segunda y última estrofa a la conclusión pesimista, aunque irónica: "Por eso no seremos nunca / la pareja perfecta, la tarjeta postal" (9-10).

⁶⁶² En todo lo que sigue, además del número en negrita de cada poema en el inventario que he establecido, doy los números del poema anterior y posterior en cada una de las tres publicaciones -PM, RC y SC, separados por punto y coma-, para permitir en todo momento la recomposición del discurso en cada ocasión. Si en alguno de los tres textos el poema no aparece, lo marco con "X"; el "0" significa que no hay poema anterior o posterior y el signo "&" dice que lo hay pero que no pertenece a la serie.

⁶⁶³ El título pone en relación este poema con otras series más amplias más o menos contemporáneas, como son los textos incluidos en "Con tangos" (SC: 63-81) o incluso más estrechamente con textos aislados de fechas parecidas, como este "divertimento" de *El examen*: "Cuando tú te despiertas / sangra el despertador. / Cuando tú te despiertas / son las once y cuarenta. / Amor, sábanas húmedas, / cuando tú te despiertas -dijo Andrés-. Te regalo esta letra de bolero para que reconfortes tu corazoncito candombero" (E: 34).

⁶⁶⁴ Es preciso decir que este poema parece respuesta desencantada a uno anterior en SC: "Una carta de amor" (de "El agua entre los dedos", SC: 119), que comienza: "Todo lo que de vos quisiera / es tan poco en el fondo // porque en el fondo es todo". Este es un poema de exigencia optimista ("todo eso que es tan poco / yo lo quiero de vos porque te quiero", 10-11; "y que el placer que juntos inventamos / sea otro signo de la libertad"; 17-18), que, pudiendo ser tal vez anterior, queda fuera del ámbito definido por el cancionero de "LD".

La inscripción de esa sentencia va a marcar el progreso del cancionero con la tensión provocada entre el deseo de fusión y la separación inexorable. Este poema concluye, sin embargo, con una limitación que es todo un programa de reflexión erótico-metafísica: "si no somos capaces de aceptar / que sólo en la aritmética / el dos nace del uno más el uno" (12-14): la fusión no ha de ser mera adición de subjetividades aisladas⁶⁶⁵, la pasión no se sujeta a número; los problemas vendrán cuando esto se olvide o se haga insuperable la frontera que rodea al individuo. La única solución será el despojamiento, la entrega absoluta de la esencia, no del accidente.

Es preciso insistir en que "Bolero" presenta también muchas de las características formales que han de aparecer en este conjunto de poemas. He señalado la ironía; a ella se asocia la presencia de una dicción "conversacional" que aparece en cualquier lugar ("Es cierto que es así", 4; "..., es cierto", 5), pero sobre todo destaca el uso libre de las combinaciones versales basadas en el endecasílabo sin rima. Cortázar, por otro lado, no se desembaraza totalmente de recursos tan explotados antes como la armonía vocálica, para subrayar contenidos: "la pareja perfecta, la tarjeta postal". Recursos y vínculos intertextuales ponen de manifiesto que el desarrollo de la obra poética cortazariana no ocurre de forma síncopada sino integral: cada texto envía a otros. Pero, no obstante, unos llaman a otros con mayor insistencia.

"La lenta máquina del desamor..." [X; X; 12-13-1]

La previsión de "Bolero" se sustancia en escena emblemática en un "fragmento" (según lo califica el autor) que lo sigue inmediatamente (apenas separado por otro

⁶⁶⁵ Esta misma preocupación reaparece en un poema "abstracto" de la última época: "Un elogio del tres", que comentaré en detalle y remite ya a Salinas: "Amor es el retraso milagroso / de su término mismo: es prolongar el hecho mágico, / de que uno y uno sean dos, [...]" ("¿Serás amor...?", *Razón de amor*; Salinas, 1961: 82). Es el momento de indicar que las huellas del poeta español serán muy frecuentes en todo el discurso erótico de Cortázar, al punto que la antología que éste realiza sobre la obra de aquél puede interpretarse como reconocimiento de esa presencia. El único que ha dedicado cierta atención a esta huella ha sido Benítez: "La lectura de Salinas debió alejar a Cortázar del puro lirismo elegíaco de alguno de sus compañeros. [...] El amante en Cortázar participa de la misma agresividad tierna que el amante de Salinas" (1989: 56).

fragmento de dos versos que yo sitúo más adelante): la separación tras el encuentro amoroso se convierte en revelación de la separación total, de la imposición del "desamor". La enunciación comienza siendo una enumeración de impresiones que no revela un emisor concreto, aunque sugiere una tercera persona, acorde con el enajenamiento que quiere representarse: "los cuerpos que abandonan las almohadas" (3). La segunda estrofa (5-10 coordinada por "y") marca una evolución al permitir la entrada de acciones, siquiera sea representadas verbalmente mediante el gerundio. De ese modo, se mantiene la fluctuación enunciativa: "y de pie ante el espejo interrogándose / cada uno a sí mismo" (5-6) deja todavía lugar a una primera persona no revelada; pero la ambigüedad se disipa inmediatamente: "ya no mirándose entre ellos" (7). Lo interesante es que al final, esa enunciación fluctuante se desliza hasta una primera persona indeterminada que puede pertenecer a cualquiera de los sujetos implicados en el "desamor": "ya no te amo, / mi amor" El vocativo revela algo más que la paradoja: denuncia que ese desamor procede del hastío y que desaparece antes el amor que sus costumbres expresivas.

La aparición de la cama como lugar de la revelación incide en algo ya visto en los sonetos: el contacto erótico se concibe como verdadero excipiente de la relación intersubjetiva. Cuando ésta se ha convertido en pura mecánica ("máquina", "engranaje"), la tópica metaforización de la pasión como mar sólo deja paso a términos de retraimiento: "reflujo". La doble organización paralelística de las estrofas representa formalmente lo que enuncia el verso central: la presencia del "espejo" que separa al uno del otro, entregándolo a sí mismo: lecho y espejo se oponen, la fusión no conseguida con el otro devuelve a la confrontación inevitable con lo mismo.

Estos dos poemas definen una especie de prólogo que consigna las circunstancias en las que se halla la relación entre los protagonistas de la historia amorosa cuando surge la posibilidad de una separación real. Los dos poemas siguientes coinciden en ser una previsión del futuro inmediato.

"El niño bueno" [1-2-3; 22-2-23; 1-2-14]

"El niño bueno"⁶⁶⁶ dibuja irónicamente una figura del "yo" absolutamente *rangé*, sometido al orden, pero en realidad decepcionado de sí mismo. El poema es de una complejidad inexistente en los anteriores. Se estructura como una especie de código deontológico ("No sabré desatarme los zapatos y dejar que la ciudad me muerda los pies, / no me emborracharé bajo los puentes, no cometeré faltas de estilo", 1-2), combinado con una definición del propio carácter: "Acepto este destino de camisas planchadas, / llego a tiempo a los cines, cedo mi asiento a las señoras. / El largo desarreglo de los sentidos me va mal, opto / por el dentífrico y las toallas. Me vacuno" (3-6). La contraposición entre un futuro que no se dará y un presente totalmente definido parece traducir el sentimiento de condena que el "yo" experimenta: a tal punto se ha enquistado la costumbre ordenada que toda posibilidad de alteración fuera de la norma parece clausurada. La conclusión del poema vincula esa sensación al tema amoroso, el "yo" confiesa su falta de osadía: "Mira qué pobre amante, incapaz de meterse en una fuente / para traerte un pescadito rojo / bajo la rabia de gendarmes y niñeras" (7-9).

El adensamiento de la escritura comienza a observarse atendiendo al plano estilístico: el mero "tono" irónico ya supone una cierta intención de superar los estragos de la rutina. Es importante darse cuenta de que la estrategia irónica se inscribe explícitamente en el poema: "no cometeré faltas de estilo" es un verso que no se refiere tan sólo a la elegancia del comportamiento sino que afecta necesariamente a la conciencia que el escritor tiene de su labor y que se siente amenazada también por la anquilosis que cercena el resto de su persona. Contra ese programa se eleva metapoéticamente el verso siguiente: nada más enunciar su compromiso con el

⁶⁶⁶ Que remite por su título a los romances infantiles de los años 30, especialmente al "Romance del niño malo".

"decoro" la escritura une -en flagrante transgresión de cualquier regla de estilo- un hemistiquio "épico" ("Acepto este destino...") con otro decididamente "cómico-ínfimo" ("...de camisas planchadas"). La actividad poética se presenta como única posibilidad de romper con las normas.

Sobre la estructura antitética futuro / presente se instala una red de isotopías fuerte que opone desorden y orden: a los "zapatos desatados" se enfrentan las "camisas planchadas"; a la conducta desordenada (emborracharse, "meterse en una fuente", v. 7), el sometimiento a las normas "de urbanidad" ("Ilego a tiempo a los cines, cedo mi asiento a las señoras"⁶⁶⁷); a las "faltas de estilo" se enfrentan las múltiples armas de la higiene ("dentífrico", "toallas", vacunas). Las dos series están regidas por fuerzas contrapuestas: el desorden vedado redundando en melancolía; el orden ineludible en ironía. Esa melancolía es suprema, pues proviene de la derrota de la pasión ("pobre amante").

El componente simbólico de este poema no puede pasar desapercibido: la omnipotencia del "grancostumbrismo" cercena los vínculos del sujeto con las potencias vitales: "no dejar que la ciudad me muerda los pies" es no entrar en contacto con el telurismo fundante, es imponer barreras entre el "yo" y el mundo⁶⁶⁸. Otro tanto debe significar la incapacidad de "meterse en una fuente / para trarte un pescadito rojo": el "yo" traiciona el impulso de la pasión, que aparece devaluada; es un anti-héroe que no tiene fuerzas para superar la mirada de los guardianes del orden, sus oponentes ("gendarmes", "niñeras").

Por debajo de esa configuración late, además, una singular intensidad intertextual. Ya he señalado algunos contactos con otros poemas cortazarianos. Es

⁶⁶⁷ Se recordará que una de las normas deconstruidas en "Se les lengua la traba" era precisamente la de llegar a tiempo: "usted comienza cuando el espectáculo llega".

⁶⁶⁸ Cabe postular que en este caso "la ciudad", al contrario de lo que ocurre en otros muchos poemas, no se presenta como símbolo de la "Gran Costumbre", sino como espacio de desarrollo de las potencialidades del sujeto.

evidente la cita irónica de Rimbaud ("Lettre du Voyant") en el v. 5: "El largo desarreglo de los sentidos me va mal [...]", sobre la que gravita la constante fijación cortazariana en el poeta francés. Llamam también la atención los esbozos imaginarios que hallarán desarrollo en diferentes obras narrativas: "emborracharse bajo los puentes" es lo que hace Oliveira con la *clocharde* en la famosa escena final de la primera parte de *Rayuela*; no "llegar a tiempo al cine" ocasiona la desorientación del protagonista en el sueño que es clave en el *Libro de Manuel*; "ceder el asiento" es un problema de conciencia para el protagonista narrador de "Después del almuerzo" (*Final del juego*); la "ciudad", según he señalado, se instala como símbolo clave en muchos textos.

"Restitución" [5-6-7; 3-6-17; X]

Tras haber confesado la profundidad de su hundimiento sentimental y, veladamente, haber mostrado que la escritura es el único medio que puede redimirlo de esa situación, el "yo" lírico figura en "Restitución" el momento inmediatamente anterior a la partida. El sujeto se para a revisar cuál es el verdadero conocimiento que tiene del "tú", el grado de *posesión* recíproca que los une. El poema comienza con una comprobación desilusionada: para el "yo", el "tú" no es más que "una sombra que pasa sobre el agua" (4). Ese convencimiento es el punto de partida. La des-materialización del "tú" proviene de reconocer el enajenamiento del cuerpo, que siempre ha estado velado para el "yo": "Si de tu boca no sé más que la voz / y de tus senos sólo el verde o el naranja de las blusas" (1-2)⁶⁶⁹. Es importante considerar que el conocimiento íntimo entre los sujetos se ha visto imposibilitado porque en el origen se produce un veto al

⁶⁶⁹ Una lectura "realista" del cancionero objetará que este poema pueda situarse tras "La lenta máquina del desamor...", donde se figuraba aparentemente un *post-coitum*. Es lectura limitada, porque en aquel poema pesaba poéticamente más algo que reaparece en este: la gravedad del velo que oculta a los ojos del otro ("ya no desnudos para el otro"), y, además, en la lógica del aislamiento, la soledad reflexiva de "Restitución" debe venir después de la comprobación del aislamiento *in praesentia* crudamente revelado en aquel otro poema. Una lectura "realista" debería considerar que las destinatarias de éste y de aquél poema son distintas, cuando la peculiar configuración enunciativa de aquél mostraba que se adscribía a un nivel distinto al resto del cancionero, solidario con su propia condición de "fragmento". No elude mi lectura estos momentos de crisis hermenéutica; antes, los considero pruebas de la condición no terminada del discurso.

contacto físico y a la desnudez: en la evolución del idioma amoroso de Cortázar la presencia del erotismo del cuerpo -como ya ha habido ocasión de apuntar- no hará sino incrementarse.

A partir de esa comprobación, el "yo" hace recuento de los contenidos de su memoria que configuran la imagen del "tú". Es una enumeración caótica que ocupa once versos (5-15) y que incluye tanto recuerdos visuales subjetivos ("En la memoria llevo gestos, el mohín / que tan feliz me hacía, y ese modo / de quedarte en ti misma, con el curvo / reposo de una imagen de marfil", 5-8), como recuerdos objetivos ("Además opiniones, cóleras, teorías, / nombres de hermanos y de hermanas, / la dirección postal y telefónica, / cinco fotografías, un perfume de pelo", 10-13). Los dos modos del recuerdo se hallan separados en el discurso por una frase sentenciosa que recuerda el planteamiento holista frustrado de "Bolero": "No es gran cosa este todo que me queda" (9). La enumeración, aparte de su carácter más o menos "caótico", corrobora el efecto metonímico que es esencial en el poema; la retórica contribuye al sentido: las partes no dejan acceder al todo. Además, en el desorden puede encontrarse un vector común ya señalado: la inmaterialidad. Queda el gesto, el mohín, no el cuerpo o el rostro; queda el perfume, no el pelo; quedan las circunstancias, toda la periferia del "tú", pero se desvanece su figura. Esa inmaterialidad se concentra en la presencia ausente que cierra la enumeración: "una presión de manos pequeñas donde nadie diría / que se me esconde el mundo" (14-15). El símbolo de las manos es clave en toda la obra de Cortázar. La importancia aquí se refleja en la índole de recipiente del mundo que se les confiere. Pero, una vez más, queda la huella (la presión) no el ser (la mano).

La última parte del poema se inicia con un verso que recoge la enumeración y repite el verbo que indica desplazamiento, separación, en el que se cifra el momento de enunciación del poema: "Todo lo llevo sin esfuerzo, perdiéndolo de a poco" (16). El cierre del texto es el momento también de proyección hacia el futuro tras asumir los

límites que separan a los sujetos: "No inventaré la inútil mentira de la perpetuidad" (17). Esa proyección es la que pone a este poema en la estela de "El niño bueno" (así como la repetición de algunos símbolos que aparecen inmediatamente: los "puentes"). Ya en el momento de la partida se quiere asumir la amenaza del olvido y se establece como programa el voluntarismo, la liberación. Tal es el sentido que debe otorgarse al título, "restitución". Convencido de que sólo se poseen fragmentos no sustanciales del "tú", el "yo" propone un rito de liberación mutua del lastre: esos fragmentos no le van a servir para recomponer en la distancia la imagen verdadera del "tú" y, quizá, para éste pueden suponer un vínculo que cercene su desarrollo en plenitud. De ahí que, bajo una representación ritual, el poema concluye proponiendo la desvinculación. El recuerdo incompleto debe deshacerse mientras se "cruza el puente" y ser restituido al mundo, que lo recibirá jubiloso: "mejor cruzar los puentes con las manos / llenas de ti, / tirando a pedacitos mi recuerdo, / dándolo a las palomas, a los fieles / gorriones, que te coman / entre cantos y bullas y aleteos" (18-23). El cierre es perfecto por cuanto recoge la imagen simétrica de las manos del "yo": si en las del "tú" se escondía el mundo (con imagen ambigua, que es solidaria con las blusas que esconden el seno), las del "yo" se hallan llenas del recuerdo del "tú" (y no es todo el "tú"). Entre esas manos se mueve incierta toda posibilidad de encontrar un anclaje en el mundo. El "yo", sin embargo, prefiere asumir la parcialidad y separarse sin rémoras.

3.2. LA SEPARACIÓN:

3.2.1. Recuerdos de Buenos Aires:

"Después de las fiestas" [X; X; 0-10-11]

"Después de las fiestas" abre la sección "NI" en SC. Esa posición privilegiada me hace reparar en la posible silepsis enunciativa que esconde el título del poema. Si se proyecta sobre su contenido, podría leerse como mención que da la clave del momento que se describe en el texto (hay vasos vacíos, ceniceros sucios y la soledad protectora de

los amantes "cuando todo el mundo se iba", 1). Sin embargo, pienso que el título puede leerse también como referencia al momento de la enunciación: el poema (y la sección que éste abre) se escribe después de que han terminado las fiestas del amor, en el momento de "reflujo" anticlimático. La elección del pretérito imperfecto incide en el dibujo de una escena ocurrida en un pasado que se considera irrecuperable. A tal respecto puede resultar emblemática la tensión generada en el v. 11 entre el imperfecto y la locución adverbial: "iba a llamarnos otra vez", pues sugiere la nostalgia de una recurrencia que sucedió pero ya nunca más va a tener lugar. En el discurrir de la fábula amorosa, este poema podría encontrar situarse en los primeros momentos de la separación, cuando la melancolía se alimenta con recuerdos positivos de la etapa anterior.

No deja de llamar la atención el comienzo, que, aun tratándose de un poema que abre una sección del libro que lo incluye, vincula su discurso con un discurso anterior ("Y cuando todo el mundo se iba", 1), lo que, en cierto modo, invita a preguntarse por la huella textual de ese tiempo anterior al momento de la escritura de este poema, esto es, a reconstruir la historia amorosa. El poema, por otra parte, aparece determinado por el epígrafe de Desnos que lo antecede y que -asumido por el poeta- precisa sin duda las circunstancias de enunciación: "*Jamais jamais d'autre que toi / Et moi seul seul seul comme le lierre fané des jardins de banlieue seul comme le verre / Et toi jamais d'autre que toi*". Pasión unipersonal, soledad y aniquilación, sentimiento de extraterritorialidad e incluso enajenamiento lingüístico marcan también la voz de este yo que habla a "larga distancia".

No obstante, en este poema, bajo el velo de la melancolía, se deja pasar la expresión del júbilo amoroso conocido en el pasado. La composición imaginaria se centra en la sensación de alivio que acompaña a la recuperación de la intimidad de los amantes tras el tráfigo público ("nos quedábamos los dos", 2)⁶⁷⁰ y, más profundamente,

⁶⁷⁰ Puede, quizá, encontrarse una traducción narrativa de esas fiestas en la "discada" de *Rayuela* (cap. 11). Estos poemas parecen llevar algunas de las semillas imaginarias que se desarrollarán en el proyecto narrativo

en la conciencia que el "yo" tiene de la persistencia reconfortante del "tú" a su lado, más allá de la transitoriedad de lo ajeno: "qué hermoso era saber que estabas / ahí como un remanso, / sola conmigo al borde de la noche, / y que durabas, eras más que el tiempo" (4-7). La estructura del ámbito simbólico construido por el "yo" enunciador es muy clara y aparece marcada por contraposiciones explícitas: el "tú-sola" se opone a "todo el mundo" en virtud de su unicidad y también de su consistencia; mientras éstos "se iban" (1), tú "eras la que no se iba" (8); al desorden (ese desorden que el "yo" luego, como se ha visto en "El niño bueno", no será capaz de asumir), representado por los "vasos vacíos y ceniceros sucios" (3)⁶⁷¹, se opone el "remanso" generado por el "tú"; al quedarse "entre vasos..." (en medio del desorden, del residuo que constriñe) se opone el estar "al borde de la noche" (6) (al filo de lo abierto de lo que no es resto de nada sino pura posibilidad). Por otro lado, se establece una isotopía de la persistencia: el "tú" que dura "más que el tiempo" (anulación del devenir que ya ha aparecido como efecto habitual del amor) constela a su alrededor el ámbito de lo quieto ("remanso"), el ámbito de la identidad: "porque una misma almohada / y una misma tibieza / iba a llamarnos otra vez" (9-11). La metonimia de la "almohada" sitúa esta escena inmediatamente antes de "los cuerpos que abandonan las almohadas" ("La lenta máquina del desamor..."), pero a efectos del desarrollo de la escritura de la historia amorosa creo que aquel poema resulta más inmediato que éste, primera rememoración tras la ruptura. El último verso citado, como he dicho, cifra el contenido melancólico del poema: eso que se repetía idéntico a sí mismo pertenece a un pasado que ya no ha de darse, de ahí que los dos últimos versos, que desarrollan el contenido jubiloso del poema ("a despertar al nuevo día, / juntos, riendo, despeinados", 12-13), no hagan sino acentuar su efecto de nostalgia: el "yo", "después de las fiestas", ya no tiene esperanza de un nuevo día, pues está separado. El niño bueno ya no reirá, ni mucho menos se despeinará.

más ambicioso, que no tardará mucho en ponerse en marcha.

⁶⁷¹ Donde debe notarse la aliteración reforzada por el seseo dialectal.

"Le Dôme" [0-20-5; 19-20-21]

"Le Dôme", como he señalado ya, es el poema que más veces se publica de todo el ciclo y uno de los que presenta más movilidad a la hora de establecer relaciones intertextuales con los otros. Su enclave enunciativo está, sin embargo, doblemente precisado: primero, por la mención en exergo de un lugar perfectamente ubicable: Montparnasse; en segundo lugar, por el guiño concreto para el *flâneur*: "Le Dôme" -con comillas en todos los textos- es el nombre de un café de ese barrio parisino⁶⁷². En mi hipótesis, título y epígrafe se refieren al lugar de la enunciación (y por tanto, lo sitúan también en el tiempo: el posterior a la separación y la llegada a París), que no puede confundirse, entonces, con el "café mugriento" mencionado en el enunciado (v. 9). Como explica el pasaje de *Rayuela* citado en la nota anterior, se produce en el sujeto una evocación por contigüidad: la presencia en "Le Dôme" evoca una escena anterior en otro café.

Así pues, el poema presenta un recuerdo anterior a la separación, pero en contraste con el que acabo de comentar, no es ni un momento jubiloso ni un momento repetido en el pasado: se evoca el preciso instante de la ruptura ("nuestra última hora", 5). El "yo" se reprocha y reprocha al "tú" haber incurrido en una conducta infame: lamenta que no hubieran sido capaces de elevar ese instante a la condición que podría haber alcanzado; en suma, lamenta no haber aprovechado la ocasión para "mejorarse".

⁶⁷² Se menciona en el inventario de cafés incluido en *Rayuela* (R, cap. 132: 420): "Y mientras alguien como siempre explica alguna cosa, yo no sé por qué estoy en el café, en todos los cafés, en el Elephant & Castle [...], en el Opem Café, en el Dôme, en el Café du Vieux Port [...]". En una de sus notas más útiles, Amorós identifica muchos de ellos: "El Dôme en Montparnasse, fue el lugar favorito de Modigliani, Strawinsky y Picasso. [...]" (Cortázar, 1984d: 690, n.; también recuerda ahí el poema que comento). Interesa la continuación de ese pasaje de *Rayuela*, por su evidente conexión con el sentido del poema: "[...] en los cafés de cualquier lado donde *We make our meek adjustments, / Contented with such random consolations / As the wind deposits / In slithered and too ample pockets. Hart Crane dixit.* Pero son más que eso, son el territorio neutral para los apátridas del alma, el centro inmóvil de la rueda desde donde uno puede alcanzarse a sí mismo en plena carrera, [...] puede desapegadamente intentar la revisión y el balance, igualmente alejado del "yo" que entró hace una hora en el café y del "yo" que saldrá dentro de otra hora. Autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico entre dos cigarrillos".

La estructuración de la materia del poema adopta una progresión inductiva: comienza con reflexiones de tipo metafísico-poético, sobre la imperfección del mundo (1-4), expone (corrigiendo la realidad) su idea de la "ruptura perfecta" (4-7) y concluye tristemente describiendo lo que ocurrió en realidad (8-13), que se presenta como prueba de las tesis con que el poema se iniciaba. El discurso poético intenta proyectar una circunstancia real, que cuesta aceptar, hacia un significado trascendente: esa separación infame y sus consecuencias (que se anticipan en el v. 2: "este recuerdo que me legas, una cara entre espejos y platinos sucios"⁶⁷³) se ofrecen como prueba por "correspondencia" (o si se quiere, en terminología cortazariana: "figura") de sucesos mucho más importantes⁶⁷⁴: "la sospecha de la imperfección universal" (1), "la certidumbre de que el sol está envenenado, / de que en cada grano de trigo se agita el arma de la ruina"⁶⁷⁵ (3-4).

El discurso adquiere así una inesperada solemnidad, pues defiende tesis comprometidas (la torpeza individual es la base del desorden universal), pero no deja de transparentar la conciencia del sinsentido de esa solemnidad y se escora, como es habitual, hacia la ironía: los versos largos, de movimiento prosístico, adoptan estrategias de distanciamiento objetivo y léxico que quiere acentuar la precisión explicativa: "A la sospecha...contribuye" (1); "A la certidumbre...aboga..." (3-5). No obstante, la incertidumbre de la conexión entre los sucesos y sus inferencias permanece inexplicada: el esfuerzo discursivo del "yo" no da el resultado pretendido y sólo puede

⁶⁷³ Donde debe notarse la reaparición de símbolos de identidad y desorden ya aparecidos (el rostro inasible, el espejo, los objetos "sucios"), escondidos tras la metonimia aparentemente denotativa referida al "café".

⁶⁷⁴ El procedimiento articula entonces todo el poema en una cadena como la que sigue: "Le Dôme" - otro café - la separación torpe - la imperfección universal.

⁶⁷⁵ La misma idea de "lo grande oculto en lo pequeño", que sostiene a toda la teoría de las correspondencias y que es estructura fundamental en la configuración del espacio imaginario, según Bachelard ("La miniatura es uno de los albergues de la grandeza"; 1965: 204) se encuentra plenamente desarrollada en un poema cortazariano de los años 40: "Semilla".

refugiarse en la ironía. Del mismo modo, el núcleo generador del poema es la impotencia de la voluntad para superar los límites de la realidad: la contraposición entre lo que "debió ser" ("[...] nuestra última hora / que debió transcurrir en claro, en un silencio / donde lo que quedaba por decir se dijera sin menguas", 5-7) y lo que no se pudo evitar que fuera ("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", 8-11). Esa impotencia redonda en degradación de los sujetos, incapaces de reducirse a un silencio "perfecto", débiles pues cedieron a la tentación "explicativa" (la misma que parece subyacer, irónicamente, en las estrategias de enunciación de este poema). La palabra dicha, entonces, introduce lo imperfecto y condena a los sujetos, ensuciando el mundo ("café mugriento") y limitando el alcance de los signos ("pobres besos"), enviando al pasado el ámbito abierto que simbolizaba la noche en "Después de las fiestas" y que aquí reaparece convertida en "resaca".

"Le Dôme" es la expresión de la muerte del amor⁶⁷⁶. Tras él sólo cabe la síntesis recapitulativa que, por ejemplo, pueden dar esos dos versos de SC que he considerado integrados en el discurso global de *Larga distancia* y "que solamente dicen": "Siempre fuiste mi espejo / quiero decir que para verme tenía que mirarte" [X; X; 11-12-13]: la experiencia amorosa en presencia queda así resumida en la función identificativa de la fusión con el otro⁶⁷⁷. Ese es el último recuerdo positivo de lo que hubo antes de la separación. El sujeto, ahora, alejado, se enfrenta a la posible pérdida de su identidad.

⁶⁷⁶ Aunque tenuemente, ese vector "funerario" pueden indicarlo la ubicación en "Montparnasse" (por su cementerio) y algunas expresiones del poema ("legar", v. 2; "última hora", 5; "larvas", 10), así como el fragmento de Aragon (*Le roman inachevé*) que precede al poema en SC, con la aparición simbólica del "mirto": "Les myrtes ont des fleurs qui parlent des étoiles / Et c'est de mes douleurs qu'est fait le jour qui vient / Plus profonde est la mer y [sic] plus blanche est la voile".

⁶⁷⁷ El diálogo conflictivo con la poesía amorosa de Pedro Salinas que ya he apuntado continúa por ejemplo cuando se consideran estos versos de *Seguro azar*: "Tu presencia aquí, sí, / pero invisible siempre, / sin verte y verdadera. / Cristal. ¡Espejo nunca! ("Amiga"; Salinas, 1961: 14).

3.2.2. La evidencia de la separación

"Hablen, tienen tres minutos" [0-1-2; 14-1-15; 13-1-2]

Este poema, como dije, da la clave telefónica del título del conjunto⁶⁷⁸, algo que aparece subrayado por su posición inicial en PM. La conversación telefónica no es sólo algo que podría interpretarse como la representación moderna de la "presente ausencia", sino que, además, permite el hueco necesario para que se instalen otras voces, como es en este caso la que se representa en el título del poema: ha quedado clausurada la etapa de la relación inmediata, en presencia y no medida. El teléfono figura la ausencia, la interferencia de otras voces, la insidiosa presencia de lo ajeno y el absurdo límite (cronológico) al contacto.

Con semejante premisa, el poema se construye como un discurso contra el tiempo, un discurso que necesariamente debe llenar el tiempo concedido para el contacto. No puede pasarse por alto que, a pesar de que el título apela a un destinatario plural, en el poema sólo se oye la voz de uno de los sujetos: el "yo" protesta de su soledad e intenta figurarse la situación del "tú". La estructura del poema es clara: comienza refiriéndose a circunstancias concretas que inmediatamente se elevan al plano simbólico ("De vuelta del paseo / donde junté una florecita para tenerte entre mis dedos un momento", 1-2) y termina circularmente imaginando que el mismo suceso evocado por él ha podido darse en la distancia, que la misma flor -como la flor de Coleridge⁶⁷⁹- había sido recogida en otra parte:

20 [...] yo te presiento a la distancia en tu ciudad,
 volviendo del paseo donde quizá juntaste
 la misma florecita, un poco por botánica,
 un poco porque aquí,
 porque es preciso
 que no estemos tan solos, que nos demos

⁶⁷⁸ No será ocioso recordar que Cortázar utiliza el "teléfono" como elemento discriminador cuando señala sus distintas opciones estéticas: "La excepción es lo que yo llamo "mi poesía lujosa", los sonetos y los preludios, todas las evocaciones mitológicas [...]. Todo eso es deliberadamente muy lujoso, para llamarlo así, donde la palabra "teléfono" no entrará jamás" (Prego, 1985: 158).

⁶⁷⁹ Cfr. Borges (1985: 17-21).

un pétalo, aunque sea un pastito, una pelusa.

Entre ambas ocurrencias, el "yo" indaga en su soledad. Tras la ceremonia unitiva fracasada, la tristeza exige transformación: "y bebí una botella de Beaujolais, para bajar al pozo / donde bailaba un oso luna" (3-4). Todo eso ha ocurrido en el exterior. La comprobación del fracaso hace que el "yo" se retire hacia el interior: el enajenamiento alcohólico no conduce a la alegría sino al retraimiento, donde el "yo" pueda despojarse de sí y aislarse frente al mundo: "en la penumbra dorada de la lámpara cuelgo mi piel / y sé que estaré solo en la ciudad / más poblada del mundo" (5-7).

A partir de ese momento comienza la justificación irónica del propio discurso, que supone el punto de crisis metapoética frecuente en estos poemas: pide excusas por "este balance histérico" (8)⁶⁸⁰, que se interpreta como artimaña infantil de ocultamiento ("fuga a la rata", 8)⁶⁸¹ o como estrategia de falso alivio ("queja de morfina", 8): el discurso se considera en cualquier caso una manera de eludir la realidad. La ironía estriba en el esfuerzo que el "yo" hace para justificarse y, como siempre, en los términos empleados para ello, que caen de lleno en prolijidad discursiva: "Excusarás..., / teniendo en cuenta... / ... // Máxime sabiendo"; "Creo que sospecharás..." (8-9, 11, 16). La justificación que se detalla roza, por un lado, los términos de la "falacia patética", en tanto en cuanto el medio hostile traduce el estado interior del "yo": "[...] hace frío, llueve sobre mi taza de café, / y en cada medialuna la humedad alisa sus patitas de esponja" (9-10). La figuración animalística ("patitas") de ese espacio hostile -habitual en Cortázar- acentúa el sentido amenazador, como si se presentara a un insecto que disfruta de la

⁶⁸⁰ El campo léxico que genera el "balance" (el resultado puesto en orden) entra dentro de las estrategias organizadoras del cancionero. Así, ese término incluido en un poema inicial puede apuntar no sólo al contenido de ese poema sino a todo el conjunto de poemas. De ahí que sea posible integrar en la serie un poema como "Bilan".

⁶⁸¹ Con recurso a la dicción coloquial que es frecuente en estos poemas: en Argentina "hacer la rata" es faltar a clase.

cosa corrompida. Por otro lado, el "balance histórico" se justifica también subjetivamente en la obsesión padecida por el "yo" ("pienso en ti obstinadamente", 12), que se traduce en una triple imagen progresivamente ampliada: "[...] como una ciega máquina, / como la cifra que repite interminable el gongo de la fiebre, / o el loco que cobija su paloma en la mano, acariciándola hora a hora / hasta mezclar los dedos y las plumas en una sola miga de ternura" (12-15). Es la fijación morbosa, ajena a todo intento de racionalización, que ha olvidado su origen y es capaz de prolongarse hasta sus últimas y paradójicas consecuencias (la ternura que mata a la paloma), pues no concibe el riesgo⁶⁸².

En este punto se alcanza el clímax del poema y la última estrofa procede a la distensión que busca el cierre circular: el "yo" presiente reciprocidad "a la distancia" (17), quiere que así sea, dando a entender cuánto de voluntarismo atraviesa estos poemas ("un poco porque aquí / porque es preciso", 20-21) pues es la única esperanza que le queda de que el aislamiento enajenante no se haya apoderado de todo.

"Happy new year" [3-4-5; 17-4-18; 3-4-&]

Si en el poema anterior era la interferencia de la voz inscrita en el título el signo de la separación física, éste poema hace de las consecuencias de esa separación el

⁶⁸² La imagen es recurrente en varios lugares de la escritura cortazariana, comprobando su importancia simbólica. Se proyecta, una vez más, en *Rayuela*: "[...] Oliveira se quedó pensando en la silueta vestida con un pijama rosa que había entrevisto al doblar un codo del pasillo del tercer piso, un hombre ya viejo que andaba pegado a la pared acariciando una paloma como dormida en su mano" (R, cap. 50: 246); "Cuando llegó el viejo con la paloma en el hueco de la mano, acariciándola despacio como si quisiera hacerla dormir, hubo una larga pausa en que todos se dedicaron a contemplar la paloma inmóvil en la mano del enfermo, y era casi una lástima que el enfermo tuviera que interrumpir su rítmica caricia en el lomo de la paloma para tomar torpemente la Birome que le alcanzaba Remorino" (R, cap. 51: 251). La publicación de *Diario de Andrés Fava* ofrece un contexto no ficcional para la imagen (y para el capítulo de la morgue en *Rayuela*) y permite fechar su aparición en la inmediatez de la escritura del poema: "Un amigo de Mendoza me cuenta cosas de X. Cuando Y murió en un manicomio, X fue a identificar el cadáver. Lo llevaron al frigorífico de la morgue; abrían los compartimentos y sólo se veían plantas de pies, una al lado de otro como lomos de libros humanos. Un loco supo que buscaban a Y. "Lo conozco", dijo. Rápidamente escogió un par de pies, y de un tirón extrajo el cadáver. / Cuando salían, X vio pasar a un loco sucio y harapiento. Llevaba una paloma contra el pecho, y continuamente la acariciaba. Ya no era un hombre, era una caricia a una paloma. Y como esto duraba todo el tiempo, la paloma tenía el plumaje sucio y estropeado, ya idéntica a su caricia" (DAF: 31). El símbolo de la paloma se había desarrollado en un soneto de la primera época: "Paloma muerta".

motivo central: la imposibilidad del contacto físico (simbolizado una vez más en la mano) y la consiguiente invención de ese contacto. La inserción en el curso de la fábula amorosa viene subrayada por la inscripción (en PM y SC) de una fecha ("31/12/1951") que recorta la referencia del título sobre la experiencia biográfica del autor: el poeta está ya del otro lado, es el primer cambio de año pasado en la distancia. La importancia simbólica de la fecha como umbral entre dos etapas de vida se manifiesta en el hecho de que ese momento se inscribe tres veces: el título, la fecha tras el poema y aún en el interior del texto: "[...] esta noche / de fin de año, de lechuzas roncadas"⁶⁸³ (7-8). Puesto que no aparecerán muchos índices cronológicos inequívocos a lo largo de los poemas que he seleccionado, esta referencia incrementa su significación macro-textual: entre la mención tópica e irónica (doblemente, por ir en inglés) del título y la inscripción puramente referencial objetiva que incluye el poema en la biografía, aparece la notación simbólica; en lugar de la proyección "optimista" hacia el futuro ("new") o de la fría fecha (que pone a la escritura fuera del devenir sentimental), el mismo momento se nombra con connotaciones que lo anclan al pasado, cerrándolo ("fin"), y que, si admite una lectura proyectiva, la cifra en el mal agüero que pueden simbolizar las "lechuzas roncadas".

Se observa que la preocupación por la temporalidad, que articula de tal modo el espacio de la enunciación, penetra también en el tejido del enunciado, precisamente en los dos últimos versos del poema: el ciclo detenido en su ápice que es la noche de fin de año, recupera su movimiento cuando se atribuye al contacto con la "mano" de la amada la posibilidad de "la sucesión de las cuatro estaciones" (16), e, inmediatamente, la posibilidad de conocer nuevos umbrales, de la apertura a "nuevos días": "el canto de los gallos" (imagen que, obviamente, debe oponerse a la de las "lechuzas roncadas"). El poema tematiza, entonces, la detención del movimiento en el punto de crisis y las

⁶⁸³ La coma tras "año" aparece en PM y RC, pero no en SC, lo que dificulta la comprensión, aparte de deshacer el *coupling* comparable -que es recurso reiterado en el poema: "[...] ese trocito / de azúcar verde, de redondo alegre" (5-6); "el canto de los gallos, el amor de los hombres" (17).

condiciones para su recuperación en orden (un orden que viene dado por el tercer elemento que se hace depender del contacto con la mano y que cierra el poema: "[...] el amor de los hombres", 17).

El siguiente paso en el comentario puede revelar conexiones intertextuales con algún poema ya comentado de la misma serie. Persiste la conexión entre lo ínfimo y lo cósmico como estructura de pensamiento. En "Le Dôme" una despedida errada, un silencio no respetado, era cifra de la catástrofe. En este poema, al contrario, el contacto con la mano del "tú" es la clave del orden: "Así la tomo y la sostengo, como / si de ello dependiera / muchísimo del mundo" (13-15). Por otra parte, esa mano ya había aparecido en "Restitución" como almendra en la que se encerraba el mundo (recuérdese: "una presión de manos pequeñas donde nadie diría / que se me esconde el mundo"). Aquí se recoge la misma figuración simbólica con dos modulaciones: una la recién citada, al final del poema, de la mano como sustento del universo; otra al principio: la mano como signo que abre el mundo privado del "tú" ("Necesito esa puerta que me dabas / para entrar a tu mundo, [...]", 4-5). Sobre todo el poema gravita la confianza mágica en el poder de la metonimia: como en la florecita de "Hablen, tienen tres minutos", el "yo" busca en la mano imposible el nexo con el mundo perdido. Los mecanismos verbales del conjuro se multiplican: la mano es "un sapito que duerme así contento" (3), un "trocito / de azúcar verde, de redondo alegre" (5-6) y más adelante se construirá "el durazno sedoso de la palma / y el dorso, ese país de azules árboles" (11-12). El proceso de metaforización se combina con la inscripción de seducciones imaginarias muy connotadas: el cromatismo, el ámbito vegetal y animal que dan múltiple vida a esa mano, la construcción de un ámbito agradable para la imaginación ("dormir" o esa enigmática metátesis "redondo alegre"; tampoco es ajeno a ese efecto el uso reiterado de los diminutivos, que se extiende a otros poemas).

Los recursos discursivos son también comunes con los que ya he destacado en otros poemas del cancionero: el impulso conversacional ("Mira, no pido mucho", 1), la

reticencia irónica a nombrar lo que verdaderamente sucede (basta atender al título o leer la justificación que se da para la imposibilidad del contacto: "No puedes, por razones técnicas [...]", 9). La primera parte del poema (1-9) expone, pues, el deseo frustrado del contacto real, en perfecta tríada que combina variación y repetición: "[...] no pido mucho, / solamente tu mano, [...]" (1-2); "Necesito esa puerta..." (4); ¿No me prestas tu mano...?" (7). La segunda (enlazada lógicamente a la anterior y manteniendo el tono discursivo) pone en marcha la construcción de la "verdad inventada" que Cortázar postula en la nota introductoria a "NI"⁶⁸⁴: "[...] Entonces / la tramo en aire, urdiendo cada dedo, / el durazno sedoso de la palma / y el dorso, ese país de azules árboles" (9-12)⁶⁸⁵. El lamento ha dejado paso aquí al voluntarismo optimista⁶⁸⁶ de la presencia del "tú" que ya apunta las vías de desarrollo de la historia amorosa. Aquí todavía el impulso es positivo: hacia la reconstrucción de lo que falta. Más adelante la voluntad se dirigirá hacia la destrucción de lo dado.

"Hic et nunc" [7-8-9; 19-8-21; X]

"Hic et nunc" supone el primer momento de detención metapoética absolutamente consciente. Es importante, a tal respecto, darse cuenta de que en las dos ocasiones en que se publica aparece hacia el final de la serie. Sin embargo, en la reorganización de la fábula creo que puede anticiparse, pues se inscribe todavía en el

⁶⁸⁴ Conviene recordar que este poema, sin embargo, no pertenece a esa sección, sino a "AA".

⁶⁸⁵ Debe recordarse la conexión evidente entre esta mano construida por la voluntad del poeta y la mano fantasmagórica que vuela en el cuento "Estación de la mano" (VDOM y *La otra orilla*). Por otro lado, la decisión de construir parte del cuerpo de la amada para traerla a la presencia reaparece en el famoso capítulo 7 de *Rayuela*: "Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, *hago nacer cada vez la boca que deseo [...]*" (R, cap. 7: 36; la cursiva es mía). Una vez más vuelve a encontrarse una anticipación de *Rayuela* en este cancionero, lo que demuestra su importancia en el seno de la obra total.

⁶⁸⁶ Oposición que acaso deja su huella léxica en la multiplicación de los deícticos: frente al tenuemente elegíaco "ese" ("esa puerta", "ese trocito", "ese país"), la reiteración del modo del hacer en "esta" noche: "duerme así contento", "Así la tomo y la sostengo".

proceso de aceptación de la ausencia como algo impuesto, antes de que la voluntad pueda acertar a manipularla. La crisis comienza a manifestarse por el lado expresivo, en tanto en cuanto el lamento es ahora por no acertar a decir esa ausencia.

Los primeros versos delimitan inequívocamente el impulso del poema: la insuficiencia del discurso y la falta de contacto -que enlaza al poema con los que acabo de comentar, especialmente con "Hablen..." y con "Happy new year"-: "La nobleza, las grandes palabras, qué mal le van / a esta ternura sin mejillas que tocar, / a esta lengua sin labios que entender" (1-3). Este comienzo, que se refiere en general a todo el discurso poético que se está sosteniendo, afecta de modo singular al título del poema: "Hic et nunc". Si por un lado puede asociarse este título con el paradigma de los títulos en idiomas extranjeros que no son infrecuentes en el cancionero ("Happy new year", "After such pleasures", "Bilan"), presenta la peculiaridad de ser el único en latín, lengua a la que parece atribuirse una especial "nobleza". Se leerá entonces el título como un arranque dignificador, como un impulso -paradójico, por su significado- al enfoque "distanciado" de la materia. La *retractatio* es, no obstante, inmediata: el primer verso desautoriza al título y, en esencia, al poema que podría haber sido escrito bajo su advocación y que quedará por siempre en el silencio. Acabo de decir, además, que el distanciamiento expresivo que implica el idioma elegido para el título era contradictorio con respecto a la intimidad que su sentido quiere representar. La importancia del sintagma "hic et nunc" en toda la obra cortazariana es patente⁶⁸⁷. El

⁶⁸⁷ Las apariciones (que consigno por orden cronológico) son numerosísimas en muy diversos contextos: "-No iremos muy lejos por ese camino -dijo Oliveira-. ¿Qué nos da la poesía sino esa entrevisión? Vos, yo, Babs... El reino del hombre no ha nacido por unas pocas chispas aisladas. Todo el mundo ha tenido su instante de visión, pero lo malo es la recaída en el *hinc* [sic] y el *nunc*" (R, cap. 99: 366); "A lo largo del siglo XIX, el refugio en la metafísica era el recurso mayor frente al **timor mortis**, las miserias del **hic et nunc** y el sentimiento del absurdo por el que nos definimos y definimos el mundo" ("Julios en acción", VDOM: 25); "Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar **hic et nunc**; hablo del universo poético de John Keats" ("Casilla del camaleón", VDOM: 323); "La cronología se fue al diablo, *what the hell*, porque hoy sabemos que hoy es solamente hoy, *hic et nunc*, si le gusta más[...]" (Cortázar, 1971: 9); "Muy pocos conocían a Pablo Neruda, a ese poeta que bruscamente nos devolvía a lo nuestro, nos arrancaba a la vaga teoría de las amadas y las musas europeas para echarnos en los brazos a una mujer inmediata y tangible, para enseñarnos que un amor de poeta latinoamericano podía darse y escribirse *hic et nunc*, con las simples palabras del día, con los olores de nuestras calles, con la simplicidad del que descubre la belleza sin el asentimiento de los grandes heliotropos y

significado de la expresión (como el del "sur cette terre même" baudelairiano⁶⁸⁸) solapa la exigencia de realización inmediata del deseo (de ascendencia puramente romántica⁶⁸⁹) con la denuncia de las limitaciones de lo dado.

La primera estrofa concluye insistiendo en la descompensación existente entre poética y realidad: "Envilece un amor así que rebota en las paredes del cuarto / o se va cayendo a pedazos de palabras, esto" (4-5). Por primera vez se enfrenta el "yo" a la realidad de un amor solipsista que lo mantiene cercado. Se da cuenta entonces de que el esfuerzo por mantener un "amor así" afecta a la integridad del sujeto. De otro lado, la transformación en palabras es también puro falseamiento, desgarro sin sentido. El demostrativo final funciona como índice implacable que acusa la inanidad de la escritura que se está desarrollando.

la divina proporción. (Cortázar, 1986c: 162); "lo que ustedes le piden / al escritor poeta-narrador-novelistas / es que renuncie a adelantarse / y se instale *hic et nunc* (¡traduzca, López!) / para que su mensaje no rebase / las esferas semánticas, sintácticas, / cognoscitivas, paramétricas / del hombre circundante. Ejem" ("Lucas, sus discusiones partidarias"; UTL: 152); "El sentimiento de la poesía en la infancia: me gustaría saber más, pero temo caer en las extrapolaciones a la inversa, recordar obligadamente desde el *hic et nunc* que deforma casi siempre el pasado" (SC: 43). Quizá no sea ocioso recordar que Eduardo Jonquières, poeta amigo a quien me he referido en varias ocasiones, tiene un poema del mismo título casi contemporáneo, incluido en *Los vestigios* (Buenos Aires, Botella al Mar, 1952, p. 50). El ejemplar conservado en la Fundación Juan March lleva la siguiente dedicatoria: "Para Julio, el afecto, el recuerdo de siempre. Eduardo. Aquí, en noviembre de 1952". Cortázar subraya el poema y le añade un dibujo.

⁶⁸⁸ Cortázar recuerda la vigencia de esa expresión en su comentario de la biografía de Baudelaire escrita por François Porché: "Y si por la poesía tiene él la revelación de la inmortalidad del hombre, su decepcionada inteligencia lo lleva a adelantar, tantos años atrás, lo que es hoy razón de ser del surrealismo: el prestigio poético está en el deseo de apoderarse, *sur cette terre même*, de un paraíso revelado" (1949; en OC/2: 186). Antes, analizando la obra de maestros simbolistas, se había servido de otra expresión estrictamente sinónima: Mallarmé persigue el "absoluto poético" como un fin en sí mismo, olvidando "el aquí abajo que fue amargo cáliz" ("Rimbaud", 1941; OC/2: 19). O al definir al cierta clase de "poeta" en *Teoría del túnel*: "Lejos de ser el soñador, el iluminado o el simple que según pensáis exaltamos, es "inteligente" y aún lo es doblemente: en primer lugar al modo de todo el mundo, formando, reuniendo y disociando conceptos como vosotros y yo, bien o mal según esté más o menos dotado en ese sentido; y lo es además de otra manera más alta, allí donde su experiencia propiamente poética le permite sobrepasar el orden abstracto de las nociones y los razonamientos, y alcanzar lo concreto, lo real mismo hasta donde puede alcanzárselo aquí abajo" (TT: 80).

⁶⁸⁹ Según Béguin (1954: 245) ese sintagma caracterizaba también la escritura de Novalis: "Ya desde este mundo: *hic et nunc*; tal es la palabra central, la afirmación esencial del romanticismo de Novalis".

A partir de ese momento, el poeta se aplica a la negación; niega la esperanza y la melancolía, niega la capacidad del poema para articularlas: "Es inútil la argucia y la esperanza, / somos la previsión, / los ojos y la boca orientados al viento. ¿Qué me vale / lo que fue, la suave crónica?" (6-9). Al oponer en el futuro la esperanza a la previsión (y previsión hostil, como quiere reflejar la imagen del viento), acepta el fatalismo; al negar la "suave crónica", anula el desarrollo de su discurso en los poemas comentados hasta el momento, según se ha visto, considerados como "argucia", como artificio, e instala a este poema como primer punto de inflexión en el desarrollo del cancionero.

El giro del poema busca expresar la relación real del "yo" con el "tú", por detrás de la argucias expresivas ya superadas: es cuando surge la traducción del título en su patética ambigüedad: "Siempre andaré buscándote en el hoy / de esta ciudad, de esta hora" (10-11). Tal es la "previsión": buscar lo que no está donde no está, no poder concebir la ausencia⁶⁹⁰. Frente a esa instalación irrenunciable en la inmediatez que sólo devuelve vacío, la otra opción (el recuerdo, la "suave crónica") se figura míticamente como enfrentamiento con la destrucción, aún más intolerable: "Si me doy vuelta, oh Lot, eres la sal / donde mi sed se hace pedazos" (12-13). La búsqueda debe ser proyección, aunque sea sin garantías, nunca retroceso, porque es una lucha contra el tiempo. El deseo (la sed, como traduce el verso aliterado) no conoce el retorno, tan sólo actualidad y pulsión hacia adelante. Es significativa la repetición del término "pedazos", que refuerza la isotopía semántica que equipara "sed" (deseo) y "palabras" (discurso poético). Ahí puede apoyarse la sugerencia órfica subyacente en la mención del mito bíblico de Lot: el "yo" (enamorado y poeta) está condenado a no volverse si quiere tener alguna esperanza de reencontrar lo que ha perdido. El final del poema parece recuperar algún componente del mito de Eurídice: "Mira de qué sustancias vivo,

⁶⁹⁰ La ciudad y la búsqueda, como ya se ha apuntado, configuran un esquema imaginario básico en toda la escritura cortazariana. Como se vio, Boruchoff (1988) lo considera el tema central de "LD". Yo aduzco estos versos tan sólo como un nuevo pasaje que se proyecta sobre la frase desencadenante de *Rayuela*: "¿Encontraría a...?".

/ pero no me tengas lástima, yéndote así / todavía más" (14-16). A pesar de todo, el poeta no logra vencer la tentación de la mirada atrás; se vuelve para una tarea sin fruto: exponer su situación, para decir que construye su vida sobre aquello que le quita la vida. La amada termina por alejarse definitivamente, la mirada atrás sólo sirve para comprobar que la distancia se va haciendo cada vez más larga⁶⁹¹. El poeta moderno asume, no obstante, su responsabilidad y pide enfrentarse solo a las consecuencias.

"Gólem" [X; 24-14-1; 2-14-15]

"Gólem"⁶⁹² parece cerrar la comprobación física de la separación que se había iniciado en "Hablen, tienen tres minutos". Si en aquel poema se quería creer en la posibilidad de una misma acción (recoger "una florecita") repetida en la distancia (señalada por "tu ciudad"), en éste se revela la escisión temporal que acompaña a la distancia física, ampliada: mientras que aquí "[...] El día acaba" (1), "Allá en tu pálido país arde la tarde" (7)⁶⁹³. Antes que en la sucesividad de lo idéntico que supera la distancia, se impone ahora la diversidad de lo simultáneo. La estructura del poema incide en esa separación (dos estrofas, iniciada la segunda por el adverbio en el v. 7 y subrayada por la aliteración -"pálido país"- y por la consonancia en eco -"arde la tarde"-

⁶⁹¹ La conciencia órfica en su mayor amplitud es explícita en Cortázar y a ello dedicaré atención singular. Traigo a colación el fragmento más evidente, aunque creo que el uso alegórico que en él se hace del mito no es estrictamente aplicable a los poemas que comento (y que es el error que achaco a críticos como Roy o Boruchoff): "Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina" (SC: 345).

⁶⁹² Aunque RC y RC2 dan el título en minúscula y sin acentuar, Cortázar acentúa la palabra en otras ocasiones (cfr. el último verso del poema "A una mujer", que cito más abajo). Por eso atribuyo la falta de tilde en SC al hecho de que, como todos los títulos, éste va en mayúscula y decido transcribirlo con tilde en mi comentario.

⁶⁹³ La conexión entre ambos poemas se refuerza por la imagen del "tú" que pasea: "volviendo del paseo..." ("Hablen, tienen tres minutos", 18) y "...arde la tarde / por donde irás..." ("Gólem", 7-8). Esos vínculos se subrayan por contigüidad en RC ("Gólem"- "Hablen, tienen tres minutos") y por proximidad en SC ("Hablen, tienen tres minutos"- "El niño bueno"- "Gólem"). A la inversa, la proximidad-contigüidad con "La visitante" (RC: "Gólem"- "Hablen, tienen tres minutos"- "La visitante"; SC: "Gólem"- "La visitante") hace reparar en conexiones formales como son la equivalencia espacial "a mi lado" ("Gólem", 12) / "aquí" ("La visitante", 1) o la contraposición ("Allá..." / "aquí"). Ese desplazamiento es en ambos casos el de un ser amenazante.

). Un poco como ocurría en "Happy new year", también aquí es fundamental la reflexión en torno al momento de la enunciación: lo que en principio se ofrece como contraposición tempo-espacial, se completa como movimiento de ida y vuelta del "ahora-aquí" al "ahora-allí" para volver a un nuevo "ahora-aquí" que cierra el poema. La distribución de las menciones cronológicas es perfecta: v. 1: "El día acaba", fin de un periodo / v. 7: "allá...arde la tarde", duración en plenitud / v. 13 y final: "...la noche que nace", regreso a la misma referencia con distinta mención, inicio de otro periodo, simbólicamente opuesto al que aparecía al inicio del poema.

La disposición de la materia se rige estrictamente por ese criterio espacio-temporal: los vv. 1-6 (que constituyen la primera estrofa) describen el "aquí" del "yo"; los vv. 7-10 imaginan la situación del "tú" "allá"; finalmente, los vv. 11-13 integran la figura del "tú" al espacio del "yo" (en continuidad, sin separación interestrófica) a través del símbolo del doble, reiterado, que anticipaba el título.

Antes de precisar el análisis de cada uno de los segmentos que he señalado, me parece oportuno indicar que la distribución coherente del espacio de la enunciación, tal como la he planteado, alcanza su plenitud semántica sólo en la conexión intertextual con el resto del cancionero. Esto es: sólo en la posibilidad de establecer vínculos con otros textos se sustenta la hipótesis que postula la existencia de dos sujetos distintos en este poema, pero es que sólo esa hipótesis ofrece una interpretación no forzada del texto.

De no ser así, el título y la aparición final de la imagen del "doble" podrían inducir a pensar en una escisión del sujeto emisor que se habla a sí mismo, que se ve a sí mismo como un ser de existencia vicaria fuera de lugar. Esta interpretación, no obstante, tropieza con un escollo de difícil solución: si el "yo"-aquí es el doble del "yo"-allí (de donde no ha podido arrancarse), ¿cómo interpretar la aposición: "[...] tu doble, esta / callada figulina que *a mi lado* contempla / la fría perfección de la noche que nace" (11-13; la cursiva es mía)? Sólo podría postularse que la duplicidad trans-espacial se ha

proyectado en la simultaneidad y el "yo"-aquí también se percibe como doble (en realidad habría una configuración triple: el "yo"-allá, el "yo"-aquí y el "yo" que los contempla a ambos⁶⁹⁴). Pero creo que ésa es una interpretación forzada que se disuelve si se tiene en cuenta la coherencia intertextual del cancionero, muy intensa en este punto, como he señalado en nota. El espacio enunciativo se organiza, pues, en torno a dos sujetos distintos y el doble-aquí es la proyección del "tú"-allá que el "yo" está inventando⁶⁹⁵, según ya se vio en otros poemas ("Happy new year").

El espacio del "yo" es el del ocaso, como he señalado. Además, todo se ofrece a la vista fragmentariamente y de forma degradada. El comienzo es ya una interpretación del sol poniente: "Ese violento fleco rojo es una estrella. [...]" (1). Los semas que se imponen son la hostilidad del paisaje que se ve (violento, rojo), su condición fragmentaria (fleco) y degradada por una mirada realista (estrella). Es el momento del acabamiento, en el que todo se disgrega o se encierra sobre sí: "como el llanto, una tierra sorda, un pardo" (2, donde la conexión recurre a efectos sonoros antes que visuales: la aliteración y la asonancia interna). La trimembración de este segundo verso parece iniciar un movimiento organizador que el discurso quiere imponer a la realidad del enunciado: los versos restantes de la estrofa se construyen en paralelismo más o menos perfecto (S-V-Comp.: "La destrucción devora las cornisas, / un talco ruin se posa en las ventanas", 3-4; o invertido: "y de los puentes crece como un nombre maligno", 5) que se prolonga en el v. 6, reforzado también por la asonancia interna ("una agobiada enfermedad del agua"). En la descripción del espacio del "yo" se ha incrementado la presencia de la degradación ("destrucción", "talco ruin", "enfermedad")

⁶⁹⁴ Una intuición parecida se da efectivamente en el cuento "Lejana", por ejemplo, en frases como: "Sé que allá me estarán pegando de nuevo" (*Bestiario*; CC/1: 124). La presencia de los "puentes" también es un nexo de unión entre cuento y poema, que no pueden ser muy distantes en el tiempo.

⁶⁹⁵ El carácter de imagen creada (como la "imagen de marfil" de "Restitución", 8) se subraya conscientemente en el término "figulina" -estatua de arcilla- que juega con la paronomasia *in absentia* con "figurina", pero precisando mucho más la vaga referencia de ésta: sugiere el sentido general y reserva el concreto (la condición demiúrgica del "yo" que crea un ser a su arbitrio, ya anticipada en el título) para una lectura más atenta.

y, a la vez, se han introducido determinaciones espaciales simbólicas: "cornisa", "ventanas", "puentes" son todos nombres del límite, del *non plus ultra*, del abismo hacia el que el "yo" acosado ("agobiado") se ve impelido. Apenas hará falta insistir, por eso, en la presencia del agua amenazante, pero sí que será preciso subrayar cómo la mención del "nombre maligno" recibe por un lado una noción clave en el mito del gólem, el ser creado y destruido por el nombre que aparece inscrito en su frente, un nombre que distingue "verdad" y "muerte" por una sola letra: *emet / met* (con las profundas implicaciones para la escritura -y el borrado- que ello comporta⁶⁹⁶) y, al tiempo, inserta al poema en el cauce semántico principal que marca el título de "El nombre innominable".

El espacio del "tú" es el del cenit (la tarde ardidada en luz). Es interesante notar cómo se sugieren conexiones cromáticas entre ambos espacios que luego se plasman en relaciones opuestas: la tarde que arde podría apuntar al "violento fleco rojo" y, sin embargo, pesa más la determinación de palidez ("pálido país") que se corresponde con el "color claro, un poco triste" del "tú". La saturación de luz redundante en deslumbramiento mortecino. No obstante, la dialéctica entre los dos ámbitos cromáticos aún tiene un momento final cuando se relaciona la palidez con el "talco ruin" que caía en el v. 4 o incluso con el "pardo" del v. 2 -si no por el cromatismo, sí por lo mortecino y por la proximidad fónica entre "pardo" y "pálido"-.

⁶⁹⁶ Aunque no le interesa el desarrollo literario del tema, es fundamental para la comprensión de la tradición del Gólem el estudio de Gerschom Scholem: "La idea del Gólem en sus relaciones telúricas y mágicas" (1985: 173-222). Allí apunta también las relaciones de la creación del Gólem con la creación de Adán, que he creído ver sugeridas en el término "figulina". Hay que decir que esta figura reaparece en un poema de otra sección y que recoge el tema del desamor: "cuando lo único real es el hueco que queda en el papel, / el gólem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido" ("A una mujer"). También pasa a *Rayuela*, pero ya no en contexto erótico, sino en la escena final entre Horacio y Traveler: "Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños" (R, cap. 54: 264). Y aparece en varios cuentos: "[...] es sobre todo Silvia, esta ausencia que ahora puebla mi ausencia de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras" ("Silvia", UR, I: 173-174); "El calambre que me había crispado en ese segundo en que Ana (en que Margrit) empezaba a subir la escalera vedada, cedía de golpe a una lasitud soñolienta, a un gólem de lentos peldaños" ("Manuscrito hallado en un bolsillo", *Octaedro*; CC/2: 69-70).

Inmediatamente después de haber imaginado al "tú"-allí, el poeta quiere ratificar la verosimilitud de su imagen: "No puede ser que no estés triste a veces, / no puede ser que ignores / cuánta tristeza hay en tu doble [...]" (9-11). Esa insistencia en el plano metadiscursivo⁶⁹⁷ sirve de transición hacia el final, en el que el "tú"-doble vuelve a integrarse en el ámbito del "yo" ("a mi lado"): el del nacimiento de la noche, de lo incierto futuro.

3.2.3. El temor al olvido y la resistencia del "yo"

El tercer momento de la fábula amorosa, instalado ya irremediamente en la distancia -tras el recuerdo del tiempo en que no existía la separación, tras el repaso de las diversas consecuencias de ésta-, consiste en la exposición del miedo al olvido explícitamente considerado y el establecimiento de tímidas estrategias de resistencia.

"After such pleasures" [2-3-4; 16-3-6; &0-3-4]:

El poema que marca esta nueva inflexión temática podría ser "After such pleasures". Es uno de los pocos que se publica en tres ocasiones⁶⁹⁸ y revela unos lazos singularmente intensos con el resto de los poemas, algo que ya ocurría con "Gólem" y que parece característico de los poemas que ocupan lugar de "juntura" en la organización semántica de la fábula amorosa. Resulta además interesante observar que la mayoría de esos nexos de "After such pleasures" remiten a "Gólem". Aunque la noche es ámbito recurrente en muchos poemas, hay continuidad entre "[...] la noche que nace" (final de "Gólem") y "Esta noche [...]" (principio de este poema). Pero no es

⁶⁹⁷ Esa misma estrategia expresiva de resistencia a una derivación posible del discurso (explícitamente, el tema de la duplicidad) aparece en un poema amoroso de otro ciclo posterior ("Naufragios en la isla"): "No puede ser que seamos dos, no puede ser / que seamos / dos" ("No me dejes solo frente a ti...").

⁶⁹⁸ Hay variantes tipográficas comunes y llamativas entre SC y todas las anteriores (incluyendo en este caso a SCm): la amplitud de los márgenes de página impide que en SC quepan los versos enteros (salvo los más cortos), dando un aspecto extraño al poema. Además, SC elimina el blanco que divide el texto en dos estrofas tras el verso 6. RC, como es habitual, aporta además otras diferencias en la segmentación versal que. RC2, sin embargo, no conserva.

sólo eso: ¿cómo no relacionar "la agobiada enfermedad del agua" ("Gólem", 7) con "así de ciego es este río / que me tira en mujer [...]" ("After such pleasures", 2-3)? La asociación se refuerza por el hecho de que en "Gólem" del agua "crece como un nombre maligno", que aquí se transforma en "[...] este olvido que sube" (14). Además, términos (más o menos simbólicos) capitales en "Gólem" pasan casi idénticos a "After such pleasures": la "estrella" que aparecía allí al principio se desplaza aquí al último verso: "y no dejarme más que una ventana sin estrellas" (16); esta ventana -también umbral clausurado- remite necesariamente a aquellas otras en las que se posaba el "talco ruín" de "Gólem". La tristeza que se suponía en el "tú" es recogida aquí por el "yo" ("qué tristeza nadar al fin hacia la orilla del sopor", 4) y la "figulina" que duplicaba al "tú" todavía en ese poema se convierte aquí en "muñequitos" (15) que son borrados por el olvido.

No menos importantes, si menos numerosos, son los vínculos de "After such pleasures" con los poemas inmediatos en cada publicación. Si su compromiso con "El niño bueno", que lo precede en PM, desaparece en ocasiones sucesivas, no ocurre lo mismo con respecto a "Happy new year", que lo sigue en PM y en SC: la primera conexión se evidencia en el idioma elegido para el título, con idénticas consecuencias de distanciamiento irónico, que comento más adelante para este caso. Además, reaparece de uno a otro poema la ubicación cronológica precisa en "esta noche" ("After such pleasures", 1 - "Happy new year", 7).

Pero este poema, antes de volver a encontrarse con su pareja originaria, se había unido por conexiones léxico-simbólicas a "Liquidación de saldos" en RC (allí se lee otra vez la presencia del río, del olvido y de las ventanas, aunque con nuevas connotaciones: "donde remonta el río del olvido", 4; "vas abriendo en mi nombre ventanas al espacio", 8) y a "Restitución", por la aparición de la "boca" como metonimia del "tú" ("Si de tu boca no sé más que la voz" / "Esta noche buscando tu boca en otra boca").

Al margen de estas conexiones tensas -en contigüidad real o construida- pueden observarse otras con diversos poemas ya comentados y que contribuyen a postular su posterioridad lógica con respecto a aquellos. Es notable el paralelismo semántico del título con "Después de las fiestas": esta equivalencia puede verse reforzada por el hecho macro-textual de que ambos poemas ocupan lugar de apertura en cada una de las secciones que los contienen en SC ("AA" y "NI", respectivamente). En ambos casos, se detecta -por la presencia del adverbio- la referencia del título al plano de la enunciación, sugiriendo que el discurso comienza *in medias res*, que hay una secuencia no dicha de la historia amorosa. En ambos casos, no obstante, el título apunta también al enunciado, más explícitamente quizá en "After such pleasures", porque en el texto del poema se recoge parte del título: "sabiendo que el placer es ese esclavo innoble" (5). La equivalencia, como suele ser habitual, no elimina un punto de diferencia, en el cual puede cifrarse en este caso la evolución de la historia amorosa: mientras que al proyectar el título sobre el enunciado en "Después de las fiestas" había que leer el recuerdo de una escena compartida con el "tú" (homóloga, en tal sentido, con el tiempo anterior a la enunciación), en la de "After such pleasures" se apunta a una escena no compartida: aquellas "fiestas" ya no son estos "placeres", que han ocurrido "después de ellas", y, lo que resulta más importante para la evolución del cancionero, han implicado a un tercer sujeto, ausente hasta ahora, y representado de forma polar, con idéntica metonimia que la empleada para el "tú" ("otra boca", 1) o con cruda mención genérica (a tal punto abstracta que se le priva del artículo: "[...] me tira en mujer", 3). En ese deslizamiento se esconde la separación entre lo corporal y lo sentimental (el deseo y la memoria) que va a marcar a partir de ahora el cancionero⁶⁹⁹.

⁶⁹⁹ Que Cortázar es consciente de la implicación corporal del título se afirma en el hecho de que años después lo recoja (induciendo a sospechar que en ambos casos sea cita de un texto ajeno) en un texto clave para entender la escritura erótica del argentino: "[...] sea honesto, *piénsese* "after such pleasures"" ("/que sepa abrir la puerta para ir a jugar"; UR, II: 59).

Para terminar con este aspecto, señalaré que la ausencia de la boca deseada y la mención de la búsqueda y de la "esperanza" ("[...] esa espera sin pausa ni esperanza", 8) remiten a "Hic et nunc" ("esta lengua sin labios que entender", 3; "Siempre andaré buscándote [...]", 10; "Es inútil la argucia y la esperanza", 6), como también lo hace el aislamiento del "yo" ("Solo en mi casa [...]", "After such pleasures", 9 - "[...] un amor así que rebota en las paredes del cuarto", "Hic et nunc", 4). Una tenue evocación, por fin, del momento de la despedida que se inscribió en "Le Dôme" parece darse aquí al mencionar "el café de la mañana" (11, opuesto al "café mugriento" de la despedida), pero sobre todo al referirse esquivamente a "tanta cosa irrenunciable" (12) que se desearía no hubiera sucedido.

El sólido anclaje intertextual del poema podría corresponderse en el plano intratextual del enunciado con el hecho de que es el único poema de la serie que inscribe explícitamente el nombre de Buenos Aires (igual que "Le Dôme" es el único que designa de forma inequívoca el espacio parisino): "[...] quisiera rescatar / ese dolor de Buenos Aires [...]" (8). Tal es el mensaje central del poema: la ya imposible recuperación de lo que se dejó, incluso de aquello que entonces se pudo rechazar. Puede observarse, además, que la mención explícita, frente a aquellos otros poemas que se refieren a "tu ciudad" o "tu país", a la vez que da paso a la topografía real objetiva, borra significativamente el vínculo del lugar con el sujeto, señalando una escisión ya irrestañable: definitivamente, el ámbito del "tú" queda clausurado para el "yo"; el otro lado vale por sí mismo, acoge sin diferencia a todo lo que allí se quedó.

La configuración espacial es clave una vez más en este poema. Como en tantos otros textos -cortazarianos y no-, el río que atraviesa Buenos Aires y el que atraviesa París son simbólicamente el mismo río. Aquí una primera mención metafórica ("[...] este río / que me tira en mujer y me sumerge entre sus párpados", 3) se vincula al río próximo y encuentra respuesta denotativa en la segunda parte del poema: "[...] mi casa

abierta sobre el puerto" (9)⁷⁰⁰. El movimiento de inmersión descontrolado al que arrastra el primer río ("ciego") es sustituido por la superación ascensional del pasado en un ámbito protegido (casa *abierta sobre el puerto*), que a su vez dejará lugar a la confrontación con el umbral clausurado ("ventana sin estrellas").

La configuración temporal va ligada a ese fluir y da el tono del poema: otra vez se produce la contraposición entre el deseo frustrado en el presente ("esta noche") y la nostalgia de un pasado cada vez más distante (y opuesto simbólicamente: "el café de *la mañana*", 11). La primera parte del poema se circunscribe a la primera estrofa (1-6): plasma la decepción, el auto-engaño al que conduce el impulso ciego de la búsqueda del placer, como ha quedado dicho, y lo expresa mediante el anacoluto provocado por la elipsis del verbo principal; tras apuntar las circunstancias ("Esta noche, buscando [...], casi creyéndolo porque [...]"), el discurso se desliga y estalla en la exclamación sin verbo: "qué tristeza nadar [...]" (4). La decepción es suprema porque se ha comprobado que de nada sirve la voluntad de mantener la memoria, cuando otras fuerzas "tiran" del sujeto. La pretendida proyección de identidades ("tu boca en otra boca") es sólo una coartada que conduce a la aceptación de lo falso ("[...] el placer es ese esclavo innoble / que acepta las monedas falsas, las circula sonriendo", 4-5). El "yo" ha sufrido una

⁷⁰⁰ El juego de las contraposiciones entre lo simbólico y lo denotativo se prolonga por un lado hacia el *corpus* ficcional. El verso "qué tristeza nadar al fin hacia la orilla del sopor" (4) lleva en su seno el germen del breve cuento "El río" (*Final del juego*): allí el protagonista-narrador también siente que algo (el sueño) "me tira hacia abajo" (CC/1: 279). Este cuento presenta analogías con otros poemas del cancionero: como diré luego, la mujer que se iba "a ahogar en el Sena" (CC/1: 279) aparece en "Las polillas" ("Eres la ahogada del Sena [...]", 9). Ambos lugares se proyectan, evidentemente, sobre la sospecha de la muerte de La Maga en *Rayuela*, como digo luego. Por otro lado, la frase "Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta [...]" (CC/1: 279) incluye una idea que ya se leyó en "Bolero": "Por eso no seremos nunca / la pareja perfecta [...]" (9-10). El ámbito de lo denotativo no ficcional se inserta en la aparición en el poema de "mi casa abierta sobre el puerto" (9) que puede leerse biográficamente: en uno de los cuentos con presencia autoral más fuerte y referido a los años recordados en el poema ("Diario para un cuento", *Deshoras*) el narrador menciona "mi departamento en un piso doce y con ventanas dando a una espléndida vista del río color de león" (CC/2: 497); debe ser el mismo departamento desde el que el autor de IJK dice "bebo agua y miro las boyas del canal" (IJK: 207) y que se confirma en una entrevista muy posterior: "Entre el 48 y el 51 escribí mucho, porque hacía una vida muy solitaria en Buenos Aires. [...] En esa época tenía un departamento donde vivía solo en pleno centro de Buenos Aires; piso doce de un edificio que daba sobre el puerto, de modo que yo veía el Río de la Plata y los barcos que entraban y salían..." (Hernández del Castillo, 1973: 31).

transformación capital: busca -engañándose conscientemente- lo otro falso, mientras que antes se aislaba en la verdad cifrada (la imagen del "tú").

Ese placer presente se opone al "dolor antiguo" que, por verdadero, será reclamado en la segunda parte del poema. Si el placer es "innoble" y "falso", el dolor, en cambio, está marcado por la "olvidada pureza" (6). Pero es el olvido el que se ha instalado definitivamente: recordar la pureza perdida no es volver a ser puro⁷⁰¹, y esa comprobación de que la memoria no da acceso a lo real es la que marca ya en adelante el desarrollo del discurso poético. Aquí todavía se "canta lo que se ha perdido", reconociéndolo como perdido, pero no pudiendo evitar todavía el nombrarlo como deseo: "otra vez empezar a quererte, / otra vez encontrarte en el café de la mañana" (10-11). Pero ha sucedido "tanta cosa irrenunciable" (12) que ese deseo no pasará del canto. El olvido se convierte ya en el único contenido de la memoria: "Y no tener que acordarme de este olvido que sube / para nada, para borrar del pizarrón tus muñequitos / y no dejarme más que una ventana sin estrellas" (14-16). El "yo" está librado a un vacío en el que se ha borrado definitivamente toda imagen posible del "tú".

"Poema" [4-5-6; 20-5-& X]

Frente a las primeras insinuaciones del olvido, "Poema" pone en marcha un discurso de resistencia afirmativa. Su comienzo no deja lugar a dudas: "Te amo por ceja, por cabello, te debato en corredores blanquísimos donde se juegan las fuentes de la luz" (1). Impulso amoroso, más que declaración, el poema expone su voluntad

⁷⁰¹ Oliveira reflexiona sobre el tema en el cap. 18 de *Rayuela*: "[...] a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación, [...]. Pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh maría madre mía con los pies sucios; pureza de techo de pizarra con palomas que naturalmente cagan en la cabeza de las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos, pureza de... Horacio, Horacio, por favor. / Pureza. / [...] Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. El jugo que le hubiera sacado Brisset. ¿Por qué estás llorando? ¿Quién llora, che? / Entender el puré como una epifanía. Damn the language" (R: 71). Amorós había recordado el poema al referirse a este aspecto en su introducción a la novela (Cortázar, 1984d: 34).

performativa pero no ignora que se mueve en un ámbito conflictivo (el del "debate" y el del azar).

Apuntado el movimiento peculiar de este "Poema", me detendré un instante en indagar sus nexos con el conjunto. El hecho de que su presencia en la diacronía editorial del cancionero vaya difuminándose (pasa de ser "un poema más" en *Último round* al centro de "LD" y de ahí a una situación marginal en RC, como ya he señalado, para desaparecer finalmente en SC⁷⁰²), no puede ocultar la especificidad de esas conexiones. Desde luego, es llamativa la explícita inscripción de sucesividad en PM: si el poema que allí lo precede, "Happy new year", se dedicaba a la invención de la mano ausente, un verso de "Poema" no puede dejar de leerse de modo intertextual: "No quiero [...], que seas precisamente lo que viene detrás de tu mano" (4). Secundaria a la vista de ésta, pero no menos significativa, será la repetición del "azúcar" ("[...] ese trocito / de azúcar verde, [...]", "Happy new year", 5-6 / "[...] los leones cuando se disuelven en el azúcar de la fábula", "Poema", 5).

También son varios los vínculos que existen entre "Poema" y "Restitución", que le sigue en PM: la "presión de manos pequeñas" (14) de éste necesariamente entra en el paradigma simbólico de la mano; igualmente, la importancia del agua ("[...] una sombra que pasa sobre el agua", "Restitución". 4 / "porque el agua, considera el agua, [...]", "Poema", 5) o del pelo (otro símbolo capital en la escritura del cuerpo): "[...] un perfume de pelo" ("Restitución", 13) / "Te amo por ceja, por cabello, [...]" (1), "voy poniéndote en el pelo cenizas de relámpago y cintas que dormían en la lluvia" (3), "[...] así no eres, ni tampoco con ese pelo lacio [...]" (9). Pero sobre todo interesa la conexión entre la negación de la forma ("No quiero que tengas una forma [...]", "Poema", 4) y la presencia vicaria del "tú" que aparece en la "imagen de marfil" ("Restitución", 8), que es

⁷⁰² Las variantes son de escansión versal, numerosas en RC. Interesa, no obstante, subrayar que el largo v. 10 en UR ("Busco tu suma, el borde de la copa donde el vino es también la luna y el espejo") aparece en PM (y en el original mecanoscrito de UR) en dos versos, partiéndose tras "copa".

solidaria de la negación de los gestos: "En la memoria llevo gestos, [...]" ("Restitución", 5) / "y los gestos, esa arquitectura de la nada" ("Poema", 6).

En RC precede a "Poema" otro texto "marginal", que está también en UR: "Le Dôme". Los nexos aquí podrían establecerse entre "este recuerdo que me legas, una cara entre espejos y platillos sucios" ("Le Dôme", 2) y la negación que parece respuesta a ese recuerdo ("[...] así no eres [...]", "Poema", 9) o la reaparición del espejo ("el vino es también la luna y el espejo", 11).

Con otros poemas de la serie también hay numerosos vínculos: el agua y la forma vicaria luego negada también aparecía en "Gólem" ("figulina"); la lluvia ("[...] cintas que dormían en la lluvia", 4), las lámparas ("encendiendo sus lámparas a mitad del encuentro", 7) y, especialmente, la indicación de que "hace frío" (aquí en el último verso: "[...] hace tiempo y frío", 14 y que puede servir como índice biográfico de ubicación espacio-temporal en el invierno europeo) lo unen al primer poema de "LD" ("Hablen, tienen tres minutos"). Pero al margen de éstos aún hay otros nexos más interesantes. Por ejemplo, el que puede justificar en el nivel estrictamente léxico su lugar en mi reconstrucción. Si en "After such pleasures" el "yo" percibía que el olvido subía para borrar del "pizarrón" los muñequitos del "tú", en "Poema" el sujeto exclama: "Todo mañana es la pizarra donde te invento y te dibujo, / pronto a borrarte, así no eres [...]" (8-9), garantizando la coherencia imaginaria del conjunto en torno al concepto de "verdad inventada" constantemente corregida (tal la escritura). Es interesante también darse cuenta de que, a pesar de no aparecer en "NI", este texto incluye la presencia explícita del mismo tema clave, modulado en el registro conflictivo, argumentativo, cuasi agónico que caracteriza este momento de la historia amorosa: "te discuto a cada nombre [...]" (2). Por último, me interesa subrayar la primera aparición - atenuada por el oxímoron, pero subrayada por la aliteración múltiple- del despojamiento, que más adelante (se verá en el comentario de "La visitante" y "Liquidación de saldos") resultará ser la única solución viable que el "yo" percibe para

salir del atolladero en que se encuentra: "[...] te arranco con delicadeza de cicatriz" (3)⁷⁰³.

Si todo lo dicho hasta ahora apoya la inclusión de "Poema" en el cancionero, no resulta fácil justificar su desaparición final sin recurrir al argumento que he aducido al principio de mi análisis de que este conjunto poemático -como tantas secciones del *corpus* total cortazariano- se instituye como serie *in progress*, en la que a menudo razones circunstanciales determinan la prescindencia de un determinado poema. Porque si han de señalarse diferencias intrínsecas con respecto a otros textos, apenas podría aducirse una singular intensidad visionaria (que comparte con varios de los poemas que aparecen por primera vez en RC y que luego se conservan en "NI"), centrada en el ámbito del cuerpo y lo elemental arquetípico. Esta intensidad encuentra su corolario enunciativo en una amplitud del movimiento versal (el v. 1 tiene unas treinta y tres sílabas, por ejemplo) ciertamente extraña en un conjunto marcado por las unidades heptasilábicas y endecasilábicas. De igual modo, la particular configuración imaginística del poema se relaciona con efectos sintácticos relacionados con la elipsis que no vacilan ante el zeugma ("Te amo por ceja, por cabello [...]", 1; "porque el agua, considera el agua, y los leones [...]", 5 o, sobre todo, el recurso al *gapping*⁷⁰⁴ que cierra el poema: "Además te quiero, y hace tiempo y frío", 14), que, aunque no será típica del tono estilístico de este conjunto, sin embargo ya se había presentado en otros poemas (singularmente el recién comentado "After such pleasures").

Por lo demás, sin salir del nivel elocutivo, el poema presenta una clara organización de tipo paralelístico y amplificativo, sobre todo en la primera parte, centrada en las acciones del "yo": v. 1: "Te amo por A, por B / te debato..." / v. 2: "te

⁷⁰³ Precisamente por esta razón, Benítez presenta este "Poema" como ejemplo de los vínculos entre Cortázar y Salinas, a pesar de que hay otros textos en que las huellas léxicas son más evidentes: "Ambos traspasan los límites corporales[...] en un canibalesco intento de posesión de la presa amada hasta más allá de su esencialidad recóndita. Basta con comparar, por ejemplo, "Poema" de Cortázar con cualquier poesía de *La voz a ti debida*" (Benítez, 1989: 57).

⁷⁰⁴ Vid. Mortara Garavelli (1991: 259).

discuto... / te arranco..."; v. 3: "voy poniéndote... X y Y"; v. 4: "No quiero que P, que Q"; vv. 5-6: "porque C..., y D... / y E...". En la apertura y cierre de ese segmento poemático es donde se concentran las elipsis violentas que he señalado -que afectan a diferentes niveles sintácticos-.

La segunda parte plantea la indagación en la esencia del "tú". El discurso recupera su plenitud gramatical, conserva la tendencia a la plurimembración y, si acaso, deriva hacia una composición más expresiva al dar entrada a la auto-corrección ("[...] así no eres, ni tampoco con ese pelo lacio, esa sonrisa", 9), en un movimiento dialógico que ya se había apuntado un poco antes ("[...] el agua, considera el agua [...]", 5). Como he señalado, el cierre es conclusión tajante, señalada por un blanco que aísla al verso final ("Además te quiero, y hace tiempo y frío") donde se resumen las diversas estrategias discursivas: el nexos conversacional ("Además"), la recuperación circular del inicio ("Te amo" / "te quiero") y el notable zeugma.

El incremento fónico otorga cohesión a los larguísimos versos y al poema en general. He apuntado la múltiple aliteración que cierra el v. 2 ("[...] te arranco con delicadeza de cicatriz"), pero esa armonía fónica se prolonga en los versos siguientes mediante una señalada asonancia interna ("[...] cenizas de relámpago y *cintas* que dormían en la lluvia", 3) o mediante una aliteración vocálica también múltiple ("porque el *agua*, considera el *agua*, y los leones cuando se disuelven en el *azúcar* de la *fábula*", 5), que se prolonga en una doble asonancia en posición isométrica con el verso siguiente (considérense los dos finales como grupos eneasílabos: "[...] el *azúcar* de la *fábula*" / "[...] *arquitectura* de la *nada*"). La trabazón fónica soporta conscientemente la posible dispersión imaginaria y sintáctica⁷⁰⁵.

⁷⁰⁵ Aduciré en nota otros ejemplos: los vv. 6-7 también presentan asonancia interna en posición isométrica: "y los *gestos*..." / "encendiendo...", pero además en este último riman también la primera y la última palabra, reforzadas por aliteración de sílaba inicial: "encendiendo sus lámparas a mitad del *encuentro*". La misma asonancia se encuentra, en posición final, entre los vv. 11 y 13 ("donde el vino es también la luna y el *espejo*" / "en una galería de *museo*") y aún se prolonga en asonancia interna en el último verso ("Además te *quiero*, y hace *tiempo* y frío").

Por lo que hace al desarrollo semántico de la fábula amorosa (acaso sugerida en ese "azúcar de la fábula" del v. 5), insisto en el carácter afirmativo del poema: el "yo" quiere superar las acometidas del olvido mediante la imposición de sus vínculos con el "tú", en un gesto que ya he calificado como performativo pero que también podría considerarse mágico, en cuanto confía en el poder realizativo de la palabra. Esos vínculos se cifran en lo físico (ceja, cabello, cicatriz, pelo, sonrisa) y en el movimiento de persecución incesante: aparece otra vez explícita y reiteradamente la búsqueda ("Busco tu suma [...]", 10; "busco esa línea [...]", 11), pero ese movimiento se representa también en símbolos muy connotados en la escritura cortazariana y que no son sino hipóstasis del arquetipo del laberinto -en el que sin duda se considera inmerso el "yo"-: "[...] te debato en corredores blanquísimos [...]" (1); "[...] una galería de museo" (13). Ese paradigma imaginario se proyecta hacia otros, que en principio afectan metafóricamente a referentes distintos. Por un lado, el de las formas ("cintas que dormían en la lluvia", 3; "[...] arquitectura de la nada", 6; "[...] la pizarra donde te invento y te dibujo", 8; "[...] esa línea que hace temblar a un hombre", 12). Por otro lado, necesariamente conectado a este último, el de la identidad buscada, que es la del "tú" diseminado en porciones corporales (ceja, pelo, mano, etc.) o representado por diferentes máscaras (nombre, cicatriz, espejo). La cuestión de la identidad se confunde con la de la iluminación como guía de la búsqueda: "corredores blanquísimos", "fuentes de la luz" (1). Digo que se confunde porque no es sólo intersección, sino equívoco: es el "yo" quien conscientemente hace de la búsqueda de la identidad del "tú" un proceso de invención que tiene mucho que ver con el disfraz: "arranca" una máscara para poner otra, y en esa segunda operación, la luz se corrompe ("voy poniéndote en el pelo cenizas de relámpago [...]", 3) o, artificial, revela inoportunamente: "encendiendo sus lámparas a mitad del encuentro" (7). Al final, de esa identidad sólo queda su constante elusividad (el agua, la lluvia, los leones que "se disuelven", 5) y no puede inscribirse más que el deseo de acceder a una identidad plena, al colmo o límite: "Busco tu suma,

el borde de la copa" (11). Es un esfuerzo total que debe integrar las contradicciones (de donde la dialéctica entre dibujar y borrar, el trazo constante y constantemente deleble) y descubrir los pasajes entre la transitividad de las identidades: "donde el vino es también la luna y el espejo". En esas circunstancias, el "además" que abre el último verso, tras la pausa fuerte del doble espacio en blanco, viene a afirmar que el sentimiento (aparentemente directo en el v. 1) es un resultado añadido a la complejísima operación íntima que el "yo" está poniendo en marcha.

Toda la recomposición del cancionero que aquí propongo es conjetural. Pero existen unos pocos poemas que, aunque no me he decidido a incluirlos en el conjunto, se resisten a silenciar sus vínculos posibles y desaparecer del todo. Es el caso de los dos en que me detendré ahora: "La amante" y "La obra". Los empuja hacia fuera del cancionero el hecho de que sólo se publican una vez en la recopilación que señala menos los nexos macro-textuales entre los diversos poemas y aun el que en esa recopilación no aparezcan insertos en el núcleo que he aislado como relacionado con "LD" (RC: 117 y 119, respectivamente; RC2: 230 y 234). Por el contrario, los reclama como pertenecientes siquiera a un sector marginal del conjunto su contigüidad con los dos poemas aislados en RC pero que no he dudado en incluir en el cancionero ("Le Dôme" y "Poema"), puesto que uno y otro encontraban su lugar explícito en "NI" y en "LD", respectivamente. Además, para el caso de "La amante", existe una prueba añadida de tipo pre-textual: así como "Le Dôme" y "Poema" proceden originariamente de UR, éste poema puede leerse parcialmente (los ocho primeros versos) en el original del "almanaque" (p. 269), precisamente a continuación allí de "Poema"⁷⁰⁶. No existe un apoyo pre-textual semejante para el caso de "La obra", que sin embargo, no debería descartarse, pues el hecho de que en el original de UR aparezcan fragmentos de

⁷⁰⁶ Otro tanto ocurre con otro poema que incluiré más adelante: "Nocturno (Te sobre...)", cuyos últimos siete versos aparecen en el original de UR a continuación de "Le Dôme" (p. 291).

poemas y no aparezcan los originales de otros poemas efectivamente publicados luego en la versión impresa⁷⁰⁷ indica que la versión del original conservada en Harvard no es una última versión. A pesar de esas prevenciones pero gracias a su lugar fronterizo en el *corpus*, es indudable que tanto "La amante" como "La obra" presentan afinidades temáticas o incluso ecos léxicos con los poemas que he aislado en este momento de la evolución de la fábula amorosa.

"La amante"

Como he dicho, "La amante" sigue a "Poema" en el original de UR y puede situarse tras él también en la reconstrucción hipotética de la historia amorosa. Si "Poema" es una afirmación del impulso erótico que genera constantemente la imagen de la amada, resistiéndose a su desaparición, "La amante" se plantea también como expresión del júbilo que acompaña a la recuperación del "tú", aunque sea tan sólo en la memoria. El poema se inicia con la aparición inmediata del "tú", cuya esencia se cifra en ese aparecerse: "Eres la bienvenida" (1)⁷⁰⁸. La primera estrofa desarrolla paralelísticamente⁷⁰⁹ esa definición del "tú", enunciando uno de los temas capitales del poema (y de este momento del cancionero): la aspiración a una imagen fija de la "amante" frente a su irrenunciable fugacidad. Hacia lo primero tiende la figuración como "la piedra original de la alegría" (2), pero la tensión entre movimiento y quietud ya se percibe en el siguiente verso ("la danza ensimismada de la estatua", 3) y culmina, a mi parecer, en la doble condición que los pájaros tienen como testigos de esa

⁷⁰⁷ Son cuatro los poemas que no aparecen en el original: "Los Cortázar" (UR, II: 48), "Chatterton" (UR, II: 94), "Para Lubicz Milosz" (UR, II: 96) y "Tumbas etruscas" (UR, II: 100).

⁷⁰⁸ Preciso será notar el contraste intertextual con aquella otra definición: "eras la que no se iba" ("Después de las fiestas", 8). Se establece así la posterioridad lógica y sentimental de este momento del discurso con respecto a aquél.

⁷⁰⁹ El emparejamiento y labimembración, como se verá, son los recursos privilegiados en este poema para integrar en la lectura la eventual dispersión imaginaria.

aparición -garantía de su ocurrencia- y a la vez infieles instrumentos de la desaparición: "que los pájaros oyen y dispersan" (4)⁷¹⁰.

Tras ese inicio de epifanía y síntesis esencial, se desarrolla el movimiento de afirmación exultante: los versos 5-13 explayan las consecuencias de esa epifanía del "tú", en tres pasos sucesivos. Primero, con una metáfora compleja que incita ya a una segunda lectura -que haré inmediatamente- se representa metonímicamente la aparición del "tú" en un estallido de la sonrisa que, como es tradicional, crea o asume (refejándola) la luz del mundo. La consecuencia es la fruición sensual del nombre como término capaz de cifrar-fijar la maravilla: "Cuando en su muslo rojo los dientes se deslíen / al primer mediodía de la tierra, / nombrarte es el sabor de la granada" (5-7). La primera lectura establece una correspondencia puramente denotativa: muslo rojo = labios; dientes que se deslíen a la luz = sonrisa que refleja la luz del sol y la hace suya. La complejidad se confía a los vínculos semánticos secundarios: el rojo conecta necesariamente con la granada, los dientes con el sabor, el desleírse con el jugo de la fruta; y todo ello configura un ámbito imaginario referido a la disolución del ser de la amante en el encuentro amoroso, entendido como incorporación de la esencia original. Esa incorporación no ocurre sin violencia, y en esto el poema anticipa la fase de despojamiento de la relación amorosa. Ya aquí se sugiere la necesidad de deshacer el ser originario para acceder a otro ser que tenga sitio en las nuevas circunstancias. A esa incorporación cruenta apuntan las connotaciones del rojo y de los dientes.

La misma confluencia de júbilo exultante y sombra de estallido de la integridad del "tú" aparece en el segundo paso de este movimiento central del poema, marcado

⁷¹⁰ Recuérdese que la figuración estatuaria del "tú" se había dado ya en otros poemas del ciclo. La misma doble función (asimiladora y destructora de la imagen del "tú") la cumplían también las aves que aparecen al final de "Restitución": "[...] tirando a pedacitos mi recuerdo, / dándolo a las palomas, a los fieles / gorriones, que te coman / entre cantos y bullas y aleteos". Una función menos explícita pero relacionable con la presencia o desaparición del recuerdo cumplen los gorriones en otros poemas de la serie, que comento luego: "[...] que tú seas todavía / la cima del árbol y el rumor de los gorriones / sobre el desnudo tronco" (final de "Discurso del método"); "[...] miro por la ventana / dormirse en los castaños los últimos gorriones" ("Cura de espantos", 5-6).

otra vez por el paralelismo: "Tu corazón inventa los mapas en colores, / en tus ojos se hamacan los globos del domingo" (8-9): el segundo hemistiquio de cada alejandrino acoge imágenes de positividad, que aparecen incorporadas a partes del cuerpo del "tú", partes que, no obstante, aparecen aisladas en el discurso poético, lo cual sin duda refleja la percepción del "yo".

El último paso de este movimiento central es el de la incorporación buscada: la del "tú" en el "yo", que implica la destrucción de lo negativo, que pasa a ser asumido por la figura del "tú": "y cuando estás en mí / la noche se abre el pecho, / sangre de estrellas baja hasta tu pelo, / tu nombre, tu violencia" (10-13). La figuración cruenta alcanza también a la noche, que se destroza para verterse sobre el "tú". Es obvio que, así, el proceso lleva en sí mismo el germen de su destrucción: la conclusión recoge la vertiente negativa del nombre: si unos versos antes era fruición del ser detenido en su epifanía, al final se muestra como molde que aprisiona cruelmente.

La última parte del poema comienza con una recuperación melancólica (de donde su expresión puramente nominal) de los temas que habían aparecido al principio: el afán de incorporación y de fijeza ("Esta infinita sed, beberte, desecarte", 14); la figuración jubilosa del "tú" y del encuentro erótico centrado nuevamente en la boca ("cisterna de alegría, despilfarro del grito / que los labios ahogan en delirio", 15-16). La última estrofa se abre definitivamente al futuro vacío que se teme, que no hará sino incrementar el deseo negando su realización: "Quién inventó el futuro, / su máquina de sal, su rosa hueca" (17-18). No obstante, todavía en este momento de resistencia contra el olvido que postulo como propio de estos poemas, el "yo" concluye defendiéndose en el aislamiento que preserva la imagen construida: "Esta piel de los párpados me separa del mundo / pero tú estás en él, y más adentro vives" (19-20).

"La obra"

En este poema el "yo" expone nuevamente la sensación de encontrarse en una situación precaria y las operaciones que cree van a paliarla. La materia, consecuentemente, se articula en dos grandes bloques: a) definición de la situación, al margen de los sujetos en ella implicados (las dos primeras estrofas: 1-7, 8-11); b) respuesta de los sujetos (que no se corresponde estrictamente con la segmentación estrófica: el "yo": 12-17, 22-24; el "tú": 18-19; la fusión: 20-21, 25-30). En ambas partes aparece como recurso organizador la anáfora a distancia: en a), abre y cierra la primera estrofa, que de por sí es un bloque semántico completo: "No es fácil esta felicidad amenazada" (1) / "No es fácil este amor, este liviano antílope" (7); en b), une los momentos en que se ven implicados ambos sujetos: "juntos miramos lo cumplido" (20) / "Juntos miramos caer la tarde, su párpado violeta" (25).

La primera estrofa enuncia explícitamente la sensación de amenaza que se cierne sobre un situación que se considera positiva. El discurso se desenvuelve -como ya se ha observado en otros poemas- mediante amplificaciones, a veces en paralelismo, que desarrollan en imágenes la sentencia inicial. Todas estas imágenes podrían adscribirse bajo el tenor semántico del empeoramiento, o si se quiere de la siniestra corrupción que se esconde en lo bello: "este guante blanquísimo que mancharán las manos, / este diamante cantando como un ojo / terrible en sus facetas implacables" (2-4). La felicidad es objeto hermoso y a la vez artificio construido: "guante blanquísimo", "diamante". La amenaza es la contaminación con la corporeidad real que destroza la ilusión (especialmente, debe subrayarse lo siniestro de un diamante que es a la vez ojo: objeto y sujeto vigilante)⁷¹¹. La tercera amplificación es de tipo metonímico, más prolongada, quizá por ser la última: la felicidad es también "este teléfono en espera de sus voces / que pueden derramar el incendio o la tristeza en las almohadas y los

⁷¹¹ La transición imaginaria se produce significativamente a través de la palabra "faceta" que también se aplica a los ojos de determinados insectos: el eco lo recoge luego el "trabajo de testigo y araña" (14). Otra vez aparecen estos animales inferiores como símbolo de la amenaza.

peines" (5-6)⁷¹². La imagen, con todo, no es menos siniestra: es la figuración de la inminencia de lo terrible que *aún no* ha sucedido y, por lo tanto, no se puede combatir. Es el silencio amenazante, por presentarse como "vacío de la voz", que apunta un tema que habrá de desarrollarse a lo largo del poema. El v. 7, como he dicho, cierra circularmente esta "obertura" y traduce al primero, en términos de fugacidad y de fragilidad: "No es fácil este amor, este liviano antílope".

La segunda parte ofrece una respuesta impersonal a esa situación, explicando en qué consiste ese amor y, de paso, dando el sentido del título: "Construcción de la nave / y del mar que la lleve sobre sus pavorrales" (8-9). El amor es concebido como trabajo sin premisas: invención total. El tiempo es la sustancia de esa "construcción" ("cada hora una cuaderna [...]", 10). El "yo", consecuentemente, insinúa su condición de héroe que afronta ese trabajo protegido con talismanes de esos ataques del pasado: "[...] y cada nombre / un anillo de bronce para acallar los muertos" (10-11)⁷¹³.

Apenas cerrada esa parte del poema en un clímax simbólico-arquetípico al que he de volver, se inicia la segunda mediante un contraste expresivo muy notable, introducida por un nexos conversacional ("De manera que [...]", 12), como ya se ha visto en otros poemas del ciclo, recurso que prueba la conciencia estilística que está ganando la escritura cortazariana, la cual no vacila ante semejantes tensiones expresivas para generar el efecto irónico a que me he referido en varias ocasiones. El contraste es más fuerte porque establece una consecución entre dos series de fuerte intensidad visionaria, y obliga al lector a buscar conexiones. Doy completa la tercera estrofa:

⁷¹² Obviamente, este pasaje entraría a formar parte del paradigma de las menciones telefónicas que se diseminan a lo largo de todo el cancionero, garantizando la inclusión en él del poema. Por otro lado, la imagen del teléfono asociado al incendio evoca de inmediato el cuento "Todos los fuegos el fuego" (del volumen homónimo), publicado en 1966, pero quizá anterior. Las "almohadas" ya han aparecido reiteradamente como metonimia del espacio amoroso y los "peines" son un símbolo cada vez más frecuente, asociado a los valores del "pelo" (que en muchas ocasiones es vía hacia la identidad o define la calidad de la relación intersubjetiva: sobre todo se carga de valor simbólico la imagen reiteradísima en toda la obra cortazariana de "pasar(se) la mano por el pelo").

⁷¹³ No me detendré en señalar nuevamente la aparición del "nombre" como nexos con el ciclo; aquí se entiende como instrumento para salir con bien de la empresa.

De manera que apenas murmurando
conjuros o canciones,
aplicado a un trabajo de testigo y araña
15 trepo sobre mis hombros, me desmesuro y alzo
la primera palada de heliotropos
que mojará tu cara.

Se recogen ahí las cuestiones referidas al silencio que debe ser vencido por la labor expresiva del "yo" ("conjuros o canciones"), la definición de "la obra" como la de un sujeto vigilante que no puede ceder en su empeño ("trabajo de testigo y araña"): el "yo" mismo es aquel "ojo terrible" que contempla esa belleza amenazada, de la que debe dejar "testimonio", esto es, decirla, puesto que de ese discurso incesante depende el mantenimiento del objeto al que se refiere. Se expresa, por otro lado, el impulso eufórico del sujeto, su embriaguez optimista, la voluntad de elevarse por encima de sí mismo ("trepo, me desmesuro") para provocar la aparición del "tú". De hecho, se inscribe el gesto de la donación, casi como realización del conjuro anunciado que consigue anticipar la presencia del "tú".

Tras su rostro, aparece plenamente el "tú" como figura de consolación: en la noche (simbólica -la oscuridad que ciñe al "yo"- o no -ámbito de lo onírico-) el "tú" devuelve otros dones, caracterizados por su aptitud para saciar la "sed" (que ha aparecido en otros poemas aunque aquí se silencie) del "yo": la "naranja", el "pichel de agua fresca" (18, 19)⁷¹⁴. Es una presencia fantasmal que el "yo" ha conseguido crear en su discurso para apoyarse en ella ("y tu hombro pone su mejilla en mi hombro", 21) y ante la que despliega el pasado y el futuro: "juntos miramos lo cumplido" (20), "[...] te muestro la obra" (22)⁷¹⁵, frente a "Juntos miramos caer la tarde, su párpado violeta, / y

⁷¹⁴ Ambos son también símbolos cargados de resonancias arquetípicas: la naranja como fruta esférica y el pichel como hipóstasis de la copa, estudiada por Durand (1981) en todas sus implicaciones: símbolo del corazón, envoltura del centro, continente de la pura posibilidad informe, acorde con el sentido global del cancionero en este punto. Por otro lado, su aparición, en lo que tiene de arquetípico, remite a la del "anillo de bronce", versos antes.

⁷¹⁵ La primera parte de este verso dice: "No me jacto de nada [...]" que me parece un eco léxico lo bastante próximo de otro verso de "Restitución": "cómo jactarme de tener de ti" (3).

nos parece que algo está más cerca, / que algo viene a nosotros / y llegará en su día" (25-28).

Me interesa señalar todavía dos cosas. Empezaré por la última, para concluir con la que creo que convierte a este poema en un texto excéntrico con respecto al ciclo de "LD", aun a pesar de los vínculos aquí señalados. En los últimos versos del poema se subraya el sentido optimista, la confianza en vencer la distancia, refugiándose en el ámbito protector de la noche (mediante una nueva ambigüedad: "caer la tarde", que puede apuntar a la derrota de los significados negativos o a la entrada en sus aspectos positivos) que garantiza el advenimiento de otro tiempo de realización plena ("No sabemos su nombre / le llamamos encuentro", 29-30).

El aspecto excéntrico del poema aparece en los versos inmediatamente anteriores y tiene que ver con el sentido escatológico que da fin al poema. Me refiero a la concreción de "la obra", de eso que se "ha cumplido". El "yo" lo traduce combinando discursos que apuntan hacia dos ámbitos intertextuales: el que ya ha aparecido de la imaginaria heroica ("he matado quimeras, [...]", 23), con evidente doble sentido (he acabado con los monstruos / me he sometido a la realidad) y uno nuevo y extraño para el conjunto de poemas que estoy considerando aunque en absoluto lo es en la escritura global de Cortázar, y por ello merece subrayarse: el discurso evangélico, con especial atención a las implicaciones apocalípticas. Me parece evidente que sobre los vv. 23-24 ("[...] cambiado aceite a lámparas de tiempo / y arrancado cizaña"), gravita el texto de dos parábolas de sentido homólogo recogidas en el evangelio según San Mateo: la de las diez vírgenes y la del trigo y la cizaña. Ambas se refieren a la llegada del reino de los cielos advirtiéndole a los fieles que deben estar preparados en cualquier momento. En cierto sentido, es lo que expone el "yo" en la parte final del poema: el anuncio de la llegada de otro tiempo mejor ("[...] que algo está más cerca, / que algo viene a nosotros / y llegará en su día"). El trabajo del "yo" ha consistido en prepararse para ese momento, manteniendo encendidas sus "lámparas de tiempo" (no entregándose a la

detención absoluta) y arrancando -lexema que ya destacaba en otro poema y que aún ha de aparecer- todo aquello que podría perjudicar la fructificación⁷¹⁶. Como he dicho, tal vez la conciencia de excentricidad de este campo simbólico (combinado con el arquetípico tan importante aquí) en el seno del cancionero de "LD" expulsa al poema hacia los márgenes más extremos del *corpus*, pero sin lograr silenciar del todo sus vínculos.

"Cura de espantos" [X; 2-23-16; X]

"Cura de espantos" parece responder explícitamente al debate o discusión al que se refería "Poema". El título mismo implica su lugar en una sucesividad hipotética: se acepta la existencia de un problema -el espanto- y se propone la cura o el remedio. Su ambigüedad como frase hecha, sin embargo, hace pensar que el propio "espanto" sea la cura. El planteamiento adopta la forma del dilema, generado por la paronomasia: "Aludirte, eludirte / cómo asir esa sombra de tu vida que en mi memoria pasa" (1-2). La lengua -la operación poética- va orientando la indagación del "yo" hacia lo sustancial. Además, el diálogo que entablan estos dos poemas en la distancia implica también la evolución desde la voluntad afirmativa ("Te amo por ceja, por cabello [...]"), "Poema", 1) a la vacilación dilemática que quizá va cediendo ya a los embates del olvido: "No sé si te amo, si te crezco o te desato / en tantas aguas de memoria" (9-10)⁷¹⁷.

⁷¹⁶ Me permito citar los pasajes evangélicos que creo más próximos al sentido que esas imágenes tienen en el poema. La atención suma frente a la inminencia proviene de la admonición: "Velad, pues, porque no sabéis el día ni la hora en que el Hijo del Hombre ha de venir" (Mateo, 25:13); la decisión de arrancar definitivamente todo aquello que estorbaba -tantas imágenes impuras del "tú", acaso-: "¿Quieres, pues, que vayamos y la arranquemos? Él les dijo: No, no sea que al arrancar la cizaña, arranquéis también con ella el trigo. Dejad crecer juntamente lo uno y lo otro hasta la siega; y al tiempo de la siega yo diré a los segadores: Recoged primero la cizaña, y atadla en manojos para quemarla; pero recoged el trigo en mi granero" (Mateo, 13:28-30); "De manera que como se arranca la cizaña, y se quema en el fuego, así será en el fin de este siglo" (Mateo, 13:40). En cierto sentido, los poemas que he clasificado en la fase del "despojamiento" tienen mucho que ver con esa quema de la cizaña, para purificar definitivamente el ser que ha de acceder a la verdad. Mis citas de la Biblia proceden de la traducción de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera (Santa Biblia, 1960).

⁷¹⁷ Hay que notar, además, que los dos pasajes citados hasta ahora de "Cura de espantos" desarrollan textualmente una imagen que había aparecido en "Restitución": "cómo jactarme de tener de ti / más que la gracia de una sombra que pasa sobre el agua" (3-4).

La inserción de este poema en el discurrir de la historia amorosa que estoy reconstruyendo es, por tanto, bastante perfecta⁷¹⁸.

Una vez planteado el dilema, se define el ámbito de la enunciación: "esta noche en que silban sobre el río las barcas o las nubes" (3). Es un ámbito común con otros poemas: la noche que invita a la introspección y la presencia del río que une el "aquí" y el "allí" (en este caso es interesante la duplicidad metaforizante que genera la confusión entre barcas y nubes: el río es como el cielo). Ese ámbito enunciativo irá completándose a lo largo del poema y confirmando su homología con el que aparece en otros poemas: el "yo" está cerca del río, pero encerrado en un cuarto que sólo se comunica con el exterior por una ventana ("[...] miro por la ventana", 5). Del mismo modo, la noche también es un umbral cronológico hacia el futuro inmediato y diverso del "ahora" que espera en la mañana: "¿Para qué desearte si mañana iré a comprarme dátiles" (7). Frente al equilibrio inestable de la enunciación anclada en un momento de crisis simbólica, el enunciado se refiere al tiempo como ficción, casi como detención o retorno de lo mismo, como ciclo que, en las nuevas circunstancias, ya no reserva ninguna sorpresa: "[...] los mismos harinados / que figuran la vida con sus cuatro estaciones" (12-13)⁷¹⁹. Por otro lado, el espacio del enunciado trasciende el umbral de la ventana para poner al "yo" en "una calle con muros como espaldas" (8), que no oculta sus connotaciones de opresión y confinamiento⁷²⁰ o, por el contrario, si se verifica la

⁷¹⁸ Importa menos la falta de engarces explícitos con los poemas que lo rodean en RC: "El niño bueno" (porque sería excesivo ver un eco entre el uso pleno del verbo "saber" en aquél: "No sabré desatarme los zapatos" y el uso modal de "No sé si te amo [...]") y "Liquidación de saldos" (con el que acaso comparte una semejante ironía "comercial" en el título). Algunos vínculos más importantes con otros poemas de la serie se apuntarán más abajo.

⁷¹⁹ La aparición de las estaciones permite asociar este poema con "Happy new year": la sucesión real de las estaciones se hacía depender de la presencia de la mano de la amada; faltando ésta, las estaciones sólo son apariencia, tiempo detenido.

⁷²⁰ Las paredes como límite que encierra al "yo" aparecen en otros poemas del ciclo: "Envilece un amor así que rebota en las paredes del cuarto" ("Hic et nunc", 4); "[...] mi pasado, esa pared que me servía de chaleco y mayordomo" ("La visitante", 14).

hipótesis de la elusión del "tú", en "la feria de la plaza" (12), con connotaciones expansivas.

Tras situar el debate, el sujeto contesta posibles objeciones, acogiéndose a un estilo conversacional que ya ha aparecido: "No que me falte voluntad de aparte" (4). En principio, acepta la soledad en un tecnicismo teatral -que tendrá consecuencias en los versos finales- e incluso aduce algunos de los mecanismos que ha puesto en marcha para vencerla: "revuelvo el té, pego un botón, miro por la ventana / dormirse en los castaños los últimos gorriones" (5-6). Estratagemas de la cotidianidad para acceder al olvido, para borrar la ausencia: son actividades, no obstante, solitarias, contemplativas que, en el fondo, imponen esa ausencia, y, si se quiere indagar un poco más, puede observarse que tanto "pegar" como "revolver" comparten semas de "unión", que es precisamente la antítesis del "aparte". En la misma línea, ya me referí a los "gorriones" como testigos privilegiados de la memoria del "yo": aquí, adormecidos, pueden querer significar la atenuación de ese recuerdo.

Esa voluntad de aislamiento implica negación del deseo, expresada mediante la pregunta retórica, que habla de su inanidad porque el "yo" se reconoce confinado en un mundo opresivo y a la vez cerrado, vuelto "de espaldas", negándole su cara al "yo": "¿Para qué desearte si mañana iré a comprarme dátiles / en una calle con muros como espaldas?" (7-8). La presencia de la fruta, como ya ocurría con la granada en "La amante", puede tomarse como metonimia simbólica de ese mundo que debe ser incorporado, aun con esfuerzo.

A partir de ese momento se explican las connotaciones del dilema:

10 No sé si te amo, si te crezco o te desato
 en tantas aguas de memoria.
 Aludirte es estar a solas hondamente conmigo,
 eludirte es la feria de la plaza, los mismos harinados
 que figuran la vida con sus cuatro estaciones.

El agua de la memoria, cuya función estructurante en el conjunto ya he mencionado, es ambigua: riega, hace crecer la imagen del "tú", pero a la vez ahoga su

realidad. El verso primero se recupera a continuación en paralelismo: "aludir" al "tú" consiste precisamente en "estar solo", la base subyacente a las actividades que querían ser prueba de su "voluntad de aparte": la dialéctica de la memoria traiciona siempre, aislarse es conjurar al "tú" para que se aparezca. "Eludir" es por el contrario salir al mundo, "mezclarse", con la conciencia de entregarse a una ficción. El dilema, pues, no se resuelve; la solución se considera falsa -recuperando el ámbito metafórico apuntado en el "aparte": "Es fácil aplaudir la pieza nueva" (14)⁷²¹. Pero el "tú" impone al final dolorosamente su ausente presencia:

15solamente que en cada cucharilla te asomas
solamente que me dueles la cabeza,
solamente que me aprietas la cintura hasta el último lazo,
solamente, amor mío.

El final es implacable: la anáfora obliga al adverbio a la dilogía que su forma plena parece "gramaticalmente" eludir: "solamente" ya no es una restricción puramente discursiva; es, en el último verso, la "manera de estar radicalmente solo". Por otro lado, la gramática ya no ejerce funciones de control, como se demuestra en el uso "desviado" del verbo "doler"⁷²². El final del poema es una descarga sentimental de la tensión reflexiva que se ha querido mantener antes: el "tú" ocupa todo, los actos cotidianos (las cucharillas -las mismas con las que más arriba se removía el té, seguramente- son su vehículo para aparecerse en los momentos de "aparte"), impide la fría contemplación, incrementa la sensación de opresión. "Cura de espantos" es uno de los últimos poemas que intentan buscar una solución racional del conflicto suscitado por la ausencia. El orden empieza a hacerse imposible.

⁷²¹ Otra nueva huella expresiva que aparece como respuesta a "La obra": "No es fácil esta felicidad amenazada" (1); "No es fácil este amor [...]" (7).

⁷²² Quizá esta libertad gramatical, infrecuente en el resto de poemas de "LD", justifica la efímera presencia del poema en la serie. No obstante, ese rasgo estilístico puede ser prueba de su contemporaneidad pues es habitual, como se verá en su momento, en poemas incluidos en el ciclo de "Razones de la cólera", escritos en fechas muy próximas a los que ahora me ocupan.

"Las polillas" [X; 6-17-4; 16-17-18]

Este poema aparece en RC y en "NI", rodeado de textos diferentes en cada una de las dos ocasiones, pero en ambas revela claramente sus vínculos con otros poemas del ciclo. En RC va después de "Restitución" y antes de "Happy new year". El eco del primero es evidente cuando se lee aquí "buscándote en cajones y retratos" (13), verso que, aparte de plantear el tema recurrente de la búsqueda (subrayado por el recurso a la armonía vocálica /a, o, e/), remite necesariamente a las "[...] cinco fotografías" que le había legado el "tú" en "Restitución" (13). También la "presión de manos pequeñas" ("Restitución", 14) o el "perfume de pelo" (13) -que eran símbolos capitales en otros poemas- pasan aquí: "[...] una pequeña, inútil / noche de lluvia entre mis manos" (14-15), "si te importan tu cara y tu cabello" (2)⁷²³.

En SC le precede "Liquidación de saldos", con quien comparte la preocupación por el nombre: "digo tu nombre y te despierto acongojada" ("Liquidación de saldos", 13) / "cada nombre / cae sobre tu nombre como un águila muerta", 7-8). Le sigue "El futuro", con el que sólo comparte la ambientación nocturna: "No estarás en la calle en el murmullo que brota de noche" ("El futuro", 2) / "noche de lluvia entre mis manos" (15). Esa misma nocturnidad lo vincula con "Cura de espantos", como se ha visto ahora mismo. Además, con éste, que precede a "Las polillas" en mi reordenación, comparte la importancia simbólica concedida al agua. La duda de "Cura de espantos" ("No sé si te amo, si te crezco o te desato / en tantas aguas de memoria", 9-10) se resuelve aquí, negativamente: "No sabes qué peligro, qué galope de mar / corre hacia atrás para anegarte" (3-4); "Eres la ahogada del Sena, cómo salvarte / si las mujeres de Picasso te corroen con líquidas caricias" (9-10).

⁷²³ El pelo y la cara aparecen como primeros elementos del despojo -contrario a la "fijación"- en otros poemas que comento luego: "Le doy la cara entera, con la lengua y el pelo" ("Tala", 4); "Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dálos" ("Encargo", 8). También aparece perdido "en cajones": "[...] rígidos cabellos / entre disecadas hojas y cartas y cartas" ("Tedium vitae", 7-8). La cara era también metonimia de la identidad en "Le Dôme": "este recuerdo que me legas, una cara entre espejos y platillos sucios" (2).

Esa inclinación pesimista del discurso ustifica el lugar de este poema en mi hipótesis. El sentido global lo inserta en este momento de la evolución de la fábula: al "yo" se le hace cada vez más evidente el asedio del olvido y pretende poner en marcha estrategias de defensa, pero, sin embargo, se da cuenta de cómo aquél termina por imponerse. La figuración agonística del enfrentamiento con el olvido había aparecido también en "La obra". Si allí se contemplaba la "felicidad amenazada", aquí es el "tú" el que está inmerso en el peligro ("No sabes qué peligro [...]", 3) y, como en aquel poema, el "yo" se describe con tintes heroicos: "Yo lucho como un árbol" (18)⁷²⁴. La evolución de la historia amorosa también gira hacia el pesimismo en este aspecto, porque si antes la amenaza procedía de fuerzas innominadas, si el "yo"-héroe se enfrentaba con adversarios desconocidos, ahora descubre la trágica paradoja: el "tú" se halla implicado en el proceso de auto-destrucción: "¡No te dejes destruir, / oh, no me cedas la victoria fácil!" (16-17). Y se rinde definitivamente al final del poema: "qué puedo hacerle al viento que me quita tu canto / si tú le das las alas!" (20-21)⁷²⁵.

Tal es la desesperanzada conclusión. El comienzo, sin embargo, era una urgente reclamación, acorde con el sentimiento de inminencia de la desaparición: "Apresúrate a fijarte en mí / si te importan tu cara y tu cabello" (1-2). Con estudiada ambigüedad, apoyada en la polisemia de "fijarse", el "yo" solicita la mirada que da consistencia al que mira, pero a la vez pide consolidación de la imagen que está *en* el "yo". En los dos primeros versos, entonces, se plantea la fluidez de las identidades: pide algo imposible (que lo miren) para suscitar un efecto no evidente (que esa mirada de consistencia al mirante). O, de otro modo, dando por supuesta una condición probable (el interés en

⁷²⁴ El impulso ascensional implicado en esta imagen de resistencia se dinamiza en otros poemas: símbolo del "yo" derrotado ("[...] un árbol invadido / por continuos inviernos, [...]", "Tedium vitae", 6-7); esperanza de conservación del "tú" ("[...] para que tú seas todavía / la cima del árbol y el rumor de los gorriones / sobre el desnudo tronco", "Discurso del método", 6-8).

⁷²⁵ La puntuación en ambos pasajes es la de SC, con posible errata en el v. 20, al omitir el signo de exclamación inicial. RC elimina los signos de exclamación en ambos casos, mientras que RC2 los recupera, corrigiendo incluso la posible errata de SC.

la identidad propia), se pide algo inverificable (que el "tú" alcance su fijeza en el interior del "yo"). Es, una vez más, la tensión entre la fijación y el borrado, aquí plasmada en las amenazas que "lo múltiple-otro" dirige hacia "lo idéntico-uno"⁷²⁶. Ya se ha visto la representación "acuática" del olvido (el "galope de mar / [que] corre hacia atrás para anegarte", 4-5). Inmediatamente, se explica esa imagen como multiplicidad que atenta contra la integridad-identidad: "Cada paisaje, cada rostro nuevo es una gubia / hollando tus mejillas, / cada nombre / cae sobre tu nombre como un águila muerta" (5-8).

Comprobado el hecho, éste se instala como definición de la esencia del "tú": es una imagen que, ausente, se va diluyendo en la alteridad. El discurso se entrega decididamente a la imaginería victimaria, relacionada con el despojamiento y la desmembración, que se impondrá en poemas sucesivos: si ha aparecido la "gubia", ahora es la corrosión la que destroza la imagen del "tú": "Eres la ahogada del Sena, cómo salvarte / si las mujeres de Picasso te corroen con líquidas caricias / y al despertar te pienso y eres otra" (9-11). Sobre estos versos confluyen inequívocas referencias intertextuales. La mención implícita del sueño asociada al río remite, en el seno del *corpus* cortazariano, al cuento "El río", citado antes, y, textualmente, a un nuevo pasaje de *Rayuela*, en que dialogan la Maga y Oliveira, anticipando una hipótesis clave en la novela para justificar la desaparición de la mujer: "- Vos sabés que yo a veces veo. Veo tan claro. Pensar que hace una hora se me ocurrió que lo mejor era ir a tirarme al río. -La desconocida del Sena... Pero si vos nadás como un cisne" (R, cap. 20: 83)⁷²⁷. Por otro lado, la mención de las "mujeres de Picasso" puede referirse a cualquier

⁷²⁶ Tal es el sentido del epígrafe de Rosario Castellanos que precede a "Las polillas" en SC: "El que se va se lleva su memoria, / su modo de ser río, de ser aire, / de ser adiós y nunca. // Hasta que un día otro lo para, lo detiene / y lo reduce a voz, a piel, a superficie / ofrecida, entregada, mientras dentro de sí / la oculta soledad aguarda y tiembla" (SC: 151).

⁷²⁷ Amorós (en Cortázar, 1984d: 225) apunta que en las palabras de Oliveira se escucha el eco del título de un cuento de Supervielle, incluido en *L'enfant de la haute mer*, escrito en 1930, que no he podido ver. Sobre todas estas escenas de ahogamiento (también la del cadáver que arrastra el río en "Relato sobre un fondo de agua", de *Final del juego*, como "El río") puede actuar la poderosa imagen de Lautréamont (aunque en él se trata del cuerpo de un joven): "La Seine entraîne un corps humain" (*Les Chants de Maldoror*, II; Lautréamont,

cuadro de tema femenino, pero acaso, en el contexto del poema, no sea descabellado sugerir la referencia al friso abigarrado y "promiscuo" de *Les demoiselles d'Avignon*, entendidas, más allá de la figuración de insecto destructor que sugiere el título, como sacerdotisas de un rito sacrificial en el que la víctima es la imagen de la amada⁷²⁸.

Después de ese rito, no hay antídoto que pueda recuperar al ídolo destruido: la búsqueda "hasta la sed" de "tu cara" (11) será infructuosa y el "yo" se entregará a la desesperación: "abandonado a una pequeña, inútil / noche de lluvia entre mis manos" (14-15), donde la lluvia-llanto es otra paradoja, consecuencia de la desaparición del "tú" y líquido que perfecciona su disolución. El final, como he señalado, es plegaria, último recurso del desesperado que considera inútiles sus estratagemas contra el olvido. Ha descubierto que la persistencia de la identidad del otro-único sólo está garantizada por la propia voluntad de éste, que resulta impenetrable al "yo". Los últimos versos plantean la oposición en términos irreductibles: "Yo lucho como un árbol, / pero tú eres el pájaro allí arriba: / qué puedo hacerle al viento que me quita tu canto / si tú le das las alas!" (18-21). En el final se refuerzan el plano fónico (aliteración de /k/ en el v. 20 y de /a, s, l/ en el 21) y el imaginario: el "yo" es la firmeza del árbol frente al pájaro distante (allí arriba) dispuesto a emprender el vuelo, colaborando con el viento del olvido. Queda clara, entonces, la impotencia del "yo" para mantener por sí mismo la consistencia del vínculo con el "tú" ausente. "El futuro" expondrá de modo terminante las conclusiones a ese proceso.

"El futuro" [X; 4-18-7; 17-18-7]

La inserción de "El futuro" en el discurrir de la fábula amorosa parece bastante más establecida que la de los últimos poemas de que me he ocupado. Si apenas

1988: 228).

⁷²⁸ No debe olvidarse que "polilla" significa también "prostituta" en Perú (cfr. J. Álvarez Vista, 1990) y que Cortázar puede jugar con este sentido (aunque no he podido documentarlo en ningún diccionario como propio de Argentina).

pueden señalarse ecos léxicos con los textos que lo rodean en RC y en SC, es significativo que en ambos casos anteceda al mismo poema: "Ganancias y pérdidas", un poema de "balance" que parece cerrar adecuadamente esta fase del cancionero. "El futuro" es, así, el penúltimo momento de esa fase, expansión que proyecta el discurso hacia un tiempo venidero definido por la falta. La voz enunciativa se atiene al tenor marcado por el título, que se convierte no sólo en mención del contenido (definición del tiempo futuro) sino en acotación del impulso expresivo de un "yo" que se siente definitivamente enajenado del tiempo en el que habla, proyectado al vacío de lo que ha de ser. Esa enajenación hará que lo que escriba después se convierta en una especie de escritura póstuma, puesto que la pronosticada desaparición del "tú" conlleva la transformación del "yo" en otro, según se consignará en "Ganancias y pérdidas". Así, "El futuro" es el último legado de la voz que todavía conserva un vínculo con una imagen que se desvanece (dice: "[...] no estarás, / ni aquí adentro, la cárcel donde *aún te retengo*", 17-18; la cursiva es mía).

Los poemas que anteceden a éste son distintos en cada una de las dos ocasiones en que se recoge y la relación entre ambos afecta al lugar que ocupa "El futuro". Caracterizado este poema, según he dicho e intentaré mostrar, como expresión de la falta absoluta, lleva hasta sus desoladas consecuencias el sentimiento de carencia contra el que aún se pretendía luchar en "Happy new year" (que lo precede en RC): la mano faltante que allí podía inventarse deja paso aquí al vacío absoluto. La progresión es más matizada con respecto a "Las polillas" (que lo precede en SC) y por eso conservo en esta sección del hipotético cancionero la misma ordenación que en el último libro: la urgencia por conseguir la fijación que se reclamaba en aquel poema no se ha logrado y se prevé la desaparición absoluta del "tú".

Un aspecto especialmente interesante de este poema es su estudiada organización, que recuerda a la estructura del género "canción". La señalaré esquemáticamente antes de desarrollar el comentario.

- a) Cabeza, constituida por una sentencia: "Y sé muy bien que no estarás" (1).
- b) Desarrollo de la sentencia (2-10): Articulado en dos partes señaladas por la repetición anafórica de las últimas palabras de la cabeza, y separadas a su vez por un doble espacio en blanco:
- b1) "No estarás en [...]" (2-6): Plurimembración de seis determinantes, que comienzan yuxtapuestos, pero enseguida ceden al polisíndeton:
"ni en [...]"
- b2) "No estarás en [...]" (7-10): Plurimembración de cuatro determinantes con variación de los recursos de coordinación.
- c) Consecuencias de la sentencia (11-16): Polarizadas en el "yo" (contrastando con la parte anterior): "(Yo) + V en futuro...": Plurimembración de seis elementos, reforzada por el polisíndeton en posición anafórica: "y + V en futuro" y diversos tipos de paralelismo (construcción adversativa del verso o repetición de pleonasmos con valor expresivo común -que analizaré luego-).
- d) Vuelta:
- d1) "Represa" (17): repetición del v. 1: "y sé muy bien que no estarás", perfectamente integrada en la parte anterior del poema por el polisíndeton.
- d2) Segundo desarrollo sintético de la sentencia, en oposición topológica (18-19):
"ni aquí adentro [...] / ni allí fuera [...]", que se cierra recogiendo anafóricamente otra vez el "No estarás [...]" (20), en un verso bimembre.
- d3) Segundo planteamiento de las consecuencias en el "yo" (21-22), repitiendo la coordinación anafórica y el recurso al pleonasma pero variando la expresión del futuro "y cuando piense en ti pensaré un pensamiento" (21).

Creo, pues, que tan trabada *dispositio*, unida al sentido general que ahora desglosaré y al hecho de que el poema comience con una sentencia coordinada a un discurso anterior implícito (como en el caso de "Después de las fiestas") contribuye a considerar este poema como un hito clave en la articulación del ciclo de "LD".

El sentido del poema se centra en la aceptación final del olvido, aunque sea proyectado a un futuro inmediato. Se dibuja un universo marcado por la "falta", por la ausencia, mediante la enumeración de lugares donde *antes* sí se daba la presencia. Es un poema de umbral: el "yo" retiene (v. 18) con esfuerzo la imagen del "tú", violentamente, en una cárcel, ya no en todos los lugares que antes ocupaba dándoles sentido, justo antes de ceder a su fuga hacia la nada. Es un universo privado de sentido, pues ya se había dicho en "Happy new year" que de la presencia del "tú" (cifrada en su mano) dependía "muchísimo del mundo". "No estando", el mundo se disgrega. El espacio vacío de la presencia es el que se ha ido diseñando en otros poemas: la calle nocturna, espacio del desamparo, alumbrada sólo por una mortecina luz artificial ("No estarás en la calle, en el murmullo que brota de noche / de los postes de alumbrado [...]", 2-3, que remite a "la penumbra dorada de la lámpara" de "Hablen, tienen tres minutos"). Ese espacio que venía definido precisamente por la presente ausencia terminará vacío incluso de ésta, convertido en compacidad impenetrable. La falta se hará notar también en las actividades cotidianas: "[...] ni en el gesto / de elegir el menú, ni en la sonrisa / que alivia los completos en los subtes, / ni en los libros prestados ni en el hasta mañana" (3-6)⁷²⁹.

El uso metalingüístico -que redundaba en metonimia- de "el hasta mañana" apunta hacia el papel de los usos verbales en la configuración de la relación amorosa.

⁷²⁹ RC presentaba en este lugar variantes importantes de dos tipos. El primero sugiere la existencia de otro original distinto, pues añade texto: "[...] *non nel calore / de la poltrona di fianco*, e neppure nel gesto" (2-3; la cursiva es mía). El segundo tipo demostraba que el traductor no había entendido, pues "los completos en los subtes", *i.e.* el metro lleno, aparece vertido, en una especie de paráfrasis morfológica fantástica, como "i servizi completi nelle sottocoppe del tè" (¿?), que no tiene sentido. RC2 se aprovecha para corregir este despropósito ("che alleggerisce il "tutto completo" delle sotterranee"), pero también elimina el texto "añadido" en RC.

La conciencia metapoética se prolonga en los versos siguientes: "No estarás en mis sueños, / en el destino original de mis palabras" (7-8). El discurso del "yo" se hará incomprensible cuando se verifique la falta absoluta. Este poema, entonces, se deja leer como augurio que gravita sobre la falta de sentido que ha de acompañar a la eventual escritura "post-ausencia".

La desaparición del "tú" de los sueños del "yo" no es menos importante, pues incluso en el momento "corrosivo" de "Las polillas" se sugería que el sueño era el último refugio de la presencia del "tú" (si "al despertar te pienso y eres otra" -"Las polillas", 11- es que en el sueño "eras tú misma"). Frente a esos sueños "lentos" de presencia, se impondrán los "sueños que se sueñan" (16), opacos, redundantes, domesticados, un residuo más de la costumbre, como se verá luego. Antes, hay que seguir indagando en los lugares de la "ausencia", pues son los que remiten a momentos previos de la fábula de amor. Si antes "la dirección postal y telefónica" ("Restitución", 12) o "el verde o el naranja de las blusas" (*ibid.*, 2) habían sido precarios sustituyentes de la verdadera imagen del "tú", el futuro borrará incluso esos vestigios, con eco evidente: "ni en una cifra telefónica estarás / o en el color de un par de guantes o una blusa" ("El futuro", 9-10).

A partir de la acotación de ese espacio del vacío, comienza la exposición de la respuesta del "yo", ya anticipada, en cierto sentido, al consignar la falta de destino para sus palabras. Todas las acciones carecerán de sentido por estar "desorientadas". La elocución adquiere entonces tono de salmodia adversativa: "Me enojaré, amor mío, sin que sea por ti, / y compraré bombones pero no para ti, / me pararé en la esquina a la que no vendrás" (11-13). Todo es pura falta. "La que no se iba" ("Después de las fiestas"), que se había transformado en "la bienvenida" ("La amante"), se convierte aquí en "la que no vendrá", dejando al "yo" en el umbral del desamparo. Si éste quiere recobrar alguna ficción de orden sólo lo logrará sometiéndose a la costumbre, a la norma representada en la reiteración del pleonismo, que es la falta de información, la

prolijidad vacía, las palabras cuyo destino son ellas mismas, que nadie escucha: "y diré las palabras que se dicen / y comeré las cosas que se comen / y soñaré los sueños que se sueñan" (14-16).

Sometido a la costumbre, el "yo-sin", privado, convertido en autómeta, enajenado en la rutina, vuelve al inicio de su discurso, para ir concluyendo. La ausencia será total: el "tú" no estará ni aquí ni allí, ni dentro ni fuera, ni en el "yo" ni en el mundo (representado con símbolos habituales: calle, río, puente); habrá sido condenado a la más radical inexistencia: "ni aquí adentro, la cárcel donde aún te retengo, / ni allí fuera, este río de calles y de puentes. / No estarás para nada, no serás ni recuerdo" (18-20). En esas circunstancias, de la relación amorosa sólo queda una intención cercenada: "y cuando piense en ti pensaré un pensamiento / que oscuramente trata de acordarse de ti" (21-22). De la presencia obsesiva del fantasma al hueco que ese fantasma ha dejado, el discurso de la historia amorosa se acerca a su desenlace. Pero antes se impone un cierre "ordenado", un "balance".

"Ganancias y pérdidas" [6-7-8; 18-7-19; 18-7-19]

"Ganancias y pérdidas" cierra la amplia etapa dominada por el recuerdo. Si en "Hablen, tienen tres minutos" el "yo" pedía excusas por "este balance histórico" (8), anticipando lo que iba a venir, el poema que ahora me ocupa es la verificación final de dicho balance. El título así lo indica, irónicamente, queriendo transformar la relación en una especie de intercambio económico en el que los beneficios pueden compensar las pérdidas. Este vector "económico" revela su importancia imaginaria cuando se considera que aparte de estos dos poemas hay un tercero que incluye en su título una referencia homóloga, "Bilan", que considero perfectamente integrable en este ciclo amoroso, como se verá luego.

Es éste uno de los pocos poemas que se publica en las tres recopilaciones que estoy considerando. El lugar que ocupa en cada una de ellas merece consideración

porque se observa que en PM lo rodean dos poemas que luego desaparecen en SC: "Restitución" e "Hic et nunc". En SC aparece entre "El futuro" y "Tala", pudiendo postularse que en este lugar la sintaxis del cancionero ha sufrido una sustitución completa. Sustitución que no es casual, porque se observa que los dos poemas citados en último lugar son precisamente los que rodeaban a "Ganancias y pérdidas" ya en RC: se ha generado así una especie de tríptico consolidado que sustituye a la ordenación original.

La sustitución no se justifica, ciertamente, por un incremento de nexos verbales o imaginísticos, pues cuantitativamente "Ganancias y pérdidas" emite llamadas más o menos parejas a cada uno de los cuatro poemas que acabo de citar⁷³⁰: la "mano que peina" al "yo" (15) puede recordar los gestos que éste lleva en la memoria o incluso la "presión de manos pequeñas" de "Restitución". De igual modo no pasa inadvertida la conexión entre la hora concreta que aparece en este poema ("todos los días a las nueve", 5) y la inmediata afirmación en "Hic et nunc" de buscar al "tú" "en el hoy / de esta ciudad, de esta hora" (10-11). Los vínculos literales con "El futuro" o con "Tala" no son más abundantes: la mención de la "sonrisa / que alivia los completos en los subtes" en el primer caso se refleja en la sonrisa faltante (18), aunque en este caso sea la del "yo". Con respecto a "Tala", hay que mencionar la figuración del "yo" como "hueco" ("Siento un hueco [...]", "Ganancias y pérdidas", 8 / "déjeme como un hueco [...]", "Tala", 13) o el abandono del numen que introduce la contaminación de lo sagrado con lo erótico ("Los dioses están muertos [...]", "Ganancias y pérdidas", 6 / "[...] cuando no me valga / la generosidad de Dios [...]", "Tala", 14-15). No son más numerosos estos vínculos con los nuevos poemas vecinos, como digo, pero sí son de otra índole e integran mejor al texto en el desarrollo matizado de la historia amorosa. Si en "LD" quedaba la sugerencia de

⁷³⁰ También hacia otros de la serie: la "sonrisa" aparece en "Encargo" y en "Poema", donde también aparece el "espejo". Más importante es la común ambientación vespertina con casi todos: "A veces vuelves en la tarde [...]" (11) o la aparición de la vestimenta como signo del orden ("[...] mi cuello y mi corbata", 3) que había aparecido en "El niño bueno" y habrá de verse otra vez en "Si he de vivir".

una síncopa en avance y retroceso indeterminado, en las sucesivas ordenaciones "Ganancias y pérdidas" queda estrictamente como un poema de "post-futuro", en el que se dibuja una imagen del "yo" después de enfrentarse a la carencia absoluta del otro que le daba sentido. Es un poema final, tras el cual el discurso de la memoria mantenido hasta poco antes ya no podrá tener sentido. Es un poema de crisis. Si se quiere seguir escribiendo, indagando en la relación amorosa habrá que adoptar otro punto de partida: el del despojamiento, desarrollado en "Tala". Y, sin embargo, mi reordenación ha diferido esta conexión inmediata de los dos poemas, porque creo que hay algunos otros poemas (en "NI" y fuera de esa sección) que anticipan ese tema de la voluntad de deshacerse como una especie de movimiento dialéctico del ánimo antes de llegar a la entrega total que propone "Tala", en la que el enajenamiento es tan grande que redundando en la casi desaparición del "tú".

Al propósito de la integración en la sintaxis macro-textual de este poema contribuye todavía en SC el epígrafe de Apollinaire que lo antecede (siempre en página exenta, como suele ser el caso en todo el volumen): "*Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué / Dans une onde mauvaise à boire / Avons-nous assez divagué / De la belle aube au triste soir*" (*La chanson du mal aimé*). El paso del amanecer al ocaso ("le soir", que aparece inscrito en el poema: "la tarde", 11) es la metáfora de la evolución de la historia amorosa, ceñida a la nocturnidad, como se ha visto. El epígrafe parece reforzar el abandono de la memoria como instrumento propicio para la indagación en la intimidad: en ese navío se ha querido traer al "tú" desde el otro lado, pero el discurso -el trayecto- acaba convertido en divagación, del optimismo del amanecer a la melancolía de la tarde.

La progresión semántica desde "El futuro" a "Ganancias y pérdidas", esa escritura del post-futuro, queda perfectamente señalada en el cotejo de dos versos claves: en el primero de los dos poemas se lee: "No estarás para nada, no serás ni recuerdo" (20); en el segundo: "No extraño nada, ni siquiera a ti / te extraño [...]" (8-9) y

se repite, quizá con sorpresa: "[...] ¡No te extraño!" (15)⁷³¹. El poema, entonces, se centra en la comprobación del alcance de la transformación anímica operada en el "yo" privado del contacto con el otro: sus esfuerzos por defenderse del olvido no han conseguido convocar al otro a la presencia, sino insensibilizarlo ante la ausencia.

El inicio del poema también plantea la inserción en un discurso imaginario más amplio: "Vuelvo a mentir con gracia" (1). La perífrasis supone que el discurso inmediatamente anterior a este poema ha constituido el esfuerzo de indagación en la verdad, pero que ha sido un paréntesis ya cerrado. Se vuelve a un tiempo todavía anterior, al tiempo del fingimiento: la "vida-sin" prefigurada en el futuro es pura falsedad, que intenta atenuarse mediante la ironía ("gracia"). Esa mentira irónica consiste en el acatamiento del doble que devuelve el espejo ("me inclino respetuoso ante el espejo", 2), marcado por los índices del orden que en los primeros momentos del cancionero ya habían aparecido: "que refleja mi cuello y mi corbata" (3). El "yo" ha desaparecido y queda su disfraz. Finalmente, el pronóstico de que iba a ser un "niño bueno" se ha cumplido.

Y, sin embargo, existe la conciencia de que ese engaño es voluntario. Se percibe la escisión entre el "yo" que habla y el "yo" de quien se habla, pero se decide aceptar el vínculo de identidad entre ambos: "Creo que soy ese señor que sale / todos los días a las nueve" (4-5). La primera parte del poema la constituyen estos versos de aceptación de un orden recuperado y fingido⁷³². Enseguida hay un atisbo de reflexión trascendente para justificar ese estado: la confianza en recuperar la imagen plena del "tú" implicaba, como he ido sugiriendo, toda la metafísica de la presencia que atraviesa la obra de Cortázar, al menos hasta los años de crisis que acotan la redacción de este

⁷³¹ El gramático notará el uso "impropio" del verbo, aunque es uso dialectal reconocido. Más interesante sería, tal vez, señalar la ambigüedad generada por contraste con su sentido propio en primera y segunda acepción: "Desterrar a país extraño / Privar a una persona del trato que se tenía con ella"

⁷³² La mentira irónica y la creencia voluntaria aparecieron ya en "After such pleasures", en la imagen de las "monedas falsas" que el placer hacía circular "sonriendo" y en la confesión de que "casi se creía" que la otra boca fuera "tu boca".

cancionero. La posibilidad de una presencia que trascendiera la encarnación real del "tú" debía sustentarse en la confianza de la excelencia del trasmundo. La desolada comprobación de que el *hic et nunc* acaba imponiéndose, de que no puede realizarse la epifanía del "tú" en la distancia, redundante, simétricamente, en la negación de la trascendencia, en la desaparición del numen que garantizaba una aparición ya imposible: "Los dioses están muertos uno a uno en largas filas / de papel y cartón" (6-7)⁷³³.

El poema expone entonces la comprobación -acaso un tanto perpleja- de la ausencia de nostalgia, una nostalgia agotada en todo el discurso previo y que en su lugar sólo deja el vacío absoluto. De ahí que el "yo" se perciba en la imagen original del "tambor": "[...] Siento un hueco, pero es fácil / un tambor: piel a los dos lados" (9-10). Es la imagen de tanto éxito en la vanguardia de los "seres huecos", el sujeto vacío, despojado de esencia⁷³⁴, aquí asociada inequívocamente al arrancamiento de la imagen del otro que lo llenaba.

Como si no tuviera importancia, se reconoce, sin embargo, que "a veces" el fantasma retorna: "A veces vuelves en la tarde [...]" (11). Es un "volver" que contrasta con el "volver a mentir" del v. 1: éste es un regreso pleno, una reaparición no una recurrencia, aunque se quiere minimizar su importancia. El momento de la reaparición es, como siempre, el momento del recogimiento en soledad, cuando el "yo" se disuelve en actividades cotidianas, anestésicas: "[...] cuando leo / cosas que tranquilizan:

⁷³³ La imagen hölderliniana y kavafiana de los "dioses muertos" envía hacia el importante núcleo de poemas en que Cortázar reflexiona sobre lo sagrado, desde *Presencia* a poemas muy próximos en fechas a los de "LD" y aun más allá, particularmente a "Los dioses" o "A un dios desconocido", que se comentarán en su momento.

⁷³⁴ Recuérdese *El hombre deshabitado* de Alberti, *Los medios seres* de Ramón, o sobre todo la importancia de la imagen en *Sombra del paraíso* de Aleixandre (cfr. los poemas titulados "Cuerpo y alma", "Cuerpo de amor", "Cuerpo sin amor", "Desterrado de tu cuerpo"), libro que Cortázar había reseñado en febrero de 1948 (Alazraki, 1980a: 284-285). La imagen aparece en otro poema, "La marcha del tiempo" ("los botines vacíos entrando en los tranvías"), y allí la relaciono con el poema de Eliot "The Hollow Men".

boletines, / el dólar y la libra, los debates / de Naciones Unidas. [...]" (11-14)⁷³⁵. En esas circunstancias surge el "tú" afantasmado en un gesto connotadísimo, como ya indiqué: "[...] Me parece / que tu mano me peina. [...]" (14-15): es el intercambio, el entramado de dedos y cabellos que define la mezcla de identidades que debiera ser la relación amorosa. Frente a esa apariencia-aparición, el "yo" repite el conjuro, lo grita (la puntuación en este caso es determinante), como para apartarla, no queriendo caer en la nostalgia: "¡No te extraño!" (15).

El final del poema reconoce que hay algo que falta, aunque finge quitarle importancia: "Sólo cosas menudas de repente me faltan / y quisiera buscarlas: el contento, / y la sonrisa, ese animalito furtivo / que ya no vive entre mis labios" (16-19). Se completa así la auto-descripción, cifrando los términos de la transformación, sugiriendo que aún queda algo de vida en el sujeto y que la ironía tampoco ha sido arma suficiente contra la tristeza.

3.3. DESENLACE

3.3.1. El momento de transición: el "yo" se figura la memoria del "tú"

"Liquidación de saldos" [X; 23-16-3; 15-16-17]

Tras el primer balance que supone "Ganancias y pérdidas" se cierra un camino al discurso y se inicia el desenlace de la fábula amorosa. Según el planteamiento que he hecho, ese desenlace se traduce en proponer una "solución negativa"⁷³⁶: habiendo reconocido que la nostalgia arrastraba a ambos sujetos hacia una enajenación de su identidad real, la única salida posible consistirá en asumir la responsabilidad del enajenamiento y llevarlo al extremo, para despojarse definitivamente del ser viejo.

⁷³⁵ Obviamente esa referencia podría proyectarse sobre la biografía cortazariana: la preparación del ingreso en la UNESCO.

⁷³⁶ Así se propone en "Nocturno (Te sobre...)", que aunque plantea los mismos embates del desamor creo que queda fuera del cancionero de "LD": "Ahora yo debería, / ahora si pudiera debería / ese gesto relámpago, / la solución por negativa" (14-17).

Se ha visto que algunos de los poemas recién comentados se vinculaban estrechamente -sobre todo en las recopilaciones de RC y SC- con otros poemas en los que esa decisión era clara. En este momento, mi reordenación del cancionero conculca a veces la ordenación efectiva de las recopilaciones para reducir al mínimo los desfases y procurando señalar la existencia de una progresión matizada hacia ese desenlace. La sintaxis real, probablemente, refleja mejor los avances y retrocesos del sentimiento. Sin embargo, puesto que he decidido reconstruir un macro-texto potencial, cuyas piezas no presentan marcas fijas de inserción en un lugar concreto, considero legítima la alteración a la que someto ese orden.

Convenía recordar esto precisamente ahora porque tal vez llamará la atención encontrar en mi hipótesis a "Liquidación de saldos" después de "Las polillas" y antes de "La visitante", cuando precisamente el orden es el inverso tanto en RC (con intercalación de otros poemas) como en SC (inmediatos). Ello obedece al estatuto sintagmático que me parece ocupa este poema por su contenido en el desarrollo del cancionero. Según intentaré mostrar luego, "Liquidación de saldos" implica un desplazamiento en el proceso imaginario-reflexivo de la historia amorosa. El "yo" abandona la subjetividad intransitiva para trasladarse al interior del "tú", donde percibe que los mismos estragos que el olvido causa en la imagen de éste (y que dan pábulo a la urgencia de fijación reclamada en "Las polillas") están ocurriendo en su propia imagen. A partir de semejante comprobación, el compromiso con la "solución negativa" ya no admite vuelta atrás: se asume la destrucción y se intenta comprender como medio de acceso a un nuevo ser (según lo plasmará "La visitante" y otros).

Los nexos concretos con uno y otro poema son en este caso realmente importantes: los comienzos de "Las polillas" y de "Liquidación de saldos" son en tal sentido simétricos al concebir la propia subjetividad como ámbito de desarrollo del otro: "Apresúrate a fijarte *en mí*" ("Las polillas", 1) / "Me siento morir *en ti* [...]" (1). Es la

simetría de la desaparición⁷³⁷, que se recoge incluso textualmente: si "Las polillas" reclamaba "¡No te dejes destruir" (16), "Liquidación de saldos" percibe la inversión de la situación al comprobar que "yo soy apenas la burbuja / que te refleja, que destruirás / con sólo un parpadeo" (15-17), o que la lucha "como un árbol" para retener al "tú" ("Las polillas", 18) encuentra una terrible réplica en el esfuerzo por olvidar que éste pone en marcha en "Liquidación de saldos" ("Pero te esfuerzas y me olvidas", 14). También se invierte simétricamente un tiempo del enunciado muy significativo: el despertar, del "yo" en "Las polillas" ("al despertar te pienso y eres otra", 11), el del "tú" en "Liquidación de saldos" ("digo tu nombre y te despierto acongojada", 13). Es interesante notar, por último, que la contigüidad imaginaria se refuerza mediante nexos léxicos con el epígrafe de Rosario Castellanos que los separa (o une) en SC. Recuérdese: "El que se va se lleva su memoria / su modo de ser río, de ser aire [...]". No sólo es que el río y la memoria aparezcan directa o indirectamente en ambos, es que ese "modo de ser aire" del que se va surge en los versos de "Liquidación de saldos": "Transparente, aguzado, entretejido de aire" (11).

"La visitante", que lo precede en ambas recopilaciones -mediata o inmediatamente- ocupa en mi ordenación un lugar posterior porque recoge enunciados casi idénticos a los de "Liquidación de saldos": "[...] me arrancas / los dientes, las pestañas [...]" (5-6) / "Sé que me arrancas cosas [...]" ("La visitante", 4); la imagen del pecho como lugar de destrucción: "[vas abriendo] agujeros azules en mi pecho" (9) / "[...] el pecho es una calavera de vaca en el polvo" ("La visitante", 2). Pero "La visitante" ofrece la posibilidad de continuar un discurso del despojamiento que seguirá en poemas como "Discurso del método", "Tala"⁷³⁸ o "Si he de vivir", mientras que

⁷³⁷ Creo, incluso, que podría verse una ambigüedad paralela a la que señalé en la expresión "fijarte en mí" (mirarme / consolidarte) en el v. 8 de "Liquidación de saldos": "vas abriendo *en mi nombre* ventanas al espacio", donde se puede entender que el proceso de agujereamiento afecta incluso al nombre o que el "tú" actúa como sustituto del "yo" en el afán de trascender el encierro subjetivo.

⁷³⁸ La proyección de "Liquidación de saldos" sobre "Tala" es también llamativa: aparecerán allí partes del cuerpo que ya se leen en éste: "Llévese estos ojos, piedritas de colores, / esta nariz de tótem, estos labios que saben / todas las tablas de multiplicar y las poesías más selectas" ("Tala", 1-3); y de igual modo la posibilidad

"Liquidación de saldos" -casi como su propio título indica- clausura la vía de la indagación en la intimidad del "tú", quedando así como poema de transición hacia el momento final del cancionero.

Apenas señalaré que los poemas que acompañan inmediatamente a éste en RC ("Cura de espantos" y "After such pleasures"), aunque presentan más numerosos vínculos léxicos, no articulan de modo tan perfecto la evolución del cancionero. Quizá por eso se justifique la desaparición del primero en SC y el traslado del segundo a otra sección fuera de "NI". Con "Cura de espantos" comparte la ironía del título y reiteraciones simbólicas (el río, la ventana), precisiones imaginarias (las "cuatro estaciones" que allí eran metonimia de la vida se transforman aquí en "los veranos que huyen lamentándose" del pecho del "yo", v. 10). También se dan contigüidades semánticas: a la pregunta "¿Por qué desearte [...]?" ("Cura de espantos", 8) sigue la comprobación de que el "tú" desnuda al "yo" hasta de "la sombra del deseo" ("Liquidación de saldos", 7), sin duda relacionada también con "la sombra de tu vida" que pasaba por la memoria del "yo" en aquel poema ("Cura de espantos", 2).

El texto que lo sigue en RC es "After such pleasures". Vuelve a leerse la mención del río (2), de la ventana (17), la comunidad de momento (el "sopor" de "After such pleasures", 4, es aquí la "duermevela", 12), pero lo más cercano es la visión ascensional del olvido, como ya señalé: "[...] no tener que acordarme de este olvido que sube" ("After such pleasures", 15) / "[...] remonta el río del olvido" (4). A pesar de todo, la conexión global es mucho más tenue con cualquiera de estos dos poemas que con los otros que he señalado.

El sentido general del poema viene anticipado por el título. En la ironía que, como es habitual, invita a la deslexicalización de una frase gastada (del ámbito

de nombrar aun carente de voz: "puede ser que sin voz diga tu nombre cierto" ("Tala", 20). Por completar el censo imaginario recuérdese que los labios privados de sonrisa aparecían también al final de "Ganancias y pérdidas" y que ojos y labios eran los primeros órganos entregados al riesgo del futuro en "Hic et nunc" (7-8): "[...] somos la previsión, / los ojos y la boca orientados al viento. [...]".

comercial, como "Ganancias y pérdidas") debe leerse la significación sesgada de cada una de las dos palabras que lo componen: "liquidación" habla de la aniquilación, de la desaparición total, de la muerte -y así comenzará el poema: "Me siento morir [...]"; "saldos" apunta a los restos, al despojo de un "yo" bastante maltrecho⁷³⁹.

Señalaré también que el poema presenta una estructura muy clara, basada en el marco y en la alternancia de focalización sobre los dos sujetos implicados. Una especie de marco externo lo constituyen los vv. 1-2 y 14-17: en esos lugares se recoge, respectivamente, la sensación que desencadena el poema ("Me siento morir en ti, atravesado de espacios / que crecen, que me comen igual que mariposas hambrientas") y la precisión de la causa, que sirve para reiterar el temor a la desaparición ("Pero te esfuerzas y me olvidas, / yo soy apenas la burbuja / que te refleja, que destruirás / con sólo un parpadeo"). Entre ambos momentos se desarrolla una especie de bucle onírico, en el cual el "yo" accede a través de la ensoñación a un sueño del "tú" y allí se contempla a sí mismo. Esa sección central delimita sus márgenes mediante una contraposición semántica que revela la transposición fantástica: comienza cuando el "yo" afirma "Cierro los ojos [...]" (3) y termina al afirmar "digo tu nombre y te despierto acongojada" (13). El "yo" es objeto y contemplador intruso del sueño del "tú", y pretende manipular ese sueño para salvarse.

La alternancia de focalización ocurre tanto en el marco como en ese "bucle onírico" y sirve para suavizar las transiciones. Así, el "yo" concentra la tensión en los vv. 1-4, que implican la sensación generadora y el inicio de la inmersión en el sueño del "tú". Los vv. 5-10 describen la acción destructora del "tú" sobre el "yo", una especie de cirugía cruel que gira en torno a los verbos "arrancar" (5) y "abrir" (8). El final de ese

⁷³⁹ La frase tiene bastante repercusión en el idiolecto de Cortázar. Aparece textualmente en un poema posterior ("La verdadera cara / cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles", "Álbum con fotos") y parcialmente en "La patria", de 1955 ("Liquidación forzosa, se remata hasta lo último"). Incluso podría verse un uso dilógico relacionado con el poema cuando, en fechas próximas a aquellas en que posiblemente este se redactó, juzga la esencia del surrealismo considerándola "liquidación de géneros y especies" ("Irracionalismo y eficacia", 1949; en OC/2: 194).

bucle vuelve a la respuesta del "yo", desmaterializado, "transparente" (11), que en un último esfuerzo, aun desnudo del "trébol de la voz" (7) recurre al conjuro para evitar el desenlace fatal: "digo tu nombre y te despierto acongojada". El cierre final del marco recoge la respuesta del "tú", ya fuera del sueño, una vez recuperado de la congoja que ha podido suponerle verse sorprendido por su propia víctima. La salvación no es posible, pues la operación estaba a punto de concluir y al "yo" le basta "un parpadeo" (17) para dar fin al sacrificio.

Sobre esa estructura sintáctica se imponen evidentes nexos fónicos en lugares marcados, como es la asonancia eventual entre los vv. 3-4, reforzada en ambos casos por la asonancia interna: "Cierro los ojos y estoy tendido en tu memoria, apenas vivo, / con los abiertos labios donde remonta el río del olvido" o, sin tanta inmediatez, entre los vv. 7-9: "el trébol de la voz, la sombra del deseo, /.../ y agujeros azules en mi pecho (hilvanados por la aparición en posición isométrica de otra asonancia en el v. 8: "vas abriendo [...]"). Por otro lado, la repetición de algunos recursos como las metáforas con estructura "A de B" ("el río del olvido", 4; "pinzas de paciencia", 5; "el trébol de la voz, la sombra del deseo", 7) contribuye a la densidad expresiva del poema. O la reaparición sutil del adverbio "apenas" en los vv. 3 y 15 ("apenas vivo" / "soy apenas la burbuja"), que incide en la existencia de un resto de identidad precaria.

En lo que respecta a la construcción del sentido, este poema es uno de los más interesantes del *corpus* cortazariano. El repaso de su estructura me ha permitido señalar un aspecto que podría servir de hito de reflexión intergenérica: la representación de ese "bucle onírico" es una vía de comunicación entre el discurso lírico y la ficción fantástica más allá de lo exclusivamente temático. El postulado que asume este poema es el de la metempsicosis: el "yo" se siente escindido y, proyectado en el interior del "tú", decide contemplar allí mismo las operaciones que sobre ese doble suyo se están verificando. Es un postulado mágico que en cualquier caso presume una percepción sobrenatural en la que se halla implicada la confusión de identidades: el

"yo" que *siente* es distinto del "yo" que *muere* "en ti"; el "yo" que cierra los ojos es distinto del "yo" que está tendido "en tu memoria" (3)⁷⁴⁰. A la vez, ese "yo" soñado y encerrado en la memoria del "tú" resulta ser reflejo de éste ("yo soy apenas la burbuja / que te refleja [...]", 15-16), con lo cual la abismación del discurso alcanza cotas inusitadas: "yo me veo a mí en ti, pero yo soy sólo tu reflejo, por tanto yo te reflejo a ti viéndote en ti misma". La destrucción "con sólo un parpadeo" convierte en humo toda la estructura enunciativa.

Pero antes he dicho que la representación onírica consistía en un rito sacrificial de despojamiento. Se genera una poderosa isotopía del vacío a lo largo del poema: el "yo" se siente "atravesado de espacios" (1), ve sus "abiertos labios" (4), que contrastando con los ojos cerrados, dan acceso a su intimidad, el "tú" abre "ventanas al espacio / y agujeros azules en mi pecho" (8-9). Más adelante, el "yo" se ve "transparente, aguzado, entretejido de aire" (11) o como "burbuja" (15). Todo el poema describe, pues, el proceso de desmaterialización del "yo" en la memoria del "tú". Pero lo más interesante no es que sea una mera "ascensión del olvido" (ese ascenso se produce en los abiertos labios del "yo", en una nueva abismación), sino que el proceso se convierte en operación cruenta en el que el "tú" (la mujer: "acongojada") es oficiante de un rito victimario: el descuartizamiento es explícito ("me arrancas") y afecta a partes muy connotadas simbólicamente (dientes, pestañas, pecho) o a facultades no menos importantes ("me desnudas / el trébol de la voz, la sombra del deseo", 6-7). Por si fuera poco, se sugiere también la ingestión antropofágica: los agujeros "me comen igual que mariposas hambrientas" (2), donde la mariposa es, definitivamente, el monstruo, la larva desarrollada, el ser doble, la lamia, la medusa, todas las manifestaciones de lo femenino amenazante. Este poema es clave para la comprensión del orfismo de la poesía cortazariana, que analizaré más tarde, en tanto en cuanto elabora la escena del

⁷⁴⁰ El recurso a lo onírico y la visualización de un doble yacente recuerda el planteamiento del cuento "El otro cielo" (*Todos los fuegos el fuego*).

descuartizamiento y posterior ingestión del héroe, así como apunta el tema de lo metapoético que subyace a la pérdida de la voz y la importancia del nombre del "tú" para conjurar su acción violenta⁷⁴¹. Ese despojamiento afecta a todos los niveles de la identidad del "yo": transcendido lo corporal y las facultades que lo proyectan al exterior, se asiste al trucidado del nombre (donde también se abren agujeros) y a la fuga de la memoria, representada en "los veranos que huyen lamentándose" (10).

A todo ese espectáculo de destrucción asiste el "yo" contemplador, casi en el colmo de la desmaterialización, que lo lleva a flotar a punto de desvanecerse⁷⁴². En esas condiciones, el "yo" se siente todavía con fuerzas para imponer su voluntad de la única manera que puede: diciendo el nombre del "tú", reclamando su identidad. Eso provoca la suspensión momentánea del ritual, la esperanza de una salvación cada vez menos probable: tras el *impasse*, un simple parpadeo acabará lo comenzado. "Yo" y "tú" desaparecen simultáneamente y deberán conducir su relación hacia otros territorios.

3.3.2. Cambio de actitud: búsqueda voluntaria del olvido y del despojamiento

"La visitante" [X; 1-15-22; 14-15-16]

"La visitante" dice claramente su lugar en el cancionero, mediante la inscripción del momento sentimental del "yo". Si en "Poema" se afirmaba "Te amo [...]" y en "Cura de espantos" "No sé si te amo [...]", aquí se concluye: "Y pasa que te odio [...]" (9). Es el deterioro de la relación lo que conduce al sentimiento de destrucción que se impone en este poema y los que lo rodean: "Liquidación de saldos" ya decía esa sensación de destrucción en los términos que acabo de analizar; "Discurso del método", como ha de verse enseguida, plantea la perentoria necesidad de cambiar de actitud, de adoptar

⁷⁴¹ No será ajena a las connotaciones órficas la aparición del "río del olvido", obviamente el Leteo desde esa perspectiva.

⁷⁴² Ese flotar en la transparencia que posibilita un encuentro metapsíquico da soporte a un cuento de la última época "Anillo de Moebius" (*Queremos tanto a Glenda*), de donde tomo la idea del "bucle onírico".

voluntariamente las estrategias de la negación: "acabarla con la imaginación" (1), con "la fácil ternura del recuerdo *a piacere*" (4) -que en "La visitante" son "los recuerdos surtidos en sus frascos" (7)-. Estos son los dos poemas que siguen a "La visitante" en SC y en RC, respectivamente, y que yo he colocado en su inmediatez de acuerdo con un criterio "lógico". Los poemas que lo preceden en una y otra recopilación, quedan algo más alejados en el desarrollo de la fábula, aunque no obstante presentan nexos léxicos que en cualquier caso manifiestan la voluntad de establecer la continuidad de unos textos a otros. El comienzo de "La visitante" instala la enunciación en un lugar inmediato ("No sé qué destrucción cumples aquí") que ya aparecía, grávido de sentido por elipsis, en "Hablen, tienen tres minutos", que lo precede en RC ("un poco porque, aquí [...]", 20). En SC se lee justo antes "Gólem", donde también era importante la dicotomía espacial ("Allá en tu pálido país [...]", 7) y donde se anticipaba el tema de la destrucción: "La destrucción devora las cornisas" (3).

Una de las primeras cuestiones que suscita este poema es la de la identidad del destinatario. Desde el primer verso aparece un "tú" explícito pero indeterminado, salvo por la mención del título, que podría identificarse con la "nostalgia" personificada, como agente de destrucción. Ciertamente, la lectura de la primera parte del poema (una larga tirada de 14 vv.) admite ese tenor. Pero en la estrofa final, se produce una inversión del modo enunciativo: de la imprecación se pasa a la interrogación ansiosa que ya no puede admitir como destinatario a la nostalgia, sino, necesariamente, a un sujeto personal específico, el "tú" de la amada, cuyo regreso se desea, a pesar de los estragos que causa ("(Si me vacías tanto, ¿volverás", 15). La coherencia total del poema se logra, entonces, si sobre la primera tirada se lee también el destinatario personal, visto como una especie de fantasma inquietante, cuya presencia ocupaba otros poemas de la serie. En tal sentido, es importante reparar en la poderosa figuración imaginaria que caracteriza a ese destinatario. Su índole arrasadora es lo primero que destaca. Esos atributos cristalizan en una serie de metáforas muy

connotadas: el "tú" pasea "semejante a una hormiga colérica" (5)⁷⁴³; aparece también como imagen de la muerte cuando el "yo" confiesa que "reclino / la frente en tu guadaña de cristal" (9-10); se la llama "ladrona de estampas" (12) y luego el epíteto se recupera en la imagen de la "urraca azul" (18), interesante por cuanto se inscribe en la isotopía trans-textual del "tú" como ave ("eres el pájaro allí arriba", "Las polillas", 19), a la vez que invierte explícitamente la sugerencia implícita del "tú" como paloma (relacionada con el mito del diluvio) unos versos antes: "[...] volverás / con la primera brizna?" (15-16).

La estructura del poema también está perfectamente delimitada: una primera tirada, como he dicho, que representa la destrucción y una especie de *post-scriptum*, en estrofa aparte, aislada además entre paréntesis, que recoge una cierta esperanza, y expone, en suma, la interpretación que el "yo" da al resto del poema. La primera tirada, a su vez, se articula en tres momentos. Dos de ellos, contrapuestos, definen la situación, regidos por el verbo "saber": "No sé qué destrucción cumples [...]" (1-3) / "Sé que me arrancas [...]" (4-8). El tercero plantea la consecuencia sentimental: "Y pasa que te odio, que reclino [...]" (9-14), y que incluye la imprecación directa al "tú" ("oh ladrona de estampas [...]", 12-14). El *post-scriptum* se organiza paralelísticamente en dos preguntas que plantean la hipótesis interpretativa: que la destrucción suponga regeneración ("Si me vacías tanto, ¿volverás [...]", 15-16) - "Si te dejo robarme los herbarios resecos / ¿pondrás [...]", 17-19).

Como se ha visto en otros poemas, cuando la organización es tan clara suelen sobreponerse recursos elocutivos que subrayan, además, algunos lugares privilegiados del texto. Aparecen aquí también aliteraciones significativas: "en este *cauce* de *camino*s donde el pecho es una *calavera* de *vaca* en el polvo" (2, el verso que precisa los rasgos

⁷⁴³ La hormiga es fiera voraz en el bestiario cortazariano. Léase, por ejemplo, el poema "Quartier": "Sí, están comiéndose los días / los devorantes, las enormes hormigas peludas" o, fuera de la poesía, "Bestiario" (del volumen homónimo), "Instrucciones para matar hormigas en Roma" (HCF) o "Los venenos" (de *Final del juego*).

del "aquí", punto de partida de la enunciación); o también en la pregunta final: "Si te dejo robarme los herbarios resecos, / ¿pondrás, urraca azul, la piedrecita" (17-18). También pueden detectarse rimas asonantes esporádicas: "Sé que me arrancas cosas, que paseas / semejante a una hormiga colérica" (4-5); o en la parte final del poema se da entre versos ("con la primera brizna? / [...] / ¿pondrás, urraca azul, la piedrecita", 16-18) o en el mismo verso ("que funda el juego y lo levanta a música?"), 19).

Otro recurso que quiero subrayar es la presencia reiterada de diminutivos, que empieza a convertirse en estilema cortazariano, como se verá en otros poemas de los años 50: "vientecitos de nostalgia" (8), "piedrecita" (18). Es una opción estilística que afecta al contenido global del poema, minimizando toda pretensión de patetismo, como si fuera una crítica interna a la inclinación hacia la "solemnidad" (aparecen aquí "epitafios de solemnidad", 4).

La representación imaginaria que el poema construye es, como he dicho, la de un "yo" arrasado. El lugar de la enunciación, el "aquí", se define como la encrucijada de la desolación (un "cauce de caminos" en el que la única presencia es "la calavera de vaca en el polvo" como imagen del pecho: el albergue de la intimidad convertido en despojo). A la vez, es el espacio de la opresión: el "yo" está constreñido por "nubes pesadas como epitafios de solemnidad" (4)⁷⁴⁴. Es el vacío sin respiro.

El segundo paso en el plano de la destrucción se vuelve al interior sin abandonar la figuración espacial. Si en los primeros versos se representaba el lugar de la enunciación, seguidamente se describe la memoria como el objeto de la destrucción bajo la especie clásica de los *loci*: se sugiere que es como una despensa por la que la imagen del "tú" se pasea ("hormiga colérica") destrozándolo todo: "despojando alacenas y semblantes, / los recuerdos surtidos en sus frascos, / los vientecitos de nostalgia" (6-8). El espacio de la memoria, ordenado y construido por el "yo" con esfuerzo, no resiste

⁷⁴⁴ Esas "nubes pesadas" recuerdan a la "nube Magritte" que "plagiaba la suspensión vital siempre ominosa en Magritte y las ocultas potencias de un texto escrito por mí hace muchos años y jamás publicado salvo en francés y que dice: **Manera sencillísima de destruir una ciudad**" ("Verano en las colinas", VDOM: 15).

el empuje de esa imagen. La única estrategia que se le ocurre al "yo" para detener la destrucción de lo querido -que genera el "odio"- es entregarse voluntariamente al sacrificio: "[...] reclino / la frente en tu guadaña de cristal / para humillarla y detenerla" (9-11). Es el inicio de la solución negativa: poner la voluntad en aquello que se impone irremediabilmente. La imprecación dirigida al "tú" insiste en el carácter de pasado ordenado que servía de refugio, que se utilizaba a placer, y que, una vez destruido, hace que el "yo" quede a la intemperie: "oh ladrona de estampas, de seguras / correspondencias que dormían a salvo de mudanza, / de mi pasado, esa pared que me servía de chaleco y mayordomo" (12-14).

Sin embargo, el poema no acaba en la desolación, sino que inicia el movimiento dialéctico al querer creer que de la destrucción absoluta surgirá la regeneración. Es el esfuerzo vital-hermenéutico por encontrar un sentido a todo:

15 (Si me vacías tanto, ¿volverás
 con la primera brizna?
 Si te dejo robarme los herbarios resecos,
 ¿pondrás, urraca azul, la piedrecita
 que funda el juego y lo levanta a música?).

La ponderada organización de la parte final del poema subraya la oposición. Se asume la pérdida de la vida muerta ("los herbarios resecos") con la esperanza de que tras ella venga la recuperación seminal de una vida con esperanza de fructificación ("la primera brizna"). Se espera que el robo del huevo petrificado conlleve la recompensa de una piedra con virtudes generativas⁷⁴⁵, que esconda el nacimiento de dos nuevos sujetos. Es lo que se ha de desarrollar en los poemas que comento a continuación.

⁷⁴⁵ Una piedra que recuerda aquella "piedra original de la alegría" de "La amante" (2), poema que se vincula a éste también por su título (e incluso por su comienzo: "Eres la bienvenida").

"Discurso del método" [X; 15-22-2; X]

Como para que no quede duda del cambio en el proceso de indagación poética de la relación entre los sujetos, se instala en este momento un poema "programático": "Discurso del método"⁷⁴⁶. El título, obviamente, se inscribe en el paradigma de aquellos otros poemas que se rotulaban acudiendo a la fuente común de las frases desgastadas. Aquí no es una mera frase comercial, sino la cifra de lo que se tiene por origen de la racionalidad occidental. Hay que preguntarse, necesariamente, por la operación revivificadora que Cortázar realiza sobre el tópic. El texto es la definición escueta de ese método y de su finalidad. La presencia en el texto de palabras como "imaginación" (1), "fantasmas" (2), "invención" (2), "recuerdo" (3) sitúa al texto en el eco del texto cartesiano original al que el título cita: todo el discurso anterior se juzga sustentado en supersticiones "irracionales" y se propone entrar por una vía de despojamiento radical de todo aquello que no tenga fundamento en "otra facultad más entrañable" (4). Sin duda, el efecto intertextual es irónico, pues en ningún momento se sugiere siquiera que esa "facultad más entrañable" vaya a coincidir con la razón cartesiana, pero sí recoge la estela de la introspección absoluta que puede otorgar una verdad fundante, libre de adherencias espúreas, despojada de la contaminación a que la somete la memoria imaginante (el adjetivo "entrañable", por su etimología, parece apuntar hacia el paradigma ritual que identifica el método como antítesis del despojamiento)⁷⁴⁷.

⁷⁴⁶ Ya he señalado los nexos semánticos que lo ponen en la estela de "La visitante". En RC y RC2 le sigue "El niño bueno", con quien no mantiene ninguna relación evidente.

⁷⁴⁷ No deja de ser significativo, para aquilatar el alcance del título del poema, el hecho de que Cortázar elija una manipulación del lema cartesiano para abrir SC, haciendo hincapié en la libertad de autor y lector a la hora de componer el texto (incitación que he aceptado en este lugar de mi estudio): "Discurso del no método, método del no discurso, y así vamos. Lo mejor no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas al pie las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana [...]" (SC: 13).

La organización del texto se articula como explicación de ese "método", definido taxativamente en una frase de infinitivo inscrita en el registro coloquial que ya ha aparecido en otros poemas: "Y terminar con [...]" (que ocupa la primera estrofa, vv. 1-3). Se completa con otra oración subordinada final, que ocupa la segunda estrofa (4-8): "para [...] / ponerte frente, alzarte como eres, obligarte", que incluye otra oración de sentido final: "[...] a ser de nuevo" (antes se ha dicho "alzarte *como eres*", 5; la cursiva es mía).

Como he dicho, el sentido del poema consiste en el establecimiento de una nueva actitud frente al "tú". Ese nuevo método implica la puesta en marcha de la propia voluntad. Se quiere enfrentar el proceso de deterioro de la imagen del otro recuperando la intencionalidad positiva: el "yo" quiere dejar de ser mero espacio u objeto de la degradación. Ello implica asumir que la nostalgia ha podido crear una imagen vicaria del "tú" ("fantasmas de reemplazo", 2), ajena a la realidad y que debe destruirse. Debe terminarse con la imaginación como instrumento porque ha generado una "invención obscena" (2), en el sentido etimológico del adjetivo: que está "fuera de lugar". Se asume también que la memoria se ha utilizado -como se veía en "La visitante"- para construir una situación cómoda para el "yo" ("recuerdo *a piacere*", 3, donde la inserción del italiano es nueva penetración del discurso irónico-crítico en el nivel de la enunciación). La pulsión dialéctica lleva a cuestionar toda situación establecida: habiendo pasado de la falta absoluta del "tú" a la construcción minuciosa de una imagen de ese "tú" ausente para convocarlo en el "aquí" del "yo", no es posible, sin embargo, conformarse con esa imagen, si se quiere que la relación sea acceso a la revelación ("[...] obligarte / de luz y de verdad [...]", 5-6). La propuesta es optimista, pues concibe la posibilidad de recuperar la esencia del "tú": "alzarte como eres" (5). Se recupera la imagen del "yo"-árbol y el "tú"-cima-pájaro ("Las polillas"), ya no para señalar la separación, sino para representar el clímax de identificación que partirá del

despojamiento: "[...] a ser de nuevo / la copa y el rumor de pájaros / sobre el tronco desnudo" (6-8).

"Tala ("Llévese estos ojos, piedritas de colores...")" [X; 7-19-8; 7-19-20]

El mensaje central de "Tala" prolonga la voluntad de cambiar de actitud esbozada en "Discurso del método": "No sirve / esta manera de sentir. [...]" (6-7). No se prolonga la degradación sentimental, el paso del amor al odio reseñado antes: se postula una transformación absoluta. Tanto en RC como en SC⁷⁴⁸, "Tala" aparece tras "Ganancias y pérdidas", el que señalé como poema del "post-futuro". Este poema reclama la catarsis que debe realizarse sobre ese "yo" que ha "vuelto a mentir con gracia" y que en los poemas que acabo de comentar empieza a percibir la necesidad de una desintegración del "yo" viejo para que resurja otro "yo" en plenitud de facultades. En "Tala", como indica su título, el "yo" traduce en voluntad positiva de despojamiento la sensación de destrozo que aparecía en "Liquidación de saldos". La inversión de la actitud es tal, que afecta incluso a la estructura enunciativa del texto: durante casi todo el poema el "yo" se dirige a un "usted" indeterminado en un lenguaje irónico, ofreciéndole sus restos para que, una vez despojado de todo, pueda alcanzar al "tú" verdadero.

Al margen de "Ganancias y pérdidas" y de "Le Dôme" (que le sigue en SC, pero que creo bastante alejado en el discurrir "ordenado" de la fábula amorosa), "Tala" presenta vínculos muy claros con "Hic et nunc", que le sigue en RC, y con "Liquidación de saldos"⁷⁴⁹. Con respecto al primero, hay que observar la inversión de la actitud frente al cuerpo: allí (vv. 2-3) se lamentaba por "esta ternura sin mejillas que tocar",

⁷⁴⁸ Vuelvo a recordar que este poema desaparece injustificadamente de RC2.

⁷⁴⁹ Hay en SC otro poema del mismo título, "Tala", que, sin embargo, pertenece a un ciclo anterior y no tiene nada en común con éste, pues se trata de un poema en alejandrinos que interpreta alegóricamente un suceso paisajístico.

"esta lengua sin labios que entender", mientras que aquí se expresa una confianza nueva: "puede ocurrir que alcance sin manos tu cintura" (21). Si en "Hic et nunc" se cifraba la esencia de los sujetos en ser "los ojos y la boca orientados al viento" (8), aquí se pide precisamente el arrancamiento de esa esencia: "Llévese estos ojos, piedritas de colores, / esta nariz de tótem, estos labios [...]" (1-2); "Le doy la cara entera, con la lengua y el pelo" (4). Por otro lado, ambos poemas comparten la denuncia del discurso incapaz de definir la realidad de lo que está ocurriendo: allí se lo consideraba "pedazos de palabras" (5), aquí son las "palabras lavadas y planchadas" (11). Entre una y otra ocurrencia ha habido una evolución desde lo informe al manierismo amortizado: si allí se sugería la imposibilidad de organizar un discurso coherente, aquí se denuncia la caída en un discurso que finge haber puesto orden en lo que no lo tiene.

El componente metapoético se incrementa en "Tala" por la ironía que afirma que los labios del "yo" saben "todas las tablas de multiplicar y las poesías más selectas" (3): es un discurso lastrado por el peso de lo consabido y que debe descargarse para alcanzar la verdad. Quizá el componente órfico que recordé en "Hic et nunc" al mencionar a Lot puede recuperarse aquí en el descuartizamiento ritual, transformado de acuerdo con el estado en que se halla el discurso. Por último, ambos poemas manifiestan el convencimiento del "yo" acerca de la inutilidad de las estrategias puestas en marcha hasta el momento: "Es inútil la argucia y la esperanza" ("Hic et nunc", 6) / "No sirve / esta manera de sentir [...]" (6-7).

Precisamente la figuración del despojamiento es la que une a "Tala" con "Liquidación de saldos". En ambos reaparece el arrancamiento de partes muy connotadas: "[...] me arrancas / los dientes, las pestañas [...]" ("Liquidación de saldos", 5-6) - "Le doy la cara entera, con la lengua y el pelo, / me quito uñas y dientes y le completo el peso" (4-5). La ironía de este último verso, además, vincula el poema al carácter "comercial" de "Liquidación de saldos": "Tala", en cierto sentido, es también una "oferta" que pretende agotar las existencias. Son dos versos que destacan en el

texto por estar aislados entre blancos (al menos en SC), y por ser dos alejandrinos asonantados, reforzados por la paronomasia (pelo-peso) y por la asonancia en eco ("completo el peso"). Por otro lado, en ambos poemas se inscribe la desmaterialización del "yo". Se recordará la importancia de los "agujeros" en "Liquidación de saldos"; aquí se convierten en la petición: "déjeme como un hueco [...]" (13); la transparencia, el estar "entretejido de aire" que allí se atribuían al "yo" pasan a desarrollarse ahora en una imagen más elaborada pero que recoge lexemas muy cercanos: "[...] esté igual que la alfombra que ha aguantado / su lenta lluvia de zapatos ochenta años / y es *urdimbre* nomás, *claro* esqueleto [...]" (17-19, la cursiva es mía). Debo añadir que esa desmaterialización afecta a la imagen del "yo" como árbol que ha aparecido en otros poemas ("Discurso del método", recién comentado): ya desde el título pero también en el curso del poema donde se convierte en "una estaca" (13). En "Liquidación de saldos", por otro lado, el despojamiento afectaba incluso al "trébol de la voz" y aquí se considera que ese silencio puede ser la condición de la verdad, cifrada en el nombre, generando un nuevo vínculo con uno de los temas capitales del cancionero: "puede ser que sin voz diga tu nombre cierto" (20).

El poema se organiza en dos partes claramente diferenciadas. Por un lado, el intento de modificar el discurso (dirigiéndolo a un "usted" inexistente en el ámbito enunciativo del cancionero), constituido por "oferta" irónica de los restos del "yo"; por otro lado, la exposición del objetivo de ese despojamiento, que puede relacionarse con el segundo momento común a varios poemas de esta fase (el que consideré *post-scriptum* de "La visitante" o la segunda estrofa de "Discurso del método").

La primera sección del poema, por su parte, presenta una especie de inciso reflexivo en el que recae el que he considerado el mensaje central que redundará en la inutilidad del cuerpo y de las facultades anímicas: "No sirve / esta manera de sentir. Qué ojos ni qué dedos. / Ni esa comida recalentada, la memoria, / ni la atención, como una cotorrita pernicioso" (6-9). Se incide en las connotaciones degradadas del recuerdo,

como no se había hecho en otros momentos del cancionero: la memoria es la vida muerta que no genera nada nuevo.

Antes de ese inciso, lo implicado en la oferta eran partes del cuerpo (ojos, nariz, labios, cara, lengua, pelo). Después, serán objetos inmateriales: "Tome las inducciones y las perchas / donde cuelgan palabras lavadas y planchadas" (9-10)⁷⁵⁰. La conclusión es el despojamiento absoluto: "Arree con la casa, fuera todo, / déjeme como un hueco o una estaca" (12-13).

Como se ha visto en otros casos, también aquí se trabaja el nivel fónico-rítmico para adjudicar una integración suplementaria a la *dispositio* sintáctica. Llama sobre todo la atención una regularidad métrica inusual: predominan los alejandrinos, algunos de ellos con refuerzo fónico⁷⁵¹.

Para completar el sentido del poema hay que aludir a la importancia que adquiere en él la auto-representación del "yo", en contraste con respecto a otros textos del cancionero donde predominaba la imagen construida del "tú". El sujeto lírico se ha dado cuenta de que en el proceso de recuperación del otro ha ido transformándose a sí mismo en un ser inerte ("nariz de tótem") en todo parecido a la "estatua" ("La amante"), la "imagen de marfil" ("Restitución"), la "figulina" ("Gólem") o el "fantasma" ("Discurso del método") que estaba en lugar del "yo". Todo se le ha convertido en adorno inerte: los ojos ya no son vía de acceso al mundo sino "piedritas de colores", muy diferentes de la "piedra original de la alegría" ("La amante") o la "piedrecita que funda el juego" ("La visitante"). Igualmente, la poesía ya no sirve como discurso que explica, sino que se considera mero equipaje cultural ("las poesías más selectas", "palabras lavadas y

⁷⁵⁰ Las "inducciones" recuerdan a las "teorías" que eran parte del recuerdo del "tú" en "Restitución".

⁷⁵¹ Ya he señalado un par de ellos, véanse los otros: "esta nariz de tótem, estos labios que saben" (2); "donde cuelgan palabras lavadas y planchadas" (11); o el final del poema: "y es urdimbre nomás, claro esqueleto donde / se borraron los ricos pavorreales de plata, // puede ser que sin voz diga tu nombre cierto, / puede ocurrir que alcance sin manos tu cintura" (18-21). También son recurrentes los endecasílabos: "Tome las inducciones y las perchas" (10); "Arree con la casa, fuera todo, / déjeme como un hueco o una estaca" (12-13); "y esté igual que la alfombra que ha aguantado" (16).

planchadas"). De ahí que la desmaterialización conseguida se represente mediante la alfombra gastada en la que "se borraron los ricos pavorreales de plata" (19). Es importante, para captar la configuración imaginaria del poema en su globalidad, precisar que el temor a la intemperie que aparecía en otros poemas ("La visitante") y que llevaba a la imposición de espacios cerrados que sirvieran de protección (considérense las apariciones del "cuarto", de las paredes, de los muros), es conjurado aquí en la invitación a "arrear con la casa" (12), que por otra parte debe verse como metáfora del cuerpo (donde en otros poemas, como "Liquidación de saldos", se abrían ventanas). Finalmente, el abandono de lo sagrado, que ya se había consignado en "Ganancias y pérdidas", también se integra en el proceso de regreso voluntario a la esencialidad desolada: "[...] cuando no me valga / la generosidad de Dios, ese boy-scout" (14-15)⁷⁵². Sólo reduciéndose el "yo" a puro esqueleto surge la posibilidad de alcanzar la identidad verdadera del "tú", en un ámbito que trasciende la materialidad. La fábula amorosa va alcanzando así sus más altas cotas de ascetismo erótico.

"Si he de vivir" [X; 8-21-9; 20-21-9]

"Si he de vivir" y "Encargo" son los poemas del reflujo. Constituyen una especie de díptico con el sentido global de "envío" del cancionero y de ahí que aparezcan juntos y en el mismo orden en RC y en SC. Una vez alcanzado el grado más alto de discurso simbólico en los poemas recién comentados, una vez propuesto el despojamiento del ser viejo como único medio para la recuperación de la relación, "Si he de vivir" expone el propósito de vivir realmente en esas circunstancias y "Encargo" pide la colaboración del "tú" para acrisolar el proceso ascético.

⁷⁵² El epíteto paródico lo acerca más a poemas de rebelión como "Poema a Dios, ese pajarito mandón" (VDOM) que a los poemas de lo sagrado épico.

En cierto sentido, "Si he de vivir" representa la inversión de "El niño bueno", ocupando una posición casi simétrica en la hipotética reorganización del cancionero. Lo que allí era temor a un desorden no asumible se vuelve aquí deseo de caos que pruebe el compromiso del "yo" con su tarea de despojamiento. Los nexos léxicos son evidentes. Mientras que, por ejemplo, en "El niño bueno" se temía "no saber desatarse los zapatos" (1), aquí el "yo" pide "zapatos rotos" (2). El sentido de esa voluntad es la purificación que lleve la relación a un nuevo orden, que permita la recuperación: "de esta asumida adversidad / nacerá la mirada que por fin te merezca" (16-17). El propio título, anticipando el inicio del poema, prefiere subrayar el efecto positivo ("vivir") en lugar de las condiciones negativas implicadas en la privación ("sin ti").

El poema se construye sobre el *topos* del *nessun maggior dolore*, que se inscribe en el centro del texto: "pero desalojado de la felicidad / sabré cuánta me dabas con solamente a veces estar cerca" (7-8). Esos dos versos articulan la descripción de la tristeza, basada en la sucesión de metonimias (2-5) o en la metáfora continuada (10-13). Cada una de las dos secciones va introducida por un verso sentencioso: "Si he de vivir sin ti, que sea duro y cruento" (1); "Esto creo entenderlo, pero me engaño" (9). El final, distinguido gráfica y métricamente (una estrofa aislada, de versos cortos, salvo el último, que es otro alejandrino), da el sentido y completa la oposición topológica iniciada en el v. 8 y que lo inserta en el paradigma del título del cancionero "Larga distancia": "Tan lejos ya de ti / como un ojo del otro, / de esta asumida adversidad / nacerá la mirada que por fin te merezca" (14-17).

Las metonimias de la tristeza pretenden todas dirigirse al estímulo de la sensibilidad, que se juzga amortecida: "la sopa fría, los zapatos rotos [...]" (2), "la rama seca de la tos" (3), que "en los dedos / se me peguen las sábanas, y nada me dé paz" (4-5). Se reclama un espacio hostil que suscite la reacción del "yo". El núcleo de esa hostilidad viene dado por el reconocimiento de la identidad alterada del "tú": esa tos debe "ladrar" "tu nombre deformado, las vocales de espuma" (4), para provocar que

nazca, por reacción, el "nombre cierto" ("Tala"). No se pretende un puro regodeo morboso en la tristeza; se reconoce que "No aprenderé por eso a quererte mejor" (6), sino la reacción por contraste que cifra el *topos* señalado y que se explica en la metáfora continuada que ocupa los vv. 10-13: "hará falta la escarcha del dintel / para que el guarecido en el portal comprenda / la luz del comedor, los manteles de leche, y el aroma / del pan que pasa su morena mano por la hendidija". El "yo" se figura a sí mismo como expulsado del paraíso, una vez más a la intemperie, pero en el umbral, capaz aún de recuperar lo perdido si se comprende su sentido. Es el sentido que se recoge en los versos finales: encontrar la verdadera esencia del "tú" y merecerla.

"Encargo" [8-9-0; 21-9-0&; 21-9-0]

"Encargo" prolonga esa penetración "purgativa" y quiere llevarla hasta el encuentro de la propia identidad. La posición final que este poema ocupa en las tres recopilaciones, unida al significado de su título, demuestra que existe una voluntad de organización macro-textual. Aunque los elementos del conjunto puedan variar y sus relaciones modificarse, la conclusión, el límite, es siempre el mismo: el envío de toda la serie a su destinatario con una petición que debe darle sentido.

El final del ciclo es un lugar bastante atendido en los tres libros. Como he dicho, los dos últimos construyen una especie de díptico final complementario uniendo "Si he de vivir" (deseo purgativo) y "Encargo" (petición de ayuda para conseguir la catarsis). En este caso los ecos fraseológicos son especialmente llamativos: en ambos se pronóstica un renacimiento del ser purificado ("nacerá la mirada que por fin te merezca", "Si he de vivir", 17 / "naceré lentamente", "Encargo", 5); en ambos es capital la cuestión del nombre, como estímulo cruel ("tu nombre deformado", "Si he de vivir", 4) o como resultado deseable ("mi verdadero nombre"⁷⁵³, "Encargo", 17). La correlación entre el deseo y la petición es evidentísima al cotejar el final del v. 5 de "Si he de vivir"

⁷⁵³ Que es el corolario de "tu nombre cierto", dicho sin voz en "Tala" (20).

("[...] y nada me dé paz") con la petición de "Encargo: "[...] no me des paz!" (3). No menos importante es la repetición de lexemas en estructuras sintácticas parecidas ("Si he de vivir sin ti que sea duro y cruento", 1 / "[...] que cada cosa cruel sea tú que vuelves", "Encargo", 2) o la síntesis del espacio guarecido ("la luz del comedor, los manteles de leche y el aroma / del pan [...]", "Si he de vivir sin ti", 10-12) que reaparece como profecía: "Entonces ganaré mi reino" ("Encargo", 4).

En PM se sitúa como penúltimo poema "Hic et nunc"⁷⁵⁴. Los ecos explícitos de ese poema en "Encargo" son menos numerosos, pero, sin embargo, establece una relación de continuidad contrastante muy llamativa. Mientras que "Hic et nunc" parece cifrar el sometimiento a lo dado, "Encargo" es el poema de la rebelión contra esa situación. Entre el final de un poema y el comienzo del otro se hace evidente ese sentido: hay una continuidad del incremento en la petición ("Pero no me tengas lástima [...]", "Hic et nunc", 15 / "No me des tregua, no me perdones nunca", "Encargo", 1) y una continuidad del contraste entre lo que se acepta del "tú" ("[...] yéndote así / todavía más", "Hic et nunc", 15-16) y lo que realmente se desea: "[...] que cada cosa cruel sea tú que vuelves" ("Encargo", 2)⁷⁵⁵.

El texto del poema desarrolla el título en una amplificación continua: tras el escueto rótulo remático se desencadena una sucesión de veinte peticiones, diecinueve imperativos y un verbo realizativo ("pedir") que situado al inicio de la estrofa final⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Hay que decir que este poema, que desaparece en SC, se coloca sin embargo justo antes de "Si he de vivir" en RC, que vuelve así a revelar su condición de estadio intermedio en la evolución del cancionero, el estadio de la "saturación", por así decir, que intenta depurarse un tanto en "NI".

⁷⁵⁵ "Encargo" recoge también ecos de otros muchos poemas del ciclo, que iré comentando en lo sucesivo: la importancia del cuerpo (pelo, cara, boca, hueso, han ido apareciendo de una u otra forma, pero se incrementa el paradigma con la aparición de la sangre o las fauces), la presencia -negada- del sueño ("¡No me dejes dormir [...]", 3), la figuración estatuaria del sujeto ("tállame como un sílex [...]", 7), la entrega para el destroz que caracteriza la última fase del cancionero ("[...] Arráncame esta cara infame", 16) o la presencia de lexemas que han aparecido en poemas concretos: música ("La visitante"), guante ("El futuro"), sonrisa ("Poema") o cólera ("Restitución").

⁷⁵⁶ Esta forma de estructurar gráficamente los poemas en dos tiradas de versos (una larga expositiva y una

resume el sentido general del poema: "Yo te pido la cruel ceremonia del tajo" (14). El resto de peticiones pueden clasificarse en principio por la modalidad del imperativo: seis son reclamos negativos, siempre colocados en versos bimembres ("No me des tregua, no me perdones nunca", 1; "¡No me dejes dormir, no me des paz!", 3; "No me pierdas como una música fácil, no seas caricia ni guante", 6) y trece peticiones positivas: "Hostígame [...], que cada cosa cruel sea tú que vuelves" (2), "tállame [...] desespérame" (7), "guarda [...]. Dálos" (8), "Ven a mí [...]" (9)⁷⁵⁷, "Grita. Vomítame [...] rómpeme [...]" (10), "Arráncame" (16), "oblígame" (17). Se observará que también en muchos de estos casos la yuxtaposición de imperativos se rige por la plurimembración en el mismo verso o por el paralelismo en versos contiguos.

Además, hay que tener en cuenta otros dos aspectos, quizá evidentes, pero que no pueden obviarse: la constante presencia de ambos sujetos que implica el imperativo, sobre todo la explícita inscripción reiterada del pronombre objeto de primera persona. Se genera así un paradigma morfológico ("me" / "-me" / "a mí") que desemboca en la inscripción rotunda del "yo" en el inicio de la estrofa final y que debe relacionarse con la petición final: "oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre" (17). En este verso se incrementa el efecto organizativo del poema por cuanto "hace lo que dice": no es casual la aparición de la locución "al fin" en el último verso de todo el ciclo, como tampoco puede serlo que la última palabra sea "nombre". El hecho de que ese nombre no se pronuncie redundante retrospectivamente sobre el sentido global de la sección en SC ("El nombre innominable"): la elipsis de la identidad.

La otra cuestión que suscita la reiteración de imperativos afecta al nivel fónico del poema: es innegable que, por la constante adherencia al verbo del pronombre

breve conclusiva) es característica de algunos poemas de la última fase del cancionero: "Si he de vivir", "La visitante".

⁷⁵⁷ Encuentro aquí el eco de un "poema fantasma" de los años 40: "Le envió copias que usted puede conservar. No sé si este "nuevo tono" que quizá usted no conozca en mí, la sorprenderá desagradablemente. Son poemas recientes, y de todos ellos prefiero "Oh, ven a mí..." (febrero, 1943? -fecha conjeturada por la editora-; Domínguez, ed., 1992: 262).

enclítico, todo el poema se halla atravesado por una especie de sonsonete esdrújulo que refuerza su carácter de letanía ceremonial. Sonsonete que se impone a efectos fónico-rítmicos más tradicionales, como es la presencia de versos perfectamente métricos en posiciones privilegiadas: alejandrinos al principio del poema y de la estrofa final ("No me des tregua, no me perdones nunca", 1; "Yo te pido la cruel ceremonia del tajo", 14), otros metros en los únicos versos que no incluyen imperativos y señalan un momento reflexivo en el poema: eneasílabo + heptasílabo ("Entonces ganaré mi reino, / naceré lentamente", 4-5), endecasílabos ("No me importa ignorarte en pleno día, / saber que juegas cara al sol y al hombre", 11-12). También aparecen lugares marcados por la asonancia interna ("Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dálos", 8) incluso reforzada por homotéuton ("[...] Arráncame esta cara infame", 16).

El poema, pues, pone en funcionamiento múltiples estrategias formales que garantizan su lugar privilegiado en el cancionero. Su sentido consiste en la entrega total a la adversidad. El "yo" expone inequívocamente su voluntad de convertirse en víctima sacrificial en un rito de despojamiento absoluto ("la cruel ceremonia del tajo") que se concibe como única vía de acceso al "tú" y, a través de él, a la propia identidad. Las connotaciones mítico-simbólicas de tal planteamiento son múltiples y han ido apareciendo en algún otro poema: el "yo" es definitivamente Orfeo entregado -pero voluntariamente- a las bacantes, es el fénix que pretende renacer de sus cenizas. Pero también es Cristo, respondiendo al mismo arquetipo, y quizá más explícitamente aquí por la elección de cierta fraseología: "perdonar", "ganar mi reino", "nacer lentamente" (nuevamente), o, sobre todo, "[te pido] las espinas / hasta el hueso. [...]" (15-16). Es un "varón de dolores", que en el último momento decide no preguntar el porqué de su abandono, sino reclamar la extenuación en el sufrimiento como único camino seguro hacia el nuevo ser. Se elude el alivio (la caricia, el guante), se exige la incisión (la talla), no se quiere el consuelo, sino la desesperación total: se busca el límite. El "yo" ha

trascendido toda aspiración inmediata, el "amor humano"⁷⁵⁸, los atributos que definían al "tú" como individuo (tu sonrisa, tu pelo). Eso puede guardarse o entregarse a los otros: "No me importa ignorarte en pleno día, / saber que juegas cara al sol y al hombre. / Compártelo" (11-13). Ya no se quiere el día, sino la inmersión en la nocturnidad. Lo que el "yo" pide es la potencia arquetípica que se esconde en ese "tú" individual, la reserva, el secreto de lo íntimo, "lo que nadie te pide" (15): "Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y escamas. / Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces" (9-10). La escama es el atributo del monstruo femenino (la sirena o la gorgona o sólo la serpiente); las fauces indican que el "yo" también ha sido transformado y que entre ambos se entabla un combate que implica a la imaginación elemental: la materialidad de la arena, que es solidaria con la del sílex o la de la sangre. La experiencia erótica se concibe como confrontación lustral, profunda y violenta, que será la única que dé acceso a la verdadera identidad. Lo que empezó siendo un cancionero de ausencia, más o menos circunstancial, ha terminado en el ápice de la trascendencia, del riesgo existencial implicado en el intercambio amoroso.

3.3.3. El final: la evidencia del olvido y los reflujos del recuerdo

Mi hipotética reconstrucción del cancionero debería terminar con "Encargo" porque es el texto que señala desde el final la voluntad de una organización macro-textual, porque deja el discurso en el ápice del sentido y porque ya se han conseguido integrar todas las piezas que, aunque en cada ocurrencia establecían diferentes relaciones, se movían entre unos límites bastante definidos en cada una de las tres grandes recopilaciones. Sin embargo, existen unos cuantos poemas que, desde fuera de los márgenes más o menos estrictos del cancionero, presentan relaciones

⁷⁵⁸ El sintagma es de inequívoca raigambre lorquiana, pues remite al verso "Quiero mi libertad, mi amor humano" que, a su vez, procede del mismo texto que Cortázar cita tan a menudo para definir al poeta como el "pulso herido que ronda las cosas del otro lado", el "Poema doble del lago Eden" (de *Poeta en Nueva York*; García Lorca, 1987: 166). También se encuentra en el mismo libro lorquiano la petición del "grito" ("Grito hacia Roma") y del "vómito" ("Paisaje de la multitud que vomita").

intertextuales con él y con cuyo comentario quiero completar el repaso de la historia amorosa.

"Bilan" [X; 0-24-14; X]

Uno de los que suscitaría menos controversia a la hora de incluirlo en el ciclo de "LD" podría ser "Bilan". Dada su brevedad me parece oportuno transcribirlo íntegramente, para que en la fragmentación no se sospeche silencio interesado:

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.

5 Y cada vez menos algo más.

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

No puede decirse que el tema erótico-amoroso sea evidente en este poema y sin embargo, una vez leído el conjunto del cancionero su relación temática e intertextual me parece innegable. Empezando por el título, que remite al "balance histórico" del primer poema de "LD" ("Hablen, tienen tres minutos"). El primer verso incluye la palabra clave de la primera organización del cancionero: "distancia"⁷⁵⁹ y podría actuar como desencadenante del discurso. Título y primer verso sitúan al poema en un momento enunciativo posterior al de la conclusión del cancionero, en un futuro

⁷⁵⁹ El inicio se centra en la observación del resultado, del residuo. Me parece presente el eco del archicitado final de *Hamlet*, a la vez que ese verso entabla relación de contigüidad inmediata con el final del poema que lo precede en UR ("El cenotafio") y que comentaré en otro lugar: "Esto que queda vive / pero sabe que la urna está vacía". Esto prueba dos cosas: por un lado, la voluntad *compositiva* de Cortázar a la hora de recoger sus poemas; por otro, la imposibilidad de señalar fronteras firmes entre diferentes *corpus* líricos en el seno de una obra unitaria. Las contigüidades sintagmáticas son índice de relaciones paradigmáticas entre conjuntos de poemas. Podría añadir, al respecto, que la cita de *Hamlet* late también en otro poema ("Resumen en otoño") que el propio Cortázar califica de "balance" (SC: 250) y que podría ser contemporáneo de los de "LD" (por las fechas de la sección que lo incluye en PM, "Circunstancias": 1951-1958): "Sin humildad, saber que *esto que resta* / fue ganado a la sombra por obra de *silencio*" (10-11; la cursiva es mía).

reconsiderativo desde el que se observa con nostalgia que el último esfuerzo de despojamiento no ha tenido el efecto deseado, que sólo ha conducido a un "algo menos", a una "miseria", de la que, sin embargo, no ha surgido el ser nuevo. Esa relación que percibo en el orden de la fábula amorosa me lleva a situarlo en una primera fase epilodal del cancionero. Pero en la ordenación del discurso podría anteponerse como proemio que enmarcase el desarrollo de la historia, anticipando el resultado, cual ocurría con el "balance histórico" anticipado en "LD". Y de hecho algo parecido sucede con "Bilan", por cuanto en RC aparece justo antes de "Gólem", a partir del cual se disponen todos los poemas del cancionero analizados, y antes de "Bilan" no aparece ninguno⁷⁶⁰. De estos poemas marginales que ahora comento es el único que mantiene con el macro-texto una contigüidad que podría considerarse intencional y que se refuerza por las correspondencias intertextuales que no acaban con lo que he dicho hasta aquí. Hay algunas más de tipo léxico: la mención de los "estilos", que remite a "las faltas de estilo" que se querían evitar en "El niño bueno", y que constituyen en el fondo una denuncia del amaneramiento acostumbrado en que el discurso ha caído; pero sobre todo llama la atención la aparición de la "cotorrita", que en "Tala" aparecía como metáfora de la atención de la que se quería prescindir ("ni la atención, como una cotorrita perniciosa", 9). No menos llamativa es la reaparición de la metáfora indumentaria para caracterizar el estado de la vida: las "camisas planchadas" ("El niño bueno"), "el cuello y la corbata" ("Ganancias y pérdidas") han desaparecido, ciertamente, en el afán de despojarse del viejo ser, pero en lugar de encontrar nuevas

⁷⁶⁰ En RC, "Bilan" va precedido de "Viaje y vivo retorno", poema de diferente factura estilística, de dicción sincopada y visionaria, de tema no erótico, pero que evoca quizá circunstancias del recién llegado al "mundo separado", y que acaso podría servir de transición entre el ciclo de "Razones de la cólera" y "LD", generados ambos en una misma circunstancia biográfica, pero orientados hacia preocupaciones diversas. Apunto relaciones textuales que me inclinan a situar "Viaje y vivo retorno" en la frontera con el cancionero: la presencia de símbolos corporales como la "mano" (7, 24) o los "cabellos indecibles" -como innominable es el nombre- (4), la mención del "vestido" (5), de la "estatua" desaparecida (6), el desalojo de la divinidad ("[...] no tendría / peso (de donde sale Dios con un sollozo)", 9-10), la falta del "nombre" (12). Otros son más concretos: "no beber te, beberse te" (16), podría vincularse al "revuelvo el te" de "Cura de espantos"; el "como hormiga entera ella, sólo ella" (22) a la "hormiga colérica" de "La visitante".

galas o mantenerse en la tensión del desnudo inerme, se recurre al "pantalón con rodilleras", metáfora de una vida hecha de remiendos. El "yo" -aquí ausente en una enunciación impersonal, borrado definitivamente por el tiempo, tras la proliferación que señalé en "Encargo"- no se ha librado de las rémoras. La dialéctica de la identidad ha regresado al polo negativo. El vacío que pretendía el despojamiento buscado en la última fase del cancionero se ha convertido en "afectuosas vaciedades" y la adversidad de la que debía nacer el nuevo yo ha redundado en "misericordia / en la que sin embargo se anda cómodo". Si el cancionero culminaba en el optimismo de la ascesis, el discurso no puede detenerse y genera textos periféricos que denuncian la imposibilidad de alcanzar la pureza. Obra de arte es construir un discurso con sentido, seleccionando las piezas del conjunto; obra de crítica es rastrear los sentidos que en la combinación han querido dejarse fuera.

Como he dicho estos poemas cabrían en un momento epilógico del cancionero, pero lo cierto es que no hay pruebas terminantes que sostengan la hipótesis y su disposición en el *corpus* total revela que el propio autor prefirió no integrar estos poemas de la decepción en el discurso que se queda en el límite de la epifanía de los nombres con "Encargo". Otro tanto ocurre con algunos sonetos de amor que el comentario reveló como relacionados con una historia amorosa global. Todos ellos pertenecen a la serie "Preludios y sonetos" y por tanto podrían pertenecer a la misma época que los poemas de "LD". Asumiendo que sobre ellos actúa un criterio formal-genérico más poderoso que lleva a integrarlos en otro ciclo distinto, recuperaré tan sólo los lugares de esos poemas que me parecen completar alguna fase del cancionero.

"El alejado" recoge, por ejemplo, la suspensión de la melancolía: "Su flecha el leve ayer ya no dispara" (1), "Y no duele estar triste [...]" (9). "El simulacro", por su parte, habla del "sacrificio en que te pierdo" (4) y del olvido inexorable: "Quién sabe dónde estás, ya ni me acuerdo / si eran tus ojos de oro o de avellana" (5-6).

"Encantación" asume el esfumado del "nombre" (1-2) del "tú" y comprueba "la mera niebla de tu inexistencia" (10), para decidir después la aniquilación: "[...] anegarse en tanta ausencia / donde una nada a esa otra nada nombra" (13-14). Por último, quizá el caso más significativo sea, como ya dije, el de "Final", pues, como "Encargo", su título determina una posición macro-textual, que su contenido corrobora como nuevo giro dialéctico. Tras la imposición del olvido, otra vez el recuerdo: "[...] la vida rezagada / retorna leve [...]" (1-2) y la imposición de la "presente ausencia": "y alza otra vez su duro ser tu esencia / sobre esta soledad donde me entregas / oh amor, la vana entrega del espejo" (12-14). No puede pretenderse la inclusión de estos sonetos en el mismo ciclo de "LD", puesto que el autor los aislo definitivamente atendiendo a otros criterios que ya analicé en su momento. Pero es indudable que presentan algunos rasgos "narrativos" que hacen pensar en una cierta comunidad de impulso de escritura.

3. 4. EPÍLOGO

"Estela en una encrucijada"

Diferente de todos estos poemas tratados hasta ahora es el caso de "Estela en una encrucijada" y el de "Save it, pretty mama". Fechado el primero en "Agosto de 1968" y el segundo en 1976 son ambos muy posteriores al ciclo de "LD"⁷⁶¹. Sin embargo, el aspecto biográfico del cancionero invita a considerarlos como un epílogo tardío, a muchos años de distancia, de los poemas de la primera separación. Digo primera, porque por las fechas y los datos biográficos conocidos, "Estela en una encrucijada" debe ser consecuencia inmediata de la separación definitiva entre el poeta (ya impudicamente Cortázar) y la amante-destinataria (Aurora Bernárdez). Sólo para garantizar esa caída en lo biográfico me decido a citar algún lugar del epistolario entre

⁷⁶¹ Sin embargo, y al menos para "Estela en una encrucijada", parece sugerirse la proximidad por el hecho de que en SC sólo está separado de los poemas de "NI" por un extenso poema, "Grecia 59", que podría servir de representación textual de la distancia cronológica, a la vez que supondría el nexo que impide que se separe demasiado de los poemas que refuerzan mutuamente su sentido.

Cortázar y Julio Silva que ayuda a precisar las fechas de la separación real y las circunstancias externas de la redacción de este poema. La carta fechada en Saignon el 27 de julio de 1968 concluye:

Quiero terminar esta carta con algo de tono muy personal y muy penoso, pero vos sos mi hermano y es preciso que lo sepas y llegado el caso (pienso también en Virginia, naturalmente) me ayudes y nos ayudes. Aurora se vuelve a París el 3 de agosto, y se quedará allá hasta mi regreso (creo que yo volveré antes de lo que pensaba, digamos hacia fines de agosto). Una crisis lenta pero inevitable, un largo proceso de cuatro años, nos ha puesto frente a una situación que, como gente inteligente y que se quiere y se estima, tratamos de resolver de la manera menos penosa posible. No te digo más, vos comprenderás de sobra [...]. (JCS).

Si esta carta da la referencia de la separación y los planes del escritor en ese momento, la siguiente ayuda a precisar las circunstancias de escritura porque está fechada el 2 de septiembre de 1968 y por el contenido se deduce que también en Saignon. Es, pues, poco probable que la escritura del poema, referido a una visita a Italia, coincida con un viaje de Cortázar; antes, al contrario, por referencias cruzadas entre esta última carta y otra de fecha menos precisa, la que hace el viaje a Italia en ese momento es Aurora Bernárdez. La carta del 2 de septiembre dice: "Me quedo aquí hasta el 15, creo, [...]. Aurora vendrá el 9, y poco a poco nos ocuparemos de cerrar la casa". La otra, fechada solamente el "Jueves 5 de septiembre" -del mismo año, necesariamente y también de Saignon por el contenido- afirma: "Aurora llega en principio el 9 de Italia, y si todo anda como lo proyectado, el 15 estaremos en París".

Cabría, pues, suponer que la escritura de "Estela en una encrucijada" se produce en el momento en que Aurora Bernárdez, tras la separación, viaja a Italia en el mes de agosto de 1968, como la fecha del poema y la de las cartas confirman. Sin embargo, más importante que la precisión biográfica es la circunstancia imaginaria que desencadena la escritura y que no es otra que la sensación de saber que el "tú" al que se ha estado unido visita *solo* un espacio conocido en común en otro tiempo⁷⁶² y la interpretación del hecho como índice de la definitiva separación.

⁷⁶² *A fortiori*, siguiendo con la lectura biográfica, en 1953, según dije al principio del capítulo.

El poema se instituye entonces como lugar de confluencia de dos tiempos⁷⁶³, el de la unión y el de la separación, y a la vez la proclamación perpleja de la persistencia del mundo en torno mientras los sujetos cambian. Desde luego el estilo elocutivo es muy diferente al de los poemas de "LD": el sujeto lírico se recrea en el recuerdo de lugares y objetos, incurriendo en una especie de "nominalismo culturalista" que no es habitual en los poemas de los años 40-50, y evoca incluso momentos concretos⁷⁶⁴, rasgo ausente -salvo como pretexto- en casi todos los poemas del cancionero. Y, sin embargo, la evocación de ese tiempo de la unión remite al suceso en el que finalmente la vida hacía concluir el discurso poético: si entre 1951-1952 una ausencia real genera una profunda reflexión sobre la metafísica de la soledad, el encuentro con la se podría aceptar como destinataria real de ese cancionero (que trascenderá lo biográfico) no se integra en el discurso poético⁷⁶⁵, aunque sea un momento importantísimo en la fábula amorosa real. Lo interesante es percibir cómo otro momento de esa "fábula real" (el de la separación) desencadena nuevamente el discurso, con otro tono, ciertamente, y trae al verbo aquello que había sido silenciado anteriormente.

El poema se inicia con la inscripción de la existencia de un pasado común y con la comprobación de la perduración de los objetos de arte: "Los mármoles que tanto amamos siguen ahí" (1). Toda la primera parte del poema (1-6) es una enumeración acelerada por el polisíndeton de esos objetos perdurables ("[...] y las tablas / temblorosas de vírgenes y de ángeles, Duccio de Buoninsegna, / Ambrogio Lorenzetti, y los trajes a rayas de los duomos / y junto al Arno sigue Santa María della Spina [...]"), (2-5) y de los espacios que los albergan (los museos Vaticanos, el Arno, Urbino, San

⁷⁶³ "Encrucijada" de la que el poema es "estela", huella o inscripción epigráfica.

⁷⁶⁴ Tal vez incluya también "bromas privadas" como la metáfora de denominar "trajes a rayas" a la decoración de "los duomos" (v. 4).

⁷⁶⁵ Los poemas próximos a ese momento (Roma, 1953) se integran en otro ciclo ("Grandes máquinas") que obvia toda referencia amorosa.

Sepolcro, Siena): es un primer recorrido prospectivo por los espacios de la memoria que el "yo", ausente, imagina de nuevo. Enseguida pasa a exponer el problema que suscita el problema, la escisión, marcada incluso por el hecho de la enunciación aislada: "Tú los verás acaso una vez más / y yo también acaso una vez más / en tiempos diferentes [...]" (7-9). El lamento da pie al recuerdo del "otro tiempo", el compartido ("[...] saber / que el otro estaba al lado [...]", 11-12). Se revela pronto que la evocación de los objetos de arte es sólo el desencadenante del trabajo de la memoria, porque del recuerdo de las reacciones "frente a un Donatello" (10), de "esa felicidad de los museos" (14) se pasa inmediatamente a la interpretación de esos signos como metonimias de la unión encarnada en circunstancias cotidianas: "y después bajo el sol, comiendo en pobres *trattorias*, / o en nuestro cuarto miserable, lavándonos por turno junto al fuego" (15-16). Esas circunstancias daban la plenitud del sentido a la experiencia estética que de la contemplación pasa a la conversación y de ahí termina mezclándose con el "contacto de eternidad precaria":

mientras las voces retomaban un acorde del Giotto, un sesgo
de Francesco Laurana, y rehacíamos
en un aire común, en un contacto de eternidad precaria,
20 ya en la orilla del sueño, una sonrisa del Angélico,

los azules de Piero, los pardos de Masaccio.

La experiencia estética se entremezcla con la experiencia erótica de la fusión y ambas adquieren así trascendencia, al sugerir su desarrollo: primero, el aislamiento en la contemplación ("[...] sin hablar, perdidos en la contemplación [...]", 11); después, el diálogo ("[...] después sería el diálogo, / el acuerdo o la pugna o las razones", 12-13), y, finalmente, el contacto. Los dos últimos versos -que se ciñen a metro, marcando el final del poema-, sin embargo, deshacen la ilusión de la memoria, devuelven al sujeto al tiempo de la enunciación, al tiempo de la escisión irrestañable: "Fuimos todo eso juntos, sólo quedan / nuestros ojos a solas en el polvo del tiempo" (22-23). Si el contacto y la experiencia estética se justificaban recíprocamente, permitiendo un atisbo de "eternidad precaria" (19), la separación final da fe de la victoria inexorable del tiempo.

"Save it, pretty mama"

Con "Estela en una encrucijada" prácticamente llega a su fin la fábula amorosa iniciada en "LD" y uno de los ciclos eróticos más extensos e importantes de la escritura lírica de Cortázar. Sólo "Save it, pretty mama" podría leerse como una recurrencia tardía (1976) del desarrollo de la fábula amorosa real, por la evocación de Italia, que lo conecta directamente con el que acabo de comentar. Pero su conexión macro-textual con el cancionero está ya muy diluida y sólo una reconstrucción detenida como la que he realizado puede ofrecerle lugar.

Es muy importante en este poema la compleja intertextualidad que lo sostiene. Su título coincide con el de un conocido *standard* de jazz que Cortázar identifica en la prosa que lo precede en SC:

[...] Y justamente entonces asoma un meopa de nostalgia amorosa que resbalando por praderas inglesas va a parar a campos de algodón sureños, al recuerdo de Lionel Hampton tocando *Save it, pretty mama* como nadie lo tocó salvo Louis Armstrong. Los tres hablamos a nuestra manera de una mujer querida, salvo que ellos lo hacen para llamarla y yo porque ya se ha ido. (SC: 113).

De las dos versiones evocadas, la que predomina en el poema (en la memoria del poeta) es la segunda⁷⁶⁶. Se lee en los vv. 13-14: "la voz de Satchmo y ese grito / que te sumía en lo más hondo del amor", estableciendo una correspondencia (una "figura") entre el desencadenante del poema y el catalizador imaginario.

La identificación del sentido del poema también viene dada en la nota previa: "meopa de nostalgia amorosa", por una "mujer querida [...] que ya se ha ido". Las

⁷⁶⁶ La otra, sin embargo, es la que se recuerda (y en cierto modo se "interpreta") en la "discada" de *Rayuela*, que para el jazz cumple en la obra de Cortázar función de "catálogo", igual que para el tango lo es "Un gotán para Lautrec" (Cortázar, 1980): "El vibráfono tanteaba el aire, iniciando escaleras equívocas, dejando un peldaño en blanco saltaba cinco de una vez y reaparecía en lo más alto, Lionel Hampton balanceaba *Save it, pretty mamma*, se soltaba y caía rodando entre vidrios, giraba en la punta de un pie, constelaciones instantáneas, cinco estrellas, tres estrellas, diez estrellas, las iba apagando con la punta del escaquin, se hamacaba con una sombrilla japonesa girando vertiginosamente en la mano, y toda la orquesta entró en la caída final, una trompeta bronca, la tierra, vuelta abajo, volatinero al suelo, *finibus*, se acabó" (R, cap. 11: 45). La misma versión es la que escucha Johnny Carter: "Si te contara todo lo que les vi a hacer a los chicos, y cómo Hamp tocaba *Save it, pretty mamma* y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan [...]" ("El perseguidor", *Las armas secretas*; CC/1: 232-233).

estrategias de representación, evidentemente, han cambiado con respecto al cancionero de los años 50: a la vez que parecen intensificarse los índices autobiográficos (que penetran en el cuerpo del poema), se pone en marcha un mecanismo compensatorio de distanciamiento, la utilización irónica de otros textos que ya no provienen de una tradición "cultura", sino "popular" o, mejor, "íntima"⁷⁶⁷. La distinción no tiene demasiado sentido en Cortázar si no se tiene en cuenta ese matiz: el impulso hacia la reelaboración metaliteraria es común al reescribir el mito de Dafne en un soneto o esta cínica exhortación al ahorro ("don't give money away [...] / Save it, pretty mama, for me", dice el texto original). La diferencia estriba en la intimidad que ha podido regir la recepción privada de uno y otro texto. Mientras que el origen del discurso se afianza en lo vital, el desarrollo textual se aleja irónicamente: la afinidad temática "objetiva" se abandona en favor de la fusión íntima ("voz de Satchmo - grito de la amada"). En tal sentido, el poema se convierte en "traducción libre" de la experiencia, mediatizada por un texto que funciona como clave. Y en ese punto comienza el poema, conculcando la "pureza" exigida por la traducción fiel, anclándose en una literalidad más cierta. El primer verso reza, desafiante tras el título en inglés: "Sálvalo, mamita". El contexto

⁷⁶⁷ A tal respecto, es interesante consignar que otro poema de la misma fecha, "Rechiflao en mi tristeza" (SC: 69) reescribe el tango "Mano a mano", aplicándolo al tema de la memoria de los libros leídos, en un claro ejemplo de fusión de "tradiciones". También de Nairobi, 1976, es "Malevaje 76", que reescribe el tango homónimo y, al tiempo, mantiene interesantes relaciones transtextuales con "Save it, pretty mama" que el autor hace explícitas; en las pocas líneas que siguen a "Malevaje 76" se dice: "No sé en qué medida las letras del jazz influyen en los poetas norteamericanos, pero sí que a nosotros los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate" (SC: 69). El citado texto "Un gotán para Lautrec" establece las conexiones entre el tango y "Save it, pretty mama": "Mi memoria no alcanza a registrar todos esos nombres y palabras, pero me basta andar solitario por la calle, me basta ese momento tan argentino (tan italiano a la vez) en que nace el primer silbido entre los dientes, un tanteo que se resuelve en una elección casi siempre inconciente [*sic*], de golpe es **Ciruja** o **Flores negras**, se va pasando de **Malevaje** a **Mi noche triste**, y por detrás están las palabras, el lunfardo afilado y amargo, la poesía buena o mala pero siempre nuestra, y cada tanto asoma un tango que me junta mis dos mundos, me mezcla el centro porteño con el barrio latino o Montparnasse" (Cortázar, 1980: 7); "Silbar los viejos tangos me ayuda tanto a vivir, como en otros momentos un tema de Bix Beiderbecke o de Ellington o de Charlie Parker o de Jacques Brel. Hay esos días que te caen como un gato desde la azotea y te arrasan la cara con un diluvio de zarpazos; entonces, en cualquier esquina de la noche, encendés otro cigarrillo y el silbido nace solo, se lo escucha como si fuera otro el que silba mientras se camina con las manos en los bolsillo, a veces **Flores negras**, a veces **Save it, pretty mama**, a veces **Le plat pays** (un poco mío puesto que en él nací)" (*ibid.*: 14).

"financiero" del texto original queda borrado definitivamente para plantear un poema trascendente, que apela a la "redención" de algo que aún se ignora, pero que en mi recomposición del *corpus* ya es evidente: el recuerdo que ha atravesado el tiempo. El vocativo transforma la fórmula analítica del original en una sola palabra con diminutivo: la referencia afectiva a la amada en ambos casos es incuestionable, pero el paradigma connotativo está completamente alterado: el término meloso del chulo (uno más, no marcado, en su múltiple idiolecto) es sustituido por la imprecación (no tan habitual) del amante desvalido. La inversión es casi total y me parece afín a las irreverentes hipérboles sacroprofanas del modernismo: la prostituta a la que se quiere engatusar con zalamerías para que suelte el dinero (sin ocultar la amenaza: "why get relief / from a beat?" dice la canción), se convierte en la virgen intercesora que ha de salvar al amante. Por eso, cuando al final del poema se recupera en inglés el último verso de la canción, el sentido es ya muy otro, y por ello se prolonga: "save it all for me, / save it all for you / save it all for us" (15-17). Título y último verso de la canción se transcriben formalmente idénticos en el poema tan sólo como polos entre los que se produce la traducción del sentido profundo, que es el poema. Por eso, la nota marginal que cierra la página no es una justificación frente a los "gramáticos"; es sólo un colofón, que garantiza ese sentido y orienta la (re)lectura: "Por supuesto la traducción de *to save* no es correcta, aunque perfectamente justa como suele y debe suceder en las buenas traducciones".

La proyección sobre un intertexto secundario (la hipérbole sacroprofana) y antitético al intertexto original (la canción "canalla") parece menos descabellada cuando se tiene en cuenta que el artificio de estructuración más importante en el poema es el típico de las letanías: la anáfora y la repetición del vocativo. La estrofa inicial no deja lugar a dudas: "Sálvalo, mamita, / sálvame tantas noches de naufragio, / salva tu blusa azul (era en enero, en Roma) / sálvalo todo, o salva lo que puedas" (1-4). A lo largo del poema vuelve a aparecer la anáfora en español ("sálvalo del olvido, no permitas", 6) o

en inglés (los vv. 15-17, citados), la epífora "traducida" ("Esto se viene abajo, pretty mama", 5) o ambos procedimientos combinados ("sálvalo pretty mama" 12), recuperando el verso inicial completo al final del último ("aunque no salves nada, sálvalo mamita", 18). La variación en las posiciones de la repetición influye en la conformación rítmica de esta "letanía" particular; la variación en los idiomas, por su parte, incide en el borrado de las diferencias: el poema ha conseguido construir su propia lengua en la que la sinonimia supera cualquier barrera.

El recurso a la anáfora, que he asociado con mecanismos propios de la letanía, es solidario con una estructuración de todo el poema siguiendo los cauces de la canción, modelo que ya aparecía en otro poema del cancionero ("El futuro"). Así, la primera estrofa (1-4) expone el tema, a modo de "cabeza"; la segunda presenta el desarrollo (5-14) y culmina con la "vuelta" al tema (en inglés: 15-17). El v. 18, aislado por un blanco del cuerpo del poema, se inscribe también en la vuelta, en tanto que repite (modificado por la paradoja) la idea del último verso de la "cabeza": "sálvalo todo, o salva lo que puedas" (4) / "aunque no salves nada, sálvalo mamita" (18). La estructura del poema está plenamente trabada, como creo haber mostrado.

La penetración en el tejido verbal concreto del poema revela la estrecha combinación de informaciones "concretas" -que pueden vincularse con datos biográficos del autor- y de elaboraciones simbólicas en alternancia perfecta que puede intentar imitar un cierto *swing* de la memoria. El ámbito concreto lo representan los datos concretos referidos a objetos, tiempo y lugar: "salva tu blusa azul (era en enero, en Roma)" (3); "la trattoria de Giovanni" (8); "la voz de Satchmo [...]" (13). La ubicación tempo-espacial más o menos concreta es la que sirve para remitir a un posible trasfondo biográfico. El viaje italiano aquí evocado es el mismo que en "Estela en una encrucijada": el que hizo en 1953 acompañado de su esposa Aurora Bernárdez, al poco

de contraer matrimonio, y que coincide con el comienzo de su traducción de las obras de Poe⁷⁶⁸.

El conocimiento de ese dato biográfico sirve para intentar recomponer la "historia amorosa" que atraviesa el *corpus* lírico de Cortázar durante más tiempo (*Larga distancia*). La interpretación minuciosa del texto trasciende sin embargo ese dato. No me parece que la "trattoria de Giovanni" sea, por ejemplo, más que una concesión "realista" -y sin embargo de presencia perenne en la escritura "italiana" de Cortázar-⁷⁶⁹, pero es evidente que el tiempo ("enero") y el lugar ("Roma") admiten una inmediata transposición simbólica hacia la melancolía "invernal" y la provocada por la "ruina del orden", que evoca el sentido de la última fase del cancionero. En el mismo paradigma simbólico creo que podría leerse un posible calambur escondido en la mención, aparentemente banal, de la "blusa azul", si, amparados en el contexto musical, leemos la redundancia "*blues azul*", nueva sinonimia de doble sentido que transgrede los límites inter-lingüísticos.

A partir de ahí, todo el poema se basa en la penetración de los dos registros: la amenaza de ruina ("naufragio," 2; "Esto se viene abajo, [...]", 5; "[...] no permitas / que se llueva la casa, [...]", 6-7) ciertamente puede partir del recuerdo concreto de la habitación ocupada en el viaje italiano⁷⁷⁰, pero afecta, obviamente, a la memoria del "yo" poético,

⁷⁶⁸ Cfr. Berg (1991: 85), con algún detalle. A ese segundo viaje hay que adscribir la escritura de la cuarta sección de PM, "Cantos italianos", fechada en Roma, 1953.

⁷⁶⁹ Al evocar sus paseos por Roma, en IJK (209): "Y me acuerdo: el teatro de Marcelo, las columnas del templo de Apolo Sosiano, y la isla Tiberina, / toda luz y gente, / rebrillar de pez *trattorias* [...]". También en "Estela en una encrucijada", como se ha visto: "y después bajo el sol, comiendo en pobres *trattorias*" (15). Parece entonces que se fijan como lugar privilegiado en la memoria sentimental del autor.

⁷⁷⁰ "[...] nuestro cuarto miserable, lavándonos por turno junto al fuego" ("Estela en una encrucijada", 16); cfr. también el recuerdo evocado en una entrevista: "una pensión mugrienta pero divertidísima, donde la dueña lavaba los platos sin quitarse su abrigo de pieles, y *el agua sucia le chorreaba por las mangas*" ("Julio Cortázar: El escritor y sus armas secretas", *Primera plana*, II, n° 127, 27-X-1964, p. 40; *apud*, Berg, 1991: 85; pongo en cursiva la imagen que podría estar inconscientemente tras ese "lloverse la casa" del poema que comento).

entendida como ámbito de protección⁷⁷¹. Las "noches de naufragio" (2), por su parte, pueden apuntar a un registro simbólico regido por la melancolía, pero a la vez pueden apuntar literalmente al encuentro erótico vivido bajo la especie de la destrucción del orden: la petición de "salvar esas noches" (y no *de* esas noches) así como el recuerdo final de cómo el tú se "sumía en lo más hondo del amor" (14: con significativa coincidencia imaginaria) puede apuntar en esa dirección. La ambigüedad sintáctica (sálvame a mí en esos momentos / salva esos momentos para mí) contribuye a la ósmosis entre el plano real y el plano simbólico⁷⁷².

Los versos centrales representan directamente la separación intensificando el giro simbólico que recibe la configuración tempo-espacial del poema. En primer lugar se insta al "tú" a que "salve la distancia" (y la ironía del modismo no puede ser mayor en este contexto): "corre por mí por ti, sálvalo ahora" (9). A continuación se deja constancia de la separación: "te estás yendo y los pájaros se mueren, / me voy de ti te vas de mí, no hay tiempo" (10-11). La repetición intensifica el sentido de inminencia de la separación y de la ruina que recoge el "no hay tiempo", pero la expresión, sin embargo, no deja de ser ambigua: puede apuntar a la desaparición del tiempo una vez que la memoria ha desaparecido: el "borrado de la tratoría", el "olvido", expulsan al "yo" del curso temporal, lo proyectan a una eternidad nihilista en la que vive enajenado, separado, solo⁷⁷³.

⁷⁷¹ El pasaje puede buscar una nueva intermediación intertextual no demasiado alejada en ese contexto biográfico: Poe. Para el naufragio, obviamente, el *Arthur Gordon Pym* y para el "venirse abajo" y la "casa", "La caída de la casa de Usher".

⁷⁷² Otro tanto podría decirse de "salva tu blusa azul": la lectura primera afecta al plano real (y hasta quizá erótico-fetichista, relacionada con la importancia del vestido en otros poemas de "LD"), mientras que la lectura del calambur que he sugerido apunta a un plano en el que el "yo" traspone su propia melancolía actual a la imagen recordada del objeto amado para beber en ella, en una especie de retro-alimentación morbosa.

⁷⁷³ Una eventual (y maliciosa) lectura erótica de los verbos "correr" e "irse", aunque quizá autorizada por el intertexto jazzístico y por la inmediata aparición en el poema de "sumirse en lo más hondo del amor", creo que distorsionaría la coherencia de la interpretación, teniendo en cuenta la hipótesis de que el poema cortazariano sea una "inversión" de su "pre-texto": recuperar ahora incitaciones directas destruiría el sentido.

Una vez más, pasado y presente, imagen y realidad, se han fundido en virtud de la operación poética, en virtud, esencialmente, de la escritura: el poema salva los restos del amor y a los sujetos que lo mantuvieron. Después de la exposición, como he dicho, puede recuperarse la "cabeza" de la canción, incluso en su idioma original, porque la operación, si ha sido exitosa, ha infundido un nuevo significado en las palabras. La letanía reaparece. Los sujetos se imponen por última vez ordenados y fundidos en sus máscaras puramente gramaticales ("save it all for me, / save it all for you / save it all for us", 15-17). La paradoja de cierre ("aunque no salves nada, sálvalo mamita", 18) deshace esa ilusión con una vuelta más; sólo puede resolverse si cada una de las ocurrencias del verbo se interpreta en un nivel de discurso distinto: importará menos, entonces, la verificación real del ruego a la redentora (nivel pragmático) que el hecho de poder proferir ese ruego (nivel metalingüístico y, en fin, metapoético).

Con "Save it, pretty mama" se cierra definitivamente el ciclo de "Larga distancia". A salvo, como dije, de que una eventual aparición del cancionero organizado originalmente por el autor desmienta mi re-construcción -expulsando algunos textos e incluyendo algunos otros⁷⁷⁴- me parece haber demostrado que, diluido en el seno de las recopilaciones poéticas más importantes del *corpus* cortazariano se encuentra un discurso lírico unitario, con posible anclaje autobiográfico, pero que no necesita de él para alcanzar sentido pleno. Como he dicho, a lo largo de más de una veintena de poemas se puede rastrear la configuración de una historia amorosa que, partiendo quizá de elementos circunstanciales -una separación física real entre los amantes implicados-, se eleva progresivamente a una reflexión acerca de la construcción de la identidad del sujeto lírico, escindido entre la fijación a la memoria de

⁷⁷⁴ Algunos que he comentado como poemas fronterizos ("La amante" o "La obra") u otros que no he comentado, como "A una mujer", que sigue a "Estela en una encrucijada" en SC y que por las fechas de la sección que lo incluye en PM (1951-1958), queda sin embargo más cerca del cancionero. Coincide con él por la temática amorosa y por la recurrencia de ciertas imágenes: la "nube" inmóvil (2-3) que recuerda a las "nubes pesadas" de "La visitante"; "el polvo y la ceniza" (4), recién vistos en otros poemas de la etapa final; el "arrancamiento de los párpados" (13) o incluso la "taza de té" (16), el "hueco" (20) o el "gólem" (21).

lo que fue y el compromiso con el proyecto de alcanzar un "ser nuevo"⁷⁷⁵. Es una línea semántica que se convertirá en cauce máximo de la escritura cortazariana y a desgranarla me aplicaré en capítulos sucesivos, con todas sus implicaciones. Pero antes quiero completar el análisis de su poesía amorosa atendiendo a otros ciclos más o menos cerrados de épocas diversas.

⁷⁷⁵ Esa trascendencia del erotismo la estaba aprendiendo Cortázar en Keats por las mismas fechas en que compone este cancionero: "Shelley parte de la historia para trepar a la metafísica. John arranca del erotismo para llegar al plano permanente. ¿Pero qué quiere él en ese plano? Lo que Fausto joven: quiere el erotismo sensible a salvo de pérdida" (IJK: 205). La rebelión contra lo circunstancial de la fábula autobiográfica también se deja traslucir en las palabras siguientes: "[Keats] se alza violento contra la sospecha de que la mujer sea ese símbolo engañoso de la pluralidad en la unidad, el compendio del mundo para comodidad de poetas" (IJK: 193). Benítez también repara en el proyecto trascendente de la poesía cortazariana: "No es tanto la transformación del amado en la amada lo que importa en Cortázar, sino el amor como invención de una realidad objetiva. [...] No se trata pues de un éxtasis místico, bipersonal; sino de la apertura a través del amor hacia esa otra realidad oculta. El proceso de la poesía lírica de Cortázar intensifica el sentido de esa aventura, de esa peregrinación compartida, de ese fabuloso viaje de los cuerpos hacia una realidad casi legendaria" (Benítez, 1989: 58).

LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR

(2)

NAUFRAGIOS EN LA ISLA

1. LA MANIFESTACIÓN DEL CICLO

La escritura amorosa de Cortázar, al lado de numerosísimos textos aislados, irá construyendo a lo largo de toda su evolución ciclos más o menos amplios y más o menos delimitados. Después del ejercicio de reorganización hipotética de un posible cancionero, me aplicaré en lo que sigue al análisis de un conjunto más restringido de poemas pertenecientes a una época posterior, pero no menos crítica en el desarrollo de la escritura cortazariana. Hablo de los nueve poemas agrupados bajo el título general de *Naufragios en la isla* y recogidos en *Último round* (II: 131-149)⁷⁷⁶.

A diferencia del cancionero de *Larga distancia*, *Naufragios en la isla* presenta unos límites bastante precisos, apenas ofrece problemas de reorganización y no se ciñe al modelo narrativo del cancionero que propuse para el ciclo recién considerado. Los nueve poemas constituyen una pequeña serie perfectamente delimitada por su tema, también por su estilo, como intentaré mostrar, pero sobre todo, por las circunstancias

⁷⁷⁶ Quien mayor atención ha dedicado a estos poemas ha sido Benítez, en su repaso general de la poesía cortazariana. Aunque, sin embargo, el análisis es mínimo, su valoración del poemario es superlativa: tras considerarlo, un tanto precipitadamente, "el *canto del cisne* de la poesía de Cortázar" (Benítez, 1989: 54, n.), propone algo no tan descabellado según mi propio enfrentamiento de los ciclos eróticos en la poesía cortazariana: una "edición especial" del conjunto -al que, sin tapujos califica de "libro"- porque a su juicio es "el más hermoso poemario de amor escrito en la literatura hispanoamericana después de *Veinte poemas y una canción desesperada* de Pablo Neruda" (*ibid.*: 61).

de escritura, que se consignan en la datación que se ofrece para todo el conjunto: "La Habana, 1967" (UR, II: 130)⁷⁷⁷. Esa circunstancia obliga a considerar relacionado con el ciclo de *Naufragios en la isla* el soneto "La obediencia", que aparece fechado en *Salvo el crepúsculo* (SC: 233) en "La Habana, 1967" y que tiene mucho en común con los poemas de la serie, aunque, sin duda por su forma -ceñida al metro riguroso-, quedó excluido de la configuración de esta pequeña sección del *corpus* lírico cortazariano⁷⁷⁸. Mucho más discutible será la consideración en este capítulo del poema "El breve amor" (SC: 87, de la sección *Ars amandi*) que, sin embargo, me parece afín, incluso por su léxico, a los poemas de *Naufragios en la isla*⁷⁷⁹.

Al margen de esas posibles adiciones, el breve poemario no presenta mayores problemas de reorganización, por cuanto sólo algunos de sus textos conocieron una segunda publicación: cinco de ellos aparecen traducidos en *Le ragioni della collera* (RC: 121-126)⁷⁸⁰. La eliminación de algunos poemas no afecta seriamente en este caso al sentido global del conjunto, pues, como he dicho, no se puede señalar una estructura sintagmática rígida que articule internamente la serie original y la selección realizada podría, entonces, justificarse como "antología". Es importante saber, sin embargo, que, de acuerdo con los criterios que rigen la compilación italiana, se eliminan las marcas para-textuales que indicaban un proyecto común (título global, fechas), pero que a pesar de eso y como ya ocurría con los poemas adscribibles al ciclo de *Larga distancia*,

⁷⁷⁷ El texto mecanoscrito original de UR es aún más preciso: "La Habana, febrero-marzo, 1967". Esa precisión, borrada en la versión impresa, deja sin embargo huella en algún poema, el que concluye: "Y después despertamos y es domingo y febrero" ("Ceremonia recurrente").

⁷⁷⁸ En el capítulo dedicado a los "sonetos eróticos" ya me referí a las distorsiones específicas que genera este poema en los diferentes lugares en que se incluye antes de recalar en *Salvo el crepúsculo*.

⁷⁷⁹ Si es que no se quiere aceptar la conexión -remota- entre el epígrafe de Ovidio que acompaña al primer poema del ciclo ("Dios de los cuerpos") y el título también ovidiano de la sección de SC que incluye "El breve amor".

⁷⁸⁰ Son "Canadá Dry", "Dadora de las playas", "Naufragios", "No me dejes solo frente a ti..." y "Aftermath". No obstante, RC2 (238-247) elimina además el poema sin título "No me dejes solo frente a ti...", en un fenómeno semejante al que ocurría con "Tala" respecto de la serie de *Larga distancia*.

los poemas procedentes de *Naufragios en la isla* aparecen contiguos, manteniendo en cierto sentido la integridad del conjunto. Ese factor de contigüidad me llevará a comentar en este contexto el poema "Tedium vitae" que, aunque no incluido en el conjunto en su aparición original, sigue inmediatamente a los poemas que de él se recogen en *Le ragioni della collera* y, además, comparte con ellos singulares vínculos léxicos.

Unidos a esas marcas para-textuales que he indicado, y a pesar de la falta de una rígida articulación sintagmática interna, otros rasgos contribuyen a revelar cierta voluntad organizadora de un conjunto unitario⁷⁸¹. En primer lugar, la selección, a mi juicio plenamente intencional, de los poemas que ocupan la primera y la última posición en el conjunto: "Dios de los cuerpos", por un lado, invocación a Eros, introducida, significativamente por el único epígrafe que acompañará a los textos (una cita de las *Metamorfosis* de Ovidio); y "Aftermath", por otro, consignación (probablemente en otro lugar y tiempo, con lo que la fecha global quedaría afectada) del recuerdo de la experiencia erótica, "balance" o "resultado", si es que no "rebrote" (por juego con el segundo sentido de la palabra), de esa misma experiencia una vez concluida.

En segundo lugar, contribuye a considerar la existencia de un proyecto integrador el efecto transtextual que provoca la inserción de una única ilustración (la fotografía en blanco y negro del torso desnudo de una mujer tumbada, visto de perfil) aproximadamente en la mitad de la serie (tras el quinto poema) y justo antes del texto cuyo título es parcialmente redundante con relación al del conjunto: "Naufragios". Teniendo en cuenta que en algún poema se hace explícita la metáfora del cuerpo como isla, cabría interpretar esa fotografía como traducción visual de la otra parte del título y

⁷⁸¹ En un texto incluido también en UR, y al que me referiré más adelante ("que sepa abrir la puerta para ir a jugar", UR, II: 62), Cortázar, casi como de pasada, sugiere que *Naufragios en la isla* es un texto unitario: "[...] en este libro algunos textos como *Tu más profunda piel* o *Naufragios en la isla* [...]". Como señalo luego, la prosa "Tu más profunda piel" (UR, I: 198-203) presenta concomitancias significativas con *Naufragios en la isla*, que van más allá de lo temático y del reto expresivo.

aun que la imagen y el texto que la sigue constituyen un díptico híbrido en el que se invierte la sintaxis del título para progresar apurando su sentido.

Por otro lado, la precisión en la fecha del conjunto invita a reparar muy someramente en el contexto de la escritura de estos poemas, siquiera sea sólo para apuntar lo que tienen de indicio de una nueva modulación literaria. El encuentro con Cuba supone para Cortázar una revelación en todos los aspectos, no sólo en el político. A partir de entonces sus reflexiones sobre la libertad personal comienzan a hacerse más frecuentes y afectan decididamente a su concepción del oficio de escritor. Esa libertad será el núcleo catalizador de todas sus preocupaciones: a partir de entonces la debelación de fronteras entre las diferentes facetas de la vida es un tema constante de su escritura. El erotismo, entonces, se le abre como un terreno a su juicio aún no explorado suficientemente por la literatura en español y Cortázar asumirá el reto de colaborar en la ampliación de esa lengua erótica. *Naufragios en la isla* constituye uno de los hitos de ese proyecto.

2. EL TÍTULO

El título global es lo primero que debe tenerse en cuenta para acceder al sentido de este poemario. Su fuerza imaginaria reside, como tantas otras veces, en el oxímoron que debe resolverse postulando un significado diferente para cada uno de los términos implicados. Así, una lectura sólo regida por el código dice la imposibilidad de "naufragar" en una "isla": allí puede haber "náufragos", pero no "naufragios", término que, en sentido recto, selecciona un contexto en el que se hallen implicados semas acuáticos. La atención al contexto ayudará a descifrar el sentido denotativo del término "isla": por la data que se lee a continuación, esa "isla" puede interpretarse en principio como antonomasia por "Cuba". Los "naufragios" todavía no se explican pero queda inequívocamente delimitado el significado metafórico y, a la vez, la deixis extratextual: si la isla es Cuba, los naufragios deben referirse a las circunstancias de enunciación de

los poemas, si es que no se admite que sean los poemas mismos. El título, así comprendido, apelaría a un mundo extra-lírico que precisaría de la mediación de un sujeto (el autor, que estuvo en Cuba y se proyecta en los poemas como enunciador) para vincularse a los textos.

Pero la lectura de los poemas revelará enseguida que el término "naufragios" debe descifrarse en el paradigma del "viaje" como metáfora de la experiencia erótica⁷⁸². La combinación de ese significado metafórico con la referencia extratextual, geográfica, invitaría a una lectura biográfica de los poemas que pondría de relieve la figura híbrida del mediador (autor-poeta). Sin embargo, no es menos cierto que el término "isla" se incrementa en el texto de los poemas con un significado metafórico que le permite sustituir al "cuerpo": singularmente explícito resulta en los versos centrales del poema que he señalado como clave en la articulación del poemario: "[...] la doble isla en la que somos / náufragos y paisaje [...]" ("Naufragios", 15-16). De ese modo, queda en suspenso la proyección extratextual del sentido del título y la figura del enunciador-poeta alcanza su plena densidad lírica, capaz de prescindir del anclaje biográfico. La isla es, pues, el cuerpo; el naufragio es el extravío en esa forma, porque su solidez se niega en constante disolución, mientras fluye el discurso.

⁷⁸² La misma metáfora se encuentra en otros contextos. En el poema "Save it, pretty mama", bastantes años posterior a este ciclo, pero que, sin embargo, como dije, hace referencia a otro ciclo anterior: "Sálvalo, mamita, / sálvame tantas noches de naufragio". Acaso el uso de esta metáfora es solidario con un uso "caribeño" del diminutivo que no tuve en cuenta al comentar el poema, pero que ahora traigo para sugerir, una vez más, que en ese texto confluyen distintas "inspiraciones" y que, por lo tanto, sirve para ejemplificar la liberación del discurso poético con respecto a la circunstancia poética. La misma metáfora vuelve a aparecer en una prosa de *Salvo el crepúsculo* en la que Cortázar reflexiona, significativamente, sobre la recurrencia del sentimiento amoroso y de la escritura que genera: "Cada una de las razones que nos devuelven al amor es la repetición de razones agotadas, agostadas. ¿Qué razón puede quedar en lo más irrazonable, en eso que siempre llamaremos corazón?. ¿Qué absurda, irrenunciable co-razón orienta una vez más el gobernalle de la sangre hacia las sirtes que lo esperan entre espumas y naufragios?" ("Temas de la medianoche", SC: 182).

3. LOS POEMAS INCLUIDOS EN ÚLTIMO ROUND

3.1. "DIOS DE LOS CUERPOS"

El primer poema de la serie invoca al numen propiciatorio: Eros. Puede entenderse, por ello, que este texto cumple función de apertura del conjunto. Es, además, el único texto cuyo destinatario explícito no es el "tú" femenino que comparte con el "yo" la experiencia erótica. De hecho, la configuración enunciativa del poema comienza siendo una oposición entre el "tú"-Amor y el "nosotros" ("gozas en nuestro grito", 2), que podría interpretarse como un sujeto genérico o como la fusión del "yo" con el otro. La segunda opción se impone cuando más adelante en el poema se disuelve la fusión y se inscriben por separado el "yo" y "el otro" convertido en tema: "No puedo decir noche, decir lágrima, / echar al vuelo la paloma de su nombre [...]" (13-14). El poema, entonces, se resuelve como imprecación del "yo" individual dirigida a aquel a quien se juzga responsable del enajenamiento: el amor.

La estrategia discursiva elegida para esa configuración textual pasa por personificar la pasión enajenante. Se opta entonces por el amaneramiento mitológico conscientemente manipulado. La cita de Ovidio que se pone como epígrafe, identificado ("...toma estos dardos que te aseguran el dominio sobre todos..." *Metamorfosis*, V), denuncia, en principio, la artificiosa literaturización del discurso. Me interesa subrayar la función semántica e intertextual que cumple la cita de Ovidio: anticipa el tema del incontrastable imperio de la pasión. En su contexto original, es Venus quien dirige la frase a Cupido, al que llama "el vencedor de todos los dioses", incitándolo a herir a Plutón, de donde se desencadenará el rapto de Proserpina. Todo lo puede el amor -incluso someter al soberano de la muerte-. Pero en el discurso moderno, el punto de vista es el del individuo que padece esa fuerza: nada se puede contra el amor, al que con paronomasia reiterada se le denomina "el amo" (10, 19).

El epíteto otorgado a esa potencia ("dios de los cuerpos", en el título e inmediatamente en el v. 1) orienta el sentido del discurso hacia la materialidad: la pasión se sustenta en una base física insoslayable. No obstante, el primer poema de la serie establece el contraste entre la fuerza del cuerpo que se ofrece como signo que debe ser asimilado y la inexcusable imposición de la inmaterialidad, cifrada en la memoria y su vehículo privilegiado, la palabra, componente esencial del discurso amoroso cortazariano. La novedad de los *Naufragios en la isla* consiste en plantear explícitamente esa confrontación.

Así, "Dios de los cuerpos" presenta reiteradamente la asunción de la fisicidad de la pasión en el inicio del poema, subrayada por la representación dinámica del encuentro (al mencionar la "hondura", el "ascenso" y la posterior suspensión ingravida):

Eres el dios de los cuerpos, das y quitas la miel del abrazo más hondo,
gozas en nuestro grito, en el ascenso paulatino a la delicia
para flotar después en el reposo,
medusa a medio sueño entre el agua y el sol. (1-4)

El resto del poema plantea, sin embargo, la adversativa: "Pero también [...]" (5). Me interesa hacer notar que el eje de sentido del poema opone la positividad de la pasión física anclada en la rotundidad innegable del cuerpo a la disforia de la ausencia del cuerpo, que, sin embargo, no elimina la pasión, disfrazada de memoria y de palabra: "Pero también esperas / en el verbo, eres entonces más temible" (5-6). El "dios de los cuerpos", en este nuevo ropaje, se convierte en "el más amargo de los amos" (10) y es entonces cuando verdaderamente hiere el "dardo de infinitas espumas" (11).

Esta oposición encuentra un cauce expresivo privilegiado en la isotopía de la preferencia verbal que atraviesa todo el poema y en la que se cifra el alojamiento de ese "amo". Si en principio se dice "gozas en nuestro grito" (2), inmediatamente se afirma que "esperas / en el verbo" (5-6), para concluir "te agazapas detrás de cada nombre" (7). El dios benévolo se aloja en lo inarticulado, mientras que en el verbo articulado se esconde el dios "cruel" (que tiene por atributos los "mastines" y las "águilas", 12). La isotopía se apura a lo largo del poema desde el punto de vista de la subjetividad del

"yo", esto es, representando la disolución de su cuerpo en beneficio de su memoria. Ello impondrá carácter metalingüístico a algunos segmentos del poema. El "más amargo de los amos" se revela "cuando / regresa del olvido una palabra que decíamos" (7-8) y termina cercenando la libertad expresiva del "yo", que recurre a la preterición y en cierto modo justifica en ella la escritura del poema:

15 No puedo decir noche, decir lágrima,
 echar al vuelo la paloma de su nombre en los tejados de París,
 repetir su murmullo de colmena,
 ser en sus dulces sílabas el viento y la campana⁷⁸³.

La palabra (en su versión privilegiada, el nombre, que es la máscara de un cuerpo ausente) se desmenuza hasta la sílaba porque en ella se perciben los filos acerados de la pasión que hiere⁷⁸⁴. Y esa laceración de la palabra se percibe en el cuerpo, que constituye a su vez otro paradigma simbólico central. El surgimiento de la palabra se siente en el cuerpo: "[...] cómo clavas / tu dardo de infinitas espumas en mitad de mi vientre, / tus uñas de tortura en plena boca!" (10-12). A la vez, la evocación del nombre arrastra la del cuerpo del otro, que es la que se impone en el cierre del poema: "el amo con su risa de mármol contra el cielo, / su sexo cenital y su nocturna espalda" (19-20).

Para terminar con este rápido acercamiento al primer poema de la serie, debo hacer todavía dos consideraciones referidas al ámbito de la enunciación. La evocación metonímica final del cuerpo de la amada incluye una adjetivación que *a priori* es simbólica: la risa de mármol no sólo alude al cromatismo sino a la perdurabilidad; la cenitalidad del sexo se inscribe dentro de la configuración espacial positiva del poema (ascenso, vuelo, cielo) y lo sitúa como elemento que constela el viaje erótico del "yo".

⁷⁸³ Corrijo el v. 14 (UR: "echar el vuelo") de acuerdo con la versión mecanoscrita.

⁷⁸⁴ Con esta atención a la fisicidad de la palabra debe relacionarse el recurso a la aliteración y a la paronomasia, repetido en diversos lugares ("medusa a medio sueño", 4; "el más amargo de los amos", 10; "ser en sus dulces sílabas", 16), que incrementa la trabada articulación fónica y rítmica del poema, donde predominan los versos endecasílabos y alejandrinos, algo que será habitual en todo el poemario.

La "espalda nocturna" no pasa sin connotaciones de misterio: siendo eco de otras menciones de la noche en el poema ("No puedo decir noche [...]", 8), incrementa los semas de lo oculto ("dar la espalda" es negar el rostro, la verdadera identidad). Pero además, en coherencia con índices dispersos en otros poemas, podría descifrarse denotativamente como un rasgo físico del color de la protagonista femenina, que surgiría así como otro elemento que otorga unidad al poemario: en "Naufragios" se menciona "esa otra noche de tu piel" (9), en "No me dejes solo frente a ti..." se compara el cuerpo del "tú" con "un velamen negro" (7) e incluso en "La obediencia", significativamente dedicado "*to the dark lady*", se contraponen al final "la sombra equinoccial que te modela / con esta pálida aura de occidente" (13-14), que pueden ser metonimias cromáticas referidas a los sujetos⁷⁸⁵.

Por otro lado, la mención explícita de "París" en el poema se opone a la ubicación global del poemario en La Habana y problematiza la referencia de esa data general. Si en principio podría pensarse que "La Habana, 1967" se refiere al momento de la enunciación-escritura, la evocación del objeto amoroso "en los tejados de París" indica que, al menos este poema, se inscribe en un momento de enunciación posterior a la experiencia que se evoca. Lo mismo ocurre, como diré, en "Aftermath", el último poema de la serie. De nuevo, se genera una homología que afecta a la unidad del poemario: el primer y el último textos se emiten en un momento posterior a la experiencia evocada que se desarrolla en el resto de poemas, en los que se disuelve la oposición entre momento de la enunciación y momento del enunciado, pues en esos poemas intermedios ambos coinciden -al menos no hay datos que sugieran lo contrario, como ocurre en los poemas extremos- y deben identificarse con el momento inscrito en el para-texto.

⁷⁸⁵ También en "Tu más profunda piel" hay alusiones semejantes: "[...] la sombra de tu espalda contra el blanco velamen de las sábanas" (UR, I: 198); "[...] tu rostro una máscara de joven faraón nubio" (*ibid.*); "[...] esa maraña de caricias que nos volvía ovillo blanco y negro" (UR, I: 199). Incluso en esa prosa aparecen referencias a "tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía" (*ibid.*) que apuntan a una destinataria ubicada en el mismo lugar que la de *Naufragios en la isla*.

3.2. "EL VIAJE FABULOSO..."

Este poema sin título se caracteriza en primer lugar, frente a los demás de la serie, por su rigor métrico: está construido en versos heptasílabos sin rima, con la sola excepción del antepenúltimo (8), que es un alejandrino. Se hallan distribuidos en tres estrofas irregulares (de 3, 4 y 3 versos respectivamente). Por otro lado, presenta un rasgo gráfico notable que asocia este poema a algunos otros incluidos en *Último round*: el verso final de cada estrofa (que acoge las menciones de partes del cuerpo del "tú") aparece sangrado con respecto al resto de versos. Finalmente, la ausencia de nexos inter-estróficos y de puntuación, asociada a la eliminación de verbos en forma personal, acerca este poema a las estrategias retóricas que dan lugar a los poemas permutantes, entre los cuales podría encontrar lugar sin demasiada violencia⁷⁸⁶.

Es este un poema que, en cierto sentido, condensa tendencias formales y semánticas de la serie: por lo que se refiere a la forma, el rigor métrico cristaliza una fuerte tendencia a la regularidad que irá señalando en cada poema. En cuanto a lo semántico, el poema desarrolla la sugerida metáfora del "cuerpo-isla" y del encuentro amoroso como "viaje"⁷⁸⁷. Tras el pórtico que supone "Dios de los cuerpos", este poema,

⁷⁸⁶ La conexión de algún poema permutante con textos de *Naufragios en la isla* alcanza al léxico. Es especialmente notorio el caso de "Helecho", cuya intensidad erótica es muy semejante a la de estos poemas y que además incluye ecos verbales explícitos con algunos de ellos: "el misterio cenital / que te abre los muslos" remite al "sexo cenital" de "Dios de los cuerpos" donde también aparece la "espuma"; los "halcones" que cede el cuerpo del "yo" en "Helecho" se corresponden con las "águilas" del mismo "Dios de los cuerpos"; la "Diana de las encrucijadas" reaparece inequívocamente en "[...] la luna filosa de las encrucijadas" del poema que comienza "No me dejes solo..."; la "máquina de medusa y unicornio" remite a la "medusa a medio sueño" de "Dios de los cuerpos"; "la almohada de algas y saliva" reaparece en los "arrecifes de almohada con ese olor a costa próxima" ("Naufragios") y en las "algas" de "El viaje fabuloso...". Por otro lado, la referencia a "caer desde lo más hondo" aparece en "Tu más profunda piel": "[...] repetir las caídas desde lo alto o lo hondo" (UR, I: 200). Todo contribuye a acercar ese poema permutante a este ciclo erótico.

⁷⁸⁷ Un texto incluido en *Territorios* desarrolla la misma metáfora en una prosa de extremada intensidad poética: "Carta del viajero" (T: 137-140). También, singularmente, en "Tu más profunda piel": "[...] nuestro planeta más preciso fue esa cama donde lentas, imperiosas geografías iban naciendo de nuestros viajes, de tanto desembarco amable o resistido" (UR, I: 198-199); "¡Oh viajera de ti misma, máquina de olvido!" (UR, I: 199).

dada su condensación, encuentra su lugar más adecuado en el comienzo del discurso erótico.

La regularidad métrica, la coherencia sostenida en la disposición gráfico-semántica, la supresión de verbos en formas personales, el paralelismo versal casi perfecto de los sintagmas nominales confieren a este poema una virtualidad incantatoria que en la alternancia entre la figuración metafórica y la mención escueta de partes del cuerpo del "tú" va construyendo su sentido. Éste se cifra en la representación del amor como viaje arriesgado en que el único punto de referencia es el cuerpo del "tú", segmentado demoradamente en heptasílabos bimembres (vv. 3, 7 y 10): "tu pelo tus orejas", "tu nuca tu garganta", "tu espalda tu cintura". Lo demás es la figuración del desplazamiento hacia la profundidad del sujeto que representa al "yo" (puesto que éste se ha borrado). En cierto sentido, el resto de los versos construyen una historia sacrificial (marcando una diégesis que lo alejaría de la permutabilidad): primero se enuncia la paradoja característica del viaje erótico: "El viaje fabuloso / inmóvil en el vértigo" (1-2)⁷⁸⁸. De ahí se pasa a la mención del riesgo: el sujeto se anega en la pasión: "el viaje lancinante / las hélices del salto / el fragor del que cae" (4-6). El final relata la disolución: la recuperación de los restos del "naufragio", de los pedazos del sujeto confundidos con lo que hay "en el fondo" y la desaparición del buque que sólo deja una tenue huella sonora: "el ancla remontando con sus algas su limo / la bocina en la niebla" (8-9). Como digo, la alternancia entre esa mínima historia y la mención de la fisicidad del "tú" convierten a este poema en una pequeña joya perfecta en su contexto y que sugiere la concepción del amor que ha de exponerse en los poemas sucesivos.

⁷⁸⁸ Estos dos versos están muy próximos de una imagen "Tedium vitae": "el viajero de la inmovilidad vertiginosa" (14). Dado que este poema sigue a los de *Naufragios en la isla* en RC (y RC2) creo que debe incluirse en el mismo ciclo y más abajo lo comento en tal sentido.

3.3. "CANADA DRY"

"Canada Dry" inicia la reflexión sobre la relación amorosa planteando desde el primer verso el conflicto entre los tiempos: "Sé que me acordaré [...]" (1). El encuentro amoroso se contamina por la previsión del recuerdo, donde se funden el presente-futuro implicado en la previsión y el pasado-presente que supone el recuerdo: el pronóstico expulsa al "yo" de la vivencia inmediata para situarlo en una circunstancia aún por venir en la que incluso este presente de la certeza -que ya borra en cierto modo los objetos que preceden a la facultad pronosticadora, todo lo que viene detrás del "acordarse de..."- se convierte en pasado. En las primeras palabras del poema se cifra, entonces, la tensión entre lo presente y lo ausente.

El poema es extenso (24 vv.) pero puede segmentarse en tres partes que analizo a continuación. La primera (1-6) expone la citada previsión del recuerdo. Dicha previsión afecta metonímicamente a dos sentidos, vista y oído, que se distribuyen en estrofas distintas. El recuerdo previsto de la visión afecta a las "manchas de humedad" del techo (1), lo que implica de por sí una figuración postural: el "yo" yacente enfrentado a un límite. El recuerdo de lo oído se asocia al "ruido / de un water" (3-4). Ambos referentes se caracterizan por ser ínfimos datos inmediatos de la conciencia. Sin embargo, sobre esos datos deleznablese actúa la potencia metafórica del sujeto y se desencadena la intención significativa del poema. De las "manchas" se dice literalmente que "eran un gato, un número, una mano cortada" (2); el "ruido del water" es identificado con una "triste catarata de bolsillo" (5). Lo implicado en esta operación metafórica es la identidad de "lo uno" y "lo otro", como suele ser habitual, pero, yendo más allá, se anticipa el sentido global del poema, según ha de verse: ese sentido consiste en afirmar que "lo otro" *no sustituye* a "lo uno". Lo ínfimo se traduce, pero a la vez permanece en su ser, que es "ser esto y aquello" simultáneamente: nada desaparece en el recuerdo y la voluntad imaginativa del sujeto convierte en algo sublime (catarata) o profundamente simbólico (gato, número, mano cortada: tres elementos recurrentes

en toda la escritura de Cortázar) lo aparentemente sórdido (un "water") o informe (la "mancha").

He anticipado en esa interpretación algo que no es evidente, pero que se comprenderá mejor al atender al título del poema, que había dejado pasar intencionadamente: "Canada Dry". Este título hace referencia a una marca de refresco cuya publicidad destacaba por encima de todo la perfecta simulación de una bebida alcohólica sin ser una bebida alcohólica. El título es, entonces, otra versión del "simulacro", de lo que es-sin-ser y sin embargo no puede ser despreciado, pues -como se ve en los primeros versos- todo tiene su lugar en la memoria: el mundo es signo aparente y significado múltiple y la tarea de la memoria es integrarlo todo en un afán de encontrar el sentido.

El final de la segunda estrofa del poema es irónico: al mencionar la "inevitable recurrencia" (5) del ruido del báter se apunta ambiguamente a la "doble recurrencia": en la realidad y en el recuerdo, pero fundamentalmente quedará la circularidad obsesiva de la memoria, como se verá al final del poema (que sugiere -acaso citando a Lezama Lima en el final *Paradiso*-: "empezaremos otra vez", v. 23). Esa ironía se proyecta sobre un verso aislado que cierra la primera sección, perfecto alejandrino bímembre escrito en francés: "*Chacun ses madelaines, chacun ses Albertines*" (6). La alusión a Proust tiene función epifonemática, pues recoge ese vector semántico de la duplicidad que he sugerido: la magdalena es tan importante como Albertine para la memoria, puesto que ambas han desaparecido⁷⁸⁹.

La segunda parte del poema (7-17) se sitúa de lleno en la previsión, eliminando cualquier anclaje en el presente de la certeza: "Serás por siempre imán de imágenes" (7)⁷⁹⁰. Las dos estrofas en que se distribuye esta sección central detallan el recuerdo de

⁷⁸⁹ En este lugar se verifica uno de los ecos más evidentes de "Tu más profunda piel", que comienza: "Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas [...]" (UR, I: 198).

⁷⁹⁰ La paronomasia es explicada por el traductor italiano refiriéndola a un contexto, a mi juicio, bastante desviado: "In "Canada dry", al settimo verso "la calamita" in spagnolo è *Iman*, che è anche -in arabo- il

la experiencia evocada como algo ya definitivamente concluido. El punto de partida es un "gesto" (8) cuya reiteración desencadenará la memoria: "encender los cigarrillos" (10)⁷⁹¹. Las imágenes así evocadas vuelven a ceñirse al ámbito de lo ínfimo: se las califica de "turbias y vanas" (8) y algo más adelante se insiste en considerarlas "las más pequeñas turbias cosas" (12). Esa reiteración de lo "turbio" apunta en la doble dirección de lo sórdido, deleznable y de lo impreciso del recuerdo. Incluso la operación lustral que podría limpiar esa circunstancia forma parte de las "turbias cosas" y es considerada como "[...] el triste / rito de ir a lavarte y regresar, las servidumbres" (13-14). El recuerdo, además, viene definido por lo corporal ("ver asomar nuestros desnudos cuerpos flanco a flanco", 11), incluso en su grado ínfimo ("una uña lastimada que te dolía tanto [...]"), 13).

La segunda estrofa de esta parte central dirige la memoria hacia las circunstancias del encuentro amoroso recordado. Se insiste en su limitación a un ámbito impersonal: "Tan sólo compartimos los bares y las calles / antes de amarnos contra tres espejos" (15-16). Se recoge ahí la presencia de lo público (no íntimo), inscrito en el mismo rango que la "habitación del hotel" (4) que es el espacio del encuentro amoroso, y a la vez lo abierto, la mezcla lo *kitsch* con lo simbólico (los tres espejos⁷⁹²). Esta parte concluye con una pregunta retórica que quiere recoger el carácter "ínfimo" de la memoria de esta relación: "¿qué más podría darme tu recuerdo?" (17). Sin

direttore delle preghiere nelle moschee (*iman* o *imam*): al lettore di lingua spagnola suona subito come calamita, ma l'ambiguità metaforica con "l'Iman delle immagini" può valere ancora per il lettore creativo" (Toti, en RC: 134).

⁷⁹¹ También para el sujeto de "Tu más profunda piel" el tabaco es la "magdalena" desencadenante: "es el perfume del tabaco rubio que me devuelve a tu espigada noche" (UR, I: 198). Concluye el texto: "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" (UR, I: 203).

⁷⁹² Los espejos en la alcoba son interpretados por el propio autor en un pasaje de "La noche de Lala", capítulo suprimido del *Libro de Manuel* pero incluido en *Salvo el crepúsculo*. Allí se habla de "los espejos tradicionalmente dipuestos en torno a la cama" que procuran "esa multiplicación artificial que acaso sustituye a lo que a tantos les cuesta encontrar por su cuenta" (SC: 192). El ámbito de lo público es idéntico en "Tu más profunda piel": "Creo que siempre estuvo entendido que sólo nos daríamos el placer y las fiestas livianas del alcohol y las calles vacías de la medianoche" (UR, I:198).

embargo, la parte final opone como conclusión la fusión voluntaria de lo ínfimo con lo sublime que se enunciaba críticamente en el título y en la primera parte del poema: nada hay nimio, todo encuentra su lugar en la memoria y todo contribuye a la unidad de la vida. Tal es el mensaje clave del poema: "Pero yo sé guardar y usar lo triste y lo barato / en el mismo bolsillo donde llevo esa vida / que ilustrará las biografías. [...]" (18-20). Se niega la escisión entre un hipotético amor "real" y el encuentro erótico "ocasional", entre la pasión que no prevé su recuerdo porque cree haber anulado el tiempo y el contacto que se sabe limitado y que desde el primer instante se está proyectando hacia el futuro que lo condena a ser recuerdo. El sujeto, con ironía que lo presenta como "autor" consciente (merecedor de una "biografía"), defiende la unión de todas las experiencias como elementos de la vida.

El final, como dije, es circular: evoca la escena que ha podido desencadenar el poema. Se enuncia en presente, pero ya no puede saberse si es un presente real o el eterno presente de la memoria:

20 [...] Ve, pequeño fantasma,
 el baño está ahí al lado,
 yo fumaré esperándote,
 empezaremos otra vez. El cielo raso
 dibuja un gato, un número, una mano cortada.

El "tú" es "fantasma" y no importa saber si es porque ya no existe o porque está condenado a la inexistencia en el futuro inmediato. Lo único que queda es la constante recurrencia de la memoria y del discurso.

3.4. "DADORA DE LAS PLAYAS"

La descripción de lo sórdido mejorado que ocupaba el poema anterior deja paso en "Dadora de las playas" a una alabanza inequívoca del amor esporádico. Este poema define a la Gran Amante como generosa donadora de ser. La inserción del texto en el ciclo se hace explícita al menos de dos formas: por un lado, la metáfora generadora del

"cuerpo-isla", se proyecta en el título del poema⁷⁹³ y en la invocación dirigida a la amante en los últimos versos: "oh arena [...]" (11). Por otro lado, el espacio definido para la relación es el mismo que en el poema anterior ("[...] tantos bares donde diferentes manos te leyeron", 6; o con alusión precisa a La Habana: "[...] mientras tú te volvías al malecón o al bar", 12). La destinataria también debe ser la misma: el confinamiento de la relación en "habitaciones de hotel" es coherente con la condición de amante esporádico y no exclusivo que aquí tiene el "yo". La generosidad-promiscuidad de la "dadora" se enuncia desde el primer verso: "De tus muchísimos amantes guardas destrezas, inesperados sesgos". Por otro lado, la composición del tiempo que subrayé en "Canada Dry" reaparece también aquí: un presente creado por el pasado (cifrado en ese verbo "guardar" del v. 1) y la previsión de un futuro que se convertirá en presente inexcusable ("A mi vez dejaré en tu piel la huella de estas ceremonias", 9).

El sentido del poema se cifra en la sublimación de la generosidad de la Gran Amante. De esa promiscuidad y del espacio en que la mujer se mueve (bares, malecón) puede deducirse que el enfoque del personaje propuesto por el poeta se orienta hacia el *topos* romántico de la *whore maiden*. Por si el título no era suficiente epíteto "sacralizador", el penúltimo verso lo explicita: "virgen a tu manera, la manera mejor y más hermosa de ser virgen" (13). El *topos*, sin embargo, no se justifica como interpretación de la "inocencia pervertida" ni nada parecido, sino por la alabanza de la libertad de la protagonista, que aparece descrita como un sujeto plenamente maleable, carente de una esencia pre-definida, lo que la vuelve "nueva" y virgen, ciertamente, en cada ocasión.

El "yo" descubre que esta mujer aparece en el amor como individuo hecho de lo que otros han dejado en ella. En lugar de interpretar ese legado como rémora que

⁷⁹³ El título parece recoger un eco del *Altazor* de Huidobro: "En dónde estás triste noctámbula / Dadora de infinito" (II, 14-15; Huidobro, 1988: 85). Ese verso del chileno es recordado por Cortázar en *Rayuela*: "Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname" (R, cap. 93: 350).

podiera entorpecer encuentros sucesivos, se considera positivamente como prueba de que también el "yo" permanecerá en sus "obras". La "dadora" comienza siendo pues "receptora" abundante de lo que todos le ceden (los "gustos superpuestos" de que se habla en el v. 5). De ahí, que el poema continúe en cierto modo el sentido del anterior: nada se pierde, todo permanece en el amor y se transmite.

Ese ejercicio dialéctico que convierte la promiscuidad en generosidad se plasma en la estructura del poema: si el eje central del sentido es esta Gran Amante, la primera parte se plantea como exposición objetiva de lo que los otros han proyectado en ella, y la segunda como aplicación subjetiva que garantiza que el "yo" también permanecerá en su seno. Lo que los otros han proyectado, sin embargo, aparece caracterizado por el artificio: "[...] destrezas, inesperados sesgos, / caprichos repentinos y falsas negativas [...]" (1-2). Así, el "tú" se convierte en figura de lo femenino misterioso, imperturbable ante el tráfigo de los que quieren conocerla. En tal sentido, el poema es explícito: se menciona "[...] tu alerta indiferencia / de pasajera, de indescifrable francotiradora" (7-8) y se sugiere la imagen del cuerpo como libro al apuntar que "diferentes manos te leyeron" (6). Frente a eso, el "yo" no puede aspirar más que a dejar también "la huella de estas ceremonias, / de hábitos definidos, de maneras y de ángulos" (9), que elevan el encuentro erótico hacia lo ritual, según se insiste en el cierre del poema ("dadora de las playas para los nuevos juegos", 14)⁷⁹⁴. En la invocación final de la mujer-arena puede leerse la permanencia de lo maleable, nuevo cada vez, siempre virgen, que se ofrece como materia para la construcción de efímeras quimeras subjetivas ("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", 11-12)⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ "Ceremonias" y "Juegos" son títulos de diferentes recopilaciones de relatos de Cortázar. El paradigma simbólico que los sustenta está forjándose en estos años finales de la década de los 60 (*Ceremonias* es de 1968; *Juegos* es el título del segundo volumen de *Los relatos*).

⁷⁹⁵ En la primera traducción italiana aparece en el v. 12 "...al mare", errata flagrante (según confirma el original de UR) que desvía el sentido. RC2 corrige esa errata.

3.5. "EMPIEZAS CON LA MAGIA, ERES SU EXTREMA OPERACIÓN NOCTURNA"

El poema que lleva ese largo título⁷⁹⁶ es un canto a la mano tomada como nueva incitación para el viaje erótico. La geografía corporal se inicia en el extremo ("El país de la palma de tu mano", 1) y genera una isotopía muy marcada que incluye "ríos" (2), "médanos" (2), "fuente" (3, 27), "Peloponeso" (6), "mapa" (7), "poza" (8), "planisferio" (16), "viaje" (21), "portulano" (22). La identificación de la mano con un país se constituye, entonces, casi como una alegoría (o al menos como una serie de metáforas encadenadas) que va a regir la construcción del poema. La configuración espacial del poema se convierte en elemento capital porque el paradigma metafórico termina absorbiendo las referencias denotativas. Me refiero tanto a los índices de orientación que son los deícticos ("allá arriba la luna de tus labios, la sonrisa naciente", 5; "Allí donde al fin bebo", 28) o los adjetivos y verbos que implican situación o movimiento ("[...] estos labios que persiguen / cada línea de tiempo", 8-9; "y tú misma arrimada a tu voz [...]", 14; "y luego sigue, trepa [...]", 17; "[...] juegos de azar que arrastran por trastiendas", 24), como también a la mención de lugares pertenecientes a la topografía no metafórica y que dibujan un espacio común con otros poemas de la serie ("hay trampas, solitarios / bares de medianoche con pianistas cansados", 12-13; "[...] esa niña herida de verano / que nos dio aquella flor en una esquina [...]", 19-20; las "trastiendas", 24). El viaje es, por otro lado, una aventura poblada de seres diversos que convierten al

⁷⁹⁶ Que de por sí podría considerarse un verso formado por la combinación de un endecasílabo y un heptasílabo, combinación que, idéntica o invertida, se dará en el poema: "allá arriba la luna de tus labios, la sonrisa naciente" (5); "que nos dio aquella flor en una esquina con un vago: "Yo debo" (20) / "Todo nace en tu mano, planisferio azafrán y ron añejo" (16); "con que te das, combada, murmurando una fuente entre espadañas" (27). Sobra decir que endecasílabos o heptasílabos sueltos constituyen la base del poema (baste citar el primero y el último verso: "El país de la palma de tu mano" / "Allí donde al fin bebo"), junto con numerosos alejandrinos y algunas otras combinaciones menos frecuentes. Por otro lado, ya señalé que el título remite a otros textos cortazarianos: en primer lugar al poema permutante "Helecho", que ya asocié a estos poemas de La Habana, donde aparece una "extrema operación del musgo"; en segundo lugar no puede olvidarse que en *Teoría del túnel* la tarea poética de Lautréamont, explicada por la analogía, no por la identidad, es calificada de "indecible operación nocturna" (TT: 95).

poema en un pequeño friso de La Habana asumida en el cuerpo del "tú": "pianistas cansados" (13), "Sergio" (19)⁷⁹⁷, "esa niña" (19), "marineros ebrios" (25), "muchachas de tránsito" (25).

El poema se inicia como recuerdo de ese país que es la mano, exclamación acaso melancólica del "yo" aventurero que busca un tesoro: "la fuente del mercurio más rojo" (3). Este aventurero encuentra marcas de orientación en la metáfora continuada: la sonrisa que es la luna que es un "antiguo gongo" (4-5). Esta primera parte rememorativa concluye apurando la metáfora geográfica (por semejanza icónica y cromática la mano es el "diminuto mapa" de un "Peloponeso de marfil y bronce", 6, dos características que luego se reiteran en el "planisferio azafrán y ron añejo", 16) y, a la vez, señalando a la mano como lugar de pasaje hacia la profundidad de la memoria ("poza para estos labios que persiguen / cada línea de tiempo", 8-9).

La segunda parte del poema se convierte en actualización del recuerdo. El paso al presente intemporal se convierte en obligatorio para exponer todo lo que el recuerdo de la mano arrastra. El inicio de la operación de la memoria es desencadenado por los sentidos: "Huelo esa arena, escucho sus chacales" (10). La arena remite a la materia maleable del poema anterior y los chacales (con aliteración notable) quizá a la representación de la pasión. A partir de ese momento se inicia la enumeración de escenas concretas asociadas al recuerdo de la mano: se recurre a la anáfora para citar los anclajes y tropiezos de la memoria ("hay amarres [...] / hay trampas [...]", 11-12). El recuerdo recae primero en escenas ("solitarios / bares de medianoche", 12-13), luego pasa, por contigüidad inmediata, al cuerpo ("Todo nace en tu mano [...] / y luego sigue, trepa, engaña y tempestades / ombligo rosa, labios retraídos, *feeling*", 16-18)⁷⁹⁸ para

⁷⁹⁷ La mención de nombres propios que corresponden probablemente a seres reales es un rasgo de escritura que Cortázar apenas ha practicado antes de los años 60 en su escritura poética, pero que a partir de esa fecha deja de ser extraño.

⁷⁹⁸ Debo anotar una posible dilogía en "*feeling*": aparte de la traducción literal, acorde con el contexto erótico inmediato, puede referirse a un estilo musical, versión "sofisticada" del bolero, que encaja como evocación de un determinado ambiente y, además, por la mención inmediata de "Sergio y su guitarra".

volver a las escenas que incluyen elementos de misterio ("de golpe es Sergio y su guitarra, es esa niña herida de verano / que nos dio aquella flor en una esquina con un vago: "Yo debo", 19-20).

La conclusión anuncia un discurso futuro que coincide con el que ya se ha hecho: "Te contaré del viaje, entredormida" (21). El ámbito del "relato" es el del sueño, de ahí que el portulano que alzaré el "yo" deba ser "sigiloso" (22) y que todo se debata en incertidumbre y ruidos inarticulados: "la niebla que arrulla en tu garganta" (23). Es el espacio final de lo onírico (las "trastiendas" que acogen a "marineros ebrios, a muchachas de tránsito") el que finalmente pone a disposición del "yo" el tesoro que había buscado desde el inicio: "[...] te das, combada, murmurando una fuente entre espadañas. // Allí donde al fin bebo" (27-28).

3.6. "NAUFRAGIOS"

Después de este extenso relato del viaje aparece en *Último round* la representación icónica de esa "isla" recorrida: el torso desnudo de una mujer. Inmediatamente después se inscribe el capítulo de los "Naufragios". El poema que lleva ese título es el más extenso de la serie, lo que, junto con su título y su ubicación, contribuye a aumentar su singularidad. Consta de cuarenta versos distribuidos en cinco estrofas irregulares⁷⁹⁹ a cuyo discurrir se ceñirá mi comentario.

La escena que se nombra con ese título es la de la cópula tras el sueño. El tenor metafórico es, nuevamente, el de la singladura. El léxico marino se impone ya en la primera estrofa: "la orilla del sueño" (1), "arrecifes de almohada" (2), "olor a costa próxima" (2), "los animales echados en la cala" (3), "las criaturas de sentina" (3), "los puentes" (4). La situación podría traducirse como la solicitud erótica murmurada entre sueños: es el "tú" quien reclama ("Dibujo de tu voz en la orilla del sueño", 1) y el "yo"

⁷⁹⁹ La versión impresa de *Último round* que manejo introduce un blanco entre los vv. 31 y 32 que no está en RC (tampoco en RC2) ni en el mecanoscrito original. La traducción italiana varía por su parte en la segmentación versal, como es frecuente en muchos otros textos.

quien se figura el sueño del "tú" bajo la figura arquetípica de una nave cargada de criaturas que comienzan a despertar al presentir la llegada a la costa. Ese destino es la presencia de los cuerpos, que atraviesa la tela del sueño: "huelen la hierba y por los puentes trepa un temblor de piel y de gozosa furia" (4).

La segunda y la tercera estrofas señalan el tránsito de la sorpresa al reconocimiento, marcado claramente por el contraste entre los versos que las inician: "Entonces me sucede no conocerte [...]" (5) / "Te reconozco [...]" (13). En el primer momento, el "tú" movido desde el sueño ofrece una cara desconocida para el "yo". El movimiento inmediato de éste ("abrir el ojo de esa lámpara", 5) implica la búsqueda de una "iluminación" que le ofrezca el reconocimiento. Sin embargo, el "tú" se resiste a des-velarse ("[...] cubriéndote la cara con el pelo", 6). La segunda estrofa mantiene al "tú" todavía en el indefinido espacio de la duermevela; la mirada del "yo" no es instrumento suficiente para decidir "si una vez más asomas de la noche" (8), a la que el "tú" está esencialmente adscrito por "el dibujo exacto de esa otra noche de tu piel" (9). Apenas tiene un signo ("el vientre alentando suavemente", 10) que le indica que el "tú" puede realmente haber sido arrojado de su sueño para buscar en la realidad su cumplimiento: "abandonada apenas en nuestra playa tibia / por un liviano golpe de resaca" (11-12). El sueño es, pues, el mar y la realidad es la costa a la que van a parar los restos del naufragio, con los que habrá que reconstruir lo que quedó del otro lado⁸⁰⁰.

En la tercera estrofa el "yo" ya sabe que es así. La declaración de reconocimiento con que se inicia es doble: la luz y los indicios le han revelado lo que desea el "tú" y, simultáneamente, el reconocimiento es exploración para satisfacer ese deseo, para recomponer la escena que ha podido ser soñada y que el "yo" empieza a entrever. La exploración es ascensión y el reconocimiento reencuentro con elementos que ya han

⁸⁰⁰ Podría recordarse en este contexto una imagen saliniana: "Nadadora de noche, nadadora / entre olas y tinieblas" (*Razón de amor*; Salinas, 1961: 170, ss.).

aparecido en el poema. Si el dibujo de la voz se correspondía con el dibujo de la piel, el "yo" inicia su reconocimiento por el cabello que había servido de velo contra la luz y alcanza por fin el elemento que había desencadenado la singladura: "[...] subo por el perfume de tu pelo / hasta esa voz que nuevamente solicita [...]" (13-14). A partir de ese reconocimiento, la consciencia del encuentro es innegable y se traduce en una nueva mirada, la contemplación simultánea de la con-fusión entre los sujetos: "[...] contemplamos / al mismo tiempo la doble isla en la que somos / náufragos y paisaje, pie y arena" (14-16). En ese instante el "tú" cobra protagonismo: si con la luz y la mirada el "yo" lo habría traído de la noche a una mirada común que los crea como sujetos y objetos de la pasión, inmediatamente el "tú" impone su mirada para crear al "yo" justo antes de acceder al contacto: "también tú me levantas de la nada / con el errar de la mirada por mi pecho y mi sexo, / la caricia que inventa en mi cintura su galope de potros" (17-19)⁸⁰¹.

La cuarta estrofa representa la fusión conseguida. La luz que finalmente propició el reconocimiento de los sujetos termina definiéndolos como contrarios que deben unirse. La referencia es denotativa, probablemente (el "yo" es blanco-luz / el "tú" es negra-sombra), pero se eleva a lo simbólico mediante la insistencia expresiva que casi redundante en retruécanos: "En la luz eres sombra y yo soy luz, soy la luz de tu sombra / y tú echada en las algas finges la sombra de mi cuerpo" (20-21); "¡Oh sombra de mi luz [...]" (26). El espacio imaginario sigue siendo el mismo: la cama-playa

⁸⁰¹ Estos versos demuestran a mi juicio la imposibilidad de Cortázar de liberarse de patrones literarios a la hora de representar el encuentro sexual, a pesar de lo expresado en "/que sepa abrir la puerta para ir jugar": "Una transposición feliz, ¿no será incluso más intensa que una mostración desnuda? Respuesta: No sea hipócrita, se trata de dos cosas diferentes. Por ejemplo en este libro algunos textos como *Tu más profunda piel* y *Naufragios en la isla* buscan transponer poéticamente instancias eróticas particulares y quizá lo consiguen; pero en un contexto voluntariamente narrativo, es decir no poético, ¿por qué *solamente* el territorio erótico ha de calzarse la máscara de la imagen y el circunloquio o, *mutatis mutandis*, caer en un realismo de ojo de cerradura andro y ginecológico?" (UR, II: 62-63). Una ambigüedad poco lograda ("levantar") y los evidentes ecos lorquianos ("cintura", "galope de potros"), así como la persistente metonimia de "vientre" para referirse al sexo femenino -que aparece también en este poema-, demuestran que aun en estos poemas está lejos de encontrar un lenguaje erótico propio.

("algas") y figura excepcionalmente el encuentro erótico como una aventura solar, definida por el afán de la luz por alcanzar la sombra sin jamás lograrlo:

repetimos nocturnos la aventura del sol
cuando su angosta frente hiere los pedernales y proyecta
como un fragor de hueco al otro lado, un territorio
25que inútilmente embiste y ambiciona.

Se recupera entonces la onerosa amenaza del límite a la fusión erótica que ya había aparecido en el "no conocerte". La luz (que es la vida despierta y es el "yo") busca la sombra (al "tú" y su sueño) pero no puede alcanzarla: se le da como hueco oculto tras el muro de la alteridad. En el encuentro erótico puede intuirse la fusión, pero no se alcanza jamás la identidad total de los contrarios. De ahí la exclamación final que cierra la estrofa en un grito de impotencia radical -más allá de la fácil decodificación como metáfora física-: "¡Oh sombra de mi luz, cómo alcanzarte, / cómo envainar este relámpago en tu noche!" (26-27).

La quinta estrofa es la más extensa y perfila el movimiento dialéctico al que ya se ha ido acostumbrando el lector en otros poemas. La trabazón sintagmática conseguida por la anáfora del verso inicial ("Entonces hay [...]", 28) con el v. 5 indica ya este movimiento de anticlímax para iniciar una nueva proyección. Alcanzado el límite a la fusión, se busca otro asidero para salvarse del naufragio; agotada la mirada del cuerpo, como he señalado, se emprende la mirada de la mirada y allí se logra la "visión": "Entonces hay un sigiloso instante / en que los ojos buscan en los ojos un vuelo de gaviotas, / algo que es órbita y señuelo, una consagración y un laberinto de murciélagos" (28-30). Trascendido el límite del cuerpo, la ascensión se convierte en "vuelo oscuro" (de gaviotas y murciélagos), no comprendido, pero indicio (señuelo) de la posibilidad de una fusión más profunda (órbita, consagración). Así, el anticlímax negativo, la amenaza de disarmonía al topar con el límite ("lo que en la oscuridad surgía como un plañer tanteando, / una piel que se enfriaba y descendía, un ritmo roto", 31-32)⁸⁰² alcanza una especie de "transustanciación" y proyecta hacia un nuevo

⁸⁰² Debe notarse quizá el error léxico en el uso de "plañer" en lugar de "plañir".

clímax de consonancia ("se vuelve convivencia, santo y seña [...]", 33), momento de síntesis de la diléctica erótica. La representación sigue los cauces de la metáfora marina, en sus manifestaciones más exultantes: la culminación es "[...] arranque / del viento que se estrella contra la vela blanca" (33-34), definitiva superación, por tanto, de la amenaza de la oscuridad; el balbucir incierto, el "plañer tanteando", la "voz en la orilla del sueño", se convierten en "el grito del vigía nos exalta" (35) que anticipa el final: "corremos juntos hasta que la cresta / de la ola cenital nos arrebatara / en una interminable ceremonia de espumas" (36-38)⁸⁰³.

Los dos versos finales del poema, aislados por un blanco, ponen otro anticlímax positivo, que recoge cíclicamente el inicio. El poema comenzaba como arribo a la costa desde el mar del sueño; tras la recomposición de los restos, llega el reflujo, la entrega final al sueño: "y recomienzan los naufragios, la lenta natación hacia las playas, / el sueño boca abajo entre medusas muertas y cristales de sal donde arde el mundo" (39-40). El poema más extenso de la serie ha descrito el ciclo erótico en su máxima amplitud: del sueño a la realidad, del contacto físico a la creación por la mirada y al surgimiento de la visión, de la sombra a la luz. Se está en el mismo punto de partida, pero se ha verificado la catarsis: la pasión ha quemado el mundo y ha matado al monstruo. Los amantes se encuentran listos para volver a comenzar.

3.7. "CEREMONIA RECURRENTE"

Y "Ceremonia recurrente" casi podría considerarse como el recomienzo de esa aventura amorosa en tanto en cuanto presenta una situación análoga a la del poema anterior. En esta ocasión es el "yo" el que se siente arrebatado por el deseo no bien comienza a salir del sueño. El propio título del poema ya indica que se inscribe en un ciclo. Su configuración léxica no dejará lugar a dudas: los ecos del poema anterior son

⁸⁰³ Merece la pena observar que "el ritmo roto" (v. 32) recupera su rigor en estos versos finales de la estrofa en que se recupera la armonía erótica: dos alejandrinos abrazan a tres endecasílabos.

numerosos. La "recurrente ceremonia" a que alude el título es, evidentemente, el nuevo encuentro amoroso en parecidas circunstancias, pero es, en lo verbal, la "interminable ceremonia de espumas" que aparecía al final de "Naufragios"⁸⁰⁴. El contraste entre luz y oscuridad que allí era central reaparece, si bien con significado algo distinto: "El animal totémico con sus uñas de luz, / los objetos que junta la oscuridad debajo de la cama" (1-2). También se inscribe la mención al color de la piel y a su "temperatura": "[...] un fuego / de piel y de azabache" (10-11), que remite a "la otra noche de tu piel" y al "temblor de piel" o la "piel que se enfriaba y descendía" de "Naufragios". La "hoguera" que aquí aparece (12) obviamente es aquella donde "arde el mundo" según concluía el poema anterior. Pero aún hay más: el "ritmo misterioso de tu respiración" (3) no deja de recordar "el ritmo roto" que marcaba un primer anticlímax en "Naufragios" y, sobre todo, la poderosa imagen reiterada del "animal totémico" reclama aquellos otros "animales echados en la cala, criaturas de sentina", que, por su connotación de símbolos del subconsciente, han de reaparecer imaginariamente en "las cosas que junta la oscuridad debajo de la cama" (2). Otros lugares parecen condensar diferentes imágenes del poema anterior: así "la sombra / que tu sudor dibuja en el olfato" (3-4) aúna el "dibujo de tu voz", el "dibujo exacto de esa otra noche de tu piel" y el "olor a costa próxima" que despertaba a los "animales" en "Naufragios". Hay, por otro lado, múltiples paralelismos entre las actitudes de los sujetos. Como he dicho, la focalización de la acción se invierte en este poema y es el "yo" el que se ve afectado por su propio deseo; de ahí que en lugar de sentir que "me levantas" como en "Naufragios" anote "Entonces me enderezo" (5) (nótese, además, la reaparición del adverbio en posición inicial, que allí cumplía función organizadora). Lo mismo ocurre con la figuración del naufragio: si allí era el "tú" quien llegaba a "la orilla del sueño",

⁸⁰⁴ Recuérdese que también aparecía el término en "Dadora de las playas": "A mi vez dejaré en tu piel la huella de estas ceremonias". No hay que pasar por alto la existencia del "Soneto erótico" titulado "La ceremonia" -que en una de sus versiones incluye el verso "su eternidad de fuego recurrente"-. Dado que "La obediencia" es un soneto de esa misma serie, pero relacionado por su fecha con *Naufragios en la isla* no debe descartarse la relación de "La ceremonia" con este mismo ciclo.

"abandonada apenas en nuestra playa tibia / por un liviano golpe de resaca", aquí es el "yo" el que se considera "batido por las aguas del sueño" (5) o el que dice "vuelvo de un continente a medias ciego" (6), en lugar de encontrarse en disposición de "mirar" al "tú" que "asoma de la noche". Despierto a medias, sin embargo también aquí asume el "yo" la iniciativa del contacto y repite casi exactamente sus actitudes y sus movimientos⁸⁰⁵: en "Naufragios" consignaba "te reconozco, subo por el perfume de tu pelo"; aquí afirmará la misma labor exploratoria: "[...] te consulto con la boca y los dedos, recorro el horizonte de tus flancos" (8). El "tú", por su parte, opone pareja resistencia a regresar del sueño: en "Naufragios" rechaza la luz "cubriéndote la cara con el pelo"; aquí "dulcemente te enojas, quieres seguir durmiendo [...]" (9). La recurrencia de la ceremonia alcanza incluso a su formulación verbal, como es patente⁸⁰⁶.

Al margen de la íntima conexión trans-textual e imaginaria con el poema anterior, es importante subrayar algunas otras cuestiones en "Ceremonia recurrente". La prolongación del erotismo onírico en la vigilia alcanza aquí su figuración emblemática en la poderosa imagen fálica que enmarca el poema ("El animal totémico con sus uñas de luz", 1 / "el animal totémico a los pies de la hoguera / con sus uñas de luz y sus alas de almizcle", 12-13). El poema se distribuye como una única tirada de versos de la que sólo se aísla el último, identificador de la precisión cronológica ("Y después despertamos y es domingo y febrero") que, al margen de su posible identidad extra-textual (recuérdense que el original de *Último round* consigna los meses "febrero-marzo", pero que la versión impresa los borra intencionalmente), actúa como índice de la imposición del mundo de la vigilia: en el ámbito cerrado del intercambio erótico,

⁸⁰⁵ Ambos poemas parecen apurar otra incitación saliniana en *Razón de amor*: "Aquí / en esta orilla blanca / del lecho donde duermes / estoy al borde mismo / de tu sueño. Si diera / un paso más, caería". (Salinas, 1961: 152 ss.).

⁸⁰⁶ El poema presenta nexos interesantes con otros del ciclo. Así, las simbólicas "uñas de luz" del animal totémico son las mismas del "Dios de los cuerpos" ("tus uñas de tortura en plena boca") y deben relacionarse con la más prosaica "uña lastimada que te dolía tanto" de "Canada Dry". Ese "horizonte de tus flancos", por su parte, recupera metafóricamente la imaginación del límite de los cuerpos que se descubren a la luz, según se consignaba también en "Canada Dry": "ver asomar nuestros desnudos cuerpos flanco a flanco".

prolongación del sueño, no existe otro tiempo que no sea el del umbral de la incertidumbre, un tiempo que se anuncia pero no acierta a definirse (aquí nombrado como "el día ya inminente").

En esa continuidad gráfica pueden, sin embargo, distinguirse diferentes momentos discursivos. Los cuatro primeros versos del poema enumeran, sin verbos, los factores que han de desencadenar el movimiento erótico hacia el "tú". Esos factores combinan la poderosa presencia de la pulsión subconsciente ("los objetos que junta la oscuridad debajo de la cama", 2) y la insoslayable imposición del estímulo físico: en cierto sentido, como he dicho, "el animal totémico", que va más allá de ser una metáfora del deseo; pero, sobre todo, se representa en el despertar de los sentidos: oído ("el ritmo misterioso de tu respiración [...]", 3), olfato ("[...] la sombra / que tu sudor dibuja en el olfato, [...]", 3-4) y acaso también vista ("[...] el día ya inminente", 4). Esa pulsión física lleva al "yo" a poner en práctica, sin despertar del todo, lo soñado, puesto que reconoce en quien tiene al lado una figura homóloga al menos a la que compartió su sueño: "vuelvo de un continente a medias ciego / donde también estabas tú pero eras otra" (6-7). Entonces se establece el contacto entre quien apenas ha salido de su sueño y de quien se resiste vanamente a abandonarlo ("[...] no te dejas tomar pero ya es tarde [...]", 10). La culminación consiste en la repetición de "las figuras del sueño" (11) y, coherentemente, en la repetición ampliada del inicio del poema⁸⁰⁷: el "animal totémico" que arrastraba al "yo" fuera de su sueño, termina postrado "a los pies de la hoguera". Después de eso, sólo se consigna el acceso total a la vigilia y al tiempo calendario.

⁸⁰⁷ Me interesa subrayar cómo este poema repite el recurso de la regularización métrica simultánea a la representación del clímax semántico: si se comenzaba con un alejandrino, para después proseguir con una combinación irregular de versos largos constituidos por hemistiquios heptasílabos y endecasílabos fundamentalmente (dos ejemplos consecutivos y simétricos: "que tu sudor dibuja en el olfato, el día ya inminente. / Entonces me enderezo, todavía batido por las aguas del sueño", 4-5), el acceso físico se representa en dos versos formados por tres cláusulas heptasílabas ("dulcemente te enojas, quieres seguir durmiendo, me dices bruto y tonto, / te debates riendo, no te dejas tomar pero ya es tarde, un fuego", 9-10), para concluir finalmente con cuatro alejandrinos: "de piel y de azabache, las figuras del sueño) / el animal totémico a los pies de la hoguera / con sus uñas de luz y sus alas de almizcle. // Y después despertamos y es domingo y febrero" (11-14).

3.8. "NO ME DEJES SOLO FRENTE A TI.."

En el penúltimo lugar del poemario se sitúa un texto sin título que es pura imprecación. Si se tiene en cuenta que el primer poema ("Dios de los cuerpos") y el último ("Aftermath") podrían desempeñar, como he dicho, función de "marco" -en tanto que son invocación al numen propiciatorio que debe sostener el canto y recuerdo de la experiencia y del sujeto cantados, respectivamente, y teniendo en cuenta que ambos inscriben explícitamente su enunciación en un momento distinto al del resto de los poemas-, se descubre una sorprendente simetría formal entre el segundo y el penúltimo poema, puesto que son los dos únicos que no llevan título. Sugerí para el que comenzaba "El viaje fabuloso..." el carácter de anticipación prospectiva y sintética del sentido de todo el poemario. Este poema que ahora me ocupa comporta un mensaje no mucho más amplio y que cifran, reiteradamente, sus tres últimos versos: "No puede ser que seamos dos, no puede ser / que seamos / dos" (11-13)⁸⁰⁸.

La regularidad métrica de aquel otro poema contrasta con la irregularidad de éste (quizá el más vario a ese respecto⁸⁰⁹), pero esa distensión en la métrica aparece compensada tal vez por un incremento de mecanismos retóricos tendentes a generar otro tipo de ritmo: por ejemplo, la anáfora: "No me dejes [...] / No me libres [...] / a la luna [...] / a no ser [...]" (1-4); la repetición con variación: "Quiero ir a ti desde ti misma" / "Quiero llegar a ti desde ti misma" (5, 8); pero, sobre todo, la repetición exacta, aunque distribuida irregularmente, en los tres versos finales ya citados, que genera encabalgamientos y una notable epanadiplosis, además de provocar un interesante

⁸⁰⁸ Lo cual parece una nueva respuesta a Salinas: "Amor es el retraso milagroso / de su término mismo: es prolongar el hecho mágico, / de que uno y uno sean dos, [...]" ("¿Serás amor...?", *Razón de amor*, 1961: 82).

⁸⁰⁹ No porque no puedan hallarse versos sujetos al patrón predominante en el poemario (hay dos endecasílabos y tres alejandrinos), sino porque aparecen versos radicalmente anti-rítmicos: un decasílabo inicial ("No me dejes solo frente a ti") o la descomposición del metro que provoca en los versos finales el predominio del efecto gráfico. Alguna combinación inusitada de cláusulas (7+6) se atenúa con pleonismo y rima interna ("besándote con esa boca que me besa", 10), lo que revela *a contrario* la conciencia de la desmetrización del discurso.

efecto de "extenuación" del discurso, que privilegia la figuración gráfica por encima del ritmo fónico.

El mensaje es mínimo en este poema: el "yo" reclama la fusión total. En "Naufragios" (poema clave en muchos aspectos como se ha visto) ya se había revelado la tragedia de la imposibilidad de acceder a la identificación plena con el otro: la alteridad se imponía como límite. Este poema apura esa conciencia en tres momentos sucesivos: uno de petición al "tú" ("No me dejes solo frente a ti", 1-4); otro de exposición del deseo ("Quiero ir a ti [...]", 5-10); y el final de desesperación / negación: "No puede ser [...]" (11-13). Sobre esa estructura se desgrana una escueta configuración simbólica que tiene muchos puntos en común con los poemas hasta aquí analizados.

El primer momento señalado rechaza la soledad y la escisión en términos que evocan la oscuridad de lo desconocido a la vez que no dejan de recordar el significado puramente descriptivo de la "noche" referida al "tú" ("No me dejes solo frente a ti, / no me libres a la desnuda noche", 1-2). La escisión se presenta en el adjetivo incluido en el verso 3 ("a la luna filosa de las encrucijadas", 3), un verso que recupera el recurso a la alusión mitológica (como "Dios de los cuerpos"), mediante la mención de una Diana cruel que amenaza al sujeto desamparado y en crisis. Igualmente se protesta contra la reducción metonímica de ese sujeto al punto externo del contacto ("a no ser más que estos labios que te beben", 4).

El segundo momento, el de petición, concluye con un verso que transforma el recién citado: en lugar de "ser sus propios labios que beben", quiere "[besar] con esa boca que me besa" (10): es la con-fusión en que debe concluir la dialéctica amorosa que se reclamaba en "Naufragios" y que tanto debe al *topos* neoplatónico (y ya para siempre sanjuanista) de la trans-formación (trans-sustanciación) de los amantes. Tal es la esencia del deseo del "yo": fundirse con el "tú" (ir-llegar a ti desde ti misma, con sutil y significativa variación que representa léxicamente la transformación). Esa fusión se identifica con la violencia del encuentro erótico ("con ese movimiento que fustiga tu

cuerpo / lo tiende bajo el viento como un velamen negro", 6-7)⁸¹⁰ y en ella cobrará especial importancia la mirada ("mirándote desde tus ojos", 9), como ya ocurría en "Naufragios". El final, como he dicho, es la rebelión contra la dualidad y la extenuación de un discurso cuya coherencia no puede ser negada.

3.9. "AFTERMATH"

"Aftermath", como he dicho, cierra el poemario con un título ambiguo que afecta por un lado al contenido del poema (que busca dar cuenta del "resultado" de la experiencia y, en tal sentido, define su posición final en el ciclo) y, por otro, califica el estado del sujeto en el momento de la escritura de los poemas como "rebrote" de la experiencia en la memoria. Éste último sentido se inscribe literalmente ya en el primer verso: "Dime por qué todavía te deseo, por qué tu nombre vuelve". La mención del nombre da pie a suscitar las simetrías con el poema inicial: el nombre, como en toda la poesía de Cortázar, es la cifra del individuo y su vehículo más rápido hacia la memoria del sujeto lírico. Ya se anticipaba en "Dios de los cuerpos" ("te agazapas detrás de cada nombre", "echar al vuelo la paloma de su nombre en los tejados de París"). La cohesión discursiva entre ambos poemas llega a desmenuzar la esencia de ese nombre recurriendo a la misma "metonimia metalingüística": si allí el "yo" deseaba "ser en sus dulces sílabas el viento y la campana", aquí el recuerdo proviene de "[...] componer un mecanismo elemental de sílabas" (6). Pero los vínculos trascienden de ese núcleo semántico, alcanzan a la imaginación cruenta de la pasión como suceso victimario. En "Dios de los cuerpos" se padecía el dolor de "tu dardo de infinitas espumas en mitad de mi vientre, / tus uñas de tortura en plena boca!"; aquí el nombre vuelve "como el hacha

⁸¹⁰ Debe notarse que estos dos versos son alejandrinos asonantes y con consonancia interna, lo que dada su presencia en el centro del poema subraya su carga semántica. Por otro lado, la presencia del viento como símbolo erótico ha sido constante en estos poemas ("ser en sus dulces sílabas el viento y la campana" en "Dios de los cuerpos"; "para que el viento los llevara mientras tú te volvías al malecón o al bar" en "Dadora de las playas"). Pero el eco más claro se encuentra, otra vez, en "Naufragios", donde se menciona, simétricamente, al "viento que se estrella contra la vela blanca". El color negro es una nueva metonimia de la piel de la amada, me parece, y acaso comporte una alusión al mito del regreso funesto, por torpe, de Teseo.

a la herida [...]" (2). Además, como he apuntado, su función de marco proviene, sobre todo, de un común ámbito de enunciación que los distingue del resto de los poemas, en tanto que éste es un ámbito del que falta el "tú", confinado en su "nada donde ahora te atrincheras" ("Aftermath", 5). Ese ámbito de la enunciación melancólica es nombrado como "París" en "Dios de los cuerpos" y aludido aquí, a mi juicio, en la mención de "la vera de un campo funerario" (3), quizá el de Montmartre, que deja huella importante en la obra de Cortázar, quizá el de Montparnasse, cerca del cual vivió el autor⁸¹¹. Lo importante, en cualquier caso, es la transformación del espacio cenital de la isla simbólica por la vecindad solitaria de un cementerio a "medianoche" (2). También la configuración temporal ha alterado su sentido: la medianoche difiere de la noche plena que imperaba en otros poemas en tanto que su sentido cronológico es mucho más preciso y que se da menos como ámbito abierto a lo ignoto que como preciso momento para las apariciones ominosas (la "amarga visitación" del nombre, 2; recuérdese que también el amor era "amargo amo").

Algunos elementos de "Aftermath" remiten también a otros poemas de la serie: así, la aparición final de "[...] una fragancia en donde habita el musgo" remite al "olor a costa" de "Naufragios" y al olfato excitado de "Ceremonia recurrente". Pero es quizá más importante apuntar que este poema final recupera imágenes muy importantes en otros poemas cortazarianos: la "menuda migración de dedos por mi pelo" (9) es, según dije, un gesto clave en la escritura cortazariana como símbolo de la fusión amorosa, del intercambio de identidades. Además, la representación del recuerdo final evoca al momento de la despedida de "Le Dôme", repitiendo palabras incluso: "[...] las larvas multiplican / húmedas babas, recuento interminable de torpezas" (3-4)⁸¹².

⁸¹¹ La inserción de información extra-textual, biográfica, no parece del todo ilegítima cuando aparecen otros índices explícitos (París, La Habana, 1967). La aparición del cementerio de Montmartre se produce en la escena del *Libro de Manuel* en que Andrés revela a Francine que la ventana del hotel en que se encuentran se abre al camposanto (LM: 312).

⁸¹² Recuérdese en "Le Dôme" "la torpeza de nuestra última hora", "rodeados de larvas y colillas".

Por otro lado, "Aftermath" presenta una *dispositio* basada en recursos retóricos comunes con otros poemas del ciclo: la geminación que suscita versos bímembres (cfr. el 1 ya citado), la anáfora ("Dime por qué [...] / dime desde esa nada [...]", 1, 5) reforzada acaso por la epanadiplosis ("dime desde esa nada donde ahora te atrincheras, dime", 5).

El poema basa la construcción de su sentido en la pregunta retórica que traduce la imposibilidad de comprender una situación (el "yo" invadido por el "tú" ausente, otra vez), que en cierto modo prolonga la rebelión contra la separación que cerraba el poema anterior: la persistencia inexplicable del deseo, de la figura del "tú", repercute *a posteriori* sobre la imposibilidad de aceptar la escisión. Y, sin embargo, el "yo" es capaz de enunciar la distancia insalvable que separa su espacio arrasado ("campo funerario" 3) del ya inexistente ámbito del "tú" ("esa nada donde ahora te atrincheras", 5). La inaccesibilidad es total y, aun así, la evocación del nombre que es la cifra del sujeto hace renacer de nuevo la esperanza del reencuentro: "[...] que solitariamente / me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos por mi pelo, / de una fragancia en donde habita el musgo" (8-10). El final del ciclo apunta, pues, a la tensión entre el "agobio solitario" que no deja de reconocerse y la "esperanza" que no se puede esquivar. En ese punto de equilibrio inestable se abandona un discurso poético perfectamente cerrado y unitario.

4. OTROS POEMAS VINCULADOS AL CICLO

Debo ahora referirme a tres poemas que, por una razón o por otra, me parecen vinculados al ciclo de *Naufragios en la isla*.

4.1. "LA OBEDIENCIA"

En primer lugar comentaré "La obediencia", soneto incluido en la sección "Preludios y sonetos" de *Pameos y meopas*, reeditado sin variantes en el conjunto de los "Cinco sonetos eróticos" (1978) y recogido nuevamente en la sección "Preludios y sonetos" de *Salvo el crepúsculo*, esta vez con importantes variantes para-textuales: el epígrafe original ("To the dark lady in Havanna") se acorta ("To the dark lady") y se añade al final del poema una data precisa ("La Habana, 1967"). Esta última precisión subraya la incongruencia de incluir el poema en *Pameos y meopas* en una sección fechada entre 1944-1957, algo que ya hacía sospechar el epígrafe, pues en esas fechas Cortázar aún no había viajado a Cuba. Del mismo modo, se revela en la última publicación que el soneto era bastante anterior al año que se da para todo el conjunto de los "sonetos eróticos" (1977). Así pues, la última publicación del soneto manifiesta una cierta voluntad de ofrecer pistas para una recomposición más aquilatada del *corpus* poético total cortazariano. El soneto, entonces, se adscribe al ciclo de La Habana que, sin embargo, no pasa a *Salvo el crepúsculo*: su fecha es una incitación para trascender los límites del libro si se quiere comprender adecuadamente la escritura lírica de Cortázar.

Si se tiene en cuenta que la única publicación de *Naufragios en la isla* se daba como ciclo cerrado y con una organización interna bastante equilibrada, la exclusión de "La obediencia" y su posterior publicación borrando la data debe entenderse como una decisión tomada en el momento mismo de *compositio* de la serie, posterior al de la escritura. El criterio para excluir este poema del conjunto de textos estrictamente contemporáneos no puede ser sino el formal-genérico: la escritura de lírica amorosa, en el caso de Cortázar, no puede liberarse del cauce tradicional del soneto y, sin embargo, el autor manifiesta con esa exclusión la voluntad de componer un ciclo poético-amoroso que discurra por otros cauces, los del verso más o menos libre. En ese contexto formal decidido, en el que, como he ido apuntando, la variación métrica se

instituye como signo significativo en muchos de los poemas⁸¹³, encajaba mal el rigor insoslayable del soneto que amortiza, por ser norma impuesta *a priori*, la virtualidad semántica del metro como rasgo intrínseco de cada verso.

Tal es, como digo, la razón que me parece más poderosa para excluir el soneto del ciclo contemporáneo, puesto que los vínculos imaginarios y léxicos se harán evidentes de inmediato. El primero, obviamente, es la destinataria, esa "dark lady" que en los poemas de *Naufragios en la isla* dejaba huellas diversas de su oscuridad, siempre equiparada a la noche o a la sombra. "Noche" y "sombra" también aparecen en este soneto, la primera como puro índice temporal -común a muchos otros poemas de la serie-: "la doble soledad que nos amarra / noche a noche en un bar [...]" (3-4); la "sombra" con significado metafórico-simbólico, según he señalado: "la sombra equinoccial que te modela / con esta pálida aura de occidente" (13-14). Es el mismo contraste que se planteaba en "Naufragios": "En la luz eres sombra y yo soy luz, soy la luz de tu sombra / y tú echada en las algas finges la sombra de mi cuerpo" (20-21).

El ámbito evocado en el enunciado del poema también es muy semejante al de otros poemas. En el primer cuarteto se escucha una música semejante a la que se oía en "Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna" ("de golpe es Sergio y su guitarra [...]", 19): "Una antigua vez más se alza el reclamo / desde el canto trivial y la guitarra" (1-2) y la evocación del amor surgido "noche a noche en un bar" (4) reitera la información que aparece en varios otros poemas de La Habana: "Tan sólo compartimos los bares y las calles" ("Canada Dry", 15); "[...] tantos bares donde diferentes manos te leyeron ("Dadora de las playas", 6); "bares de medianoche con pianistas cansados" ("Empiezas con la magia...", 13).

Me interesa también subrayar el notable incremento del aspecto retórico que puede observarse en este poema. En primer lugar, llama la atención la presencia de

⁸¹³ Incluso en el caso del poema que comienza "El viaje fabuloso..." la uniformidad heptasilábica se rompe una vez, aunque sea por "reduplicación" del patrón métrico.

rimas homofónicas ([...] y no te amo" / "[...] no es nada más que el Amo", 4-5) y morfológicas basadas en la derivación ("[...] con la garra / que delicadamente nos desgarrar", 6-7). Los efectos fónicos aparecen perfectamente distribuidos a lo largo del poema: es notable la aliteración de /l/ en los vv. 1-3 ("Una antigua vez más se alza el reclamo / desde el canto trivial y la guitarra, / la doble soledad que nos amarra"). En el v. 4 hay un juego de armonía vocálica basado en la repetición y en la sugerencia, quizá, de una falsa relación etimológica: "noche a noche en un bar, y no te amo". La aliteración de /n/ y /θ/ (o /s/) en el v. 10 también es significativa ("bajo el empecinado centinela") y la doble y múltiple aliteración que encadena los vv. 12-13 y 13-14 respectivamente: "qué amarga servidumbre reconcilia / la sombra equinoccial que te modela / con esta pálida aura de occidente"

Pero quizá sea la paronomasia que revela la fuerza tiránica del amor el recurso más llamativo, por cuanto supone quizá el nexo semántico más fuerte con el resto de los poemas de *Naufragios en la isla*: "no es el amor, no es nada más que el Amo" (5). Dos veces aparecía en el poema inicial de la serie: "oh el más amargo de los amos [...]", ("Dios de los cuerpos", 10), "el amo con su risa de mármol contra el cielo" (19). La prolongación reveladora de la paronomasia que aparece en "Dios de los cuerpos" ("amargo amo") ya se había prolongado en "Aftermath" al mencionar la "amarga visitación de medianoche" (2). Tal será, pues, la fuente de la "amarga servidumbre" (12) que termina uniendo los cuerpos al final del soneto.

Quizá pudiera incluso someterse al paradigma de los "naufragios" la mención (también paronomástica con respecto al "amor") de la soledad como "amarre" que conduce hacia el encuentro erótico ("la doble soledad que nos amarra", 3)⁸¹⁴. Lo que en cualquier caso resulta innegable es la configuración también en este poema de un espacio erótico que se esfuerza por distinguir entre el impulso incuestionable del deseo

⁸¹⁴ Recuérdese que también aparece en "Empiezas con la magia...": "hay amarres y hogueras en tu mano" (11).

y un jamás definido "amor" ("y no te amo", 4; "no es el amor", 5). Se trata de un impulso irracional, entendido como "reclamo" que obedece a unas circunstancias concretas (el "canto trivial", la "soledad") y, sobre todo, a la rotunda imposición del cuerpo: el "Amo" se disfraza "con tu piel, tu saliva [...]" (6). Esa imposición conduce a la fusión física (representada, otra vez, mediante perífrasis esquivas), pero que una vez consumada devuelve a la separación inicial, expresada en un oxímoron excepcional: "[...] la garra / que delicadamente nos desgarrar / cada vez que en tus muslos me derramo" (6-8). El amor, sin embargo, siempre está presente, acaso como coartada o como intérprete capaz de traducir el lenguaje de los cuerpos insomnes: "Dos cuerpos que murmuran su vigilia / bajo el empecinado centinela / del simulacro de este amor yacente" (9-11). El "Amo" no puede imponer su "amarga servidumbre" sin disfraz, un disfraz que se acepta porque "reconcilia" a los contrarios.

4.2. "EL BREVE AMOR"

La inclusión de este poema en la periferia del ciclo de *Naufragios en la isla* sólo se justifica por la presentación de un tema genérico común (el encuentro erótico tras el sueño) y por la presencia de índices léxicos en un uso metafórico muy connotado, que también aparecen en aquellos otros poemas. Me refiero, por ejemplo, a la aparición de esta imagen para representar la fusión erótica -reforzada por la aliteración y el ritmo esdrújulo-: "la danza cadenciosa de la hoguera / tejiéndonos en ráfagas, en hélices, / ir y venir de un huracán de humo-" (8-10), que incluye la única aparición en todo el *corpus* poético cortazariano de las "hélices" fuera del poema "El viaje fabuloso..." ("las hélices del salto", 5)⁸¹⁵, unida a otra metáfora, más común (la "hoguera"), pero especialmente intensa en dos poemas de *Naufragios en la isla*: "hay amarres y hogueras en tu mano" ("Empiezas con la magia...", 11) y, sobre todo: "el animal totémico a los pies de la

⁸¹⁵ La idea del "ahogamiento" amoroso que representaba aquel poema parece culminarse en "El breve amor" cuando se afirma: "lo que queda de mí / es sólo un anegarse entre cenizas" (12-13).

hoguera" ("Ceremonia recurrente", 12)⁸¹⁶. También el "dibujo" como metáfora de la creación por el contacto erótico aparece aquí: "me pasea los dedos por la piel y me dibuja" (4). Sobre esos -tenues quizá- índices se proyectarían otras metáforas coherentes con el ámbito cubano: así, el "yo" que sueña, aliterante, "profundas plantaciones perfumadas" (3) o la imagen de un tropical "huracán de humo" (10).

La configuración métrica del poema (verso libre, con predominio del patrón endeca- y heptasilábico) también condice con la decisión adoptada para la *compositio* de *Naufragios en la isla*. Pero el más importante vínculo, como he apuntado, se encuentra en la representación de una escena erótica tras el sueño ("Canada Dry", "Empiezas con la magia...", "Naufragios", "Ceremonia recurrente"). Aquí la enunciación es autotélica: el "yo" recuerda la escena, sin apelar al "tú". El instante evocado es el del despertar al contacto con el cuerpo del otro:

Con qué tersa dulzura
me levanta del lecho en que soñaba
profundas plantaciones perfumadas,

5 me pasea los dedos por la piel y me dibuja
en el espacio, en vilo, hasta que el beso
se posa curvo y recurrente

El "yo", pues, se siente arrastrado por el deseo fuera de su sueño (ya de por sí sensual, relacionado con la importancia del olor en otros poemas de *Naufragios en la isla*: "profundas plantaciones perfumadas"). El momento posterior es el de la fusión erótica ("la danza cadenciosa de la hoguera"). La estrofa final del poema (11-15) introduce la reflexión -ya hecha en "Naufragios" por ejemplo- acerca de la imposible fusión que convierte al "yo" en "residuo" entregado de nuevo a la radical separación: "lo que queda de mí / es sólo un anegarse entre cenizas / sin un adiós, sin nada más que el gesto / de liberar las manos".

⁸¹⁶ La recurrencia también se recoge en este poema: "[...] el beso / se posa curvo y recurrente" (5-6).

4.3. "TEDIUM VITAE"

Este poema, de indudable carácter epilodal, aparece en *Le ragioni della collera* a continuación de los poemas de *Naufragios en la isla* que se incluyen en la recopilación. Esa razón macro-textual puede ser decisiva para incluirlo en la misma serie y alejarlo de otros ciclos amorosos, como el de *Larga distancia*, a pesar de que también podrían encontrarse vínculos intertextuales con este cancionero⁸¹⁷. En cualquier caso, el carácter reconsiderativo es esencial para la comprensión del poema y su posible sentido de cierre: aquí el desencadenante del discurso lo constituye el "amor que se examina" (4). La voz enunciativa, una tercera persona que esconde al "yo" aislado, parece distinguir este texto del resto de poemas de *Naufragios en la isla* en tanto que en ellos el "yo" se presenta inequívocamente. Sin embargo, la máscara que ese "yo" se atribuye aquí es un epíteto que supone el índice intertextual más claro para vincularlo a uno de los poemas de *Naufragios en la isla*, como dije más arriba: "el viajero / de la inmovilidad vertiginoso" (13-14) es, necesariamente, el protagonista de "El viaje fabuloso / inmóvil en el vértigo" que se representa en un poema que he considerado clave dentro del ciclo habanero. Esa alteración de la estructura enunciativa convierte,

⁸¹⁷ La imagen que inicia al poema ("Aquí se posa el tedio de la vida / como el polvo ceniza en los espejos" 1-2), recuerda necesariamente a la sensación de derrumbe que aparecía en "Gólem": "un talco ruín se posa en las ventanas". En "Poema" aparecen también "cenizas de relámpago", y "ceniceros sucios" en "Después de las fiestas", pero el sujeto parece "anegado en cenizas" en el recién mencionado "El breve amor". El símbolo es demasiado frecuente en toda la escritura lírica cortazariana como para servir de índice macro-textual inequívoco. Lo mismo cabe decir de los "espejos" o de algunas imágenes corporales, que se polarizan también aquí en el cabello y las manos (la "menuda migración de dedos por mi pelo" de "Aftermath", 9). El "tedio" se ve como "cabellera sutil de tanto tiempo / perdido [...]" (3-4), o también afecta a la visión del pasado agotado: "[...] pelo rígido / entre hojas disecadas y papeles" (7-8). La imagen de las "hojas disecadas" procede del mismo paradigma que albergaba a los "herbarios resecos" de "La visitante" y los "papeles" pudieran estar en el mismo cajón que contenía a las fotografías y retratos de "Las polillas". Las manos están implicadas en la observación de la memoria que se escapa: "Agua de viento entre las manos cede / a un seco estar [...]" (5-6) y se repite modificada algo más abajo: "tacto de nada entre los dedos juntos" (10), que podría vincularse a la "ternura sin mejillas que tocar" de "Hic et nunc" o que llevaba a desdeñar a los dedos en "Tala" ("qué ojos ni qué dedos"). Es innegable entonces la común inspiración de "Tedium vitae" con respecto a poemas que acotan la fase final de una relación como la de *Larga distancia*, marcada por el despojamiento, pero eso no autoriza más que a postular un impulso de escritura común, no una fecha ni una adscripción fija. También aquí se figura al sujeto "hueco por fuera y por adentro roto" (17) o se repite la imagen del amante como árbol desolado, capital en poemas como "Las polillas" o "Discurso del método": "[...] un árbol invadido / por continuos inviernos [...]" (6-7), continuos inviernos que son la inversión exacta del "eterno verano" habanero, pero que podría conectarse con la huida de "los veranos" que se lamentaba en "Liquidación de saldos".

además, al destinatario en objeto del discurso, precisamente en un verso que vuelve a incidir en el tema de la identidad, también capital en *Naufragios en la isla*: "un nombre viene que no es ya su nombre" (11). Acaso la misma estructura de la enunciación sitúa a este poema en el más allá del ciclo amoroso, y por eso la *compositio* lo deja fuera: no habiéndose podido recobrar el "nombre cierto" del "tú", éste desaparece del poema y, en consecuencia, también el "yo" se esfuma, se oculta tras máscaras diversas, llega a considerarse ajeno: "[...] ve su rostro / en el cristal del aire que no hiera" (15-16).

"Tedium vitae" representa otra vez la comprobación del olvido total que ha dejado al "yo" desolado, sin que le sirva de nada la asunción de una voluntad catártica. La desaparición del objeto amoroso no ha generado nada más que el vacío absoluto: el no ser que aparenta ser y que se expresa en sucesión de oxímoros: "aroma sin aroma", (9), "tacto de nada" (10), "una encendida rosa que no quema" (12), o el que afecta más directamente al sujeto: "[...] viajero / de la inmovilidad vertiginoso" (13-14). Es un mundo descabalado en el que se ha impuesto el orden contrario a la pasión, en el que no existe riesgo (ese viajero "gira sin caer", 15) ni dolor ("el cristal del aire que no hiera", 16). Esa sucesión lleva a entender como oxímoron el verso central para el sentido: "un nombre viene que no es ya su nombre" (11), algo que hubiera resultado intolerable en otras circunstancias. Y, en suma, revela que el "tedio de la vida" es otro oxímoron, el monstruo conceptual al que conduce la imposición de la ausencia y el olvido. Todas las historias de amor tienen un final parecido.

5. CONCLUSIÓN

Con la posible adición de los tres poemas comentados en último lugar, *Naufragios en la isla* constituye un ciclo amoroso perfectamente delimitado extra- e intra-textualmente: no se recoge íntegro más que una vez y aporta una nueva

concepción del amor, marcada por el reconocimiento de la tensión amor-deseo, concebido este último como pulsión omnipotente que conlleva la rotunda aparición del cuerpo en la escritura amorosa de Cortázar⁸¹⁸. La expresión del sentimiento amoroso no se libera, sin embargo, de su radical fundamentación en el discurso de la memoria (la certeza del "sé que me acordaré", "Canada Dry") que indaga en la identidad de los sujetos, y esto en dos direcciones. La primera, ya vista, es la cuestión del nombre que da la clave del otro y que es esencial en los poemas de apertura y cierre: "te agazapas detrás de cada nombre ("Dios de los cuerpos", 7); "por qué tu nombre vuelve" ("Aftermath", 1). Lo segundo es nuevo: la imposible pérdida de identidad que se desearía fuera el resultado del encuentro erótico, que debiera llevar a la confusión de los sujetos. Ese encuentro para la fusión se concibe bajo la especie de una metáfora continuada: la del cuerpo como isla que debe ser explorada y la del amor como viaje. La presencia tenue de una única destinataria (de la que se destaca sobre todo el color de su piel, denotativa y simbólicamente) y la importancia de la variación métrica como elemento intrínseco para la significación de muchos versos o de la organización global de cada poema concreto contribuyen también a la unidad interna de este cancionero, que, como sugería Rubén Benítez, podría desgajarse de la poesía cortazariana y alcanzar difusión aislada sin pérdida de sentido. Pero este hecho, es evidente, influiría en la configuración del *corpus* lírico del autor argentino, del cual forman parte insoslayable las decisiones de presentación.

⁸¹⁸ Este es el aspecto que ha subrayado Benítez (1989: 60): "El amor, que era en *Presencia* un momento del viaje del alma a la selva sagrada de la *harmonía* simbolista [...] se convierte en *Último round* en una violenta peripecia erótica [...]. Y una vez superada esa necesaria etapa, el amor podrá ser al fin, ya sin estridencias, una transparente comunión corpórea como la de *Naufragios en la isla*". Pero se mantienen también las "contaminaciones" del sentimiento y la memoria, como se ha visto.

XI

LA POESÍA AMOROSA DE JULIO CORTÁZAR

(3)

LOS QUINCE POEMAS PARA CRIS

1. LA MANIFESTACIÓN DEL CICLO

Mi análisis de la poesía amorosa cortazariana concluye con la lectura de un tercer ciclo relativamente extenso y, a todas luces, unitario: los quince poemas "para Cris", incluidos exclusivamente en *Salvo el crepúsculo*. Ocupan allí el grueso de la sección "Ars amandi" (SC: 89-98) y podría decirse que, en cierto sentido, la articulan, pues van precedidos de tres poemas (los dos procedentes de "Larga distancia" y "El breve amor", que acabo de considerar afín al ciclo de *Naufragios en la isla*) y seguidos por otros tres (los "sonetos italianos")⁸¹⁹. Por su parte, estos quince poemas se organizan en tres subsecciones de cinco poemas cada una: "Cinco poemas para Cris", "Otros cinco poemas para Cris" y "Cinco últimos poemas para Cris".

El hecho de que sólo se publiquen en el último volumen poético constituye ya de por sí una marca diferencial con respecto a los ciclos eróticos analizados hasta el momento, pues confiere a la serie el carácter de conjunto integrado en la obra lírica sólo

⁸¹⁹ La sección la completan algunos epígrafes y prosas cuyo comentario, si no se ha verificado ya, aparecerá en este capítulo.

en fecha tardía. Por lo que se refiere a la posible datación de los poemas, no aparece ningún elemento que permita aventurar un fecha mínimamente fiable y hay que conformarse con adscribirlo al conjunto de poemas que hacia los años 80 vienen a completar voluntariamente el *corpus* poético que el autor quiso dar a conocer en vida. Cierto es, con todo, que algunos rasgos estilísticos y unos pocos vínculos intertextuales podrían incitar a la conjetura, como apuntaré más adelante.

Los poemas no llevan título en ninguna de las subsecciones del ciclo, sino tan sólo un número correlativo. Es interesante notar que el título de cada sección sólo varía con respecto al de la sección inicial, por la adición de un adjetivo que implica una progresión mediante acumulación ("otros") y finalmente la conciencia de clausura del poemario ("últimos"). Lo que se impone en esos títulos apenas modificados es, por tanto, el número como elemento estructurante, la caracterización genérica de los textos y la destinataria.

La decisión de ajustar la composición del tríptico en torno al número "5" parece ser una decisión apriorística, por cuanto la extensión de los quince poemas es muy diferente (de dos a diecinueve versos) y porque alguno de ellos (concretamente, el cuarto de la primera parte, que, además, es el más breve: dos versos) se presenta explícitamente como fragmento, lo que invita a pensar que ha sido recogido a propósito para completar el número decidido de antemano y, en consecuencia, que la escritura del poemario podría ser más extensa (¿qué ha sido, por ejemplo, del resto del poema que ha dejado como huella ese fragmento?), pero que la voluntad compositiva de un conjunto se impone al momento de la escritura, como ya sugerí al respecto de *Naufragios en la isla*.

Más allá de la progresión acumulativa marcada por los adjetivos incluidos en el título de cada parte y de la unidad global que confiere al conjunto la presencia de una misma destinataria explícita y la voluntad de ceñirse a un número concreto e idéntico de composiciones, se hará evidente la unidad interna de cada una de las partes,

conseguida en lo fundamental mediante recursos metapoéticos: índices que apelan al lugar del poema en su serie -sobre todo, es claro, en los inicios y finales de cada parte-, referencias fóricas de algunos deícticos, ecos de unos poemas a otros, etc.

2. LOS PARA-TEXTOS

Antes de adentrarme en el comentario detallado de cada una de las secciones y de los poemas que las componen, me parece oportuno atender a dos cuestiones previas: de un lado, la existencia de epígrafes y otros para-textos que pueden ayudar a comprender el sentido del poemario; de otro, la presentación de los rasgos de la destinataria única de estos quince poemas que se diseminan a través de los textos.

El inventario de esos para-textos es el que sigue:

a) Un epígrafe de dos versos tomados de una "canción de Joni Mitchell", según se lo identifica⁸²⁰, que precede absolutamente a la serie -en página aparte y separado de ella por una página en blanco-: "*Oh, I wish I had a river / I could skate away on-*" (SC: 89). La cita de Joni Mitchell impone en principio su significado imaginario: caminar sobre un río, desplazarse, para desaparecer, sobre el símbolo arquetípico de la fugacidad, detenido, no obstante, y debe ponerse en relación con la imagen del "camino" que actuará en la periferia textual de este poemario. Pero la cita forma parte del paradigma de intertextos tomados de la música popular que trasmina *Salvo el crepúsculo* y la obra cortazariana en general: ya se vio, con respecto a otros poemas, cómo utilizaba a Gardel o a Louis Armstrong. Joni Mitchell representa el tercer venero popular que alimenta la melomanía de Cortázar: el *pop* derivado más directamente del *blues*. Además, la cita de

⁸²⁰ La canción es "River" (del disco *Blue*, 1971), elegía por un amor perdido: "I wish I had a river I could skate away on / I wish I had a river so I would teach my feet to fly / I wish I had a river I could skate away on / 'Cause I made my baby cry [...] / I wish I had a river I could skate away on / I made my sweet baby say goodbye".

Joni Mitchell podría interpretarse como un signo conducente a insertar el poemario en una determinada escritura del autor. La cantante canadiense llega al ápice de su fama en los primeros 70 y a esa época pueden adscribirse otros textos cortazarianos que la mencionan: uno de los poemas más extensos incluidos en el *Libro de Manuel*, que entre sus primeros versos consigna "yo soy el que en París escucha / cantar a Joni Mitchell" (LM: 377) o un texto muy interesante sólo recogido en *Salvo el crepúsculo*, "La noche de las amigas", también sin fecha: "qué larga hermosa puede ser la noche / con vos y Joni Mitchell" (SC: 287). Tal vez el epígrafe funcione como índice orientador acerca de la cronología de los poemas, si no de la escritura, al menos de la del ámbito en ellos evocado.

b) Un epígrafe (también parcialmente identificado, como todos los de *Salvo el crepúsculo*) tomado de la *Autobiography* de Yeats y que se pone inmediatamente después del título de la primera subsección, precediendo al primer poema de la serie: "-and I am melancholy because I have not made more and better verses". La cita me parece capital y en otro contexto la he utilizado como confesión "por persona interpuesta" del sentimiento de Cortázar con respecto a su propia poesía. Creo que, aun sometiéndola a la función co-textual que debe ejercer en el seno del poemario dedicado a "Cris", la interpretación globalizante sigue siendo válida. Es indudable ya el peso que el discurso erótico tiene en la poesía cortazariana; no resultará extraño, por tanto, que aproveche la recopilación por vez primera de un ciclo relativamente extenso de poemas eróticos para incluir una cita con la que acaso debió identificarse en cuanto la leyó. Pero, así y todo, no puede obviarse una interpretación más restringida, aplicada exclusivamente al conjunto de quince poemas que se va a iniciar inmediatamente después de este epígrafe. En tal caso, el *topos* de la *excusatio propter infirmitatem* que la cita combina con una romántica inscripción del *mood* típico del poeta Cortázar, según propia confesión (la "melancolía"), se refiere, no a toda una escritura poética vista desde el final, sino exclusivamente a los poemas que van a leerse de inmediato. De ese modo, el adverbio cuantitativo ("more")

remite necesariamente a la persistencia del numeral en la titulación de las secciones: el sentimiento de impotencia se achaca -quizá irónicamente- a la sujeción a un principio organizador aparentemente decidido *a priori* y que se juzga luego cauterizador de la inspiración. Por otro lado, la referencia a los "verses" contrasta, en el mismo sentido, con la constante inscripción genérica "poemas" en los títulos de las secciones, limitando cualitativamente por la modestia la aspiración señalada por el "more and better". En cualquier caso, la cita de Yeats constituye una primera inscripción del efecto metapoético que se revelará esencial en el poemario y que lo marca desde su mismo umbral como un discurso "insuficiente"⁸²¹.

c) En tercer lugar, debería considerarse quizá la prosa que sigue a los poemas, titulada "Comprobaciones en el camino", y que aparentemente constituye un comentario global al ciclo, sobre todo en su primer párrafo: "Lo elegíaco, inevitable, dominando como el azul en los vitrales góticos, no sólo por estar aquí sino también en el lector que no-por-nada-es-lector-de-poesía. *Elementary, my dear Watson*" (SC: 99). No obstante lo dicho, el propio autor percibe en su comentario el alcance genérico que lo proyecta sobre toda la comunicación poética, y en tal sentido lo he utilizado también en otro capítulo de mi estudio. Sin embargo, creo que merece la pena desentrañar la compleja red de efectos intertextuales que concita la referencia al "camino" en el título de esta prosa. Por un lado, como se verá inmediatamente, hay un eco de los vv. 1-2 del primer poema del ciclo: "Ya mucho más allá del *mezzo / camin di nostra vita*", cruda cita en un lugar inicial del lugar inicial de otro discurso. A su vez, y por contigüidad retroactiva, ambas ocurrencias ayudan a precisar la referencia "ambulante" de la cita de Joni Mitchell en el sentido apuntado arriba: el "río" se convierte en "camino". En tercer

⁸²¹ Subsidiariamente, podría sugerirse también como elemento para acotar un *terminus a quo* para la escritura del poemario -o al menos para su integración en el estado final-, teniendo en cuenta que la edición de la *Autobiography* que se conserva en la biblioteca de la Fundación Juan March es de 1965 y que, aunque es un ejemplar no firmado por Cortázar probablemente lo adquirió más tarde, porque lleva un *ex-libris* ajeno (de una mujer) y las anotaciones, en este caso, no son de su mano. De todos modos, soy consciente de que esto no impide que Cortázar leyese antes la autobiografía del poeta irlandés.

lugar, y acaso más importante, las dos referencias al camino (la de Cortázar y la de Dante-Cortázar) se proyectan sobre el hai-ku de Basho que da título al último libro de Cortázar: "Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo" (citado explícitamente en SC: 179) e insertan tanto el comentario que el título de la prosa introducía como también el ciclo entero "para Cris" en el centro de la representación imaginaria que Cortázar se hace de su propia escritura poética, justificando descontextualizaciones críticas parciales como la de la cita de Yeats⁸²².

3. CARACTERIZACIÓN DE LA DESTINATARIA

Habiendo comentado siquiera mínimamente la referencia cuantitativa y genérica incluidas en los títulos de cada una de las series, resta dedicar alguna atención al que es acaso su elemento más importante: la mención de la destinataria. El hecho de que ésta reciba un nombre propio concreto diferencia al ciclo de los otros comentados anteriormente, donde el "tú" era tan sólo una función circunscrita a los límites del discurso o, todo lo más, aparecía caracterizado por unos pocos rasgos individualizadores y, si acaso, por un epíteto ("the dark lady", por ejemplo). Al contrario, la mención del nombre propio, apocopado, familiar, relaciona estos poemas con otros que se caracterizan por la inscripción de sus destinatarias veladas, ficticias o reales, sea en dedicatorias (recuérdese uno de los sonetos eróticos: "Para C. C. [...]"), en epígrafes (el caso de los "sonetos italianos" que siguen a los poemas para Cris en *Salvo el crepúsculo*) o directamente en los propios títulos ("A song for Nina" o "Alejandra").

⁸²² El eco dantesco aparece también en una entrevista tardía, inserto en una reflexión sobre la escritura de *Salvo el crepúsculo*: "Ahora, al final del camino de mi vida, me agrada que esos poemas sean leídos por la gente que me quiere" (Rodríguez Núñez, 1984: 244) y también en uno de los últimos cuentos: "[...] y ahora al final del camino me pregunto cómo puede vivir en esa superficie [...]" ("Diario para un cuento", *Deshoras*; CC/2: 495).

A pesar de tal diferencia, la cuestión del nombre se ha revelado como elemento capital en la construcción de la relación erótica *in absentia* -condición al parecer esencial para la emergencia del discurso-. Su revelación insistente aquí puede interpretarse como un paso adelante en la indagación del papel del nombre en la relación amorosa. De hecho, aparte de su inscripción reiterada en los títulos de cada serie, el problema del nombre aparece explícitamente en el último poema de la segunda, donde se contrapone "tu cruel definición inalcanzable" (10) al hecho engañoso "de que sólo eres Cris" (15). El nombre de la mujer deja, pues, de ser "innominable", pero se maneja en el discurso como una cifra que oculta la verdadera esencia del "tú".

El hecho es que un vector semántico importante de todo el poemario está constituido por la información acerca de la destinataria: se sabe que es morena ("[...] me pareces menos morena que / antes [...]", II.1: 3-4⁸²³), que no le gusta la cerveza (II.1: 4-5), que es sudamericana ("Hueles / de nuevo a sur", II.1: 8-9) como el "yo" emisor: él es argentino y ella probablemente uruguaya ("quisiera tanto que el paseo se acabara / en una esquina de Montevideo / o en mi calle Corrientes", II.2: 8-10), que ambos se encuentran en París ("[...] te llevo de la mano / por una callecita de París", II.2: 6-7), que ella está allí exiliada y que es también poeta ("Tienes a ratos / la cara del exilio / ése que busca voz en tus poemas", II.2: 1-3)⁸²⁴. Pero el rasgo más importante de esta

⁸²³ Para facilitar las referencias, a partir de ahora doy el número de la serie en romanos (I: "Cinco poemas para Cris"; II: "Otros cinco poemas para Cris"; III: "Cinco últimos poemas para Cris"), seguido del número del poema en arábigos y, tras los dos puntos, el de los versos.

⁸²⁴ Los rasgos consignados hasta el momento permitían ya una conjetura no excesivamente aventurada: podría tratarse de la poetisa uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), exiliada en 1972 y residente desde 1974 en Barcelona. Las fechas que acotarían al menos el momento del enunciado podrían así ajustarse bastante y no desmentirían las postuladas por los elementos para-textuales. Debe señalarse, entonces, que la escritora uruguaya ha dedicado sostenida atención a la obra de Cortázar desde al menos 1977 (cfr. Peri Rossi, 1977, 1983, 1984a, 1984b y 1994). En la reseña de *Salvo el crepúsculo* (1984a) llama la atención una nota que parece aplicarse singularmente a los "poemas para Cris", según se verá en el análisis: "Los poemas más hermosos del libro creo que son los dedicados al amor frustrado, al amor perverso (por imposible), al obstáculo absoluto, en una nueva versión de la lírica trovadoresca". Cortázar, por su parte, prologó una novela de la escritora uruguaya, *La tarde del dinosaurio* (Cortázar, 1985b). La documentación biográfica indirecta podía leerse en algunas entrevistas: "De Cortázar como todo el mundo sabe he sido íntima amiga y nunca he encontrado que tengamos muchas afinidades literarias. Teníamos muchas afinidades como personas, por eso éramos grandes amigos, pero yo encuentro que hay escritores mucho más cortazarianos que yo. Sobre todo porque yo me siento mucho más simbólica que Cortázar. Cortázar era muy simbólico en los cuentos pero mucho menos en

destinataria, que marcará el sentido de los poemas y quizá incluso sea el desencadenante de su escritura, es su homosexualidad, vivida por el "yo" emisor como veto radical para cualquier posible acceso al contacto profundo. Como digo, es la característica más reiterada: "[...] tú juegas con tu amiga / los juegos de la noche" (I.1: 12-13); "los dos miramos fascinados a una misma mujer" (II.3: 13); "[...] estás hecha para que alguien / beba y posea y arda convencida / de conocerte entera" (II.5: 12-14); "Circundada de amigas me besaste, / yo la excepción, el monstruo, / y tú la transgresora murmurante" (III.3: 8-10). La información se cifra también en representaciones mítico-oníricas (III.2) o en alusiones inambiguas ("[...] tu imperioso reino de falanges", III.4: 11). En cualquier caso, el poemario representa una modulación de la vivencia erótica inédita hasta el momento, adscribible a un momento bastante avanzado en la evolución de la escritura cortazariana.

las novelas. Creo que realmente se ha exagerado la influencia de Cortázar [en mi obra]" (Camps, 1988: 48). Por si estos datos indirectos fueran pocos, hay que añadir que recientemente la propia Cristina Peri Rossi ha confirmado que ella es la "Cris" de esos poemas, en una compleja acción verbal que combina el pudor y la impudicia que siempre comporta la transgresión de los límites del texto poético: "Ustedes saben que hay quince poemas en el libro *Salvo el crepúsculo* que están dedicados a Cris y Cris es el diminutivo con el que me llamaba. Tuve malestar cuando escribió esos poemas, y creo que él también, dado que estaba hablando de una relación real y que estaba hablando de cómo él la vivía, que no era exactamente la misma manera de vivirla que tenía yo" (Peri Rossi, 1996: 45). Evidentemente, una vez desencadena fuera del texto poético, la paradoja no tiene solución: "Si yo digo que Julio y yo tuvimos una relación, tengo que empezar a dar detalles, porque cada uno de ustedes entenderá por relación lo que ustedes entiendan por relación. Si digo que fue una amistad, me falta, si digo que fue amor tendré que empezar a especificar qué clase de amor. [...] De modo que yo no puedo decir nada de la relación con Cortázar. Puedo decir muy poco. Cada vez que digo algo tengo que seguir hablando infinitamente, puedo darles detalles, les puedo decir cuándo nos conocimos, pero claro, si digo que era una forma de amor, me empezarán a preguntar "¿Se acostaron o no se acostaron?". No, no, no vamos a entrar en eso, es imposible que el lenguaje dé, revele, que haga el desvelamiento de la realidad" (*ibid.*: 44); "Si yo no diera esta conferencia y alguien lee los poemas de *Salvo el crepúsculo*, a lo mejor piensa que fuimos amantes o quizá que lo único que había era el amor de Julio en esos poemas. Y yo no estoy dispuesta a hacer especificaciones" (*ibid.*: 46). Para no terminar esta larguísima nota con semejantes ambigüedades (como decía Wittgenstein, acerca de lo que no puede hablarse mejor es callar y significativamente esta "destinataria" no dice una palabra del rasgo que en el discurso poético aparece más destacado, como digo en el cuerpo de mi comentario), diré que en el poema "Ándele" también se menciona una Cristina: "Le debe cartas necesarias a Ana Svensson, / le debe un cuarto de hora a Eduardo, y un paseo / a Cristina, como el otro / murió debiéndole a Esculapio un gallo".

4. LOS POEMAS

I. *Cinco poemas para Cris*

I.1. "Ya mucho más allá del *mezzo*..."

El primer poema de la serie cumple función de apertura y define los términos en que ha de desarrollarse el discurso. Desde los primeros versos, el "yo" emisor asume la figura de un sujeto envejecido ("Ya mucho más allá del *mezzo* / *camín di nostra vita*", 1-2), que se siente liberado de los embates del deseo, circunstancia que le permite elaborar un ámbito diferente para su pasión. El *topos* de la edad y otras limitaciones que la realidad impone a su deseo le llevan a imaginar otro ámbito de la experiencia erótica ("un laberinto más mental que mítico", 4), una invención de la dicha amorosa en el discurso poético, que es puro reflejo pero resulta suficiente. Ese nuevo "territorio del amor" (3) está marcado por la carencia, faltan los elementos que sirvieran de anclaje y orientación a la pasión realizada: "sin el hilo de Ariadna delirante / sin espumas ni sábanas ni muslos" (6-7)⁸²⁵.

Asumida esa falta, la segunda estrofa del poema resume la condición imaginaria del discurso: "Todo se cumple en un reflejo de crepúsculo" (9). La mención del "crepúsculo" no puede pasar inadvertida: alude a lo incierto de la visión pero también al *topos* de la edad y remite al título del libro que acoge el ciclo de Cris. A continuación, un nuevo endecasílabo trimembre compensa la carencia al enumerar los elementos que aparecerán en el reflejo, metonimias corporales no menos connotadas en el discurso erótico cortazariano: "tu pelo tu perfume tu saliva" (10).

La conformidad con el amor reflejado proviene de que comporta la superación de las limitaciones de la realidad: puede poseerse. La configuración de un espacio

⁸²⁵ La mención aliterante del "hilo de Ariadna delirante" remite necesariamente a *Los reyes* e inicia en el ciclo de los poemas para Cris el paradigma mítico que se completará luego con las alusiones a la "sacerdotisa de Sekhmet" (III.2) y a "Tiresias" (III.4). La enumeración metonímica de las carencias remite a elementos frecuentísimos en la escritura erótica de Cortázar. Las "espumas", sobre todo, aparecían recurrentemente en *Naufragios en la isla*: el "dardo de infinitas espumas" recibido por el "yo" en "Dios de los cuerpos" o la "interminable ceremonia de espumas" de "Naufragios". En esta serie reaparece, a pesar de todo, en el "vórtice de espumas" (III.4).

escindido que separa a los sujetos implicados es neta en el final del poema: "Y allí del otro lado te poseo / mientras tú juegas con tu amiga / los juegos de la noche" (11-13).

Creo, pues, que el primer poema de la serie configura la particular asimilación que Cortázar hace de la teoría rilkiana del "amor intransitivo"⁸²⁶: el sujeto se muestra decidido a cumplir su pasión al margen de la imposibilidad de acceder "realmente" a la persona que la suscita, que en el fondo es mero excipiente sentimental de una experiencia puramente subjetiva. Hay, sin embargo, en Cortázar mucho de voluntarismo procedente acaso de la decepción, por cuanto el sujeto no conseguirá nunca vencer la sensación de haber sido expulsado hacia ese "otro lado" en el que su imaginación debe confinarse. De ahí derivará la imposibilidad de renunciar a la invención de un "tú" que será objeto de la posesión.

I.2. "En realidad poco me importa..."

El siguiente poema no puede ocultar la dicción del despedido al ir precisando en qué consiste la limitación más importante que veda el acceso al "tú":

En realidad poco me importa
que tus senos se duerman
en la azul simetría de otros senos.
Yo los hubiera hollado
5 con la cosquilla de mi roce
y te hubieras reído justamente
cuando lo necesario y esperable
era que sollozaras.

El desdén es sólo aparente y oculta la incompreensión: la respuesta del "tú" al gesto imposible del "yo" es inesperada, traduciría una aceptación lúdica que no condice con la intencionalidad trascendente del gesto. La risa se hubiera convertido en signo de plenitud subjetiva del "tú", al contrario que el esperado sollozo, que hubiera significado el reconocimiento de la transgresión por parte de un "yo" poderoso y

⁸²⁶ Que articula textos como *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge* o las *Elegías de Duino*. Este recuerdo de Rilke no es del todo extemporáneo en mi propia lectura: a partir de ahora y cuando entre en el análisis de otras modulaciones temáticas de la poesía cortazariana, el autor de los *Sonetos a Orfeo* comparecerá con cierta frecuencia.

hubiera supuesto una fisura por la que este hubiera podido acceder al "tú". Con ese gesto, por otro lado, el "yo" quisiera borrar la "simetría" de los sujetos que lo expulsan como distorsión y lo condenan a tener que conformarse con otro "reflejo", el del discurso, aludido en el poema anterior. Lo cierto, entonces, es que al "yo" sí le importa esa simetría que lo margina y los breves poemas que componen esta primera serie son tanteos para el acceso, evocaciones de lo imposible, según manifiesta la propia modalización verbal.

I.3. "Sé muy bien lo que ganas..."

El tercer poema, aún más breve y más ceñido métricamente que los anteriores (cuatro versos: tres heptasílabos y un eneasílabo), insiste en figurar una identificación imposible:

Sé muy bien lo que ganas
cuando te pierdes en el goce.
Porque es exactamente
lo que yo habría sentido.

El juego conceptista entre "ganar-perder" busca traducir una fusión paradójica entre los sujetos, en tanto que se proyectan sobre algo "otro" que es idéntico para ambos. Debe repararse en la puntuación fuerte que separa el efecto de la causa en la enunciación, puesto que el reforzamiento de la pausa subraya formalmente la escisión entre la realidad y el deseo imposible de verificar.

I.4. "habernos encontrado al fin del día..."

La tendencia conceptista (minimalista) se acentúa en el cuarto poema, que, como apunté al principio, está constituido por sólo dos versos que se presentan gráficamente como fragmento de un texto más extenso que no se da:

.....
habernos encontrado, al fin del día
en un paseo público.
.....

Los motivos que parecen justificar su inclusión en el poemario son, por un lado, formales: completar el número canónico de poemas establecido *a priori*. Podría haberse dado, entonces, el poema entero del que aparentemente proceden esos versos. No siendo así, cabe postular una ficción de insatisfacción del poeta con respecto al texto global (que no se considera terminado), del que, sin embargo, quiere dejarse huella. Y esa huella, precisamente, surge a causa de su supuesta "imperfección", que el autor, desde el margen señala con una nota al segundo verso: "La justa errata". La paronomasia involuntaria *in absentia* ([público] / púbico) se interpreta como "acto fallido" revelador que salva para el discurso el lugar inmediato en que ocurre y condena al olvido el poema "corregido" como discurso falso. El breve poema involuntario es el que dice la verdad y el que debe pasar al ciclo; el otro, en el que figura un "correcto" (en todos los sentidos) "paseo público", se convierte en máscara textual incomprensible que no tiene aquí su sitio. Es la ironía de la escritura autónoma la que revela el acceso a la verdad.

Todo, en el poema, dada su brevedad, es significativo: la combinación endecasílabo + heptasílabo que lo integra en el paradigma métrico sostenido hasta el momento; la ambigüedad que el infinitivo compuesto establece acerca de si lo que expresa consiste en un deseo o en una rememoración; la mención del "encuentro" elevado -por la "justa errata"- de simple cita o coincidencia casual⁸²⁷ a sinónimo del descubrimiento o la fusión amorosa; la localización temporal del encuentro en el ámbito del umbral entre noche y día (acorde con el "reflejo de crepúsculo" mencionado en el primer poema); y, en fin, la conversión del anónimo "paseo público" en un viaje por el cuerpo espacializado, algo que era esencial en el ciclo de *Naufragios en la isla*.

⁸²⁷ Tan importante en la vivencia del amor en la obra cortazariana (recuérdese el inicio de *Rayuela*) y que es acaso evocada en el primer poema de la segunda serie: "[...] un / encuentro después de mucho tiempo [...]" (1-2).

I.5. "(Me gustaría que creyeras...)"

El último poema de la primera serie comporta también marcas evidentes que afectan a la integración del ciclo. En primer lugar, el hecho de que el texto aparezca encerrado entre paréntesis le confiere un estatuto diferente al del resto de los poemas: se convierte en una especie de meta-texto, de comentario al proceso de escritura, que cierra la primera serie y la proyecta hacia una nueva instancia discursiva. De hecho, el poema incluye índices textuales -más allá de la mera grafía- que consolidan tal interpretación: la presencia de la deixis en el inicio del poema sólo puede entenderse como referida, anafórica y también catafóricamente, al conjunto de textos que rodean a éste: "(Me gustaría que creyeras / que *esto* es el irrisorio juego / de las compensaciones / con que consuelo esta distancia" (1-4; la cursiva es mía). El poema inscribe desde sus inicios la definición del discurso como "ficción". Así, en primera instancia, ratifica el desdén del "poco me importa", pero al modalizar doblemente el discurso ("[me gustaría que [creyeras que]] esto es...") las consecuencias se multiplican. En primer lugar, el meta-texto busca orientar la respuesta de la destinataria. Pero aún más importante es que la definición del discurso como ficción, como correlato de la realidad inalcanzable, queda afectada por la sospecha: puede no ser mero "juego de compensaciones", sino coincidir exactamente con la única realidad posible, la imaginada en el discurso, que es prueba de la verdad de la distancia -distancia no mensurable, separación radical-, no consuelo.

Los mecanismos de inserción en el fluir trans-textual son múltiples: más allá de la deixis, el eco léxico concreto e intencional: el "irrisorio juego de las compensaciones" es la inversión (simétrica) de los "juegos de la noche" que el "tú" jugaba con su amiga en el primer poema; la isotopía del reflejo se concreta explícitamente además en el v. 6 al mencionar "el espejo de otro cuerpo" (con asonancia interna significativa), que se corresponde con la "azul simetría de otros senos" (subrayada por la aliteración, en este caso) del segundo poema. Se concentra así en este texto la tensión semántica esencial:

el discurso-reflejo busca devolver un lugar al "yo" disolviendo una realidad definida a su vez en la simetría que lo expulsa por diferente.

La segunda parte del poema da el impulso simultáneo para la continuación de la relación que no admite el acceso del "yo" y, a la vez, para que el discurso prosiga: "Sigue entonces danzando / en el espejo de otro cuerpo / después de haber sonreído / apenas / para mí" (5-9). La continuidad del discurso sólo se sostiene en la radical inaccesibilidad del "tú" que apenas disemina tenues signos de contacto no del todo comprensibles (la sonrisa que es eco de la risa "justa" del segundo poema) para el "yo". La síncopa final del poema en versos brevísimos traduce acaso la extenuación del discurso, contradice el afán reflexivo que define este meta-poema, reclama el silencio, la cesura, antes de continuar en "otros cinco poemas para Cris".

II. *Otros cinco poemas para Cris*

II.1. "Todo lo que precede es como los primeros momentos de un..."

La deixis fórica con que se cerraba la primera serie de poemas se recoge en el mismo comienzo de la segunda. El primer poema se abre diciendo: "Todo lo que precede es como los primeros momentos de un / encuentro después de mucho tiempo [...]" (1-2). De ese modo, se confiere a los cinco primeros poemas un cierto estatuto prologal, caracterizado por los titubeos, torpezas y precipitaciones del encuentro inesperado, según se deduce de los términos con que inmediatamente se compara ese "todo lo que precede": "sonrisas, preguntas, / lentos reajustes [...]" (2-3). La aparición explícita de las "sonrisas" actúa además como nexo intertextual inmediato con el poema anterior que concluía con el recuerdo de ese gesto. El "yo", pues, sorprendido por la reaparición de un sentimiento, expuso en los cinco primeros poemas su respuesta inmediata. Juzgándola poco elaborada, decide prolongarla en "otros cinco poemas", de entre los cuales el primero cumple función modulante: refrena el sentimiento y decide reconducirlo de modo más contenido. Si señalé el recurso gráfico al paréntesis como

signo de meta-textualidad en el último poema de la serie anterior, el flagrante contraste métrico de este primer poema de la segunda serie con respecto a los que lo preceden y a los que lo siguen (versos muy largos, sin posibilidad de aislar módulos métricos insertos y con encabalgamientos abruptos) cumple, a mi juicio, pareja función meta-textual: el poema es también una especie de comentario y punto de arranque del nuevo discurso.

Su primera parte, tras la presentación que he calificado de fórica, se instituye como representación-imitación del discurso reflejado, esto es, traduce en estilo directo (pero sin marcas gráficas que lo distingan) un hipotético diálogo-tipo, que sería el correlato trivial de "todo lo que precede": "[...] Es raro, me pareces menos morena que / antes. ¿Se mejoró por fin tu tía abuela? No, no me gusta / la cerveza. Es verdad, me había olvidado" (3-5). Frente a ese discurso vacío, duplicado irónico de los poemas iniciales, se eleva el encuentro verdadero, tal como se presenta en la segunda parte del poema:

Y por debajo, montacargas de sombra, asciende despacio otro
presente. En tu pelo empiezan a temblar las abejas, tu mano
roza la mía y pone en ella un dulce algodón de humo. Hueles
de nuevo a sur. (6-9)

La construcción de palabras se presenta como disfraz que no logra ocultar el resurgimiento de la sensualidad, entendida como un presente simultáneo, el del recuerdo que "asciende" a la conciencia. Tras la máquina de palabras viene todo lo que suscita el contacto: el pelo⁸²⁸, la mano, el olor. La inscripción de la recurrencia ("de nuevo") actúa como signo del carácter inaugural que se otorga a este poema.

⁸²⁸ Para la imagen de las "abejas en el pelo" puede sugerirse una fuente en el poema de Octavio Paz, "Cuerpo a la vista", que ya destacara Cortázar en su reseña de *Libertad bajo palabra*, en fecha tan temprana como 1949 (OC/2: 207) y que concluía precisamente con la cita del verso "Siempre hay abejas en tu pelo". En "The Happy Child", poema de la sección "Preludios y sonetos" de *Pameos y meopas* y cuya escritura puede ser próxima a la de la reseña, también se recoge una imagen parecida: "La breve pausa de la dicha / gira en el aire y es el pétalo / posado apenas en tu pelo / con las abejas de la brisa" (1-4).

II.2. "Tienes a ratos..."

La inscripción del discurso de la cortesía en el poema anterior insinúa una cierta intencionalidad denotativa: se han proporcionado rasgos objetivos del "tú", fijándolo así a una cierta realidad que debe imponerse sobre la figura representada exclusivamente en la imaginación del "yo". Ese intento se prolonga singularmente en el segundo poema, en el que se apunta el nuevo comienzo de la relación. Es el poema en que se aportan más datos sobre el "yo" (argentino, "mi calle Corrientes") y el "tú" (exiliada, poeta, acaso uruguaya), reunidos en París y recordando una historia anterior. La nostalgia del *ailleurs* -identificado con el "sur" que cerraba el poema anterior- es el sentimiento que articula este poema. Con un recurso que recuerda al mecanismo fantástico que da lugar al relato "El otro cielo" (*Todos los fuegos el fuego*), el "yo" expone su deseo de trascender el espacio: "[...] cuando te llevo de la mano / por una callecita de París / quisiera tanto que el paseo se acabara / en una esquina de Montevideo / o en mi calle Corrientes" (6-10)⁸²⁹. Es un tiempo en el que se vivía sin amenaza, como concluye el poema: "sin que nadie viniera / a pedir documentos" (11-12). Por el contrario, se sugiere que el presente (*este* presente y no el otro) se halla cercado por la exigencia de la identificación y, por tanto, debe concluirse que el "exilio / ése que busca voz en tus poemas" (2-3) o el "menos duro" del "yo" no han conducido a la libertad. Esa sugerencia debe llevar a una lectura menos denotativa del poema, para la que no faltan indicios: la posposición del demostrativo en la mención del "exilio ése" no oculta cierto despecho que acaso cupiera relacionar con el "poco me importa" del poema I.2. Así pues, el "exilio" al que el "yo" se refiere no será quizás meramente la expatriación territorial sino que pudiera alcanzar a todo tipo de marginalidad del "tú" (y al respecto los cinco primeros poemas han sido explícitos). Sin embargo, ese prejuicio de marginalidad afectaría también al "yo", exiliado también, pero en un exilio "menos

⁸²⁹ No debe dejarse pasar el eco del "paseo público" en este paseo transoceánico por la memoria: otro eco de lo mínimo en lo máximo, mecanismo que ya apareció en *Naufragios en la isla*.

duro", quizá por ser voluntario -si se refiere a la expatriación, admitiendo la contaminación biográfica- o quizá por no referirse a lo territorial, sino exclusivamente a lo sentimental: el "yo" se siente tal vez exiliado del amor de Cris en el presente, expulsado de una relación que se verificó en el pasado y que ahora sólo cabe recordar. Contra esa expulsión ha construido sus defensas ("le sobran las defensas", 5), que deberán identificarse con el "juego de las compensaciones", es decir, con la escritura. Nuevamente, se sugiere un reflejo: las defensas del "yo" contra el exilio son las mismas que las del "tú" (los poemas que le dan voz), aunque los exilios sean diferentes. La felicidad permanecerá adscrita, en cualquier caso, a esa "otra parte" en que las identificaciones eran innecesarias porque se sentía la cercanía de la identidad.

II.3. "A veces creo que podríamos..."

La intención denotativa se deshace, sin embargo, en los poemas siguientes. El que ocupa el lugar central de la segunda serie eleva inequívocamente el tono discursivo. Propone, como es habitual en Cortázar, la resolución dialéctica de la situación erótica insostenible para el "yo", el "exilio sentimental" por incompatibilidad entre los sujetos. El poema comienza inscribiéndose en el discurso de la conjetura dubitativa y voluntarista que aparece en varios poemas del ciclo: "A veces creo que podríamos" (1)⁸³⁰. Es el discurso del deseo que recorre derroteros distintos a la realidad. A partir de ese momento, este poema se organiza en dos movimientos muy claros: la proposición del deseo de fusión y la ironía que lo vuelve imposible. Entre ambos momentos actúa de engarce un tópico erótico de Saint-Exupéry, que, pudiendo representar la fusión deseada, se convierte, aplicada a la circunstancia concreta que

⁸³⁰ Recuérdese los comienzos de otros dos poemas: "(Me gustaría que creyeras" (I.5); "Creo que no te quiero" (II.4), o incluso "Creí por un momento que me dabas (III.3: 5).

afecta a estos sujetos, en sarcasmo. Cada uno de esos núcleos textuales ocupa una estrofa distinta⁸³¹.

La expresión del deseo se articula en paralelismo enumerativo de cuatro términos, dependientes del primer verso: "conciliar los contrarios / hallar la centritud inmóvil de la rueda / salir de lo binario / ser el vertiginoso espejo que concentra" (2-5). El cuarto término se desborda en sus complementos hasta el final de la estrofa: "en un vértice último / esta ceremoniosa danza que dedico / a tu presente ausencia" (6-8). El paralelismo es significativo porque insiste en la misma idea: la fusión. El tema -que en lo erótico ya era capital en algún texto de *Naufragios en la isla*⁸³²- encuentra aquí una expresión insistente en términos muy connotados en toda la escritura cortazariana: la conciliación de los contrarios es base de su estética⁸³³ y no puede prescindirse de tal principio en su erótica. La consiguiente "búsqueda del Centro" es, del mismo modo, uno de los principales vectores semánticos de la obra toda del autor argentino⁸³⁴. El

⁸³¹ Quizá sea oportuno señalar la existencia de una cierta cohesión basada en la existencia de rimas asonantes irregularmente distribuidas pero que alcanzan a casi todos los versos: así 2-4 (... los contrarios / ... lo binario); 3-5-8 (... la rueda / ... concentra / ... ausencia); 9-11-14 (... "El amor / ... dirección- / ... definición"); 12-13-15 (... veces / ...mujer / ... pelele).

⁸³² El deseo de "salir de lo binario" está en la protesta que cerraba el penúltimo poema: "No puede ser que seamos dos".

⁸³³ Ya en *Presencia* surgía el tema como enfrentamiento existencial decisivo: "puede que allí, tal vez, parapetado / detrás de los contrarios, halles eso / que llamas hoy anhelo de ser puro". ("Sonetos a mí mismo", I, 12-14; P: 84). Pero es en *Imagen de John Keats*, precisamente en un capítulo titulado "Honor de los contrarios", donde desarrolla el principio teórico: "[...] el poeta busca entonces *el producto de la fusión de los contrarios* [...]. todo romanticismo supone una cierta "aceptación" simultánea de los contrarios, opuesta a su resolución dialéctica que es el método del clasicismo [...]. Si de manera general decimos que la metáfora se basa en la analogía, en el acercamiento de objetos distantes y distintos, pero vinculados por rasgos comunes, y que la razón de tal acercamiento obedece al deseo de posesión y acesión del poeta, ¿por qué los objetos sin analogía, los *contrarios*, quedarían libres de la malla poética, o sólo atrapables por separado, buscándoles imanes analógicos? [...]. Al poeta totalizador lo inquieta la mera noción de los contrarios, esas puntas de compás abiertas al máximo. [...] El mundo es un problema mal resuelto si no contiene, en alguna parte de su diversidad, el encuentro de cada cosa con todas las demás" (IJK: 300-301).

⁸³⁴ Bastaría citar uno de los lugares más conocidos de *Rayuela*: "Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro -sea lo que sea" (R, cap. 82: 330). Pero será conveniente traer otros pasajes. Por ejemplo, una reflexión del *Cuaderno de bitácora*, que asocia esa búsqueda con la tarea poética y da la fuente del concepto: "¿Por qué ha ocurrido esta muerte de la poesía-en-la-vida? / 1) La desmesurada centrifugación del hombre: radio, TV, Comet, Sputnik, high fidelity, cinemascop, etc. En vez de enraizarnos (que es actitud, búsqueda y logro de poesía), en vez de buscar el Centro (Eliade), nos extendemos en mancha

poema, entonces, en el centro del ciclo, expone las aspiraciones máximas que el "yo" sitúa en un encuentro amoroso imposible. No sobra subrayar que lo buscado aquí es más que el "centro", la "centritud inmóvil", con neologismo que pretende extraer lo esencial de lo esencial. El "vértice último" es la ubicación de esa esencia *concentrada*. La fusión de contrarios se verbaliza también en una oposición que ya había aparecido en *Naufragios en la isla* y en "Tedium vitae": si la centritud es "inmóvil", una vez más el instrumento en que se halla es un "vertiginoso espejo" (5, en paronomasia notable con el "vértice último" del verso siguiente; la cursiva es mía).

La amplificación del último término de la enumeración establece una división intra-estrófica y en los versos que constituyen la segunda parte recoge símbolos que remiten a poemas anteriores del ciclo: el espejo sirve para inscribir otra vez la cuestión del reflejo, de la simetría de imágenes inconciliables. Además, nuevamente, "esta ceremoniosa danza que dedico" (7) es la respuesta "reflejada" del "yo" a la danza a la que se invitaba al "tú" en el poema final de la serie anterior ("Sigue entonces danzando / en el espejo de otro cuerpo"), sin olvidar que prolonga la figuración ritual del encuentro amoroso que ya se hacía intensísima en *Naufragios en la isla*. El cierre de esta primera estrofa inscribe explícitamente por vez primera (salvo error) el oxímoron "presente ausencia" que, sin embargo, subyace a toda la lírica amorosa de Cortázar (o, interpretado ampliamente, a toda su escritura) desde *Presencia*, como he tenido ocasión de señalar en varias ocasiones. El contexto inclina la interpretación del sintagma hacia la literalidad de la presencia y la figuración de la ausencia: el "tú" está "a la mano" (por

de aceite, nos trivializamos" (CB: 11; R: 472). La identificación con la poesía es explícita en *Imagen de John Keats*, en términos muy parecidos a los del poema: "(La poesía es eso, el centro inexistente que hace posible toda rueda" (IJK: 73). Lo había dicho antes en un artículo sobre la novela: "Y entonces ocurre que como el hombre está fenomenalmente en relación a sus esencias como la masa de la esfera en relación a su centro, la poesía incide en el centro, se instala en el plano absoluto del ser y sólo su irradiación refleja vuelve a la superficie y abarca su contenido en su luminoso continente. La esfera humana brilla entonces porque hay una opulencia, una superabundancia de luz que la empapa. Pero la luz va al centro de la esfera, al centro de cada objeto que la atrae o la suscita" ("Una profecía sobre la novela", 1949; Cortázar, 1992c: 16). Entre los poemas que hacen del "centro" un símbolo esencial hay que consignar, sobre todo, "Cartel", pero también "El huésped", "Jardín para Octavio Paz" o "Podemos vivir sin el pajarito mandón", todos ellos publicados en la década de los sesenta.

usar la expresión heideggeriana) y, sin embargo, es completamente inaccesible para el contacto que el "yo" pretende.

Como he dicho, inmediatamente aparece un manido tópico erótico de Saint-Exupéry, que se pretendería fuera cifra del afán de fusión, en tanto en cuanto niega explícitamente la posibilidad de *enfrentamiento* de los sujetos, y, a la vez, considera la mirada como caudal para la disolución de la alteridad, algo que ya aparecía en otros poemas: "Recuerdo a Saint-Exupéry: "El amor / no es mirar lo que se ama / sino mirar los dos en una misma dirección-" (8-10)⁸³⁵. Sin embargo, en este caso, la "manía de las citas" (R, cap. 136: 433) no evita "decir peor lo que otro ya dijo bien" (E: 112), sino que revela la patética ironía que se esconde en su aplicación. Podría decirse, entonces, que el "yo" no sólo ve conculcado su deseo de acceder al "tú" sino que incluso una cierta convicción estética (la de que existe la posibilidad de hallar textos que *dicen la verdad*, que se *corresponden* con la vida) se viene abajo. La última estrofa verifica esa interpretación irónica y recupera el tema de la homosexualidad femenina que aparentemente se había soslayado en el inicio de este nuevo panel del tríptico: "Pero él no sospechó que tantas veces / los dos miramos fascinados a una misma mujer / y que la espléndida, feliz definición / se viene al suelo como un gris pelele" (12-15).

II.4. "Creo que no te quiero..."

El siguiente poema establece una nueva "defensa" voluntarista, basada, otra vez, en la torsión dialéctica del sentimiento, de la realidad, que redundando en retruécano. Es otro texto breve:

Creo que no te quiero,
que solamente quiero la imposibilidad
tan obvia de quererte
como la mano izquierda

⁸³⁵ Conviene recordar una vez más algún lugar de la poesía saliniana en que se suscitan temas análogos, pero de conceptismo más elevado: "Yo no miro adonde miras: / yo te estoy viendo mirar" (*La voz a ti debida*; Salinas, 1961: 45), versos que Cortázar pone como epígrafe al capítulo VII de *Imagen de John Keats* ("Fanny Brawne", IJK: 331); o incluso "Que hay otro ser por el que miro el mundo / porque me está queriendo con sus ojos" (Salinas, 1961: 36).

El "yo" se entrega por completo a la reflexión y empieza a sacar conclusiones: intenta superar la decepción sin miedo de desembocar en el egotismo absoluto. El poema, es obvio, se estructura en torno a dos recursos: el retruécano (1-3)⁸³⁶ y el símil (4-6), muy connotado este último en el seno de la escritura cortazariana⁸³⁷. En ambos casos, se presenta una especie de "conciliación de contrarios", casi como un *adynaton* que, de efecto retórico, pasa a ser interpretado como "trabajo de amor". El "yo" prosigue su discurso dubitativo-voluntarista en un intento de convencerse y ajustarse a la "intransitividad" de su amor.

II.5. "Ratoncito, pelusa, medialuna..."

Tras ese breve momento reflexivo, el "yo" desaparece para dejar una definición del "tú" basada en la enumeración caótica. El poema final de esta serie supone el máximo esfuerzo de captar y representar la figura del "tú", pero ello sólo se consigue descomponiéndolo en epítetos afectivos, imágenes, objetos relacionados y determinadas partes del cuerpo. La primera parte es el abrupto aluvión de metonimias, apenas organizado por la reiteración de la asonancia en eco en los versos impares: "Ratoncito, pelusa, medialuna, / calidoscopio, barco en la botella, / musgo, campana, diáspora, / palingenesia, helecho" (1-4). Como digo, se reconocen objetos simbólicos referidos a la concentración del mundo ("calidoscopio, barco en la botella"), símbolos vegetales frecuentes en el idioma erótico de Cortázar (musgo, helecho) y otros de significado eufórico claro (campana) o críptico (pelusa⁸³⁸), elementos de la vida

⁸³⁶ Otra vez parece escucharse el eco de Pedro Salinas: "Y no quiero ya otra cosa / más que verte a ti querer" (*La voz a ti debida*; Salinas, 1961: 46).

⁸³⁷ Las terribles consecuencias del erotismo autónomo de una mano se exponen en el cuento "Cuello de gatito negro" (*Octaedro*).

⁸³⁸ En la poesía cortazariana la "pelusa" en singular parece ser un símbolo positivo de unión, como podía leerse en el final de "Hablen, tienen tres minutos": "[...] es preciso / que no estemos tan solos, que nos demos /

cotidiana (medialuna) rasgos estilísticos también connotados: el cariñoso epíteto animal, el diminutivo, la combinación de argentinismo (medialuna) y cultismo (diáspora, palingenesia, calidoscopio), imágenes que recogen ecos del sentido global del cancionero (el exilio-diáspora, la refundación-palingenesia de la relación).

La segunda estrofa se detiene un instante en la enumeración, recoge los elementos y prosigue con la presentación de nuevos componentes del "tú" -aunque todavía no se ha apuntado el sentido de esa enumeración. Lo que se enuncia ahora tiene que ver con los sentidos: "eso y el dulce de zapallo, / el bandoneón de Troilo y dos o tres / zonas de piel en donde / hace nido el alción" (5-8). Una vez completada la enumeración, se expone su sentido, dando cuenta del componente metalingüístico del poema: "son las palabras que contienen / tu cruel definición inalcanzable / son las cosas que guardan las sustancias / de que estás hecha [...]" (9-12). El "yo", entonces, ha querido consignar el resumen de su comprensión del "tú", pero enseguida traspasa la experiencia a "la otra" que le veda el acceso. El final del poema apunta que ese resumen puede también servir "[...] para que alguien / beba y posea y arda convencida / de conocerte entera, / de que sólo eres Cris" (12-15).

Pero esa conclusión parece encerrar un silencio irónico ("sólo eres"): de la misma manera que el "yo" se engañó al creer (y nuevamente aparece la subjetividad: "convencida") conocer a la múltiple, inalcanzable Cris, igual puede ocurrirle a cualquiera que se acerque a ella, aunque aparentemente se halle más cerca. Es, acaso, el último consuelo del "yo": que la barrera no consiste en una determinada y restringida opción sexual, sino en la esencia inalcanzable de quien tiene ese nombre tan breve.

un pétalo, aunque sea un pastito, una pelusa". Por el contrario, las "pelusas" en plural son más bien presencia ominosa del residuo: "Las conozco, las horribles, las tejedoras envueltas en pelusas" ("Las tejedoras"); "hay los recortes de uñas, las pelusas" ("El interrogador"); "la zona de bolsillo donde una pequeña noche murmura / entre pelusas y monedas" ("Fauna y flora del río").

III. *Cinco últimos poemas para Cris*

III.1. "Ahora escribo pájaros..."

En el primer poema de la última serie el "yo" realiza un movimiento introspectivo: se vuelve hacia su propia labor poética. Es el único poema en el que la destinataria explícita está ausente. El sujeto habla solo para presentar su comprensión del proceso lírico que tiene entre manos. Ese componente metalírico justifica y requiere en buena medida el lugar de juntura que el texto ocupa en el ciclo, como ya se ha comprobado en poemas anteriores. La reflexión parte de una metáfora cuyo tenor se da en el primer verso y cuyo sentido se desentraña -sin abandonar el plano metafórico- a lo largo de todo el poema. El planteamiento de la metáfora no es evidente en un primer momento: "Ahora escribo pájaros" (1). Podría tratarse de un mero uso metalingüístico de la palabra "pájaros", del enrarecimiento metadiscursivo que lleva al sujeto a representar su tarea de escritura. Pero enseguida se explicita que no hay tal: "No los veo venir, no los elijo, / de golpe están ahí, son esto, / una bandada de palabras" (2-4). La identificación del sentido va acompañada de una determinada representación del papel del sujeto lírico: se ve como mero "receptor" de palabras, no controla la escritura. El *topos* romántico aparece modulado por la conciencia metapoética que no enuncia un proceso de inspiración numínica sino que transcribe un aluvión de palabras que se le dan sin aparente trascendencia más allá de ellas mismas. Ese importante componente metapoético se acentúa en la continuación del poema gracias al recurso a la grafía significativa, de raigambre creacionista⁸³⁹:

⁸³⁹ El antecedente cuasi literal -aunque sin el componente auto-referencial que aparece en el poema de Cortázar- podría buscarse en el célebre "Cronos" de Gerardo Diego (de Limbo (1919-1921), publicado por primera vez en 1951; Diego, 1974: 107), a pesar de que este no es uno de los poetas preferidos del argentino:

Y de mi corazón
una
a
una
van
cayendo
todas
las
hojas
752

una bandada de palabras
posándose
una
a
una
en los alambres de la página,

Las líneas son "alambres" sobre los que se posan indiscriminadamente las palabras "chirriando, picoteando, lluvia de alas" (7), generando una confusión sobre la que el sujeto no puede establecer orden. Desolado, no puede alimentar ese discurso, atribuirle un sentido ("pan"), sólo admitir lo que le es dado: "y yo sin pan que darles, solamente / dejándolos venir. [...]" (8-9). El final ofrece la conjetura interpretativa, sin abandonar el tenor metafórico: "[...] Tal vez / sea eso un árbol // o tal vez / el amor" (9-12). La ambigüedad del sujeto del verbo, así como del valor (anafórico o catafórico) del demostrativo, permite leer primero: "Tal vez sea [yo] eso, un árbol", esto es un ser inmóvil (ya apareció antes la "centritud inmóvil") destinado a recibir el aluvión discursivo que sustituye o busca explicar la pasión. La ambigüedad del demostrativo (y la elipsis del verbo) permite la segunda conjetura que plantea todo lo dicho, el proceso de escritura como confusa lluvia de palabras sobrevenida al "yo", como definición del amor.

III.2. "Anoche te soñé..."

Siguiendo el principio del contraste, al texto metalírico le sigue el más complejo poema de la serie desde el punto de vista simbólico-imaginario. Podría leerse la consecutividad enunciativa en la relación que establecen los adverbios temporales que abren cada uno de los dos poemas: "Ahora escribo pájaros" / "Anoche te soñé". Incluso podría apurarse la confrontación: de la inscripción simultánea de la tarea escritural se pasa a la figuración retrospectiva, de la representación inmediata de la *elocutio* a la

confesión del ámbito de la *inventio* (el espacio onírico), de la escritura intransitiva a la transcripción de un discurso dado, de la palabra-pájaro al objeto que la funda: el "tú".

El segundo verso del poema, por braquilogía, cumple función de predicativo con respecto al "te soñé" y sitúa el discurso en el espacio sacral arquetípico: "sacerdotisa de Sekhmet, la diosa leontocéfala". Los dos primeros versos, entonces, sitúan el discurso en el ámbito, doblemente extraño, de lo onírico y de las religiones arcaicas⁸⁴⁰. El resto de la primera y extensa estrofa (3-16) consiste en la descripción más o menos detallada del sueño, que se revela incompleto. Los tres últimos versos (17-19) constituyen una estrofa aislada en la que el poeta expone una conjetura extra-onírica: el poema, la escritura, intenta concluir lo que no ha podido "verse".

La descripción del sueño comienza con la presentación de las protagonistas (Sekhmet y "tú"), en dos versos paralelísticos que subrayan una oposición radical en la materia, pero una coincidencia significativa en la "forma" de presentarse: "Ella desnuda en pórvido, / tú tersa piel desnuda" (3-4). Esa coincidencia "formal" será la que al final del poema propicie la disolución conjetural de la oposición "ídolo-estatua / mujer", mediatizada por el hecho de que el ídolo se presenta como estatua "animada".

El poema se convierte en lugar para la indagación de lo que el sueño oculta, esfuerzo hermenéutico del "yo" emisor que, ausente de la escena soñada, sin embargo se considera directamente implicado. El "yo" no sabe en qué consistía la ofrenda que en el sueño la sacerdotisa presentaba a la diosa y decide imaginarlo:

5 ¿Qué ofrenda le tendías a la deidad salvaje
 que miraba a través de tu mirada
 un horizonte eterno e implacable?
 La taza de tus manos contenía
 la libación secreta, lágrimas
 10o tu sangre menstrual, o tu saliva.

⁸⁴⁰ Sekhmet es, entre otras cosas, la diosa egipcia del infierno y, como forma de Hathor se identifica con el principio femenino -el helenismo la equiparará a Afrodita-. El interés de Cortázar por las religiones es antiguo pero se acentúa sobre todo a partir de su primer viaje a la India en 1956. Su biblioteca es rica en tratados sobre religión comparada, donde no faltan obras clásicas como las de Eliade o Bouquet (*Comparative Religion*, London, Penguin, 1954, firmado por Cortázar en "New Delhi, 1956", como muchos otros sobre el mismo tema).

Esa ignorancia inserta al poema en el paradigma de la conjetura que atraviesa todos los textos del ciclo, como he señalado. Esa conjetura aquí, no obstante, se sitúa en el interior de una certeza: el rechazo ritual de lo masculino ("En todo caso no era semen", 11), elevando a lo arquetípico la obsesión por la "inmanencia" del erotismo femenino que es el núcleo semántico del poemario. Me interesa subrayar la presencia, nuevamente, del simbolismo de la "mirada a través de / en la mirada", pues acaso en esta ocasión apunta a esa inmanencia del erotismo, representado aquí como "horizonte eterno e implacable". La diosa penetra así en la representación del ámbito imaginario del "tú", abriendo la posibilidad de fundirse directamente con la oficiante, por encima de los fluidos que posiblemente constituyan la ofrenda.

El rechazo de lo masculino es, entonces, un paso necesario en el intento de reintegración del principio de lo femenino: los fluidos no actúan como excipiente, sino como "signo" que, una vez reconocido, puede dejarse de lado para verificar la fusión directa. Es lo que plantea la parte final de la descripción onírica:

15 y mi sueño sabía
 que la ofrenda sería rechazada
 con un lento rugido desdeñoso
 tal como desde siempre
 lo habías esperado.

Interesa notar cómo el sujeto atribuye la certeza a su facultad onírica, postulando una dualidad acaso necesaria para acceder a la revelación y al sentido final de este poema clave. Interesa, asimismo, darse cuenta de que el rechazo de la ofrenda implica un rechazo de los sustitutos del sujeto: no es que se rechace lo "mismo" en favor de lo "diferente", sino que la avidez por la reintegración quiere prescindir de intermediaciones, busca al sujeto como víctima sacrificial. Interesa, por último, subrayar cómo el "yo" emisor (su sueño) comprende que el "tú" en realidad es víctima consciente y voluntaria y que participaba gustosa en el ritual de entrega y rechazo, a sabiendas de que ella misma era la ofrenda, con la intención asumida de integrarse en la unidad de lo Femenino.

Comprendido eso, el "yo" sabe el alcance del rechazo de que es objeto, el sueño termina y al poema sólo le resta, para concluir a su vez, dar paso a una nueva conjetura, a la representación imaginada -no vista- de la fusión: "Después, quizá, ya no lo sé, / las garras en tus senos, / colmándote" (17-19)⁸⁴¹.

III.3. "Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca..."

El contraste vuelve a revelarse como principio organizador al leer el siguiente poema. Frente a la intensidad simbólica del anterior, éste presenta una escena cotidiana, "urbana"; frente a la visualización externa de una escena soñada, el recuerdo preciso de una experiencia vivida. Los nexos, sin embargo, pueden encontrarse tanto en el nivel expresivo como en una cierta profundidad simbólica: con respecto a lo primero, el "yo" emisor que se había lanzado por los derroteros del lenguaje fisiológico menos eufemístico en el poema anterior no vacila en describir objetivamente la circunstancia que desencadena este poema: "Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca" (1). La descripción objetiva se hace necesaria porque es precisamente esa circunstancia "secreta" (acaso como la "libación"), imperceptible para nadie que no sean los sujetos implicados, la que suscita la perplejidad del "yo" -que ya ha asumido el alcance de su "exilio"-. En la continuación del poema, en la reflexión que quiere explicarse esa perplejidad, el lenguaje elegido ya regresa al ámbito de lo "público": "Circundada de amigas me besaste" (9); "Vaya a saber a quién besabas" (12).

Pero los nexos van más allá de un cierto "tono" estilístico. Alcanzan también a la reiteración léxica ("el que a veces encuentra en su saliva", 15), a la ignorancia como "estado" en el que surge la enunciación ("Nunca sabré...", 1; "Creí por un momento...", 5; "Vaya a saber...", 12). Y también podría interpretarse como nexo simétrico la

⁸⁴¹ La mención explícita de los senos cumple función de cohesión intertextual, al remitir a la "azul simetría de otros senos" (I.2). La "cosquilla de mi roce", que suscita la risa del "tú" en aquel poema, es sustituida aquí por las "garras", que "colman", revelando la condición "terrible" del principio femenino. Quien con más atención ha estudiado el tema de lo femenino desde el punto de vista arquetípico ha sido Hernández del Castillo (1981).

inversión del *status* de los sujetos: la sacerdotisa del poema anterior se convierte aquí en "la transgresora murmurante" (11) mientras que el "yo" se convierte en "la excepción, el monstruo" (10), contrafigura de la "deidad salvaje", ídolo caído, a la vez que "vicario feliz" (14), víctima propiciatoria en un rito de expulsión, en el que las "amigas" son los acólitos del "tú".

Pero, como digo, predomina el contraste. El poema, en su aparente representación "realista", parece culminar el movimiento iniciado en II.1 y prolongado en II.2: el reencuentro que propicia el paseo por la ciudad culmina aquí: "Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca / cuando nos despedimos en tu hotel / después de un amistoso recorrer la ciudad / y un ajuste preciso de distancias" (1-4). Se han verificado los "lentos reajustes" (II.1), se ha asumido la "distancia" insalvable (I.5) en un paseo, probablemente "por una(s) callecita(s) de París" (II.2), donde el "tú" ha llegado de visita (por eso el hotel). Y cuando los límites vuelven a imponerse, irrumpe el signo "transgresor", el secreto pasaje, la insinuación del acceso posible.

El resto del poema consiste en el esfuerzo por interpretar ese gesto (igual que el poema anterior era la interpretación de un sueño). En la dialéctica erótica que se ha ido trazando, el "yo" cree superado el momento del veto y la apertura de un nuevo acceso: "Creí por un momento que me dabas / una cita futura, / que abrías una tierra de nadie, un interregno / donde alcanzar tu minucioso musgo" (5-8). La mención de la "tierra de nadie" no deja de actuar sobre la interpretación figurada del "exilio" que ya he planteado con respecto a un poema anterior y el "minucioso musgo" es inequívoca metáfora erótica, como se ha visto en otros poemas, que remite, sin duda, al "nido del alción" (II.5), donde también crecía el musgo.

La conjetura optimista, no obstante, se deshace inmediatamente cuando el "yo" se hace cargo de las circunstancias: "Circundada de amigas me besaste, / yo la excepción, el monstruo, / y tú la transgresora murmurante" (9-11). La representación de la escena redonda en su carácter ritual, contrastante con el del poema anterior,

versión quizá paródica del mismo juego de identificación y rechazo: el "yo" es monstruo conjurado en un círculo cerrado que protege al "tú", reafirmando su identidad. La "centritud inmóvil de la rueda" que se buscaba antes (II.3) se resuelve, irónicamente para el "yo", en esa escena. El grado de exclusión ha llegado al máximo, por cuanto el sujeto ha sido borrado ("Vaya a saber a quién besabas, / de quién te despedías", 12-13), utilizado como instrumento para propiciar la culminación del reconocimiento de los seres idénticos (los juegos de las amigas: cfr. I.1). Y, sin embargo, el "yo" se reconoce feliz en su propia desaparición, pues ésta lo devuelve al territorio de la nostalgia, único lugar en que se reconoce (topográficamente adscrito a un sur que ya ha aparecido): "Fui el vicario feliz de un solo instante, / el que a veces encuentra en su saliva / un breve gusto a madre selva / bajo cielos australes" (14-17).

III.4. "Quisiera ser Tiresias esta noche..."

La exclusión del "yo" le lleva en el siguiente poema a replantearse su identidad en términos que recuperan la dicción mítica. En el momento de máxima excentricidad con respecto a la posibilidad de acceder al "tú", la imaginación plantea de nuevo una solución fantástica, la metamorfosis del "yo" como única vía de acceso: "Quisiera ser Tiresias esta noche / y en una lenta espera boca abajo / recibirte y gemir bajo tus látigos / y tus tibias medusas" (1-4). El "yo" anhela transformarse en el hermafrodita mítico, cediendo los límites de su identidad, que son los que le separan del "otro". La inversión de los papeles, sin embargo, comporta una artimaña basada en la certeza de que, a la hora de la fusión, las identidades se tambalean y la transformación puede verificarse en sentido contrario, restaurando el "orden" transgredido *a priori* voluntariamente:

5 Sabiendo que es la hora
 de la metamorfosis recurrente,
 y que al bajar al vórtice de espumas
 te abrirías llorando,
 dulcemente empalada.

Es la cópula cíclica en la que el "yo" se entrega -continuando la representación victimaria iniciada en los poemas anteriores-, inerte y oculto ("espera boca abajo"), a la sacerdotisa cruel ("latigos"), confiado en que la fusión invertiría la figura (nueva simetría): la "metamorfosis recurrente" devolvería al "yo" a su ser inicial y transformaría el ser inaccesible del "tú". El llanto conseguido probaría el éxito de la treta del "yo", en tanto que sería la verificación del sollozo esperable y sustituido por la risa en I.2.

Sin embargo, el ciclo no puede detenerse y -como ya se vio en otros poemas- tras la fusión cada uno de los sujetos queda reducido a su propia identidad, limitado y separado del otro. El proceso ha conestado entonces de tres transformaciones sucesivas: 1) el "yo" se vuelve Tiresias, andrógino, y es poseído por el "tú"; 2) la fusión deshace las máscaras: el "tú" es transformado y aparece poseído por el "yo", que así recupera su ser; 3) finalmente, el "tú" trasciende la transformación momentánea y vuelve a sus límites: "Para volver después / a tu imperioso reino de falanges, / al cerco de tu piel, tus pulpos húmedos" (10-12). Cuando el orden transgredido ha sido restaurado, la única salida parece ser la disolución en el sueño: el hundimiento-naufragio ("bajar al vórtice de espumas") culmina en la recuperación precaria de la costa -con metáforas ya apuradas en el ciclo de *Naufragios en la isla*: "hasta arrastrarnos juntos y alcanzar abrazados / las arenas del sueño" (13-14).

Sin embargo, no puede ser ese el final del poema, puesto que la situación representada en él no ha sido verificada sino sólo deseada. El último paso será recuperar la "realidad", traducir la decepción, y en términos simbólicos inequívocos:

15 Pero no soy Tiresias,
 tan sólo el unicornio
 que busca el agua de tus manos
 y encuentra entre los belfos
 un puñado de sal.

El "yo" reconoce, finalmente, su ser único, su imposibilidad de transformarse en sujeto ambiguo, de trascender su identidad, de ocultar su intención. El "yo",

finalmente, opta por la sublimación de su deseo, como única manera de asumir su frustración⁸⁴².

III.5. "No te voy a cansar con más poemas..."

El último poema del ciclo inscribe explícitamente su papel conclusivo:

No te voy a cansar con más poemas.
Digamos que te dije
nubes, tijeras, barriletes, lápices,
y acaso alguna vez
te sonreíste.

Manifiesta la auto-reflexividad del discurso que ha ido apareciendo en otros poemas anteriores y, a la vez, la conciencia inmediata de la destinataria: el "yo" teme el rechazo de ese "irrisorio juego de las compensaciones" que ha puesto en marcha y anuncia, retóricamente, su conclusión⁸⁴³. El sentido del poema es la asunción de la derrota y la recuperación sintética del discurso ("digamos que te dije") en la enumeración de signos privilegiados. Debe quedar constancia de la tarea verbalizadora del sujeto, de la transformación en palabras de un universo erótico que le ha sido hostil. El final quiere apuntar de nuevo, salvar para el recuerdo, la sonrisa que ha atravesado con diferentes sentidos todo el poemario. En el último verso, queda como cifra positiva de la relación: "yo dije y tú sonreíste", nada más y nada menos.

Para concluir sólo resta mencionar que acaso el ciclo debería proyectarse sobre otros poemas en los que el amor homosexual hace su aparición de una forma u otra ("Adriano a Antínoo", "Réquiem", entre otros) y también sobre los poemas en que

⁸⁴² La simbología del unicornio es compleja, claro, como señala Cirlot, siguiendo a Jung (*Psicología y alquimia*): de la sexualidad sublimada a la representación de la fuerza viril "pura y penetrante", sin prescindir de la sinonimia parcial con Tiresias: el *Monstrum Hermaphroditum*, según la alquimia.

⁸⁴³ Una vez más, en lugar tan connotado, aparece la huella de Salinas: "Y ya no quiero / cansarte más, el álbum / suele cansar. Te enseñaré, lo último" ("Los puentes", *Volverse sombra*; Salinas, 1961: 77).

Cortázar presenta de modo más explícito su particular concepción de la sexualidad femenina ("La noche de las amigas", por ejemplo).

Por otro lado, los poemas para Cris sonstienen como apunté, una teoría del "amor intransitivo" por imposible. Esa imposibilidad parte de un "prosaico" conflicto entre "opciones sexuales", pero se eleva desde el primer momento a una interpretación trascendente: en esa incompatibilidad está en juego la identidad de los sujetos y toda la problemática del reflejo del uno en el otro. El anclaje de la dicción erótica de este poemario en el seno del "discurso enamorado" de Cortázar es indudable: se repiten imágenes e incluso palabras, se mantienen fidelidades métricas. El poemario representa, en suma, todo el proceso de reflexión que pretende desterrar una pasión imposible, recurriendo para ello a la mezcla de lo cotidiano con lo arquetípico-mítico y dejando un importante lugar al componente metapoético.

TERCERA PARTE

PROYECCIÓN DE LA LECTURA EN BUSCA DEL SENTIDO

XII

EL FINGIDO DIÁLOGO DE NARCISO ENAMORADO: DISCURSO LÍRICO E IDENTIDAD POÉTICA

Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles... Et quelques-uns en eurent connaissance... (St.-John Perse, *Anábasis*; cit. por Cortázar en su reseña de Buñuel, *Los olvidados*, 1952; OC/2: 253).

1. INTRODUCCIÓN: EL PLANTEAMIENTO DE UNA POÉTICA NEGATIVA

Como ha podido comprobarse en el análisis de la poesía amorosa, el discurso lírico cortazariano se acendra progresivamente en una indagación sobre la problemática identidad de los sujetos. El análisis de esta cuestión supone un acercamiento hacia el núcleo semántico de la poesía de Cortázar. Fuera del *corpus* amoroso existen numerosos poemas en los que se ponen en marcha estrategias diversas para hacer de la identidad del "yo" lírico un lugar de crisis en el que probar la posibilidad real de una verdadera transformación.

Es claro que las ficciones del "yo" en la obra en prosa son también abundantísimas, sobre todo hacia la última época, la que podría identificarse con los textos incluidos en *Deshoras*, donde el incremento de la "falacia autobiográfica" es notable⁸⁴⁴, pero siempre presente a través de la recurrencia del tema del doble. Necesariamente, en este planteamiento debe tenerse en cuenta la cuestión del

⁸⁴⁴ De "Botella al mar", el primero de los relatos de ese volumen, a "Diario para un cuento", el último, pero también en "La escuela de noche" o en "Deshoras".

seudónimo en los inicios de la escritura cortazariana, a la que ya dedique atención en otro capítulo de mi estudio. En las páginas que siguen, sin embargo, me ocuparé de analizar unos cuantos textos estrictamente poéticos en los que la cuestión de la identidad se haya implicada como parte esencial del significado. El desdoblamiento del "yo" poético en una imagen diversa y a la vez complementaria, que convierte al texto en dialéctica de voces aparece desde *Presencia*: recuérdense "Fantasma" o "Canto de ángeles". Posteriormente, se incrementa hasta constituir un bloque importantísimo que trasciende la organización en secciones de los volúmenes poéticos subsiguientes. Los títulos de muchos poemas hacen referencia a la índole del desdoblamiento de la voz enunciativa en un personaje identificado de modo genérico (cfr., por ejemplo, "El héroe", "Gólem", "El alejado", "El otro", "El interrogador", "El Poeta", etc.) o particular, traduciendo explícitamente una ficción de enmascaramiento del "yo" en la figura de un personaje conocido ("Recado a Garcilaso", "Adriano a Antínoo", "Menelao mira hacia las altas torres", "Appel rejeté", "Hölderlin", "Marco Polo recuerda", "Don Juan", "Canción de Gautama" y otros). Algunos de esos textos han sido ya comentados; del resto me ocupo en lo que sigue.

Pero antes de entrar en la organización y análisis detallado de esos poemas se impone cierta contextualización teórica. La comprensión de la poesía como "diálogo fingido", según ha de verse enseguida, sitúa el análisis cortazariano en el centro de la reflexión moderna sobre el discurso lírico. En ella se hallan implicadas cuestiones referidas en abstracto a la voz que habla en el poema (designada con diferentes sinónimos de la "máscara"⁸⁴⁵) pero también discusiones que afectan a las condiciones del género, sea este entendido como marco abstracto global (*i. e.* lírica *vs* narración, por ejemplo⁸⁴⁶) o bien como planteamiento de la posibilidad de aislar un género preciso

⁸⁴⁵ Cfr. Carreño (1981), Pérez Bowie (1992), Wesling y Slaweck (1995).

⁸⁴⁶ Hamburger (1995: 157-208).

definido por la voz que habla en el poema (*i. e.* el "monólogo dramático"⁸⁴⁷). Al margen de los problemas teóricos que implica cada una de esas posiciones, es obvio que su planteamiento se basa en la percepción de un fenómeno común: el hecho de la existencia de poemas en los que se transgrede la aparentemente necesaria "sinceridad" característica del lirismo para adoptar diferentes usurpaciones de voces ajenas. En mi propio acercamiento a los textos cortazarianos, el polo rector de esas "impostaciones" de voces es la indagación en la construcción de la identidad, lo que permite englobar en un mismo capítulo desde poemas con un enunciador fingido perfectamente identificable a textos en los que las marcas autobiográficas son, aparentemente, inequívocas.

Hay que comentar reconociendo que la reflexión sobre la identidad del poeta ocupa buena parte de los textos que Cortázar dedica a la indagación teórica sobre el género. A su juicio, la principal característica del "yo" lírico es su radical proyección sobre lo otro. La intensidad de esa proyección se refleja en una triple negación, que despoja progresivamente al "yo" de cualquier resquicio que pudiera mantenerlo inaccesible a las penetraciones del mundo en torno: a) negación del egoísmo; b) negación de la individualidad; c) negación de la identidad. Ese despojamiento había ido revelándose en las últimas fases del discurso amoroso, como se recordará. Pero la elaboración teórica es anterior y, leída *a posteriori*, garantiza la coherencia de la escritura cortazariana. La "otredad" o enajenamiento debe considerarse como la otra cara del afán de posesión que también era característico del poeta, según Cortázar: si éste aspira a incorporarse el ser que *no* le es propio ello puede ser porque previamente ha asumido el despojamiento absoluto de toda propiedad (el poeta es literalmente en este sentido *der Mann ohne Eigenschaften*).

⁸⁴⁷ Eliot (1959), Langbaum (1974), Rader (1976), Sabadell Nieto (1991), Sinfield (1977).

1.1. LA NEGACIÓN DEL EGOÍSMO

La primera estación de ese despojamiento consiste en reconocer la apertura del "yo" hacia los demás. Cortázar considera que el poeta está *en el lugar de los demás* y que, a la vez, ese lugar es precisamente el "agujero": "el poeta es siempre la suma de nosotros, la punta del embudo" (reseña de C. Viola Soto, *Periplo*, 1953; OC/2: 260). El ataque contra el egoísmo como principal obstáculo para el desarrollo de lo lírico se relaciona con la definición de la poesía como proyección hacia el *afuera* y con la exigencia que se planteaba al poema de convertirse en "testimonio" de una experiencia excepcional. Dicho ataque comenzaba ya explícitamente en *Imagen de John Keats*: "el don poético es una aptitud *vuelta hacia el resto del hombre* y confundida con él" (IJK: 505), reconocía Cortázar con el credo romántico. De ahí que se definiera ese "don" como "*un producto del amor, la tristeza, la nostalgia, la esperanza*", y que "la confusión axiológica que reina en el espíritu del artista" le fuera estrictamente necesaria (*ibid.*).

En épocas posteriores, la necesidad de trascender ese egoísmo se irá acendrando. La posibilidad de tematizar lo privado, de hacer poesía "de la experiencia", incluso de dejar entrar lo inequívocamente "autobiográfico" en el poema, como se verá, debe cumplir ese requisito: "lo privado y lo confidencial llegan a ser poesía en la medida en que se supera ese egoísmo" (carta a R. Fernández Retamar, 3-VII-1965; Cortázar, 1984a: 20).

Este reclamo, que, como ha de verse en el análisis de los poemas que presento luego, desemboca en la tensión de escritura entre el "yo" y el "nosotros"⁸⁴⁸, surge en

⁸⁴⁸ Lo que a mitad de los años sesenta se mantiene en términos abstractos, aun en cartas a dirigentes de la revolución cubana -o precisamente por ello-, a principios de los setenta se convierte en denuncia de toda actitud "criselefantina": "[...] ningún escritor de veras puede ya montar un sistema propio y agazaparse en él. Se acabó el escritor araña, el escritor cangrejo ermitaño, el señor que frente al caos exterior reivindica un humanismo decimonónico, loable en su tiempo, pero pulverizado por los detergentes del vigésimo" (Cortázar, 1973b: 21); "La poesía latinoamericana, por ejemplo, ha cesado en gran medida de ser una poesía lírica puramente individual. Los poetas, afortunadamente, cantarán siempre sus amores y sus desdichas y sus sentimientos más íntimos; pero es fácil advertir que, en nuestros días, lo hacen cada vez más como una voz que habla en nombre de muchas voces, de muchos amores, de muchas tristezas o esperanzas. El *yo* de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un *nosotros*" (Cortázar, 1983a: 91).

Cortázar como progresión reflexiva desde criterios muy arraigados en su formación literaria y no es el resultado de una "conversión" inexplicable. La prueba es que la formulación de dicha exigencia es siempre dialéctica: los "reductos" del individualismo eran "nobles" en su tiempo, pero ahora "huelen cada vez más a rancio" (Cortázar, 1973b: 21), y es preciso hacer un esfuerzo para convencerse de que eso "no es una catástrofe ni una derogación" (*ibid.*), como, sin duda, pudiera haberle parecido al escritor anclado en otro tiempo que fue el propio Cortázar, según reconoce más adelante, el tiempo de los "textos estetizantes, la minuciosa organización de una vida de gabinete" (*ibid.*: 32)⁸⁴⁹, que debía ser superada no por razones políticas, sino estrictamente poéticas. Sin embargo, la sospecha acerca del éxito o fracaso de esa tentativa no dejará nunca de estar presente: "Lo malo es que siempre vemos las posiciones ajenas por estar tan firmemente instalados en la nuestra" (reseña de C. Conolly, *La tumba sin sosiego*, 1950; OC/2: 212). Firme instalación que como se verá luego es, también, la garantía de universalidad en el gran poeta:

Nunca, en un gran poeta, la contemplación desasida afectará a la "humanidad" de su poesía. Narciso -cualquier poeta que interroga su Yo esencial con interrogación poética- se alcanza y expresa luego en el poema con la mayor *suma* posible de humanidad; él ha elegido *la parte del poeta*, que es signo de universalidad. ¿Acaso el resto de la "persona" tiene alguna importancia en la poesía? Ni siquiera es preciso que el poeta se aluda como persona (aún como imagen desasida y objetivada, sin lastres anecdóticos) para que su humanidad supere en grandeza la del pequeño poeta arrollado celosamente en su preciosísimo Ego; ni siquiera es necesario *que se tome por tema*. El gran poeta es siempre él, y su camaleonismo nos revela que su *identidad* se alcanza verdadera y solamente en la dimensión poética. (IJK: 511).

1.2. LA NEGACIÓN DE LA INDIVIDUALIDAD

El paso siguiente en el proceso de análisis del despojamiento del ser del poeta consiste en establecer su falta de "individualidad". Esto se produce de manera singular en las páginas de *Imagen de John Keats*, sobre el patrón del poeta inglés, y supone el

⁸⁴⁹ Ejemplo de la actitud sincrética sería otro romántico admirado por Cortázar: Shelley, que a pesar de su compromiso revolucionario, mereció el siguiente comentario de Poe: "Si algún mortal "descargó sus pensamientos en la expresión", ése fue Shelley. Si algún poeta cantó como canta un pájaro, profunda, impulsivamente, con total abandono, y sólo para sí mismo y por la mera alegría de su canción, ese poeta fue el autor de la *Sensitiva*" (*Marginalia*, LIX, II; Poe, 1987: 284).

"prólogo" a la teoría del camaleonismo poético, de la que, sin embargo, conviene deslindarlo.

Para Cortázar, el instante poético logrado consistía en una "renuncia momentánea a esa personalidad -dejar de ser-hombre- e instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso" (IJK: 497). Keats es el primero que lleva a la práctica esa teoría, contra toda la tradición occidental⁸⁵⁰. La ruptura de los límites de la individualidad propicia la permeabilidad: "[...] el no tener un *proper self*, un carácter propio, supone a su vez una *disponibilidad infinita de irrupción en los otros individuos* [...]" (IJK: 492). Ésta es seguramente una de las declaraciones más "vampíricas" de todo el ensayo sobre Keats, pero no hay que olvidar que la citada permeabilidad se da en la doble dirección: no sólo el sujeto carente de individualidad se ve impulsado a ocupar el lugar de otros individuos, sino que, por esa falta de límites, con la misma facilidad -necesariamente- puede ser "invadido" por aquéllos.

Nuevamente, hay que traer a colación el lugar aparentemente contradictorio, para probar que si la poética cortazariana se caracteriza por algo es por su constante oscilación dialéctica. La negación del autobiografismo fenoménico que implica la negación del egoísmo y la individualidad, no conlleva, sin embargo, que el discurso poético original se subsuma en un magma sin sujeto, en *logos* "auto-proferido". En el poeta original la anulación de la individualidad se hará de una manera peculiar, que confiere sello propio al producto conseguido y el poema resultante -fisura, sí, pero de bordes afilados- se dejará reconocer como "autobiografía del espíritu"⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ "[...] cuando el peso de la entera axiología occidental debería haber inclinado a John hacia la afirmación del *individuo*, he aquí que le da la espalda, con la honradez del que se sabe en otra situación, y vertiginosamente propone al poeta como aquél que carece de toda individualidad, de todo carácter" (IJK: 492).

⁸⁵¹ "[La] aptitud lírica contiene intrínsecamente a su dueño como la semilla contiene en potencia los caracteres de la planta. Cuando el poema nace de esa partenogénesis que todo creador alienta y padece, se da con una fisonomía poética que no por indefinible es menos clara y unívoca: el sello de *un* poeta [...]. También aquí tenemos *autobiografía* en el poema, identidad que permite distinguir y aislar; pero es ésta una autobiografía del espíritu, de *un* espíritu individual y distinto [...]" (IJK: 501).

1.3. LA NEGACIÓN DE LA IDENTIDAD

La intuición de que el compromiso poético exige el abandono de la identidad, se muestra, tal vez, en la práctica del seudónimo, con que Cortázar inaugura su producción pública, y se expresa explícitamente en aquella referencia temprana que ya reproduce al analizar el problema del seudónimo en *Presencia*: "[...] 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 de Chivilcoy, 31-VII-1940; Cócaro, *et al.*, 1993: 132). Esa intuición deja paso a un detalladísimo análisis de la teoría del "camaleonismo", que Cortázar considera fundamental para la poética de la modernidad y que se basa en la carta de Keats a Woodhouse (27-X-1818) que él llama, en francés, "Lettre du Caméléon" (IJK: 490), "que merecería ser tan famosa como la "Lettre du Voyant"" (IJK: 492)⁸⁵², y que, anticipando alguna de sus ideas en una carta a Bailey (de noviembre de 1817), sólo resulta, a su juicio, comparable con otras dos cartas fundamentales para la poesía moderna: la de Rimbaud a Paul Demény (15-V-1871) y la de Mallarmé a Cazalis (14-V-1867) (cfr. IJK: 100), pero -y eso es lo significativo- escrita medio siglo antes⁸⁵³. Según Cortázar, la teoría del camaleonismo

⁸⁵² Una vez más, la versión impresa, al traducir todas las referencias de Cortázar que no van en español, diluye la conexión, intencionadísima en este caso. Sin embargo, 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).

⁸⁵³ Quien más se ha ocupado de comentar este aspecto ha sido Hernández del Castillo: "La mayor parte de los críticos de Keats ha trazado paralelos entre el "camaleonismo" de Keats y otras teorías afines que circulaban durante la primera época del romanticismo europeo. Walter Jackson Bate, por su parte, establece una distinción entre el concepto de Keats y la teoría de *Einfühlung*, a la cual se asemeja. [...] La participación *real* del poeta en la naturaleza del objeto deseado es lo que más parece fascinarle a Cortázar a todo lo largo de su estudio de la poética de Keats" (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: "Identification at the level of artistic aims was not sufficient for Cortázar; he needed to feel a more personal bond with these authors [Keats y Poe], as well, in order not only to achieve a "chameleonic" passage into their poetic selves but also to find a confirmation and reassurance of his own existence through theirs" (Hernández del Castillo, 1981: 21). Más adelante atribuye a Cortázar la tendencia "to attribute to Keats his own reactions to certain themes" (*ibid.*: 27). Y concluye con una interpretación psicoanalítica: "Cortázar's apparent desire to identify with Keats and penetrate his world seems to have responded to a desire to compensate for the nocturnal tendencies he discovered in his own personality [...] He seems to have been impelled by a strong desire to *be* like Keats. He found in Keats's poetry that idealization of the state of

la adelanta ya Keats en la citada carta a Bailey, de la que a su juicio puede extraerse la siguiente conclusión: que "Todo poeta, todo "hombre de genio", es como el camaleón" (IJK: 100), "Que ser poeta es no tener identidad, es ser un camaleón" (IJK: 105)⁸⁵⁴.

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 como arrastrado por fuerzas exteriores a él", y como tal sería el primer modelo mítico del poeta -se verá otro enseguida: Narciso- (IJK: 136, n.). Fuera del texto poético, la explicación incide en el voluntarismo de la pérdida de la identidad⁸⁵⁵ 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)" (IJK: 503)⁸⁵⁶.

innocence as a privileged and quasi-divine state that he had also admired in the works of Rilke and Hölderlin, but which was best expressed in the recurrent motif of the Keatsian idyllic "bower" (*ibid.*:111). Ciertamente, me parece un exceso hermenéutico que minimiza, injustificadamente, la capacidad crítica de Cortázar.

⁸⁵⁴ Con nueva, aparente, contradicción se define la actitud de uno de esos "hombres de genio" que aparecen en 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*" (LP: 73). Como se ha ido viendo, 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.

⁸⁵⁵ "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" (IJK: 496).

⁸⁵⁶ Es la continuación de la degradación que ya se apunta solapadamente en *Divertimento*: "Tu orgullo poético tiene algo de repugnantemente 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" (D: 27). Estos lugares deben tenerse en cuenta para conectar el análisis de la identidad poética con el acceso a la "desacralización" del discurso. Hernández realiza una interpretación reduccionista del fenómeno: "[...] el poeta se transforma de hombre débil a semidiós omnisciente y omnipresente en la visión de Cortázar" (Hernández del Castillo, 1979: 482). Tras todo lo expuesto, nada más lejos de Keats, y de Cortázar, que creer que el poeta es un hombre "débil".

Lo que distingue, pues, a esos "grandes poetas" es el hecho de moverse en los "órdenes negativos", su capacidad de *afirmar la negación*, presentándose acaso como sombra del Creador. Pero, sin detenerse en la formulación "espectacular", 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 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 mundo"⁸⁵⁷. Cortázar apunta incluso un atisbo de comprensión histórica al considerar que ese procedimiento objetivador es ajeno al espíritu romántico (tradicional) y más cercano al clásico⁸⁵⁸. Será ese excepcional "enajenamiento en sí mismo" (IJK: 507) el que libere al poeta grande del peligro de incurrir en autobiografismo experiencial⁸⁵⁹.

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 parece al sujeto:

⁸⁵⁷ "[...] *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)" (IJK:505-506). 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?" (E: 84).

⁸⁵⁸ Su comprensión del romanticismo (al menos del inglés) está marcada también por un enfrentamiento dialéctico, que intenté exponer en mi tesis de licenciatura: "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" (IJK: 506).

⁸⁵⁹ "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)" (IJK: 507).

[...] ¿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. (IJK: 508).

El fragmento es clave para entender el planteamiento del propio discurso lírico de Cortázar, de lo que he llamado luego la "impostación de la voz", implicada en el *fingimiento* del diálogo al trasfondo existencial que justifica ese recurso, como proceso de auto-comprensión desde lo otro. La tensión entre las vertientes activa y pasiva de la contemplación, si es sostenida, se proyecta en poesía; si, por el contrario, esa tensión se rompe, el resultado es la desaparición del sujeto, que termina sustituido por máscaras diversas de una subjetividad pervertida:

Por eso la "poesía de Narciso" -la mejor del romanticismo y, bajo numerosas y prolijas máscaras, el clasicismo todo- se sostiene en la medida en que el poeta-Narciso llevado a crear una obra de su dolido monólogo, se contempla poéticamente, renunciando a la introspección subjetiva indiscriminada; en la medida en que se inclina sobre su imagen sin confundirse con el total de su intimidad, se considera como objeto poético y se aprehende en la raíz, la esencia, donde "la symphonie fait son remuement dans les profondeurs" (*Lettre du Voyant*). En síntesis: en la medida en que el poeta considera *su imagen* -con todas las notas propias de la misma- y no su doble imposible y absurdo. (IJK: 509).

Tal es el sentido que Cortázar concede al término "fondo" en su manida dialéctica con la "forma": "fondo" es "profondeur", desde donde Narciso recupera su imagen más cierta. Porque en la recuperación de esa imagen enajenada consiste el milagro poético, y el último momento del análisis de la cuestión de la identidad. La objetivación enajenante es tarea ardua y por eso muchos poetas se quedan en aproximaciones "estéticas". Pero tal proyección sobre lo otro, en tanto en cuanto puede redundar en un incremento de ser y conocimiento, sólo es fructífera si revierte en obra, no si se reduce al silencio⁸⁶⁰. Sin embargo, la capacidad de dar cuenta de ese viaje hacia

⁸⁶⁰ "[...] no se exalta aquí la pérdida de identidad poética, el camaleonismo, sino en la medida en que tiende a proyectar al hombre, a hacer conocer desde el hombre una realidad hostil y cerrada (por distinta, distante y pasiva). *Es el viaje de vuelta el que prueba al poeta*. Un éxtasis, un anonadarse para ser en otra cosa,

el "fondo" no pertenece a todos. Cortázar no habla de falta esencial de identidad, sino de pérdida voluntaria, decidida a partir de una identidad formada y posteriormente recuperada. La permeabilidad entre el sujeto y la cosa se produce en ambas direcciones y no importa mucho, en suma determinar su sentido. Lo importante es la densidad ontológica que ha de sostener el proceso como término⁸⁶¹. Proyección del "yo", negación de la individualidad y negación de la identidad son pues los momentos de surgimiento del "yo" poético como sujeto del discurso. Un sujeto total procedente de esa triple operación "sombría", pero que no parte de la nada, sino de una identidad que marcará el resultado final, que en el mejor de los casos será la reintegración de un ser acrecentado⁸⁶².

son empresas o aptitudes infecundas en sí. Sólo al volver se sabrá si hay poeta" (IJK: 498).

⁸⁶¹ "Cuanto mayor sea la personalidad que ha formado ese espíritu, más distinta y original será la carga del *modo* poético en viaje a un objeto concitador, y más *apto* el objeto elector o elegido. En el retorno, cuando el poeta *se recobra* del voluntario anegarse en otro ser, su aptitud lírica estará preñada de la cosa invadida o invasora, esa cosa *sida* en relación o intensidad directas con la capacidad de ser de aquélla" (IJK: 503; las correcciones de la versión éditada en este caso van más allá de la traducción, pues al decir "esa cosa *que ha sido*" se rebaja severamente una tensión estilística que creo buscada por el autor). Esa densidad ontológica inicial es la que garantiza el regreso al "sí-mismo": "El gran poeta es siempre él, y su camaleonismo nos revela que su *identidad* se alcanza verdadera y solamente en la dimensión poética. Keats temió: "El poeta no tiene identidad". No personal, acaso; pero tiene *identidad poética*, la más alta posible, que consiste *en ser aquello y en aquello que se canta*" (IJK: 511); "Frente a los comisarios que reclaman compromisos tangibles, el poeta sabe que puede anegarse en la realidad sin consignas, dejarse tomar o ser él quien tome con la soberana libertad del que tiene las llaves del retorno, la seguridad de que siempre estará él mismo esperándose, sólido y bien plantado en la tierra, portaaviones que aguarda sin recelo la vuelta de sus abejas exploradoras" ("Casilla del camaleón", VDOM: 328).

⁸⁶² La negación de la individualidad y de la identidad no significa la aparición de la duplicidad, como por otra parte ha podido leerse explícitamente en Cortázar. Así lo ha entendido también Arrigucci: "Entendemos, *assim*, que o poeta é o elemento poroso por excelência e seu ato, que funda o universo poético, equivale a uma negação da dualidade. A sua linguagem, de base analógica, transforma-se num instrumento de fusão do homem com o mundo [...]" (Arrigucci, 1983: 50).

2. LA PROYECCIÓN DEL DISCURSO SOBRE EL PERSONAJE POÉTICO

Un importante grupo de poemas cortazarianos, de diversas fechas y a veces de temas bastante distintos, podría tratarse de forma unitaria si se tiene en cuenta que uno de sus rasgos más llamativos es el hecho de que convocan desde el título -por lo general- la presencia de un personaje cuya existencia extra-textual es incuestionable. Las estrategias compositivas serán diversas en cada caso pero debe convenirse que, en la mayoría de los casos, las diferencias de condición originaria entre unos y otros personajes no son pertinentes para su funcionamiento en el seno del texto, que acaba por equipararlos como figuras cuya entidad se define exclusivamente por ser sujetos de la experiencia que va a evocarse poéticamente.

El cotejo más superficial de los poemas que van a ocuparme inmediatamente revela que podría establecerse un primer criterio discriminador partiendo de la configuración enunciativa de los poemas: la mayoría se acogen al recurso tradicional del "monólogo dramático" o lo que yo he llamado "voz impostada": el poema se pone en boca del personaje evocado en el título. Hay otros, no obstante, en los que el personaje evocado juega otro papel (ya no es la voz, sino que constituye el tema o aparece incluso como destinatario del poema) y, sin embargo, comparte con aquellos planteamiento problemático de la identidad en el discurso poético.

2.1. "MARCO POLO RECUERDA"

El primer poema en que Cortázar ensaya la impostación de la voz enunciativa bajo el discurso de un personaje histórico es seguramente este texto cuya escritura se data hacia los años 40 en el esolío que lo acompaña en *Salvo el crepúsculo*: "Siempre le tuve cariño a Marco Polo (aunque culpablemente no he leído *Il Milione*). Un día, creo que bajo los álamos mendocinos de los años cuarenta, viví una etapa imaginaria de su viaje" (SC: 247). Es significativo, desde luego, ese uso del verbo "vivir" como sinónimo

estricto de "escribir" a los efectos del planteamiento del tema de la identidad que aquí me interesan.

Pero esos comentarios que se adjuntan al poema en el momento de su última publicación no constituyen el único contexto inmediato que proporciona noticias útiles para el análisis. Aunque no se pudo leer el texto hasta 1984, Cortázar ya lo había incluido en 1950 en su novela *El examen* y las reacciones de los personajes frente al poema son estrictamente solidarias con el escolio autoral treinta años posterior. En primer lugar, es preciso subrayar que ya en 1950 el poeta-personaje lo considera un "poema antiguo"⁸⁶³: "Un poema idiota escrito para otro tiempo" (E: 274) o "Realmente suena a otro mundo -dijo Juan-. Total, Clara, tan pocos años..." (E: 275). Por otro lado, se subraya su amaneramiento formal: "Esto pasó cuando me gustaban las palabras, el caviar poético" (E: 274) y luego comentan otros: "Notable -dijo el cronista-. Poema en radiante tecnicolor" (E: 275). El autor-Cortázar, por esa razón, lo calificará más tarde de "imposible pameo" (SC: 250), que sin embargo le suscita "ternura", y extrae un verso que desencadena una reflexión sobre el sonido en poesía: "*Glauco gongo de antigua gracia...* "Il faut le faire!", como dicen aquí" (SC: 250). Todos estos comentarios acerca del estilo del poema redundan en la disolución de la "ilusión de voz": tanto Juan, el personaje, como posteriormente Cortázar parecen responsabilizarse en última instancia de la configuración del discurso de Marco Polo.

Ya en *El examen*, los protagonistas sienten el poema como algo estrechamente vinculado a la configuración de su propia identidad. En cierto sentido, se presenta como "poema en clave" que vincula, más allá de las palabras y los eventuales lectores-oyentes, a las figuras que en el poema se llaman "yo-Marco Polo" y "tú más bella" (20) y que podrían corresponderse con el autor, Juan, y su mujer, Clara. Esta última responde

⁸⁶³ A falta de la fecha imprecisa que proporciona el autor en *Salvo el crepúsculo*, debe recordarse que Cortázar estuvo en Mendoza entre 1945-1947. Algunos rasgos formales (la intensa asonancia interna, el recurrente gusto por la aliteración y diferentes formas de la paronomasia, el uso del alejandrino regular, que aparece en poemas de esos años como el dedicado a Shelley en IJK, p. 46) datan el poema antes de la fecha de redacción de la novela.

a la ironía crítica del cronista: "Cállese -dijo Clara-. Es mío, me gusta, y además viene de otros días. Es como un clip para mí; un anillito para acordarse" (E: 275). De ese modo, el poema, etapa imaginaria del viaje de Marco Polo "vivida" por el autor, se presenta entrañado en la relación de otras dos figuras (ficticias, cierto, pero más "reales" que las del poema, en el contexto de la novela), como un objeto perteneciente a un pasado que, en cierto modo, los define. La publicación exenta del poema en *Salvo el crepúsculo* traspasa ese efecto a la configuración de la identidad del autor real, en tanto en cuanto aporta información biográfica sobre las circunstancias de escritura y ejerce la auto-crítica.

Y lo que se presenta en este poema es un acceso de melancolía del personaje que, en un momento impreciso posterior a sus viajes, padece y transmite la invasión del recuerdo de una experiencia amorosa acaecida entonces. El artificio enunciativo es explícito desde el primer verso: el "yo" apela al "tú" que suscitó y compartió esa experiencia, pero la identidad del destinatario no se precisa hasta el v. 20 ("y tú más bella nunca por demorada y lejos"), que vuelve inequívoca la incitación erótica del recuerdo.

El desarrollo del poema plantea una triple homología tradicional: se hace corresponder el curso del recuerdo con el de las palabras y, a la vez, ambos reproducen el avance geográfico del peregrino Marco Polo en su viaje hacia un lugar privilegiado, una especie de *iter ad Paradisum* plenamente profano. De ese viaje, y de esa analogía, derivan las implicaciones acerca de la identidad. La progresión del discurso es el avance hacia el "tú", cuya ubicación adquiere todas las connotaciones del símbolo del centro. El viaje es, pues, una inmersión del sujeto ("yo"-Marco Polo) en el lugar de la revelación de sus propios límites. Pero, planteado como recuerdo, la existencia del poema da fe de la posterior expulsión de ese ámbito privilegiado y del confinamiento del sujeto en el territorio del recuerdo.

Desde el inicio se subrayan las dificultades que se encuentran para acceder a ese espacio privilegiado. El *locus amoenus* añorado es un recinto mínimo, ínsito en un espacio horrible. La primera parte del poema deja constancia del avance hacia el objetivo y de los obstáculos de toda índole que lo traban:

¡Tu mínimo país inhóspito y violento!
Allí árboles enanos enarbolan su hastío
mientras los topos cavan y cavan el camino
y ardidas musarañas remontan por el cielo.

5 Si llegué a la frontera de tu evasiva tierra
¡cuántas aduanas verdes, cuántos líquidos sellos!
Mis alforjas guardaban medallas y amuletos
para tus aduaneros comedores de menta.

10 Tu idioma -el de los hombres miradores de nubes-
se alzaba en las barcazas al soplo de la noche,
y el puñal del peligro y el dorado ocelote
y esperarte sin tregua más allá de las cumbres.

El acceso a ese centro pretendido se halla rodeado de peligros (en la tierra y en el cielo) y, una vez en las proximidades, el sujeto se topa con que la protección de ese centro es difícilmente expugnable: está constituida por elementos "artificiales" o culturales (la frontera, las aduanas, la necesidad de sellos y regalos para vencer los obstáculos, o incluso el idioma), pero también por elementos "naturales" (el puñal, el ocelote y las cumbres). El "yo", sin embargo, iba preparado para la aventura (medallas, amuletos). Apenas hay que subrayar que el momento del acceso es, obviamente, nocturno. Entonces, la última protección es la más difícil de vencer: "Las puertas de obsidiana se curvaban de tiempo / y estabas en el tiempo detrás de la obsidiana!" (13-14). El sujeto se halla detenido en el umbral en que el tiempo se borra, previendo una nueva temporalidad tras esa frontera. Entonces, la última clave que puede disolver el límite es la entrega de la propia identidad: "Con mi nombre -ese glauco gongo de antigua gracia- / tiré sobre las puertas el pergamino abierto" (15-16).

A partir de ese momento se describe la entrada definitiva en el centro. Lo que allí hay es un "tú" femenino, que cabe interpretar como una nueva figuración de la "presencia" inaccesible. La estancia en el centro no se verifica sin pasar por un ritual

purificadorio del sujeto: "Trece noches de rojas abluciones -insectos / con patas de cristal, enceguedas músicas-, / ¡oh el calor bajo el cielo, las albercas con luna, / y tú más bella nunca por demorada y lejos!" (17-20). Superada la prueba, sólo resta traspasar las puertas. Como se anticipó poco antes, la clave es el nombre entregado por el héroe (que a tal respecto debe oponerse al "idioma" que había aparecido como obstáculo), cifra de su identidad. Mientras él se somete al rito lustral, entonces: "Tus siervos descifraron la ruta de mi nombre, / vi entornarse las puertas para mi solo paso" (21-22)⁸⁶⁴. Es, finalmente, la identidad del sujeto (presentada bajo la especie de "ruta", en correspondencia con el "viaje" real que él mismo está haciendo) la que le permite el acceso al centro. Entregada y descifrada la identidad, instalado en el centro, el "yo" desaparece y llevará una vida subterránea: "por meses y caminos se perdieron mis rastros" (23). Pero inmediatamente parece sugerirse que tal situación es insostenible: el despojamiento del "yo" antiguo y la instalación en la nueva identidad no puede perdurar; el "mundo antiguo" pretende recuperar al sujeto, valiéndose de medios parecidos a algunos de los que él había empleado para ir acercándose al centro: "volvió la caravana con anillos de bronce" (24). La elipsis en este momento del poema es brusca, pero podría postularse que el "yo" desaparecido ha sido "re-cobrado" mediante un trueque materialista (aunque es evidente la homología simbólica entre el centro, abstracto, lugar de la desaparición, y el anillo, que puede funcionar como sustituto precario).

La última estrofa expone la conclusión en el presente de la enunciación (la primera estrofa también se servía de un presente que eternizaba la escena evocada). Tras la salida del ámbito privilegiado, tras la expulsión del centro, al sujeto sólo le queda el recuerdo: "Yo recuerdo y recuerdo la lunada terraza, / la seda que me diste y el tambor de tus noches" (25-26). El siguiente verso repite melancólicamente la

⁸⁶⁴ Como ocurre en otras ocasiones, después de este verso SC introduce un blanco que se corresponde con un cambio de página en la edición mexicana y que parte absurdamente la estrofa.

aparente causa de su expulsión ("Volvió la caravana con anillos de bronce-", 27) y el último, no deja de evocar el símbolo de la barca de la muerte, último destino posible para el sujeto arrancado del centro: "¡Yo tuve una galera con velas de esmeralda!" (28).

"Marco Polo recuerda" es, entonces, el primer poema en que Cortázar se sirve de una voz ajena para plantear una cuestión recurrente en su escritura: la entrega de la identidad vieja y el acceso a una nueva identidad y la frustración final de ese proyecto.

2.2. "CANCIÓN DE GAUTAMA"

Siguiendo los estrechos criterios de definición del "monólogo dramático", este poema debería quedar fuera de un análisis que se rigiera estrictamente por ese concepto "genérico", pues no cumple la primera condición de ese tipo de textos: estar escritos en primera persona. Antes bien, si algo lo caracteriza es su sostenida enunciación en una tercera persona no identificada, salvo en el título. Sin embargo, me parece que un estudio exhaustivo de la problemática de la enunciación lírica en el *corpus* cortazariano no puede dejar fuera un texto tan significativo como éste.

El hecho de que la primera persona se haya borrado de la superficie de la enunciación no es suficiente para concluir que en un poema no se produce el fenómeno de impostación de la voz que intento plantear como específico de estos textos cortazarianos. En el caso de la "Canción de Gautama", tan sólo el título y una esporádica aparición del pronombre "nos" (14) son las únicas notas que inducen a considerar que el sujeto de la enunciación es distinto del que habitualmente se denomina "el poeta". En efecto, el texto debe considerarse, estrictamente, una "canción" *de Gautama*: el personaje no se representa a sí mismo en situación alguna, sino que, su única huella es *el hecho de su canto*.

Apurando la interpretación, la propia identidad del enunciador "desaparecido" de este texto justifica, en parte, la misma desaparición. Gautama, según se sabe, es uno de los nombres de Buda. Semejante adscripción de la responsabilidad del discurso

implica, en primer lugar, una ficción cronológica habitual en el monólogo dramático, cual es la ubicación del momento de la enunciación en un pasado remoto, muy remoto en este caso (S. V a. C.), lo que, de hecho, suscita de por sí una tensión expresiva con respecto a la forma del poema: el autor podría pretender dotar al texto de una forma más o menos artificiosamente arcaica. Sin embargo, Cortázar vuelve a producir una relativamente extensa serie de redondillas eneasílabas asonantadas; esto es, vuelve a componer un poema según los patrones aprendidos en el simbolismo y post-simbolismo francés. Y este aspecto es interesante, pues implica que la elección de la forma no redunde en un mero anacronismo de tipo manierista, sino que cifra la analogía de contenidos que el autor argentino percibe entre ambos movimientos espirituales: Cortázar se introduce en la filosofía oriental apoyándose en el patrón de la metafísica simbolista⁸⁶⁵.

Pero, a efectos del planteamiento del tema de la identidad, la evocación de todo un contexto cultural -que se implica en la atribución de un poema al fundador del budismo- es aún más importante que la significativa "falacia" cronológica recién comentada. El borrado, en la superficie del texto, del sujeto enunciador⁸⁶⁶ se corresponderá, entonces, con el precepto budista que postula la necesidad de abdicar del principio de identidad en su más radical expresión, de la que el anonadamiento del "yo" o la renuncia al "sí-mismo" es acaso su más conspicua manifestación. El epígrafe de Nagarjuna que introduce el poema apunta explícita y conflictivamente lo que ha de ser el centro semántico de esta "Canción de Gautama": "*What is identity and what is*

⁸⁶⁵ Los *marginalia* que añade a su edición de una inmensa obra de referencia apuntan por lo general esas conexiones entre budismo y simbolismo. Cfr. en la Fundación Juan March P. V. Bapat, (ed.), *2500 Years of Buddhism*, The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1956, 503 pp.

⁸⁶⁶ Tan sólo me parece perceptible una figura que podría apuntar al enunciador aludido en el título, pero esa identificación debería basarse en un conocimiento extra-textual, en una cierta tradición iconográfica: Buda-Gautama, así, podría ser "El hombre que medita al pie / de un árbol que será su signo" (25-26).

difference?"⁸⁶⁷. De hecho, el postulado de la desaparición de la identidad individual y la disolución de las fronteras que separan al sujeto del objeto es uno de los aspectos del budismo que más llaman la atención de Cortázar, según puede atestigüarse mediante la consulta de algunas de sus fuentes de acceso a esa filosofía⁸⁶⁸.

⁸⁶⁷ Dada la configuración enunciativa "ficcional" del texto, el epígrafe debe suponerse "posterior" al poema, pues Nagarjuna, al que se considera el primer santo budista, vivió después que Gautama. La lectura debe moverse, nuevamente, en la tensión de leer el epígrafe como "cifra" del texto o leer éste como expansión del epígrafe: es una tensión peculiar, que surge del recurso a voces impostadas. Téngase en cuenta, para entender el epígrafe, esta somera caracterización del "sistema" de Nagarjuna: "Desarrolló una dialéctica peculiar, consistente en reducir al absurdo los pares de opiniones en oposición. Partiendo de la idea de que nada existe sino en virtud de su contrario, muestra que todas las cosas son relativas y sin esencia propia, es decir, vacías" (VV. AA., *Diccionario de la sabiduría oriental*, Barcelona, Paidós, 1993).

⁸⁶⁸ Por ejemplo en *Buddhist Scriptures* (London, Penguin, 1959, trad.: E. Conze), pp. 172-174, conservado en la Fundación Juan March. Otros aspectos interesantes que el autor argentino subraya en ese libro (doy la página entre paréntesis) pueden aplicarse también a este poema: así, la necesidad de suspender el discurso (177) o la idea de la fusión cuerpo-palabra-mente (176) o de que el nirvana se alcanza por la fusión del vacío y la compasión (180), que conecta con su preocupación por el tema del sacrificio. De esa antología le interesan también el análisis budista de la experiencia erótica (71) o una "caracteriología" muy interesante (116-121) que podría aplicarse a alguno de los relatos cortazarianos, así como la definición del tiempo, que Cortázar subraya por afinidad con cierto cuento ("Bestiario"): "Time, like a hidden Tiger" (112). La fecha de este libro y otros sobre el tema que pueden consultarse en la misma biblioteca (el citado manual de P. V. Bapat o *The Teachings of the Compassionate Buddha*, New York, The New American Library, 1955, firmado por Cortázar en New Delhi, 1956) datan el interés de Cortázar por el budismo (y, en consecuencia, la escritura de este poema, incluido en la sección "Preludios y sonetos" de *Pameos y meopas*: 1944-1957) en la inmediatez de su primer viaje a la India en 1956. Pero no puede olvidarse que un acceso más remoto a esta filosofía pudo tenerlo ya en Buenos Aires, cuando asistió a las clases que Vicente Fatone impartía en la Escuela Normal. Según recuerda Francisco García Bazán en su prólogo a *Filosofía y poesía* de Fatone, "las investigaciones sobre la filosofía budista ocuparon de continuo la atención de Fatone, de modo que en 1941 llega a publicar un sobrio trabajo sobre el budismo y la interpretación de Nâgârjuna [*El Budismo "nihilista"*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1941; al año siguiente publicará *Introducción al conocimiento de la filosofía en la India*, Buenos Aires, Viau, 1942, en una editorial con la que Cortázar mantenía estrechos contactos]". Sólo recientemente Blas Matamoro ha señalado la importancia de Fatone en "la trayectoria mental de Cortázar" (en Fatone, 1994: 64). El propio autor daba algún detalle en carta a M. Arias: "Lo literario es inagotable y generoso; lo filosófico, cuando se llega a su núcleo, se abre en una seca flor de sal y ceniza. Se lo dice alguien que leyó -y lee, buscando siempre- las agonías del pensamiento occidental. (En cuanto al pensamiento oriental, desconocido para mí, no arriba a mejores puertos, según me lo dice mi amigo Vicente Fatone, hondo frecuentador de los Upanishads y los tratados de metafísica india...)" (Chivilcoy, 13-VII-1941; Domínguez, ed., 1992: 239). Muchos años después lo recuerda: "Me acuerdo de dos profesores a quienes les estaré siempre profundamente agradecido porque fueron verdaderos maestros en el sentido de descubrir rápidamente las vocaciones de los alumnos y en tratar de ayudarnos y estimularnos. [...] Fueron Arturo Marasso, que fue mi profesor de literatura griega y literatura castellana y Vicente Fattone [*sic*], que fue mi profesor de Filosofía y de Lógica. De todos esos siete años [en la Escuela Normal "Mariano Acosta"] sólo los recuerdo a ellos como gente con la cual tuve un contacto positivo y que me abrieron perspectivas, me criticaron, me mostraron mis equivocaciones, mis errores de muchacho, y me metieron por un camino de estudio más severo y más hermoso al mismo tiempo" (Prego, 1985: 30).

Y esta canción de Gautama intenta dar respuesta a la pregunta de Nagarjuna por el sentido de la identidad en estrecha relación con el cuestionamiento del papel de la palabra en la configuración de esa misma identidad. Por eso, quizá, dos versos clave en el poema sean aquellos que rezan "toda pregunta es el pasaje / de la palabra a otro secreto" (15-16), en tanto en cuanto revelan el sentido "formal" del epígrafe que desencadena el discurso. Si este discurso (el poema) es entonces uno de los términos del movimiento de pasaje, el "secreto" que se atisba en el otro extremo ha de ser lo que a lo largo de todo el texto se intenta acotar.

La estructura del poema es bastante clara: si en su origen se halla una pregunta extra-textual, un primer movimiento abarca las cinco primeras estrofas; el segundo movimiento consta de las otras cinco y, a su vez, se inicia con otra pregunta ínsita en el desarrollo del discurso y que parece recoger su propia incitación de los vv. 15-16: "¿Por qué ceder a tanta réplica, / a tanta estatua de sí mismo, / si en el resumen del camino / lo que se pierde es lo que queda?" (21-24). El paralelismo entre ambas partes es casi perfecto en cuanto que la distribución de las unidades de sentido es idéntica: la primera, tercera y quinta estrofa de cada una de las dos partes aportan sentido completo y se cierran con un punto, al tiempo que la segunda y tercera difuminan su frontera interestrófica mediante la comparación o la coordinación copulativa. Desde luego, no es sólo ése el único rasgo de cohesión del texto puesto que a pesar de la relativa independencia sintáctica de estas unidades menores las conexiones entre ambas partes son evidentes: compruébese como se recuperan al final elementos

aparentemente sueltos de la primera parte:

Cada pétalo de la flor
y cada copo de la nieve
giran la rueda de la muerte:
el uno cesa, nace el dos. (1-4)

Toda caricia es el espejo
que nos propone a tanta imagen,
toda pregunta es el pasaje
de la palabra a otro secreto. (13-16)

Por eso, acaso, está la flor
negando al sol en su hermosura,
como en el carro de la luna
el albo auriga niega a Dios. (33-36)

Por eso acaso la palabra
es el espejo del Espejo,
y el hombre, ese divino sueño,
sube cayendo hacia la nada. (37-40)

El poema se construye, pues, como una constante dicotomía entre la escisión y la correspondencia que puede ejemplificarse con los pasajes recién transcritos y que, en lo sintáctico, significa la constante utilización de bimetraciones y paralelismos fuertes. A partir de esos pasajes se empieza a comprender también cuál es el sentido de la respuesta a Nagarjuna: si la separación de un todo (flor o nieve) en elementos aislados implica la puesta en marcha de la rueda de la muerte, se sugiere que distinguir es falsear, que escindir es aniquilar⁸⁶⁹. La segunda estrofa recurre a una imagen mucho más explícita para proponer el mismo sentido -introduciendo a la vez la cuestión de la temporalidad-: "El tajo de la cimitarra / que corta el vuelo del cendal / separa en toda realidad / lo que perdura y lo que pasa" (5-8). La imagen del cendal rasgado me parece inequívocamente relacionada con el símbolo del "velo" tan reiterado en románticos y simbolistas (de Novalis a Yeats) y, por tanto, la primera nota sincrética entre simbolismo y budismo. El des-velamiento es la caída en la diferencia, en la distinción que al perfilar aísla y, así, miente. La tercera estrofa aclara literalmente: "como los ojos y las bocas / al distinguir ya están hilando / su reino de perfiles vanos, / sus parques de fingidas rosas" (9-12). Percepción y explicación son los filos de esa cimitarra que rasga el misterio.

Las últimas estrofas de la que he considerado primera parte del poema introducen la cuestión del erotismo, mezclada con una nueva interpretación de la función de la palabra y aliada a imágenes musicales. Todo ello continúa engarzando el poema en la tradición simbolista. El gesto es también elemento que construye identidad, pero igualmente incierta: "Toda caricia es el espejo / que nos propone a tanta imagen" (13-14). La caricia es el signo entre dos sombras: sólo existe la mediación; de igual forma, la pregunta media (es "pasaje") entre dos misterios: la palabra-enigma (no la que sale de las bocas que distinguen) y el "otro secreto". Esa

⁸⁶⁹ El v. 4 del poema tendrá su desarrollo, como se habrá reconocido, en el poema tardío que ya he mencionado: "Un elogio del tres".

caricia redundante en un amor que vive de la falta, de la "presente ausencia" tan recurrente en Cortázar: "Amor, final melancolía / de parques y terrazas, música / que sólo crece en la renuncia / al beso del sutil flautista" (17-20). La paradoja constriñe al flautista (al músico, al poeta): si quiere dejar testimonio de su pasión debe renunciar a vivirla.

Toda la primera parte del poema se ha planteado como una constante dicotomía entre lo que es y lo que no es, entre el aquí y el allá, entre el todo y las partes, entre lo uno y lo otro. La segunda parte comienza abandonando al objeto y busca al sujeto de esa experiencia de escisiones. El falseamiento implícito en el esfuerzo diferenciador no afecta sólo a lo diferenciado, sino que repercute también sobre quien se ha empleado en esa tarea, que termina convertido en "réplica", en "estatua de sí mismo" (21-22). A partir de ese momento, se intenta exponer el verdadero "camino de perfección" consistente en asumir las paradojas: "[...] en el resumen del camino / lo que se pierde es lo que queda" (23-24). La conclusión a la que llega "el hombre que medita al pie de un árbol" (*a fortiori* Buda, *i. e.* "el poeta") es que "[...] el paso del mendigo / contiene ya el paso del rey" (27-28) y que en la aniquilación resultante del esfuerzo diferenciador surge la identidad confundida con la otredad: "[...] de tan claro despojo / donde se va anulando el mundo / nace el delirio de ser uno / en plena danza de ser otro" (29-32).

Las dos últimas estrofas, como he señalado antes, interpretan, partiendo de semejantes conclusiones, los principios que habían desencadenado el poema: la negación es una forma de identificación, pues excluye las redundancias. De ahí que la flor previamente destruida en la escisión pueda, recobrada, negar al sol (33-34) o que el héroe ("albo auriga") sustituya al Dios (35-36), pues son meras hipóstasis de la "presencia". Al final, queda la palabra en su pura inmaterialidad ("espejo del Espejo", 38) y la pura contradicción mística: "[...] el hombre, ese divino sueño, / sube cayendo hacia la nada" (39-40).

El poema ha sido una extensa reflexión-canto sobre las relaciones entre la identidad y la diferencia, puesta en boca de un sujeto muy connotado, y concluye dialécticamente en la fusión de los contrarios, correspondiendo al fin y al cabo con alguna de las más profundas convicciones del propio Cortázar. Gautama, pues, no es más que una máscara.

La indagación en el problema de la identidad puede progresar hacia un grupo de tres poemas que coinciden en dos aspectos distintos. Uno es extra-textual, pero significativo por relación al segundo: no fueron recogidos ni en *Pameos y meopas* ni en *Salvo el crepúsculo*; el segundo es temático: su vínculo específico con la cuestión de lo sagrado, por medio de la evocación de figuras directamente relacionadas con la tradición cristiana. Son "Juana ante su Señor", "Voz de María" y "Los iconoclastas".

2.3. "JUANA ANTE SU SEÑOR"

Como ya planteé al comenzar el análisis de la "Canción de Gautama", una fijación acrítica que intentase ceñir la discusión de la función de las voces en poesía al modelo del "monólogo dramático" debería dejar fuera también este interesante poema, puesto que, a pesar de que en el título se focaliza el mensaje sobre una figura histórica que se convertirá en sujeto del mensaje original que el poema propone, su voz en primera persona sólo se oye en un momento concreto, mientras que el resto del poema aparece enunciado por una tercera persona inidentificada que sirve de marco⁸⁷⁰. No obstante, es preciso suponer que esa voz rectora del discurso procede de un testigo de la ejecución de Juana de Arco, quien, más adelante, decide transcribir la propia voz de la mártir rebelándose contra Dios. La voz principal, entonces, es la de alguien que quiere suplir un silencio, invertir el sentido de una tradición: la de la resignación del

⁸⁷⁰ Sin embargo, la versión italiana del poema traduce, tanto en RC como en RC2, el primer verso ("La esperaban con la enceguedora mitra") como "L'aspettavamo con la mitra accecante", errata plausible pero que, por recurrente, introduce un elemento de distorsión en un aspecto tan importante del poema.

sacrificado. El epígrafe de *La Peste* de Camus que introduce el texto apunta desde luego en esa dirección, al plantear lo inconmensurable del sufrimiento y la imposibilidad de compensarlo con una "eternidad de dicha": "Qui pourrait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine?".

Una extensa primera parte del poema presenta la descripción de la escena, pero en medio se van insertando fragmentos en discurso directo que apelan a Juana ("[...] ¡Oh Juana, al fin / aquí, segura de ti misma, equiparada!", 9-10; "[...] ¡Oh Juana, al fin aquí, indudable!", 15). Estas apariciones son tanto más significativas cuanto que uno de los sujetos del enunciado que ya aparecen en esta descripción de la escena se identifica como "La voz que habló [...]" (5). Dada esa circunstancia, las mencionadas apelaciones al "tú" de Juana permanecen en principio sometidas a la ambigüedad que rodea a su emisor, pues podría tratarse de la voz rectora del poema -que abandona esporádicamente la enunciación "objetiva"- o de esa "voz que habló" cuyo discurso atraviesa el filtro de la voz del "poeta". La cuestión aún se complica algo más cuando unos versos más abajo aparece otro elemento en el plano del enunciado que se identifica como "la caricia de la Voz" (15), que deberá identificarse con la voz de la divinidad, con la que inmediatamente Juana entablará el debate⁸⁷¹. Puesto que inmediatamente después de la segunda aparición de esa "Voz" (20) vuelve a aparecer un verso paralelo en forma y sentido a las dos primeras preferencias en segunda persona ("Oh Juana, al fin aquí, salvada...", 22) parece necesario atribuir aquellas otras al mismo emisor, con lo que la construcción enunciativa del poema queda desde su origen ofrecida como una contaminación de voces (la de los sujetos insertos en el

⁸⁷¹ La cuestión de las "voces" es el aspecto de la leyenda de la doncella de Orléans que más interesa a Cortázar, como se comprueba en una interesantísima nota a *Imagen de John Keats*: "Es cierto que, a modo de prueba indirecta de su "falta de identidad", Endimión aparece en todo el poema como arrastrado por fuerzas exteriores a él. Tal sería el destino del poeta, botella al mar. Pero hay elecciones inconscientes -como lo muestra Freud, como lo demuestra el existencialismo-, y la botella llega al fin a la costa. Endimión obedece las voces, como Juana. ¿Reabriremos la polémica sobre la naturaleza de esas voces? ¿Debatiremos cuántos ángeles caben en la punta de un alfiler?" (IJK: 136, n).

enunciado y la del sujeto rector de la enunciación⁸⁷²) que culminará con la inminente intervención de la mártir, respondiendo a la Voz que la interpela.

De esa primera parte descriptiva interesa sobre todo la prolongación de la dicotomía "dolor / dicha" introducida por el epígrafe. Como suele ser habitual en toda la escritura cortazariana, el discurso disuelve las oposiciones. En este caso, los signos luctuosos del presente son análogos a otros símbolos positivos en el pasado: "[...] al conducirla al pie del Trono iban tañendo / esquilas, como en las mañanas de la infancia" (3-4). Más significativo, si cabe, es el hecho que "la voz que habló", que es la última que Juana ha de oír antes de entrar en la muerte, la voz a la que ella, explícitamente, va a contestar, se le aparezca, en un primer instante, como consuelo: "La voz que habló era el unguento y la sutura, / las manos de la madre en las frazadas; / un *hija mía* como el mejor de los sermones / por el mejor de los predicadores mendicantes" (5-8)⁸⁷³.

El siguiente momento del poema representa, metafóricamente, el inicio de la incineración y de la controversia de voces, que primero se figura espacialmente en la oposición entre el "abajo" en que Juana empieza a desaparecer y el "aquí" en el que la Voz quiere acogerla. Es, al tiempo, una oposición de tiempos que se enfrentan en el umbral de la muerte: el "antes y el "ahora" de la eternidad (el "ya no"):

10 Abajo, la amapola se cerraba. ¡Oh Juana, al fin
aquí, segura de ti misma, equiparada!
Ya no la náusea, el Libro, las tijeras,

y la duda, los ojos como liebres

⁸⁷² Una voz que, a pesar de su "anonimato", puede caracterizarse por el idiolecto que maneja: sólo un poeta sudamericano puede emplear la palabra "frazada" ("las manos de la madre en las frazadas", 6). Es un lugar de crisis estilística que autoriza a plantear, otra vez, la cuestión del "anacronismo" implícita siempre en los poemas que impostan una voz identificada: la voz principal de la enunciación "finge" haber sido testigo de la escena que presenta, pero en su dicción denuncia la imposibilidad "real".

⁸⁷³ Obviamente, la transcripción en cursiva de parte del discurso de esa "voz" debe interpretarse como primera intromisión del discurso ajeno, cuya función, todavía, es meramente evocadora: el "hija mía" figurado de la autoridad religiosa (nótese que es una "voz" minúscula) es el que ha provocado en Juana la evocación de la madre y la contraposición del laconismo del sentimiento como suficiente signo de salvación frente a la retórica huera de la institución eclesiástica. Tal ha de ser el sentido de la contestación posterior de Juana a la Voz, cuando el grado de implicación de los hablantes en el discurso se haya elevado.

ante la ley de los esbirros -.

15 La montaña del humo la izaba hasta su cima
que era cielo. ¡Oh Juana, al fin aquí, indudable!
Y en la caricia de la Voz que daba bienvenida
el resplandor del Paraíso le imponía los dedos bendicentes.

El "antes" del "abajo", donde la "hoguera-amapola" empieza a arder, es el ámbito de la duda; el "aquí" de la supuesta plenitud es el de la seguridad y la liberación catártica a través de la muerte. La ascensión real del humo al cielo físico se corresponde con la ascensión del alma de la mártir al Paraíso. Hasta este momento, el poema ha presentado dos discursos: el de la percepción de Juana, a través de la tercera persona del testigo, y el discurso de "lo establecido" que sabe qué es lo que conviene al sujeto para alcanzar su verdadera identidad, aunque sea a costa de destruirlo físicamente.

Lo insólito se produce a partir de ese momento: Juana, despojada de voz hasta ese instante, va a tomar las riendas del discurso para *contestar* al discurso aniquilador diseminado (y de forma redundante: "Oh Juana") por el poema. Unos pocos versos registran todavía en tercera persona el cambio de situación y, explícitamente, la interpretan como "conmoción del orden alterado" (21). Tanto es así que la inversión del sentido de la escena comienza desde la propia representación de sus elementos: la hoguera ya no es lugar de consunción sino "plinto de ceniza" (19) desde el que Juana (convertida así en estatua) va a lanzar su alegato. La Voz presiente la contestación ("[...] en la Voz hubo un frío, y un repentino interrogar", 20) y, sabiendo que su perdición está en su silencio, intenta conservar el dominio del discurso ("Oh Juana, al fin aquí, salvada...", 22).

Pero Juana interrumpe esa intervención, condena a Dios al silencio. Sin ningún tipo de elemento de pasaje toma las riendas del discurso en primera persona y desestabiliza el otro discurso hasta entonces sostenido. En el filo de la muerte, acaso ya consciente de la separación de su propio cuerpo, en su última ocasión para tomar la palabra, Juana protesta contra la negación de la propia identidad:

25 - Qué me das, si estoy allí donde mis ojos se fríen chirriando en sus lágrimas,
y en el vientre que para Ti salvé los toros me abren a cornadas de relámpago.
Qué me quieres, si después
no queda más que este paisaje de verdugos,
un tropel de mastines pisoteando y mordiendo,
peces podridos, escupidas
lenguas entre pedazos de oraciones.

Frente al "aquí" insistente al que la Voz quería llevarla, Juana se niega a abandonar el "allí" en el que la están destruyendo, se niega a ingresar, por tanto, en el ámbito de una salvación que no ha elegido y la disuelve. La realidad imborrable (como anunciaba Camus) es la que se da en el espacio del dolor, no el "Paraíso" de "dedos bendicientes". El discurso de Juana se convierte en reproche y, como tal, en denuncia de la falsedad del discurso al que se opone y que, dirigiendo su propia vida hasta el último instante, la ha condenado a la situación en la que se encuentra. Interesa notar que el reproche se sustancia en la injustificada aniquilación del deseo (traducido en metáfora lorquiana), con lo cual terminan conectados tres de los temas esenciales de la lírica de Cortázar (identidad, sacralidad y erotismo).

Sin embargo, lo más grave del discurso de Juana es la negación de la trascendencia ("no queda más que este paisaje de verdugos"). Explícitamente se rebate la oferta del Paraíso para presentar una escena infernal, dominada por la violencia y la destrucción. En el reconocimiento de esa realidad inmanente, en la deconstrucción de una promesa de consuelo (sólo fue tal el figurado "hija mía" que pudo remitir al pasado de la infancia), el sujeto que habla termina afirmando su propia identidad, salvándose exclusivamente en su discurso.

La última estrofa del poema recoge la consecuencia de ese escándalo que supone la autoafirmación de Juana. Su rebelión subleva a los que la han precedido en el martirio, en la entrega de la propia identidad a una muerte que aparentemente debería ser cifra de tal identidad. Juana niega que la muerte sea puerta hacia el "sí-mismo" y los que lo creyeron y la oyen se sumen en la perplejidad: "Muchos oyeron, y los mártires / se alzaron en su grito y la rodearon / confusos y dolidos" (30-32). Desde

luego que ese grito de los mártires tiene también el sentido de "negar la negación" de Juana, de acallar su verdad, pero su propia condición inarticulada menoscaba, obviamente, su potencia dialéctica. Se impone la confusión y el silencio de Dios, que no tiene respuesta, que ha quedado interrumpido para siempre tras anunciar una salvación que no ha sido aceptada. Ese tremendo silencio sólo deja tras de sí la presencia de "voces" minúsculas como las que comenzaban hablando en el poema, y que, no sin patética ironía, reaparecen al final protegiendo a la Voz que, callada, se ha convertido en oxímoron irreducible: "mientras la Voz callaba, presurosamente protegida / por la legión satisfactoria de los justos y los ángeles" (33-34). El poema, pues, refleja el escándalo que supone la imposición de la identidad del sujeto que se rebela contra un discurso que lo ha constreñido previamente⁸⁷⁴, negando una trascendencia no personal. En tal sentido, "Juana ante su señor" reelabora de un tema que aparece en otros poemas cortazarianos y, así, al conflicto de voces -cuya función estructural he intentado señalar- se añade la voz del autor como elemento trans-textual cuyos ecos pueden encontrarse en otros lugares.

2.4. "VOZ DE MARÍA"

Este poema, a diferencia de los dos anteriores, coincide plenamente con las características que definen el "monólogo dramático". Desde su título se indica que lo más interesante en él es la figura del personaje como sujeto de un discurso. Llama la atención la coincidencia con "Juana ante su Señor" al menos en dos aspectos, que sin duda propiciaron su publicación simultánea y su simultánea exclusión del *corpus*⁸⁷⁵: la

⁸⁷⁴ En sí, el poema da "otra versión" de la leyenda, como ocurre en *Los reyes* u otros textos cortazarianos, y, de ese modo, lo que ocurre *en* el texto es análogo a lo que el texto significa con respecto a su contexto.

⁸⁷⁵ Recuerdo que la publicación simultánea se produce en 1961, en un conjunto de textos incluidos en la revista *Cuadernos del Viento* (cfr. el índice de poemas). Debo notar, empero, que aunque ambos aparecen en RC2, "Juana ante su Señor" ya estaba en RC, mientras que allí faltaba "Voz de María". No pudiendo determinarse el grado de responsabilidad de Cortázar en la composición de estos volúmenes (o al menos de RC, publicado en vida), el dato significativo es su exclusión de los dos poemas de aquellos libros organizados indudablemente por él.

focalización sobre una figura femenina y la rebelión de ésta contra un destino que no acaba de comprender.

El poema presenta al personaje en un momento crítico: el de la crucifixión⁸⁷⁶. Apelando a un interlocutor no identificado, María va a dejar constancia del radical enajenamiento que siente con respecto a su destino y con respecto a la figura del crucificado. Las dos primeras estrofas del poema plantean el contraste entre las dos figuras en términos espaciales: "Véalo tan alto" (1) / "Míreme tan baja" (5). El único espacio común es el de la soledad y el despojamiento: "tan solo y desnudo" (2) / "tan sola y callada" (6), porque si él es "el señor del mundo" (4), María se percibe a sí misma como privada de su propio destino, "soportando apenas / todas esas cargas" (7-8). El contraste se prolonga en la percepción de los otros: la identidad que ellos le imponen no se corresponde con la que María se reconoce a sí misma. Los otros han decidido su lugar: "Estas gentes creen / que conozco a mi hijo" (9-10)⁸⁷⁷. El seno de la propia identidad es percibido como tesoro que, sin embargo, los otros profanan convirtiendo al sujeto en instrumento útil a sus intereses: "Como un cofre guardo / algo apenas mío. // Lo abren y lo cierran / sin decirme nada, / van poniendo lino / de amor y alabanza" (11-16). Igual que en el caso de Juana de Arco, el sujeto que aquí habla se siente despojado de su identidad y entregado a la manipulación ajena.

El último movimiento del poema constituye, como en el poema anterior, el gesto de afirmación de la propia identidad: "Soy sólo María" (17). Esa afirmación se verifica, como entonces, en la negación de las convicciones del mundo en torno. María no es

⁸⁷⁶ Escena que Cortázar ya había evocado en un soneto de *Presencia* titulado, precisamente, "Crucifixión" y que analizaré en detalle más adelante.

⁸⁷⁷ La alienación con respecto al hijo deja huella en otros textos tempranos de Cortázar, como puede ser, con signo absolutamente inverso, satánico, "El hijo del vampiro" (de *La otra orilla*; CC/1). Por el tema concreto y por la forma del poema -romancillo hexasilábico de asonancias independientes en cada cuarteta- debe atribuírsele una fecha temprana. Probablemente, no esté lejos de la influencia del Rilke de *Neue Gedichte*, donde aparecen varios poemas sobre la Pasión: "Pietà" (Rilke, 1991: 62), "Kreuzigung", "Der Auferstandene", "Magnificat" (Rilke, 1994: 80-84). La influencia de Rilke va a revelarse como una de las más importantes en los poemas cortazarianos que, de uno u otro modo, implican una conexión "culturalista" o "de arte".

sólo lo que los otros han decidido que sea, mero catalizador de la piedad ajena. En el ámbito de íntima ignorancia de las razones que la colocan en el papel en que se encuentra ("No sé por qué vine / ni si fui elegida", 21-22), frente al enajenamiento del propio destino ("Todo estaba escrito / para mí, María", 23-24), el sujeto, sin embargo, encuentra el elemento que lo define como individuo y que lo reconcilia con ese otro sujeto, el crucificado, con el que, sin embargo, no comparte aquello que los otros le atribuyen: la fatalidad del vínculo materno-filial. Por el contrario, el factor de reconocimiento con respecto a Cristo es otro, no impuesto por razones biológicas o biográficas: la compasión ("[...] no comprenden / que un suplicio ajeno / me nimba la frente", 18-20; "Sufro sin embargo / mirando a lo alto", 25-26). Lo único que María comprende es la pureza del dolor, ajena a sus causas: "No sé por qué muere, / pero tiene sed. / Tal vez es lo único / que de veras sé" (29-32). Compasión y soledad irreductible son los elementos que definen en este poema la identidad de la madre del crucificado. Una vez más, Cortázar realiza una "in-versión" de la figura tradicional, procurando deshacer interpretaciones establecidas, y nuevamente esa reescritura pretende subrayar el proceso de autoafirmación del sujeto.

2.5. "LOS ICONOCLASTAS"

Este poema es otro de los que responde plenamente a los postulados más restrictivos del "monólogo dramático". El discurso representa aquí la alocución dirigida por un miembro de la herejía identificada en el título (y datada en el epígrafe: "707-843 d. C"⁸⁷⁸) a sus propios correligionarios, representados en el poema bajo el

⁸⁷⁸ Más allá del efecto anacrónico que he señalado en otros poemas, una fecha tan amplia no actúa directamente sobre el texto como localización cronológica de la preferencia, pues no puede referirse al momento concreto de enunciación. Teniendo en cuenta una posible interpretación "en clave", que propongo más abajo, esa fecha cumple una función de distanciamiento irónico, el cual actúa no tanto sobre el acto de enunciación "fingido" como sobre el acto de enunciación real del poema, añadiendo un mensaje que podría transcribirse como "este texto se refiere a otra época". Para esa posible lectura "en clave" debe tenerse en cuenta que los decretos iconoclastas promulgados por diferentes emperadores bizantinos a partir de León III el Isáurico (717-741) suscitaron profundo rechazo entre la jerarquía eclesiástica de los patriarcas orientales por lo que se consideraban una ingerencia intolerable del Estado en el ámbito de la Iglesia, llegando los iconófilos a cuestionar el poder del Emperador (cfr. Poupar, 1987). La transposición a una crítica de la censura moderna

nombre de "hermanos" (1, 18). No falta tampoco la figuración del momento concreto de la enunciación, inmediatamente posterior a un suceso singular: "El mensajero arribó ayer [...]" (2). El contenido del poema consiste en la transcripción del mensaje recién llegado y en su interpretación individual por parte de la voz enunciativa.

Dicho mensaje se inscribe explícitamente en dos momentos como un mandato recibido: "Debemos destruir las imágenes santas" (4, 17). Esa repetición implica en cada caso una cierta crisis del discurso. Tras la primera ocurrencia (que cierra la primera estrofa), se inicia el primer intento de justificación de la orden recibida, planteando los antecedentes en forma que ya parece anticipar el tono de protesta, el desacuerdo respecto al contenido de esa orden ("Nuestro jardín no abunda en rosas, / pero las pocas que se abrían alababan a Dios", 5-6). Acto seguido, se anticipan las consecuencias inmediatas de dicha orden, en términos de inequívoca rebelión interna: "Sólo el incienso, pobre invención, perfumará la nave, / y nuestras sombras, pasto del futuro, / se posarán sobre el jalbegue, / teoría de irrisión, óptica miserable" (7-10).

A pesar de ese íntimo repudio que provoca la orden en el hablante, su esfuerzo se dirige a intentar entenderla y explicarla a sus "hermanos". En primer lugar, se opone un argumento fuerte. En situación de conflicto, el poder supremo puede negar el acceso a los objetos, pero no la capacidad de los sujetos para tender hacia ellos, aunque ésta deba limitarse a generar sustitutos: "Sin embargo Dios no puede cegar al Emperador / (aunque de Sus obras sólo la presunción podría argüir)" (11-12). A partir de ese momento se percibe que el poema está planteando un enfrentamiento de discursos, análogo al que aparecía en "Juana ante su señor" y en "Voz de María": el discurso de la libertad de la imaginación frente al discurso del control. Quizá la orden castiga un excesivo entusiasmo, que podría redundar en pérdida de la influencia de ese discurso del poder: "y el párpado de púrpura que cae sobre el ojo de los hombres /

no resulta difícil.

para borrar la esplendidez de los mosaicos / castiga acaso una esperanza demasiado ávida / en la luz, los diáfanos colores, la danza inmóvil de las formas" (13-16)⁸⁷⁹.

Pero no puede olvidarse que la iconoclastia constituye de por sí una herejía en el seno de la institución eclesiástica. Por tanto, la soterrada resistencia del hablante a la orden recibida y su eventual interpretación apuntan a una *disidencia dentro de la disidencia*, que, aunque se ajuste a la respuesta histórica real, corresponde con la habitual in-versión que Cortázar viene aplicando a los temas recibidos. Desde el punto de vista de la configuración de la identidad, el gesto dialéctico del "yo" enunciador se eleva como instrumento para no alienarse en el mero cumplimiento de la orden, en la *in-diferencia* implicada en la falta de crítica.

Así, la última parte del poema presenta una segunda interpretación del mismo hecho. Primero se ofrece una salida consoladora que apunta a la ya mencionada irreductibilidad del ámbito de la subjetividad: "Nada pueden las órdenes contra el pulido esmalte de la memoria" (20). El "yo" que habla es consciente de que esa resistencia -la incitación a imponer la creencia en la individualidad- significa una oposición contra el sentido profundo de la orden ("aunque pequemos al decirlo, aunque pequemos, míseros / por un amor que ha de servir a fines más sutiles", 21-22). Inmediatamente propone una hipótesis que sirva para aceptar la nueva situación, en términos no previstos por el Dios que emite la orden:

Os propongo esta pobre esperanza:
quizá al destruir tantos suplicios figurados
25 destruimos los suplicios,
quizá al borrar una crucifixión
el Cordero echa a andar otra vez libre,
y su Madre sonrío, y eso basta
para salvarnos.

⁸⁷⁹ Es el momento de apuntar que las isotopías simbólicas contrapuestas de la "sombra" y la "luz" articulan el texto. En la primera se inscriben el "ya es de noche" que abre el poema (1), el "polvo de galope" que envuelve al mensajero (2), el "halcón de ceniza" (3) con que se compara al pergamino, "nuestras sombras" (8), la imposible ceguera del Emperador (11) y "el párpado de púrpura" (12). En la segunda, por el contrario, el "jalbegue" (9), "la esplendidez de los mosaicos" (14), "la luz, los diáfanos colores, la danza inmóvil de las formas" (16), "las sábanas de cal" o "el pulido esmalte de la memoria" (20).

El empobrecimiento de la realidad que implica la supresión de las imágenes puede paliarse si se adopta un punto de vista dialéctico y mágico a la vez. La destrucción de la imagen podría conducir a destruir lo representado. Puesto que la esperanza es reconocidamente "pobre" y sólo quiere cumplir la función de consuelo, los ejemplos que se aducen sólo afectan a imágenes de dolor (significativamente, la de la Pasión, con lo que el poema se conecta indirectamente con "Voz de María"). Se calla el modo de suplir la falta de las imágenes bellas y ese silencio es ya el primer cumplimiento de la orden. No obstante, los tres últimos versos incluyen la propuesta subversiva, la que genera una nueva herejía clandestina que aparentemente respeta la orden: "Sobre las blancas telas, húmedas todavía, / dibujad como yo figuras de consuelo; / hemos obedecido, humildemente" (30-32). El último verso es, desde luego, irónico y repercute sobre el pasaje inmediatamente anterior. La "pobre esperanza" en una hipotética salvación, que se presentaba como procedente de la aniquilación mágica de las imágenes de dolor, debe quizá leerse como la estratagema para una salvación mucho más inmediata: la que, seleccionando astutamente unas determinadas imágenes para destruir, les permita conservar, incluso crear, otras "figuras de consuelo" sin condenarlos al castigo por haber desobedecido la orden.

El poema es complejo en su planteamiento dialéctico y en la confrontación de discursos que implican el conflicto entre la identidad individual y la *in-diferencia* pretendida por la institución que representa la voz del poder. Esta lectura abstracta permitiría acaso proyectar el poema sobre el conjunto de textos cortazarianos que vagamente he calificado como "lirica crítica" y que aparecen hacia el final de mi estudio. Incluso podría leerse "Los iconoclastas" como *poème à clef* que denunciase algún tipo de constricción precisa a la "imaginación", como censura surgida en el seno mismo de lo que en principio quería ser subversivo. Obviamente, la proyección sobre cualquiera de los procesos revolucionarios con los que Cortázar se sintió comprometido es sencilla, pero lo más plausible -si se admite la sugerencia- es que se

trate del caso cubano. Asumiendo el riesgo de semejante interpretación, podría precisarse más o menos la fecha del poema hacia la mitad de los años 60 y leer en su plenitud distanciadora e irónica el sentido del epígrafe, según señalé, como una forma de "obedecer humildemente" y fingir que no se está criticando la actualidad, sino "tan sólo" evocando una herejía del pasado.

2.6. "LA HIJA DEL ROC"

Con este poema se abre una serie cuyo origen es quizá más literario que histórico. Una vez más en este tipo de poesía se privilegia a una figura femenina que indaga en los límites de su identidad conflictiva. El poema plantea un reproche filial, de atribución problemática dada una variante textual que afecta al género del enunciador. Lo que en la primera versión (PM) es homogeneidad en la impostación de la voz (no hay duda de que quien habla es la "hija del Roc": "atada por una condición de cielo", 1), en la segunda (SC) sería una transposición eventual en el curso del poema, que comienza regido por el masculino ("Atado por una condición de cielo") que debería adscribirse al "yo" del poeta, generando una distorsión poco "elegante" en la coherencia enunciativa del texto⁸⁸⁰.

Sea como sea, el poema presenta, en este caso, el cuestionamiento de la identidad como confrontación íntima con otra identidad individual anterior y singular que cercena las posibilidades del propio desarrollo. El discurso elige para ello una configuración profundamente simbólica, en términos de dinamismo imaginario que intentaré subrayar en el análisis.

El "yo", que duda incluso de su propia capacidad de sostener el discurso ("hasta mi voz es burla de ala", 3), se duele de su condición al descubrir que su identidad terrestre ("Hija del Roc, magnífica farsa / que en un lecho de tierra gime y sueña", 5-6)

⁸⁸⁰ Creo que debe preferirse, por esa razón, la primera lectura, dado que SC a menudo incurre en erratas. Fuera de la eliminación de la coma final en el v. 10 (SC), hay otra variante de importancia en el v. 17: "Y tú vuelas, posándote en las nubes" (PM) / "Mas tú vuelves, posándote en las nubes" (SC).

no se corresponde con sus expectativas ("quiero volar, quiero perder estas sandalias", 2) y se siente burlado, frustrado. Desea cumplir la condición aérea que creía poseer por causa de su herencia, adquirir la capacidad de elevación y el poder de transformación que caracteriza al ser aéreo ("[...] las nubes trepan / y los vientos corroen los metales", 7-8). Pero, precisamente, esa herencia es la que inmoviliza al sujeto: "-Padre, pájaro nubio, enorme crueldad, / oh tu sombra infinita que copian mis cabellos / esta carrera inmóvil de mi cuerpo temblando!" (8-10). Esa contradicción es quizá el castigo por el origen monstruoso del "yo"⁸⁸¹, castigo que éste considera inmerecido, por lo cual quiere renunciar a su condición.

El "yo" es una copia del padre: la sombra (concepto clave desde una interpretación jungiana) no sólo es densa, no sólo tiñe los cabellos del "yo", sino que, por ser éstos los que la copian, el sujeto se ve trabado por el peso de la identidad ajena en el único elemento que simboliza su capacidad de expansión al mundo, el pelo (cuya importancia en la escritura cortazariana ya ha podido ir viéndose). Cualquier otro movimiento es puro deseo de huida, "carrera inmóvil", y escalofrío sin desplazamiento. La fijeza es castigo doblemente cruel cuando se había soñado la elevación y el "yo" quiere liberarse de esa condena ("buscando desatarme", 14). Para ello realiza primero un movimiento de regresión que lo encierra "en un palacio de cortinas negras" (12) o se introduce en un ámbito de aguas de muerte ("en una barca de remeros sordos", 13) donde pondrá en marcha ritos eróticos que conjuren otro engaño anticipado en el v. 4:

⁸⁸¹ El autor define este texto en la nota que lo precede como "un monstruo hablando de otro" (SC: 255). Allí también recuerda que el Roc "ya empollaba en otro meopa". Se refiere a "El interrogador", que termina: "Pregunto por la nada que nos mueve; / en esos cementerios conjeturo / que crece poco a poco el miedo, / y que allí empolla el Roc" (SC: 253). Ambos textos se incluyen en secciones diferentes de *Pameos y meopas*, que, no obstante, permiten fecharlos simultáneamente ("La hija del Roc" aparece en "Cantos italianos", 1953, y "El interrogador" en "Circunstancias", 1951-1958). También aparece el pájaro en *Rayuela*: "Ah, si en el silencio empollara el Roc..." (R, cap. 93: 351). Monstruosidad e identidad también se dan vinculadas en el poema "La empusa", "monólogo dramático" de un "ser desagradable", marginal, al que le está vedado su propio conocimiento: "Ya no sé distinguir mis límites / o los del vago reino de mis juegos" (1-2). Totti "explica": "Per comprendere bene "La empusa", bisognerà invece ricorrere alla lingua greca, dove *Empusa* è un mostro infernale, dal verbo *empàzomai*, "io afferro". Questo spettro, testimoniano le mitologie, è un demone che si mostra sotto mille aspetti, verso l'ora del mezzogiorno ai disperati. Secondo alcuni era la stessa Ecate, terrificante spettro, comunque e sempre in senso lato" ("Notte di traduzione", en RC: 134).

"hasta mi amor es un volcán de plumas". Frente a esto, los intercambios eróticos que habrían de liberar al sujeto están marcados por la crueldad: "me enlazo a mis esclavos, a las vírgenes, / desangro adolescentes y corderos" (15-16). Esa crueldad, sin embargo, es también copia de la "enorme crueldad" (9) paterna. La búsqueda de la propia identidad, entonces, fracasa porque la figura del padre vuelve constantemente, hasta en las estrategias de liberación, y reaparece como peso que lastra toda posibilidad de elevación ("Mas tú vuelves, posándote en las nubes", 17) y como elemento que organiza el mundo del "yo" ("centro perpetuo del espacio", 18). Los dos últimos versos del poema plantean una salida desesperada: impotente frente a la figura del padre, el sujeto decide dirigir su crueldad hacia la otra figura culpable de su monstruosidad innecesaria: "Ah encontrar a mi madre / y arrancarle los ojos" (19-20).

Como he apuntado al principio, el poema presenta una nueva orientación en el cuestionamiento de los conflictos generados por el propósito de alcanzar la definición de la identidad propia y ofrece cierto interés en un acercamiento de tipo psicoanalítico (que debería partir de la interesante variante genérica que abre el texto, "atada / atado" y que afecta singularmente a la configuración de la voz enunciativa). Pero sería excesivo intentar proyectarlo sobre la figura del autor, pues encaja mejor en el seno de una escritura ficcionalizadora del acto de discurso. El propio Cortázar en la nota que precede al poema en *Salvo el crepúsculo* señala el carácter de divertimento metaliterario de este tipo de textos, siempre bajo la norma de la inversión, como he señalado antes: "Las viejas mitologías me asaltaban con una vehemencia de despedida final, era hermoso inventar variantes, genealogías" (SC: 255).

2.7. "MENELAO MIRA HACIA LAS TORRES"

Entre los poemas que aparecen enunciados por una "voz impostada", uno de ellos se adscribe a la temática griega tan apreciada por Cortázar, nuevo tributo a esas "viejas mitologías" recién evocadas. Si en "Grecia 59", por ejemplo, se recuerda desde la

contemporaneidad alguno de los elementos de la *Iliada* (el hotel "Palladion"), este poema reconstruye, años antes⁸⁸², un momento de esa misma aventura desde la subjetividad de uno de sus principales protagonistas, Menelao, el cuñado de los Dióscuros, que también son objeto de un poema, como se verá en otro lugar.

Aquí el héroe griego, al pie de las murallas de Troya, imagina a su esposa Helena en los brazos de Paris. El poema es la representación del minucioso auto-suplicio de los celos, pero, a la vez, interpreta la crisis de soledad radical en que el individuo se sume en tales circunstancias: es fundamental al respecto la conciencia que Menelao tiene de hallarse separado tanto de los amantes como de los hombres que le acompañan en la tarea de asaltar la ciudad para recuperar a su esposa.

Esa conciencia de escisión doble se traduce en la confrontación imaginaria de dos espacios en el poema: el "aquí" de Menelao y el "allí" que alberga a la pareja. El primer espacio es el espacio de la guerra ("[...] bajo las tiendas / ronca el olvido [...]", 6-7) y del conflicto íntimo que oprime al sujeto ("[...] El aire es un yelmo en estas sienas [...]", 6); el segundo es el espacio del amor, la alcoba en la que Helena espera el regreso de Paris: "Helena alisa / la piel de león que incendia el tálamo" (9-10). Entre ambos espacios se sitúan las torres que Menelao mira y en las que intuye la sombra del adversario: "La caracola de su cuerpo bebe el eco / de los pasos de Paris en la torre. [...]" (12-13). La mirada, precisamente, establece el vínculo entre los antagonistas; si Paris en realidad no está en el ámbito del amor, pues aún no ha llegado allí, tampoco Menelao está en el de la guerra, arrancado de él por su pasión. Pero, puesto que es él la voz que rige el discurso, se atribuye a sí mismo la condición mediadora entre ambos espacios: "[...] Sólo yo soy un puente" (7).

La propia focalización alternante del discurso representa la fluidez de uno a otro espacio y la constante "des-ubicación" del sujeto. Menelao mezcla la enunciación de lo

⁸⁸² 1953 es la fecha de la sección que lo incluye en *Pameos y meopas*, "Cantos italianos", como la "La hija del Roc".

que imagina que ocurre *allí* (1-4, 9-14) con la de lo que percibe o siente *aquí* (5-7, 15-18). En el primer caso, el sujeto revela la conciencia de que su discurso traduce una construcción de su imaginación: "Las manos que *quiero* torpes de una nodriza troyana / lavan sus muslos, y el dorado correr de su garganta esta noche, / a la hora en que una esclava de ojos viles / alza un espejo sediento hacia su rostro" (1-4, la cursiva es mía). Por detallada que sea la escena, la modalización implicada en el verbo "querer" indica que ese detallismo sólo cumple la función de incrementar el sufrimiento del sujeto.

A continuación, el punto de vista se dirige hacia la inmediatez del "aquí". Frente a la tortura íntima del hablante, el ámbito que lo rodea se caracteriza por la euforia y la indiferencia: "Cunden las flautas del festín de los hombres, el recuento / de los fastos. El aire es un yelmo en estas sienes, pero bajo las tiendas / ronca el olvido. Sólo yo soy un puente" (5-8). Menelao percibe la clave de su identidad: ser el elemento que establece la unión entre la guerra y su causa, relación que, de otro modo *-i. e.*, para cualquier otro que no sea Menelao- debiera resultar desproporcionada. El conflicto colectivo (universal) es mera venganza personal: la noche previa a su victoria militar, el héroe prevé lo ineludible de su derrota individual. Ineludible porque las causas de esa derrota las ha creado él mismo en la intimidad al imaginar a su esposa esperando anhelante el regreso del adversario. Menelao, al contrario que sus hombres, nunca podrá olvidar.

La mención de su condición de mediador viene seguida por un verso aislado que, en su ambigüedad, podría referirse a cualquiera de los dos espacios hasta ahora evocados, la literalidad de lo percibido en el campamento o la figuración de lo imaginado en la alcoba: "Ahora humillan las antorchas, y una apagada lumbre dejan para su noche" (8). Es entonces cuando Menelao evoca a su esposa "bebiendo el eco de los pasos de Paris" y cuando se le hace evidentísimo su "no-estar-allí":

[...] Afuera sigue
el tiempo en las murallas.

15 Y yo, esta negra ráfaga
que me arrasa los ojos, este fantasma inútil
sólo capaz de ir hasta ellos a mezclarse
llorando en su maraña de caricias.

Menelao, como el tiempo (frente al espacio atemporal de los amantes), está "fuera". Su única posibilidad de invadir el espacio que lo rechaza es dejarse invadir imaginariamente por él y transformarse en llanto, en queja. El poema, finalmente, es la materialización de esa queja y, por tanto, la verificación de la fusión de espacios y experiencias. El sujeto, fuera de lugar, reconoce que la única posibilidad de conservar un residuo de identidad es *decir* esa experiencia y el poema se eleva, así, no como traducción sino como última instancia del suceso. Por ello, este texto no puede leerse como mera re-creación de una escena literaria sino como transposición de una experiencia existencial representada en un "caso" paradigmático.

2.8. "JACK THE RIPPER"

Con el poema titulado "Jack the Ripper" se suscita un problema referido a la organización de mi propio discurso. Evidentemente, el sujeto que habla en el texto es un personaje histórico. Pero el contexto en que se incluye el poema subraya, sobre todo, su condición literaria⁸⁸³. El autor prepara la lectura de su poema como si se tratara de un apócrifo, dando a conocer previamente algunos fragmentos de otros poemas atribuidos al criminal en su época⁸⁸⁴. La inclusión responde, pues, a una estrategia ficcional cuidadosamente elaborada. De ahí que pueda considerarse al sujeto

⁸⁸³ El poema se incluye como colofón a un extenso complejo textual titulado "Relaciones sospechosas" (VDOM: 232-249). No siendo éste lugar para analizar en detalle esas páginas, cabe decir que el poema constituye una formulación "íntima" del problema del mal, tras haber expuesto el tratamiento que de él hacía un escritor-modelo (De Quincey), haber transcrito un ejemplo (un "encuentro con el mal" en un autobús), haber dejado constancia de una serie de criminales famosos, y haber intentado una variación humorística (la defensa de la tesis de que Jack el Destripador murió en Argentina). Todo ello desembocaba, al final del último texto, en una trasposición alegórica (el asesino frente a la reina) y dará paso, por vía poética, a la penetración en el misterio que para Cortázar constituye la característica de los crímenes del "Ripper".

⁸⁸⁴ Uno de ellos se transcribe como epígrafe del texto "Jack the Ripper blues" que precede al poema: "I've no time to tell you how / I came to be a killer. / But you should know, as time will show, / That I'm a society's pillar" (De un poema enviado por Jack a un periódico londinense, 1888)" (VDOM: 242).

enunciador como un personaje que, aunque histórico, procede básicamente de un espacio imaginario construido a través de la literatura, como los que me han ocupado en esta última sección. Sirve este poema, en cualquier caso, para demostrar que la clasificación de las voces impostadas según su procedencia no es pertinente más que como criterio heurístico, pero en modo alguno como rasgo significativo respecto al problema central que esos textos plantean. Por otro lado, el poema "Jack the Ripper" puede leerse como palabra de cualquiera de los instrumentos del mal, de los cuales se hace un repaso en las páginas de *La vuelta al día en ochenta mundos* que lo preceden. La atribución de un nombre a esa voz, en ese contexto, no pasa de ser un avatar del destino: Jack no es sino otro de los nombres del miedo.

A pesar de todo, la ficcionalización enunciativa no es plena, al menos en el nivel en el que yo la he señalado. Si el vínculo con los "verdaderos" poemas del Ripper existe, este texto no se ofrece al lector como uno más del conjunto, sino que se declara explícitamente la impostación de la voz. Por debajo de las diferentes modulaciones que he ido señalando, ha podido siempre percibirse la presencia de una voz autoral que no quería borrarse⁸⁸⁵. En este caso, la declaración es textual: "Hace años imaginé a Jack de una manera más personal, buscando esa cara que ocultaba la probable máscara, y lo dije así" (VDOM: 247-249)⁸⁸⁶. Estas pocas líneas informan bastante bien del proyecto cortazariano: la "manera más personal" no alcanza sólo al sujeto que imagina sino también al objeto imaginado. Toda enunciación es personal; el nuevo registro que añade el poema es que lo personal se traslada ahora al objeto "imitado". Esa asimilación redundante necesariamente en la elección de la primera persona "trasladada": el título nominal es el índice del pacto, la señal explícita del cambio de voz.

⁸⁸⁵ Recuérdese, por ejemplo, que en *Salvo el crepúsculo* se decía con respecto a "Marco Polo recuerda" "viví una etapa imaginaria de su viaje" (SC: 247).

⁸⁸⁶ Otras marcas de que la impostura no quiere aparentar la perfección son de índole interna al propio poema: la lengua y el verso difieren de los de los ejemplos ofrecidos de poemas "reales".

El sentido del poema también se halla esbozado en esas líneas introductorias: se busca la revelación del misterio, encontrar la cara tras la máscara. La poesía siempre es para Cortázar vía de acceso, y, en este caso, último intento de hallar la verdad de un ser "oscuro", después de otras tentativas en prosa que al parecer no acababan de darle todo el sentido.

Por su relativa brevedad, transcribo íntegro el texto del poema:

Como no he conocido la intimidad, como las manos
me muestran solamente su comercio con peniques y anillos,
y puesto que el día es un lavabo donde flotan pelos, y la noche
inalcanzablemente es otra vez el vientre
5 de donde me arrojó mi madre antes de que nos ahogara la cerveza,

necesito este espejo triangular,
algo que me hunda en el misterio
para después, oculto en niebla y respetabilidad,
mirar su roja nube,
10 la merla sollozando.

Al igual que en otros poemas, la estructura sintáctico-argumentativa del texto es muy clara y equilibrada: cinco versos para exponer unas "causas", otros cinco para exponer sus "efectos". La mera diferencia silábica entre los versos de la primera parte y los de la segunda puede ya dar indicación de una de las complejidades semánticas que quiere transmitir el poema: toda indagación sobre las causas es necesariamente más prolija y confusa que la mera enunciación de los hechos, que se imponen por sí.

Efectivamente, el poema representa una indagación en el pasado como vía de explicación de los hechos presentes. El texto aparece, pues, como plasmación verbal de esos resultados, ordenamiento sobre la página de un proceso de introspección. Se conoce al sujeto de esa introspección, se nombra en el título. Es asesino famoso, y, por si acaso faltase la noticia de sus crímenes, en páginas anteriores se han ofrecido algunos detalles. El poema es una explicación, requerida o no, de lo que esos crímenes significan.

La disposición del texto obedece a la de cualquier nota clínica: "por aquello, ocurre esto". La invención, en cambio, se sirve de imágenes y símbolos todavía por

"traducir" al discurso clínico (*i. e.*, crítico): a la voz de la demencia se le ha impuesto un patrón "lógico" que, sin embargo, no logra acallar los contenidos profundos. La coexistencia en un sujeto que habla en primera persona de ambos elementos (el que "algo sea a la vez otra cosa") es lo inquietante.

Una primera versión admite la paráfrasis guiada por la *vulgata* psicoanalítica; hay en el poema palabras puestas como trampas ineludibles para ello ("intimidad", "vientre", "madre", etc). La primera estrofa parece componer más o menos fragmentariamente una escena de burdel: las metonimias parecen claras, "manos con peniques y anillos", "lavabos donde flotan pelos". Se quiere dar un sentido traumático al razonamiento: el sujeto es un ser disminuido, "arrojado", que no puede retornar. La segunda estrofa pretende ser la clave: el crimen es una redención, desesperado intento de alcanzar lo que por otra vía está vedado. El "espejo triangular", en esta primera traducción, será el cuchillo, y sangre será, pues, la "roja nube".

La lectura primaria se ha presentado, así, meramente como una lectura trópica basada en un cifrado relativamente sencillo. Pero el poema exige una lectura profunda en la que la persecución del sentido de los tropos mencionados los convierta en símbolos de mayor alcance que construyan un paradigma regido por la búsqueda y la revelación, tal como se ha sugerido en las líneas que introducen el texto. Así, la "intimidad" del primer verso no podrá ser sólo fácil eufemismo del contacto sexual: la denuncia de "desconocimiento" marcará el sentido global del poema. La pretensión del sujeto es alcanzar la identidad y en la isotopía que ésta introduce se situarán gran parte de los símbolos posteriores. El poema es trágico porque enuncia una tarea inconclusa del "yo" emisor.

Esa ignorancia de la propia intimidad es el punto de partida de una búsqueda que pasa por la exteriorización, el "arrojarse" a lo otro. Las "manos" están aquí, entonces, en lugar de las acciones, entendidas como el punto más próximo de eso otro, el primer receptáculo tanto de lo que se puede ofrecer como de lo que se puede recibir.

Mera ilusión, al cabo, objetos pervertidos, pues sólo se dedican al "comercio con peniques y anillos". Instrumentos usurarios, las manos se vuelven horribles. Si me resulta difícil encontrar una trasposición simbólica para los "peniques" (metonimia de "dinero" y éste, a su vez, metáfora de las relaciones pervertidas), no es, en cambio, complicado ver en los "anillos" un arquetipo imaginario, de singular atractivo para Cortázar, como todo lo circular. Por su condición de hueco y de circularidad, podrían constituir, sin duda, el símbolo de una vía posible para acceder al misterio de la identidad. Por ello, se vuelve más insoportable su "desvalorización" en el comercio con las manos que los reducen a pura mercancía crematística. La fungibilidad del símbolo es dificultad añadida en el camino de la búsqueda.

El final de la primera estrofa se organiza como una contraposición entre "día" y "noche", en un afán reduccionista que pretende abarcar en esas dos instancias todo el tiempo. La primera lectura, que haría interpretar el uso del verbo "ser" (en "el día es [...]") como mero puente para la metonimia (que se basa en la braquilogía por elipsis: "es de día cuando veo...") e incluso redundaría en reversión temporal (en el decurso "literal" es primero la noche sexual y luego el despertar ante el lavabo), se revela insuficiente en un momento posterior. A mi juicio, el "día" y el "lavabo" se sitúan en una misma isotopía semántico-simbólica, regida por la blancura, la limpieza, la luz, lo positivo, punto de partida de una oscilación exigida por la inestabilidad: los "pelos" flotando constituyen una imagen de la degradación, una premonición escatológica, tachas en la blancura, reclamos del sumidero, protagonistas del abismo. Así es como viene enseguida la antítesis: la noche que "es el vientre", y que ya no debe leerse elípticamente ("en la noche salgo a buscar los vientres femeninos"), sino literalmente: es la vuelta al origen, la proximidad a lo uno. Pero todo aparece como facticio. La construcción sintáctica de esta frase final es premeditadamente ambigua: primero, ese adverbio en "-mente" ("inalcanzablemente es [...]") desplazado (estilema frecuente en Cortázar) que en cierto modo niega lo que sigue aun antes de ser enunciado; en

segundo lugar, la falta de puntuación induce a la vacilación a la hora de decidir de qué verbo depende la subordinada introducida por "antes de que...". Si dependiera de "es", cabría interpretar que la imaginación del "yo" (noche=vientre) es previa a la pérdida de la conciencia producida por la ebriedad y que ésta, inevitable y pretendida, es la devolución a una realidad escindida. Si, por el contrario, la oración temporal se considera vinculada directamente con "arrojar", parece exponerse que el dolor de la "pérdida" es siempre anterior al pacificador abandono de la conciencia.

En cualquier caso, hay otras dos cuestiones, independientes de la sintaxis, que merecen comentario en esta última frase de la primera estrofa. El uso del verbo "ahogar", por ejemplo, debe ponerse en relación con la aparición de "flotar" poco antes, y hay que entenderlo como su reflejo negativo, inevitable en la noche. La "cerveza", así, es la catalización del líquido no expresado en el día (pero que sería el agua): si aquél debía despertar, éste anega, embriaga, anula⁸⁸⁷. El segundo aspecto que quisiera destacar en este último verso es la aparición extraña de ese "nos". Ha de entenderse nuevamente, según creo, en el marco de la dialéctica de la identidad: si el día es el momento de la unidad (insostenible), la noche es tiempo para la escisión. El simple pronombre prefigura la inmediata aparición del símbolo del espejo. El "yo" perdido se reconoce múltiple y aniquilable.

La segunda parte del poema apunta la solución precaria encontrada por el "yo". Cercenada la relación positiva con lo otro, el único recurso es la inmersión global en una nada de la que sea posible renacer: el crimen. La primera lectura da ese resultado: el apuñalamiento es una pregunta por la identidad, un momento de revelación, un clímax identificativo para el que aniquila y para el aniquilado. La expresión "hundirse en el misterio" no en vano recuerda la dicción mística. El cuchillo es (a la inversa que en la interpretación metafórica) esencialmente un "espejo triangular", un objeto ritual en el que su portador podrá identificarse. La forma tampoco ha de ser casual: recuerda

⁸⁸⁷ No se olvide que en el simbolismo de lo líquido, lo denso es siempre negativo. Cfr. Durand, 1981.

el esquema de la divinidad (del Múltiple Uno). Así entendido, el cuchillo triangular es vehículo del "yo" y "hundirse en el misterio" es, literalmente, hacer penetrar en el cuerpo de lo otro la propia imagen reflejada.

Los tres últimos versos marcan el anticlímax. Tras haber conocido el misterio, el regreso pendular es inevitable, la recaída en la "niebla" y la "respetabilidad". La "roja nube", si era la sangre, es ahora el recuerdo de la experiencia "unitiva" que sólo da pie a la melancolía de lo perdido, a la repetición de la experiencia del "arrojamiento", de la expulsión. En "Jack the Ripper", el crimen ha sido trascendido por una experiencia de sentido metafísico cuasi místico que procura el acercamiento a los límites del propio "yo". Por lo que se refiere a la actuación autoral, y en conexión con otros poemas aquí analizados, el poema termina por ser una nueva "in-versión" de la leyenda con objeto de alcanzar la verdadera identidad del sujeto.

3. CORTÁZAR EN EL POEMA Y SUS DOBLES

3.1. HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE LA DUPLICIDAD ÍNTIMA

En el capítulo dedicado a *Presencia* tuve ocasión de anticipar algunas de las cuestiones que me han de ocupar en este momento, especialmente las relacionadas con el papel que juega el nombre en la definición de la identidad del sujeto, allí evocadas al objeto de comprender en lo posible el recurso al seudónimo utilizado por Cortázar en los primeros años de su carrera de escritor. Entonces aduje el texto de un soneto temprano que acaso convenga ahora comentar con cierto detalle, porque es uno de los primeros poemas en que se plantea por extenso el problema de la identidad.

"Vana misión, la de salir del nombre"

El soneto plantea abiertamente la imposibilidad de trascender la identidad propia, valiéndose para ello de una enunciación marcada por el tono admonitorio y

moralizante que se refleja en la apelación conminativa con que se abren los tercetos: "Sí, te lo digo: máscaras. Recuerda". El enunciador reconoce como norma general la condena del sujeto a ser lo que es ("[...] ¡Nada somos / si no somos nosotros! [...], 3-4) y que cualquier intento de auto-transformación está condenado al fracaso: "Vana misión la de salir del nombre / y el rostro propios [...]" (1-2). La vanidad de ese esfuerzo proviene de una especie de soberbia característica del ser humano, que pretende rebelarse contra la "mismidad" que es norma en la naturaleza. El hecho de que la fugacidad sea la principal característica de los seres no implica, sin embargo, que se encuentren entregados a la mutabilidad. Incluso los símbolos más conspicuos de la primera dan testimonio de ello: "[...] Ve la rosa // que no inicia el camino a la gardenia, / y la nube, tan grave en su seguro / ser único, distinto, conquistado" (4-7). El dejar de ser no significa "ser otro", el pasar no implica liviandad del ser.

Una ontología de la presencia como la que Cortázar no ha abandonado todavía en el momento de escribir este poema (diciembre, 1938 - abril, 1939) lleva aparejada la asunción del principio de identidad, aquí sinónimo de "mismidad". Sólo el hombre se atreve a contravenir ese principio; pero la voz lírica que habla aquí expresa inequívocamente su postura desencantada: el único recurso para trascender esa "mismidad", para llegar a ser otro, es el simulacro y lleva adosada la condena del sujeto que a él se entrega: "El hombre se despeña tras las máscaras" (8).

La divagación moralizante de los cuartetos deja paso en los tercetos a la mencionada admonición, que quiere ser positiva. El "yo" hablante que ya se ha revelado explícitamente ("te lo digo") expone ante el "tú" la ley de la identidad que debe asumirse y que termina identificando al sujeto con el universo que lo rodea. Del principio de identidad se pasa a la ley de las correspondencias: "Sólo en ti -solo- cabe tu universo, / y esa flor que te alcanza no es la misma // que alcanzo yo. [...]" (10-12). El universo extra-subjetivo es vario y no es posible encontrar una identidad objetiva: lo que "es-fuera" corresponde estrictamente con lo que "es-dentro"; los límites del mundo

son los límites del sujeto. De ahí que todo intento de auto-transformación para ampliar la experiencia del mundo se vea condenada al fracaso. La máscara es instrumento "inútil" (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. De ahí que - como ocurre con los lirios en el Evangelio-, "el más pequeño césped nos trasciende..." (14), puesto que el objeto natural se caracteriza por la asunción de su "ser-en-sí", proyecto que el hombre no es capaz de llevar a cabo, lanzándose al abismo del constante extrañamiento.

"Resumen"

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, pero para que la tarea sea provechosa puede aprender de los objetos que pueblan su universo como presencias ajenas. Son las conclusiones a las que parece llegar el poeta protagonista de *Divertimento* en "Resumen" (D: 111). El "yo" establece ahí una especie de programa contemplativo, del que se deriva como principal lección la inmanencia de los objetos en su ser no cuestionado: "Miraré muchos días la celeste calandria y el río / que felizmente fluyen sin preguntar su nombre ni su origen" (1-2). Esa especie de nostalgia del "no saber de sí" que los elementos del universo instalan en el sujeto se ofrece como paliativo contra el ansia por hallar la propia identidad. El afán del "yo" que lo llevaba a "despeñarse tras las máscaras", como se dijo, choca con el ejemplo de lo que se ve afuera: la calandria y el río también observan el resto del universo, pero sin afán: "contemplan sin prisa nacer lunas y puentes / desde sus ojos que olvidan pronto las imágenes" (3-4). El olvido está relacionado, obviamente, con la suspensión de la capacidad interrogativa. La cancelación de la memoria es el corolario

de la añorada ignorancia y ambas son las vías para prescindir de lo que falta, para reparar la fisura que abre la conciencia y acceder al disfrute de "lo dado", aunque sea misterioso (lunas, puentes que no se sabe qué unen), y que constituye las condiciones de posibilidad que definen el ámbito de cada sujeto.

Una vez aprendida esa lección, la actitud del "yo" se modifica. Si no puede prescindir de su característica diferencial -que es preguntarse por sí mismo-, volverá a interrogar, pero ya "sumiso", sin la soberbia que arriesga la precipitación: "Entonces volveré sumiso / a interrogar los espejos que replican mi pausa" (5-6). La búsqueda de la identidad propia ya no es afán de proyección sobre lo otro, sino detención introspectiva. La nueva disposición contemplativa del "yo" lo acercará a un conocimiento más verdadero, que terminará por unirlo en cierto modo a los demás: "[...] estaré como nunca al borde de esa estrella / que para todos tiene la sedosa escalera / y resume en un punto final las cosas y su danza" (7-9)⁸⁸⁸. Ese nuevo conocimiento implica la renuncia al orgullo de la diferencia que caracteriza a un cierto tipo de poeta⁸⁸⁹, pero, como indican inequívocamente los símbolos ascensionales, ponen al sujeto en una situación liminar y cenital, que da la clave de las cosas y de su movimiento y, así, lo acercan más a sí mismo.

⁸⁸⁸ La imagen de estar "al borde de la estrella" no deja de recordar el final del "Prefacio" de *Altazor* de Huidobro: "Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo" (Huidobro, 1988: 59) y la reiteración de la imagen a lo largo del poema del chileno. Del mismo modo la asociación directa "ojos-imágenes" puede apuntar a la misma fuente: cfr. por ejemplo: "En tanto me siento al borde de mis ojos / Para asistir a la entrada de las imágenes" (*Altazor*, I, vv. 79-80; *ibid.*).

⁸⁸⁹ Habiendo dictado el poema "casi dormido", como se dice en la novela, es probable que esa conclusión "inconsciente", en la que el poeta deja de ser un sujeto privilegiado cuando cesa de afanarse -inútilmente- tras la identidad, lleve al personaje-autor, caracterizado en el texto como "vate", a censurar el poema como "triste cadáver" y "asco innoble" (D: 111). A lo cual, no obstante, responde Renato (una de las voces "críticas" de la novela): "Suena como una cosa sensiblemente más... artística [...]. Y me gusta mucho más que tus hemorragias bárbaras. Perdoná esta opinión que nace de ciertas adherencias, la regla áurea y el resto" (D: 112).

"El interrogador"

La confrontación serena con los objetos y el sentido que se deriva de su presencia armónica es, pues, una de las condiciones indispensables para que el sujeto acote los límites de su propia identidad. "El interrogador", poema fechado entre 1951 y 1958⁸⁹⁰, parece exponer un cierto aprendizaje de la lección de los objetos. La apertura del poema es, a tal respecto, inequívoca: "No pregunto por las glorias ni las nieves" (1). La renuncia al afán inquisitivo queda cancelada en ese instante y el "yo" busca definir su lugar por relación con los objetos nimios, todo aquello que es caduco o que no sirve y que, sin embargo, no puede desaparecer: "quiero saber dónde se van juntando las golondrinas muertas, / adónde van las cajas de fósforos usadas" (2-3)⁸⁹¹. Esa actitud niega la posibilidad de un "más allá" vacío hacia el que proyectarse; siempre hay un *ahí*, oculto o manifiesto, frente al cual se define la propia identidad del sujeto: "Pregunto por la nada que nos mueve" (9). No hay una Nada trascendente, en la que se sumen las cosas, sino una nada actuante que impone, a su vez, el marco de actuación del sujeto. No es una pregunta retórica, no hay desplazamiento metafórico en la enumeración de esas cosas nimias, deleznable⁸⁹²: el sujeto se siente constreñido por la ominosa presencia de todo lo otro, frente a lo cual él mismo se define. La existencia de un lugar oculto que limita con el ámbito del sujeto hace nacer el "miedo" ("en esos cementerios

⁸⁹⁰ Por la sección que lo incluye en *Pameos y meopas* ("Circunstancias"). El título que consigno es el que lleva en *Salvo el crepúsculo*, que modifica el original "Poema". En *Salvo el crepúsculo* también se introduce una separación entre los vv. 8-9, inexistente en su primera publicación, que resulta significativa, por cuanto subraya el carácter ejemplificativo de los ocho primeros versos y conclusivo de los cuatro últimos.

⁸⁹¹ Esa pregunta convierte al poema en una especie de parodia del *topos* del *Ubi sunt*, algo que corrobora la presencia de las "nieves" en el v. 1, pues deben relacionarse con uno de los primeros y más logrados ejemplos del citado *topos*, el famoso poema de Villon que comienza "Où sont les neiges d'antan". Conviene recordar que en IJK, Cortázar utiliza ese verso del poeta francés para calificar un cierto tipo de poesía: "Además, el poeta, aunque parezca mentira, no escribe para el futuro. [...] el poeta hinca sus treinta y dos dientes en el durazno diurno. (Y la actitud *neiges d'antan*? Tan simple: una *sustitución*. Los duraznos en lata son excelentes para muchos.)" (IJK: 88-89; aunque Cortázar cita en francés, la versión editada, una vez más, traduce el texto).

⁸⁹² En cierto sentido, este poema podría también vincularse a la *Dinggedicht* rilkiana, que habrá de ser evocada reiteradamente en un capítulo próximo de mi estudio.

conjeturo / que crece poco a poco el miedo / y que allí empolla el Roc", 13-14). Lo siniestro surge en el proceso de definición de la identidad, pues es condición inexcusable de la existencia de la alteridad. El residuo del mundo está compuesto, sin duda, por restos del sujeto y el que quería aprender a no preguntar por sí mismo, ni por su origen, se encuentra abocado a cuestionarse cuánto de lo que se pierde le ha pertenecido previamente, cuánto de lo que se le muestra como ajeno desdeñable no le ha sido arrancado insensiblemente. El afán y la ansiedad del que no puede ser "en-sí" conducen, necesariamente, a la reflexión sobre la muerte como destino del ser-que-pregunta.

Esa conciencia de desolación final se percibe en los versos de un poema incluido también en la sección "Circunstancias" de *Pameos y meopas*, como "El interrogador": "El héroe". A pesar de su enunciación en tercera persona, este poema se vincula estrechamente con la indagación en la identidad. Aquí, el personaje poético debe enfrentarse al silencio final que encuentra su pregunta: "En las piedras rebota la clamante pregunta / del hombre por fin solo a la llegada" (23-24).

La zozobra nihilista común a ambos poemas había buscado una respuesta esperanzada en otro texto "Poema"⁸⁹³. El sujeto se percibe allí acosado: "Empapado de abejas, / en el viento asediado de vacío / vivo como una rama / y en medio de enemigos sonrientes" (1-4). Sin embargo, el signo final del poema admite cierta euforia voluntarista, en la que el mundo ya no se ve como ámbito siniestro que constriñe al sujeto sino como expansión de esa misma identidad subjetiva: "mis manos tejen la leyenda, / crean el mundo espléndido, / esta vela tendida" (5-7).

Algo parecido ocurre en "El héroe". Su hazaña consiste en transformar la circunstancia que lo rodea. El sujeto realiza una metamorfosis embellecedora del mundo -busca crear un "mundo espléndido"- que, sin embargo, termina en decepción.

⁸⁹³ Incluido también en "Circunstancias", pero publicado ya antes (UR, II: 51) y recogido luego, a diferencia de los anteriores tanto en *Le ragioni della collera* como en *Salvo el crepúsculo* (RC: 132; SC: 262; RC2: 258).

Partiendo de una situación individual precaria ("Con los ojos muy abiertos / el corazón entre las manos / y los bolsillos llenos de palomas", 1-3), el tiempo se figura como una calle engalanada para un torneo, en el que va a competir el sujeto-héroe: "mira el fondo del tiempo. // Ve su propio deseo" (4-5). Es evidente que a lo que se asiste es a una apuesta por la propia identidad. La figuración aparece marcada por imágenes de elevación y euforia ("guirnaldas, flechas verdes, torres", 6). El sujeto siente en primer lugar la posibilidad de expandirse ("Corre, el fervor lo embiste", 9; "enarbola el futuro, clama como los vientos", 12) para buscar acceso a la plenitud ("busca la entrada a la ciudad", 11; "Todo está ahí, la calle abierta", 13).

Como ocurre también en "Viaje y vivo retorno" (cfr. *infra*), la sensación de fusión con el mundo implica la inminencia de esa plenitud que dará el acceso a la propia identidad ("es su antorcha y su propio palafreñ", 10)⁸⁹⁴. Pero esa inminencia no se verificará, aunque las razones serán otras que las de "Viaje y vivo retorno". Si en ese poema que comento luego es el temor a la insoportable claridad lo que impide abandonar las restricciones que impone la materialidad, y por tanto se halla implicada la voluntad del sujeto, aquí todavía se mantiene la perplejidad frente a la inexorable sumisión a la materia: "No es necesario un tropezón ni una estocada, / los cuerpos caen por su propio peso, / los ojos reconocen un momento / la verdad de la sombra" (17-20). Una vez más, la sombra aparece como el límite del auto-conocimiento. Sólo es posible atisbarla, reconocer su impenetrabilidad. El héroe no quiere rendirse, sin embargo: "Todavía se yergue" (21). Cree posible mantener la apuesta: el corazón que se llevaba en las manos como prenda en que se recogía el misterio de la propia identidad, se eleva simbólicamente: "todavía en su puño late el halcón de acero" (22).

⁸⁹⁴ La misma confusión sujeto-objeto se manifiesta en otros poemas incluidos en *Último round*: en "El gran juego" la "con-fusión" enfrenta al "yo evidente" ("qué anverso tiene esa medalla / cuyo reverso me dibuja", 3-4) con el "yo ignorado" pero más real ("juego a encontrarme en esas cartas / que ciegamente son mi suma", 7-8), lo que concluye en la oposición entre el "yo" que se define en su hacer y el "yo" que es idéntico a su acción "pero no sé si la baraja / la mezclan el azar o el ángel, / si estoy jugando o soy las cartas" (11-14). En un contexto afín a la metafísica budista, que evocaré luego, se plantea también el problema en "Jardín para Octavio Paz": "Yo no soy nada / si no soy la planta / el aire / la fragancia / y nada es nada / si no se ve que nada es nada / aquí / ahora".

Pero el reto, la "clamante pregunta", sólo encuentra su propio eco. La frustración final desmiente la posibilidad de que esa calle engalanada sea en realidad el "mundo espléndido", niega la identificación del "yo" con la pretendida capacidad de dar forma a sus propios límites:

25 Después es titubeo,
 sospecha de que el fin no es el comienzo;
 y al fondo de la calle
 que parecía tan hermosa
 no hay más que un árbol seco
 30y un abanico roto.⁸⁹⁵

"La marcha del tiempo"

Desde luego, la tarea que conducirá al sujeto hasta su propia identidad no pasa sólo por la confrontación con los objetos que pueblan el mundo o con la construcción que él mismo quiere realizar de ese mundo, sino también por la fricción inevitable con el resto de sujetos análogos a él que pasan por su lado. Esos otros son, en buena medida, reflejo del "yo" que habla y en la trayectoria que ellos trazan puede atisbar su propio destino.

En esa fricción se halla implicado, necesariamente, el riesgo de alienación, de enajenamiento en una colectividad indiferenciada, sometida a consignas procedentes de un discurso anónimo y manipulador, que en cierto modo ya apareció en otros poemas como "Juana ante su Señor" o "Los iconoclastas". Gran parte de los poemas que integran la sección "Razones de la cólera" en *Salvo el crepúsculo* adoptan un tono crítico frente a ese riesgo y algunos, como "La marcha del tiempo", inscriben

⁸⁹⁵ Merece la pena anotar dos cuestiones en esta estrofa. La primera se refiere, una vez más, a variantes gráficas: aunque *Salvo el crepúsculo* trae un blanco tras el v. 27, éste no aparece en *Pameos y meopas*, y, como suele ocurrir, coincide con un cambio de página en la edición mexicana. Por otro lado, la "sospecha" que expresa ese mismo v. 27, negando la confusión de momentos en el tiempo (que debería corresponderse con la confusión sujeto-objeto también planteada en el poema), el poeta parece refutar uno de los más excelsos lugares de Eliot, otro poeta que habrá de ser convocado reiteradamente a partir de este momento: "In my beginning is my end [...] / [...] In my end is my beginning" (vv. inicial y final de "East Cocker", *Four Quartets*; Eliot, 1978: 177, 183). La misma noción se encuentra en otro texto privilegiado por Cortázar, los *Sonetos a Orfeo* de Rilke: "Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung; / und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt" (II.22, 9-11; Rilke, 1996: 79).

claramente las implicaciones que ese roce con los otros tiene para la comprensión de la propia identidad.

El "yo" que habla en ese poema se presenta agobiado por las circunstancias que lo rodean ("Todo me jode, pero las cosas crecerán / al modo de la sangre en los termómetros", 23-24)⁸⁹⁶. La inquietud por el residuo que preocupaba al sujeto de "El interrogador" ya no está en el horizonte de este otro "yo": "Cosas de cielo tiradas en los rincones / no me consuelan ya" (6-7). El ámbito del más allá, de lo desaparecido actuante, se ve aplastado por la falsedad del mundo en torno ("este calor sin fuego, esta moneda sin dinero", 3) y, sobre todo, una vez más, por la *in-diferencia* de los otros, que ofrecen una imagen que oculta su verdadero ser ("los retratos que cuelgan de las caras", 4). Así se incrementa el componente siniestro del mundo, pues el "yo" teme sumirse en ese carnaval de medios seres ("los botines vacíos entrando en los tranvías", 5)⁸⁹⁷, de sujetos afantasmados e idiotizados por la imposición del discurso del poder, cuya

⁸⁹⁶ La proyección autobiográfica la hace el propio autor en la nota en prosa que precede al poema en *Salvo el crepúsculo*: "Tiempos de escarnio, de exasperación que acabó metiéndose en la escritura, haciendo de ella una ráfaga indiscriminada donde se mezclaban slogans comerciales ("Cubana sello verde") y Vallejo, ya lo dije, su oscurísima trama, y lo cotidiano, es decir lo vomitado, lo resentido, lo para siempre insoportable" (SC: 333).

⁸⁹⁷ Ya recordé la imagen al comentar "Ganancias y pérdidas". El motivo relacionado con el cuestionamiento de la identidad aparece también en Eliot (cfr. "The Hollow Men"; Eliot, 1978: 83-86). Es el momento de señalar que el reconocimiento explícito de la admiración de Cortázar por Eliot ("En alguna esquina de esos años (era Stalingrado, era Okinawa, era Hiroshima, y en la Argentina íbamos y veníamos hablando de T.S. Eliot)", "Tombeau de Mallarmé", VDOM: 256) se traduce en numerosas citas. En el recuerdo anterior, por ejemplo, se esconde una cita de "The Love Song of J. Alfred Prufrock": "In the room the women come and go / Talking of Michelangelo" (Eliot, 1978: 13), que Cortázar reitera en *Rayuela*: "Las enfermeras iban y venían hablando de Hipócrates" (R, cap. 122: 403), según ya identificó Amorós gracias Juan Iriarte Jurado (Cortázar, 1984d: 665, n. 1). El último verso de "The Hollow Men", que ha desencadenado esta nota, aparece citado por Cortázar sin identificar en la interpretación de uno de los textos más importantes para su formación lírica: "Porque ese Chile de las *Residencias* es ya el mundo latinoamericano abrazado en su totalidad por una poesía todopoderosa, y es también lo planetario, la suma de los mares y las cosas con un hombre solitario en su centro, el hombre viejo entre las ruinas de una historia que se desinfla *not with a bang but a whimper* [...]" (Cortázar, 1987b: 54). El mismo verso vuelve a aparecer en *Rayuela* (R, cap. 90: 345): "La mayoría de sus empresas (de sus hempresas) culminaban *not with a bang but a whimper* [...]". La mención del poeta inglés es pertinente por cuanto Cortázar cita en exergo otro de sus "monólogos dramáticos" ("Journey of the Magi") en un poema que comento más adelante. Cabe postular, entonces, que así como Rilke se convierte en modelo fundamental de la *Dinggedicht* cortazariana -según habrá ocasión de señalar-, Eliot tiene un peso clave en lo que podría denominarse su *Ichgedicht*. (traduciendo del término crítico inglés "first-person poems"; cfr. Rader, 1976: 150; Sinfield, 1977: 8).

crítica -insisto- será constante en los poemas de "Razones de la cólera" como habrá ocasión de analizar. Con amarga ironía, el poema da a entender que el único recurso para no desaparecer en esa nebulosa es asumir la identidad "civil" a la que el "yo" debe ajustarse ("Métase en cintura, ciudadano," 16). Así, la eventual actividad inquisitiva ya no tendrá el sentido de las preguntas del "interrogador" o de las que se hacía ante el espejo el sujeto de "Resumen". Las "preguntas y respuestas" que aparecen en este poema (10) no permiten descubrir una identidad sino que son un "concurso"⁸⁹⁸, pretenden entretener a ese ciudadano ofreciéndole la perversión de la identidad, la tautología inane: "[...] ¿De qué color / era el caballo blanco de San Martín?" (27-28).

"Crónica"

El sujeto amenazado por el afantasmamiento llega al umbral de la locura en un poema sólo publicado en *Le ragioni della collera* y que, por su tono, debe situarse en la misma época que los de "Razones de la cólera" (fechados en *Pameos y mepopas*: Buenos Aires, 1950-1951; París, 1956). El "yo" que habla allí se describe sumido en una situación de tortura que es peor que el infierno (como se deduce de que su deseo repetido sea "quisiera estar en el infierno", 9, 22). El contenido del discurso que sostiene en tal situación es "absurdo", pero su organización absolutamente lógica. Se considera víctima de ritos crueles ("me alzan las venas fuera de la piel", 2), pero lo peor de ese sufrimiento proviene de la auto-traición y, de ahí el interés del poema para la discusión del problema de la identidad.

El sujeto, en el ápice de la alienación, colabora con sus verdugos, se descubre, se entrega plenamente a los otros que lo manipulan: "[...] mi lengua desleal no sabe callar / su nombre, su estado civil, su profesión y su estatura" (3-4). En esa situación, el

⁸⁹⁸ La estrofa está hecha de la transcripción de ese discurso ajeno y alienante constituido por anuncios, noticias "de sociedad", frases hechas: "Preguntas y respuestas / cubana sello verde, / hoy tocó pero tan bien la pianista / a beneficio de los hijos de los ahogados, / una mujer vendía pastelitos en la Plaza de Mayo; / observe que digo día hábil" (10-15).

sujeto se reconoce separado del mundo y su esfuerzo para vencer la separación resulta inútil: "se me han roto las uñas de arrancar esa costra que me separa del pan y de la fruta" (8). Lo horrible, sin embargo, es asumido por el sujeto en un giro irónico del discurso. Puesto que ese ámbito no ofrece los elementos tópicos del infierno ("[...] no he visto a Francesca ni a Tiresias, / no he visto a Satán ni he sido torturado. [...]", 10-11), su situación no puede ser infernal. Tal reconocimiento implica la abdicación de la propia identidad y la entrega a lo que "ellos" (sujeto del enunciado: "me dan...", 1; "me alzan...", 2; "lo que traen...", 7) han querido hacer del sujeto: se convence de que no vive tan mal, siempre que sea prudente y se ajuste al orden dado: "[...] Vivo bien, / cuidando no engancharme en las espinas de las rocas, / teniendo el corazón con las dos manos para que no se caiga. Late normalmente, / y ya no grito, [...]" (11-14). El trabajo enajenante del mundo en torno llega a su máxima expresión cuando el sujeto acepta como tesoro el instrumento victimario que "ellos" ("Me dan un escarbadientes todas las tardes", 1) han puesto en sus manos para que se auto-destruya:

15 [...] miro todo el tiempo el escarbadientes, soy feliz
 teniéndolo conmigo, ese adorable, dulce tesoro. Ya sé que no debo
 llevármelo a la boca, está lleno de sal.
 En realidad me lo dan para que me pinche y me destroce,
 la finalidad del lugar es que el desollado se pinche y se
 destroce

La sociedad ha conseguido que el "yo" se controle a sí mismo, se escinda. La auto-punición inducida y no cuestionada es la más terrible prueba de la pérdida de la identidad que se ha producido en un ámbito "aséptico": "y todo ocurre bajo una luz blanquísima y un silencio aplastado, / todo es suela de goma y reposo, [...]" (20-21).

El poema denuncia irónicamente el riesgo de alienación siempre presente en toda fricción con el mundo: el infierno consiste realmente en la abdicación de la propia personalidad. En tal sentido, el epígrafe de Eliot que abre el poema ("I should be glad of another dead", último verso de "Journey of the Magi"; Eliot, 1978: 104) cobra un sesgo que duplica la ironía. Si en su contexto original, "another" significaba la añoranza que el Mago sentía de un *nuevo* suceso extraordinario que arrancase de una realidad ya

insoponible tras haber conocido lo otro⁸⁹⁹, en "Crónica" esa "otra muerte" será sinónimo de una muerte *diferente* a la que describe -aceptándola- el poema.

Otros poemas

El infierno, pues, son los otros *in-diferentes*. Pero, paradójicamente, sólo ellos son el vínculo del "yo" con el mundo. Aislado, el "yo" se enfrenta exclusivamente a la ausencia total, a la falta absoluta, y, así, se niega. La confrontación entre compañía y soledad (fuera del ámbito erótico) se expresa radicalmente en el cotejo de dos poemas que no deben estar muy alejados en el tiempo, aunque sólo el primero de ellos pueda fecharse aproximadamente: "**Los amigos**" y "**Todo tan inútil**".

El primero es un soneto incluido en "Preludios y sonetos", tanto en *Pameos y meopas* (y por tanto fechado ampliamente entre 1944-1957) como en *Salvo el crepúsculo*. Consiste en una pura celebración de la amistad como anclaje del "yo", que reconoce en esos amigos a "sus iguales" y los puntos de referencia contra la zozobra existencial: "Livianamente hermanos del destino, / dióscuros, sombras pálidas, me espantan / las moscas de los hábitos, me aguantan / que siga a flote en tanto remolino" (5-8). En ese reconocimiento va implícito el compromiso de tener siempre presentes esas figuras, vivas o muertas, pues en ellas se alberga el reconocimiento y la posibilidad de refugio.

Frente a esa serena confianza en la permanencia sustentante de los otros, se levanta la desoladora comprobación del otro poema recién mencionado: "todo [es] tan inútil" y el esfuerzo por proyectarse hacia los otros no puede reducir la soledad radical que caracteriza al ser humano: "Naces llorando ya eres huérfano" (1) y cuyo ejemplo constituye el desarrollo de este breve poema: "los padres de diez hijos" que tras haber reunido a toda la "feliz familia" en una fiesta "están solos mirando lo que queda" (6). La tensión entre la voluntad de afirmarse con los otros y la disgregación del universo

⁸⁹⁹ Recuérdense los versos inmediatamente anteriores del poema de Eliot, que se aplican estrictamente al sentimiento que Cortázar confiesa tener en la inmediatez de su salida definitiva de Argentina: "But no longer at ease here, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods"; Eliot, 1978: 104).

humano que rodea al sujeto, revelándole su soledad radical, constituye para Cortázar el ámbito de desarrollo de la identidad.

Para concluir con los ingredientes que conforman el ámbito externo frente al que se define la identidad cabría completar la actitud inquisitiva del "yo". Un paso previo a la confrontación con la dualidad interna que constituye al "yo" en el tiempo consiste en hacer balance de lo que configura el mundo en torno, en percibir cuánto de lo que allí hay ha sido conseguido y cuánto ha sido perdido. Uno de los poemas que sólo se incluye en *Le ragioni della collera*, "**Nos hemos visto antes en alguna parte**", implica desde su título esa especie de encuentro incierto que el "yo" mantiene consigo mismo para repasar la sospecha de un trueque de identidades traducido en el intercambio de lo que había y lo que hay.

El inicio del poema deja traslucir que ese cambio implica una sustitución del ser natural (dígase la identidad originaria) por la máscara civilizadora que convierte al "yo" en "ciudadano", como acaba de verse en otro poema: "¿Por qué confeccionarse ropa a la medida / cuando la piel nos va tan bien, [...]" (1-2). El tema del vestido traduce la preocupación por el ocultamiento de la verdadera esencia de los sujetos y también establece la conexión que menoscaba el sentimiento en este poema ("Todo el amor cabe en una gabardina", 6). En esas condiciones, el "yo" se detiene para identificarse (de ahí el sentido del título) y sólo se reconoce en la falta: "En realidad lo importante es lo que no hicimos" (4). Eso no hecho es lo que genera la insatisfacción que define al sujeto. Si quiere recuperar su identidad tiene que poner en marcha lo que he llamado potencia inquisitiva: aquí ésta no consiste tanto en "preguntar" como, directamente, en "pedir", por difícil que parezca: "pedir, oh cosa horrible, reconocimiento / de privación, de ausencia, [...]" (12-13). Hay en ese enfrentamiento con la falta y con la humildad que al parecer se exige el sujeto una especie de traducción del *sapere aude* kantiano: la única manera de acceder al centro de la propia

identidad es reconocer que se está "fuera de lugar", desplazado con respecto al sí-mismo⁹⁰⁰, enfrentarse con la pérdida, con la vacuidad de lo adquirido.

El final del poema, sin embargo, no deja demasiado lugar a la esperanza: irónicamente, se sugiere que ese planteamiento esconde una esperanza trascendente que menoscaba al sujeto: "Dios será dar, me parece; ¡pobre perrito / esperando!" (16-17)⁹⁰¹. La ironía estriba en que se trata de una esperanza condenada al fracaso, pues no hay conexión real entre la petición (por otra parte no verificada sino como propuesta difícilmente asumible) y la ofrenda. El "yo" despojado en el presente abre la puerta a la confrontación con sus múltiples manifestaciones a lo largo del tiempo.

La confrontación del sujeto con una conciencia de diversidad íntima, consecuencia del devenir temporal es tema clave en Cortázar, sobre todo a partir del momento en que abandona Argentina. En el análisis de la poesía erótica se vio cómo el recuerdo del "ser-que-fue" y el tema de la "presente ausencia" configuran en buena medida el discurso cortazariano. Ese tono se extiende a poemas de otro tipo y completa el repaso de los avatares de la identidad.

Para entender adecuadamente la configuración del tema en Cortázar resultan bastante ilustrativos algunos lugares de su discurso crítico en los que el autor reflexiona sobre el tiempo y la memoria en relación con la poesía. En 1946, por ejemplo, el grito que Fausto dirige al instante (*Verweile doch! Du bist so schön!*) le parece a Cortázar "la más absoluta "Ars poetica" jamás formulada" (Cortázar, 1946: 78). Es una manera de señalar, en fecha relativamente temprana, que el tiempo es, a su juicio, el

⁹⁰⁰ Simbolismo por otra parte explícito en el texto: "[...] nunca / lo de veras, lo del centro" (14-15).

⁹⁰¹ Esos dos versos deben ponerse en relación con el inicial de "Poema a Dios, ese pajarito mandón" ("No es necesario que me mandes, perro") y con otros de "Tala": "Tal vez entonces, cuando no me valga / la generosidad de Dios, ese boy-scout" y, por tanto, puede proyectarse el tema de la identidad con el de la desacralización que me ocupa en un capítulo posterior.

tema por excelencia de la poesía⁹⁰². Por esa misma razón, Cernuda se le aparece, en lo contemporáneo, como uno de los poetas más admirables, pues lo considera "el poeta de la rememoración y del pasado, contra la línea de presente y futuro que signan Alberti, Salinas y Aleixandre" (reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 277). Considera Cortázar que los mejores poemas del sevillano son los que siguen aquel precepto de Fausto, los que emprenden la "triste y admirable tarea de eternizar las ruinas del tiempo y los amores", los que se comprometen con la "ambición de fijar lo instantáneo sin quitarle el temblor, el alentar y las luces" (*ibid.*)⁹⁰³. En el ejemplo cernudiano se cifra uno de los temas claves de la poesía y se revela una de las

⁹⁰² El ensayo sobre la "Oda a una urna griega" repite con diferentes modulaciones esa intuición, enseguida ligada al tema de la memoria, por ejemplo cuando generaliza al encontrar en el poema keatsiano "la nostalgia griega -que comparte todo artista- de la juventud que pasa" (Cortázar, 1946: 80). Frente a ese pasar, la construcción artística se convierte en el único instrumento de fijación: "la inveterada "afirmación de la sobrevivencia del arte" en que abunda la poesía de todos los tiempos" (*ibid.*: 85). Otro de sus maestros de poética, Poe, había sido concluyente al respecto: "La melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos" ("Filosofía de la composición"; Poe, 1987: 70).

⁹⁰³ Es lo que implica el lema faustiano: la poesía debe actuar sobre lo otro distinto del "yo" como elemento de fijación. Cortázar lo expone como regla: "la búsqueda y fijación del pasado es en gran medida la razón misma de la poesía y las "letras"" (reseña de W. Bock, *Morir es nacer*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 278). Pero esa fijación debe hacerse vívida, pues si no se corre el riesgo de caer en anacronismo: "[...] sólo alcanzan real grandeza las obras donde esa cacería se cumple desde un presente, en honda y cabal inmersión en la realidad que el escritor convive" (*ibid.*). Otras veces el riesgo consiste en que la fijación culmine en la aniquilación de la cosa, por un inadecuado uso del lenguaje: "El poeta, contradicción permanente, teje el poema con las arañas pero a la vez quisiera las cosas fuera de la tela, las cosas moscas en su libre vuelo. Sabe que de alguna manera mata las cosas al nombrarlas (Rilke *dixit*) y por eso, ya que no puede no tejer la tela, multiplica las oportunidades de la distracción, mezcla las barajas del presente, cambia los sentidos, enloquece las agujas de marear, confunde entrar y salir, cara y cruz, arriba y abajo" (AP: 9). La *Dinggedicht* se presenta, entonces, como la proyección necesaria de este capítulo sobre la identidad de los sujetos. Cfr. además la reflexión de Morelli en *Rayuela*: "Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura [...]. Creo que por eso ya no sé escribir "coherente"; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal [...] Creo oscuramente que los elementos a que apunto son un término de la *composición*. Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo elemental. Fijarlos y, si es posible, serlos" (R, cap.94: 353). El problema de la "pureza química", de la relación de lo "elemental" y lo "puro", ya lo discutía Souza: "Una de las principales causas del debate -acabamos de verlo- fue la anfibología creada por la palabra "pura". Valéry es el gran responsable, desde que la entendió como pureza química lograda por destilación voluntaria y absoluta. Retengamos bien que, por el contrario, se trata de una pureza de especie, que conserva en el objeto todas sus cualidades orgánicas y sólo rechaza los elementos extraños a su vida original" (Raymond de Souza, en Brémond, 1947: 223).

preocupaciones centrales del discurso lírico del propio Cortázar: "Cernuda corporiza la realidad en cada poema [...]" (*ibid.*).

Sólo el amor podía ser antídoto (trascendente) contra los estragos del tiempo, según se ha visto. Pero no siempre ese antídoto es aplicable o tiene éxito, y sí es evidente que su fracaso exige expresión. De ahí que el tono elegíaco -la crisis de una identidad en el tiempo- sea el más característico de la poesía, tal como Cortázar la entiende⁹⁰⁴. Cortázar se alinea con la poesía que es llanto⁹⁰⁵, "rechazo de todo consuelo ortodoxo" y que conduce al lírico a la soledad y al silencio, "la meta última del lírico, y que el don poético burla hasta el final con sus iteraciones necesarias" (reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 277)⁹⁰⁶.

"Poema" ["Toda la vida es un ayer..."]

Ya en uno de los "preludios" de "Preludios y sonetos", Cortázar expone taxativamente la convicción de que el presente no existe sino como receptáculo de la

⁹⁰⁴ Cernuda es nuevamente ejemplo: "[...] es el poeta de la pasión y del fracaso -de una pasión que es siempre un fracaso-" (reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; en Alazraki, 1980a: 277), al contrario que Salinas, "poeta del deseo colmado". Pero lo importante es que de ese pasión insatisfecha surge la escritura: "Cernuda es el deseo en un mundo que le negará la saciedad, el puro desear que se resuelve y renueva en la oscura sustitución del poema" (*ibid.*). En esa línea poética, otro ejemplo indudable es Aleixandre. Su poesía conjuga "la enumeración de las ruinas" con "el salto cenital" (reseña de *Sombra del paraíso*, febrero, 1948; *ibid.*: 284). Pero Cortázar parece preferir la primera, por su "hondura nocturna" (*ibid.*) al segundo.

⁹⁰⁵ En *El examen* se discute agudamente el tema, vinculándose a la escisión de la identidad, con indudables resonancias pessoanas: "El lema de un poeta no puede ser sino éste: En mi dolor está mi alegría [...]. Sospecho que el poeta es ese hombre para quien, en última instancia, el dolor no es una realidad. Los ingleses han dicho que los poetas aprenden sufriendo lo que enseñarán cantando; pero ese sufrimiento el poeta no lo aceptará nunca como real, y la prueba es que lo metamorfosea, le da otro uso. Y ahí está precisamente lo terrible de un dolor así: padecerlo y saber que no es real, que no tiene potestad sobre el poeta porque el poeta lo prisma y lo rebota poema, y además goza al hacerlo como si estuviera jugando con un gato que le araña las manos. El dolor sólo es real para aquél que lo sufre como una fatalidad o una contingencia, pero dándole derecho de ciudad, admitiéndolo en su alma. En el fondo el poeta no admite jamás el dolor; sufre, pero a la vez es ese otro que lo mira sufrir parado a los pies de la cama y pensando que afuera está el sol" (E: 126-127).

⁹⁰⁶ En esta defensa del dolor como tono esencialmente poético se encuentra el pasaje hacia la aceptación de poesía de denuncia crítica o incluso política: "Sólo leyendo abierto [...] se accederá a la realidad del poema, que es exacta y literalmente la realidad del horror, la muerte y también la esperanza en la Argentina de nuestros días" (Cortázar, 1981a: 8).

experiencia pasada o tránsito hacia un porvenir incierto: "Toda la vida es un ayer / y todo encuentro es una pérdida. / ¡Oh irrestañable primavera, / promesa de lo que ya fue!" (1-4). Aunque no haya en este poema enunciación en primera persona, me parece que su contenido debe proyectarse sobre los límites que se imponen a la construcción de la identidad como algo inscrito en el tiempo y que, por ello, resulta equiparable con el término "la vida".

Parece negarse la existencia del presente: todo está muerto o anticipa la muerte, inevitable condena del ser que reflexiona sobre sí mismo. Lo aparentemente actual es previsión de la destrucción, herencia anticipada de la propia desaparición (en el "fuego frío" de la rosa -v. 6- sólo puede verse anticipado el "mar de pétalos marchitos" que "la mece en su perfecto ahora", 7-8) o bien regreso del pasado. Nada es lo que es, sino que todo arrebatada su existencia a lo que ya no es: "Y si los labios son ya ausencia / en el momento de besarlos, / su fiebre viene de otros labios: / Helena y Diótima te besan" (9-12). Cuando el "yo" se enfrenta al otro, no encuentra a un individuo sino a un arquetipo, y él mismo será hipóstasis de otra figura ya inexistente.

"Resumen en otoño"⁹⁰⁷

La negación (en buena medida necrofílica) de la identidad actual en beneficio de los fantasmas que alberga cada individuo irá atenuándose en la poesía más madura de Cortázar, que se enfrentará decididamente al conflicto de asimilar simultáneamente la pluralidad de "yoes" que confluyen en el individuo⁹⁰⁸. "Resumen en otoño" es una de

⁹⁰⁷ Es uno de los dos poemas que se duplican en *Salvo el crepúsculo*, pero con variantes en el v. 7: "el corazón amontonado y un sabor de polvo" (SC: 251) / "el corazón amontonado y ese sabor de polvo" (SC: 261).

⁹⁰⁸ Es necesario indicar que semejante concepción parece la inversión del concepto budista de identidad, que Borges, por ejemplo, glosa como sigue: "En el *Visuddhimagga* (Camino de la Pureza) está escrito: "En ninguna parte soy un algo para alguien, ni alguien es algo para mí". Análogamente, un contemporáneo del Buddha, Heráclito de Éfeso, dijo: "Nadie baja dos veces al mismo río", sentencia comentada así por Plutarco: "El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana". El Camino de la Pureza declara: "El hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive. El hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá". Para el budismo, cada hombre es una ilusión, vertiginosamente producida por una serie de hombres momentáneos y solos" (Borges-Jurado, 1991: 72-73). Evidentemente, según Cortázar, el acceso a la propia identidad pasa por *incorporar* esa compleja sucesión de "yoes",

las primeras formulaciones de ese afán de no prescindir de nada de lo que ha ido configurando al "yo". La nota previa que lo introduce en *Salvo el crepúsculo* apunta, desde la proyección autobiográfica, hacia esta voluntad de integridad: "[...] ternura por este balance que escribí en un sucio hotel del barrio latino, exorcismo acaso pero sobre todo afirmación de todo lo que ya nada podía quitarme" (SC: 250). Diez páginas más adelante, el para-texto que acompaña a la segunda versión del poema es un fragmento de tres versos del "Himno a la tristeza" de Cernuda, que apuntan en la misma dirección de afirmación de la personalidad, anclando el pasado en el presente: "Luchamos por fijar nuestro anhelo, / Como si hubiera alguien, más fuerte que nosotros, / Que tuviera en memoria nuestro olvido"⁹⁰⁹. El esfuerzo de Cortázar irá en la dirección de identificar a ese "alguien" y reconocerlo como parte del "yo" total.

En el poema, el "yo" se siente sorprendido por la invasión inopinada del pasado: "Asombra a veces que el fervor del tiempo / vuelva, sin cuerpo vuelva, ya sin motivo vuelva" (2-3). La sorpresa deja paso a una construcción del ámbito imaginario del recuerdo como un espacio de la introspección ("En la bóveda de la tarde [...]", 1; "[...] en el descenso de la noche", 5). En esas circunstancias, el retorno del pasado es sentido como solapamiento de tiempos en la conciencia y simultaneidad del signo presente y del significado que se evoca: "el corazón amontonado y un sabor de polvo / que fue rosa o camino" (7-8). Tal es el sentido global del poema: el "yo" se construye por acumulación. Ello no implica, empero, que el sujeto pueda regodearse en la nostalgia y pretenda abandonar el ámbito del presente para retornar al pasado. El "yo" ha reconocido sus propios límites, ha superado toda tentación icárica, ha madurado: "El vuelo excede el ala" (9). Dar con la propia identidad significa asumir la imposibilidad

superando el regodeo romántico en la *Selbstvernichtung*. Su interés a partir de mediados de los 50 en las doctrinas budistas hace pertinente este recuerdo, por cuanto, desde ese marco conceptual, la aparente contradicción inicial quedará reducida: identidad es y no es auto-aniquilación.

⁹⁰⁹ Acaso la mención del "otoño" en el título del poema cortazariano sirve como enlace entre tres poetas: Cortázar, Cernuda y Keats, cuya oda "Al otoño" tradujo el segundo, e intentó corregir el primero (Cfr. IJK: 325).

de dejar de ser lo que se es y, a la vez, ser capaz de reconocer el esfuerzo que ha costado llegar a serlo: "Sin humildad, saber que esto que resta / fue ganado a la sombra por obra de silencio; / que la rama en la mano, que la lágrima oscura / son heredad, el hombre con su historia, / la lámpara que alumbra" (10-14)⁹¹⁰. El sujeto ya no pregunta ansioso por lo que hay, ni por lo que falta. Lo que queda ya no se percibe como residuo, como huella de lo que no está, sino como trofeo positivo ganado en la batalla contra la muerte y eso que "resta" es la esencia del "yo". Ese yo, "hombre con su historia" que se concibe como "heredad", como integridad construida por agregación y no por sustituciones sucesivas, es el que va a hablar en la mayoría de los poemas cortazarianos.

"Cuando los caracoles que desfilan..."

Es emblemático al respecto lo que se afirma en este poema de madurez (LM: 337). El hecho de que aparezca en boca de un personaje de ficción, Andrés Fava, no hace sino abismar la reflexión sobre el problema de la identidad, puesto que ese personaje es un *alter ego* sostenido de Cortázar⁹¹¹. Desde luego su auto-definición coincide con la del autor: "yo soy el que en París escucha / cantar a Joni Mitchell // el mismo que entre dos cigarros / sintió pasar el tiempo por Pichuco / y por Roberto Firpo" (4-8). Ahora es posible percibir que la coincidencia autor-personaje no se da sólo en los detalles biográficos, sino -lo que es más importante- en la estrategia que consiste en concebir al individuo como solapamiento de "yoes", acaso en conflicto aparente: la guitarra de Joni Mitchell no silenciará jamás los bandoneones: "yo soy...el mismo". La afirmación culminará en la inscripción del nombre: "[...] yo soy Andrés [...]" (43). La

⁹¹⁰ No deja de resonar la frase final de Hamlet ("The rest is silence") entre los vv. 10-11. Cortázar la cita explícitamente, por mediación de Gregorovius, en *Rayuela* (R, cap. 28: 125). Ya señalé su posible presencia en el inicio de "Bilan" ("Lo que va quedando es distancia"), poema de título semánticamente relacionado con éste.

⁹¹¹ Recuerdo que antes que en *Libro de Manuel* aparece en *El examen* y genera su propio discurso en el *Diario de Andrés Fava*.

condición que propicia esa identificación se expone unos versos más abajo: "(yo ya no tengo tiempo ni me importan las modas, / mezclo Jelly Roll Morton con Gardel y Stockhausen, / loado sea el Cordero)" (17-19). La deslexicalización de la frase hecha ("no tengo tiempo") es la negación de la premura, la entrega a la "pausa" que también aceptaba el otro personaje-poeta de *Divertimento*: en la revelación de la identidad el tiempo no existe; el "yo" no se anula: se asume.

Es interesante notar que en ese proceso la música -arte de tiempo- juega el papel fundamental. No sólo temáticamente, como ha podido verse en las citas aducidas, sino también en el plano estructural. El poema comienza con una imagen visionaria que acaso apunta al sentimiento de ralentización y posterior detención del tiempo que experimenta el sujeto y que desencadena su discurso: "Cuando los caracoles que desfilan / para dejar la huella que dibuja el sabor de la lechuga / permutando su baba de delicia por el perfume de la luna llena" (1-3). Unos versos más abajo, la imagen encuentra su conexión explícita y su implicación directa en el desarrollo de la identidad en el tiempo: "Mi abuela me enseñaba en un jardín de Bánfield, / suburbio dormilón de Buenos Aires, / -Caracol, caracol / saca los cuernos al sol. // Será por eso en esta noche de suburbio / que hay caracoles, [...]" (9-14)⁹¹². Para el melómano impenitente que es Fava-Cortázar las canciones son el hilván del tiempo, el elemento que aglutina su persona⁹¹³.

⁹¹² La canción infantil es signo eufórico en Cortázar, que la repite en otros lugares. A ese "caracol", epíteto que le asigna a Keats, le dirige un poema, "Memorial del estío" (IJK: 79-80): "Caracol, caracol, saca los cuernos al sol -¿Los sacarás caracol, al sol de nuestro diciembre? Voy a tentarte con un recuento, con noticias suntuosas, apenas creíbles para tu diciembre inglés de galernas y celliscas. Aquí son así las cosas, caracol [...]". La misma cita tiene valor contrastivo en el poema "deprimido", "La visita" (SC: 324), en el que se evoca un encuentro con amigos que revela la abdicación de la felicidad de antaño y la añoranza del "otro yo", aplastado por el "ciudadano" que se define por su profesión (si se acepta la autobiografía: el traductor público): "Y es cierto que mil pesos al mes te van embaldosando / la vereda y a todos / -pobre pastito arrancado, mastuerzo del verano- / les gusta andarle encima. // Caracol, caracol, / saca los cuernos al sol // Y si esta oscuridad no los contiene a ambos / ¿dónde encontrarme a mí? En mi maticito amargo, / en mi oficina de San Martín y Corrientes" (11-19).

⁹¹³ El poema, en su estructura reiterativa, acumula más referencias: "la voz de Joni Mitchell / entre un Falú y un Pedro Maffia, / copetín del recuerdo, *mezcla rara de Museta y de Mimí*, / salud, Delfino, camarada de infancia" (29-32), donde a los nombres de tanguistas famosos se une la cita directa del tango "Griseta", que Cortázar recuerda en otros lugares: "Nadie ha resumido esto mejor que José González Castillo en *Griseta*", el

Pero el tema de la identidad en este poema incluye también la confrontación con el otro no identificado. El destino del sujeto que aquí habla, en cierto modo el desencadenante de su discurso, el único vector temático que se sale de los cauces de la auto-identificación, consiste en "saber que llegaré a una cita / con nadie, con mujer que es de otro, / con alguien que me habló en la sombra" (22-24). Los índices que apuntan a ese "otro" que imanta el proceso verbal y el movimiento del "yo" son todos harto significativos: lo presentan como ajeno, radicalmente diferente, y a la vez como "negación" que, sin embargo, también está dotada de la capacidad de discurso. Cabe suponer que no sólo es una voz procedente de la sombra, sino que es la voz de la sombra del "yo" (en sentido jungiano)⁹¹⁴ y de ahí el sentimiento de amenaza inminente y de resistencia ("que llegaré ahora mismo / para qué", 25-26). El "yo" está realizando la inmersión en el sí-mismo que ha de propiciar su auto-identificación o su pérdida. La asunción simultánea de los "yoes" sucesivos es logro importante, pero aún resta la confrontación con el doble⁹¹⁵.

tango de Delfino que quiero citar enterito porque así se lo canta en mi corazón: "Mezcla rara de Museta y de Mimí [...]" (Cortázar, 1980: 5). Más adelante en el poema, se completa el censo melódico con otros contextos: "Maurice Fanon, chiquita, *me souvenir de toi / de ta loi sur mon corps*" (36-37); "espere a que termine Joni Mitchell, / que se calle Atahualpa, estoy llegando" (55-56). Como digo, la estructura de este poema es acumulativa, musical en cierto sentido: repetición + variaciones, pero también mantiene la misma relación con el resto de la novela. El texto poético difumina sus límites con la narración y, además, recoge motivos diseminados en ella (la cita de Fanon, por ejemplo, aparece cien páginas antes: "Esas cosas que llegan justo, la voz de Maurice Fanon desde un disco, [...] la voz de Fanon como un resumen amargo, *me souvenir de toi / de ta loi sur mon corps* [...]", LM: 275).

⁹¹⁴ "La sombra representa un problema ético, que desafía la entera personalidad del "yo", pues nadie puede realizar [*realisieren*: "hacer consciente", N. del T.] la sombra sin considerable dispendio de decisión moral. En efecto, en tal realización se trata de reconocer como efectivamente presentes los aspectos oscuros de la personalidad. Este acto es el fundamento indispensable de todo conocimiento de sí [...]" (Jung, 1992: 22-23).

⁹¹⁵ El tema de la escisión del "yo", relacionada con el tiempo y la memoria, se había anticipado en las páginas de la misma novela, en otro de los poemas de Andrés Fava, "Maneras de viajar" (LM, 276): "El polvoriento wagon-lit de la noche / que nos deriva a esa estación sin nombre / donde uno de los dos descenderá / con su valija sucia de pasado / mientras el otro / [...] / vaga por el pasillo donde / cada puerta es rechazo [...]" (1-9). Swiatlo (1976) relaciona este texto con un poema de O. Paz transcrito en *Rayuela* (R, cap. 149: 453): "Mis pasos en esta calle / Resuenan / En otra calle [...]". El propio Cortázar, en un para-texto clave del *Libro de Manuel* marcaba una conexión intertextual dentro del propio *corpus* con un poema que habrá que analizar en detalle en otro lugar: "[...] el poema de Andrés remite nuevamente a la Ciudad, a la vieja sumersión nocturna en hoteles llenos de pasillos y piezas corridas, en vagones de trenes donde interminablemente se busca a alguien que ya se habrá bajado o que no subirá nunca, pasajero terrible de la

Esa línea conceptual, referida a arquetipos revelados por la psicología profunda, permite establecer conexiones iluminadoras entre diferentes lugares del *corpus* lírico cortazariano, prescindiendo de la determinación cronológica. El "des-velamiento" de un tema o un símbolo en lo que convencionalmente podría denominarse "escritura madura" encuentra corroboración inmediata y apabullante en textos tempranos, mucho más explícitos.

Antes interpreté la asimilación de identidades pasadas como atenuación o corrección de un convencimiento íntimo del poeta: todo es reflejo de lo que ha sido o proyección de lo que ha de ser. Invertiré ahora la dirección del análisis y, a partir de la insinuación de la sombra como ámbito enajenado de la identidad que debe enfrentarse para integrar la personalidad -según se daba en el poema "Cuando los caracoles que desfilan..." del *Libro de Manuel*-, regresaré a un soneto de *Presencia* en que el "yo" se daba como identificado plenamente con esa "sombra".

"Fantasma"

Es significativo comprobar cómo las conexiones entre el poema del *Libro de Manuel* y este soneto trascienden de lo temático-simbólico para alcanzar a la situación imaginaria evocada. Si en el poema de Andrés Fava la amenaza de la sombra se figuraba como obligación de acudir a una cita incierta, el soneto "Fantasma" evoca una situación en cierto modo simétrica, mediante el epígrafe tomado del poema "Sudden Light" de Dante G. Rossetti -que Cortázar no identifica- y por tanto desde un lugar textual menos integrado, más "artificial", como todo el libro: "I have been here before / But when or how I cannot tell". Inexorablemente, el "yo" de aquel poema va a encontrarse en un lugar crucial para re-conocerse; inexorablemente, el "yo"-fingido del soneto (el "fantasma" que habla haciendo eco al "yo" de Rossetti) ha llegado a un lugar

ausencia" (Cortázar, 1973b: 31).

en el que reconoce haber estado. Ese mero "estar en su lugar" es lo que importa en ambos casos, al margen de "para qué", "cuándo" o "cómo".

Pero la conexión clave entre estos dos poemas viene, como he dicho, a partir del arquetipo de la "sombra". El primer cuarteto de "Fantasma" ya lo insinúa ("Tiniebla mansa con aceite vivo", 1), pero el núcleo semántico de esos primeros versos lo constituye la rebelión contra la detención en el cuerpo: "[...] no quiero ya niebla y sudario / frío de tiempo, ¡espera en el santuario / mata y desata! enigma de cautivo" (2-4). La paráfrasis podría decir que el alma, cautiva en la cárcel corporal, no soporta el enigma irresuelto de la identidad.

El segundo cuarteto, sin embargo, impone rotundo la definición del "yo":

Sombra sin señas, de definitivo
columpiarse en su nada, en su ser vario,
transmigro sin azares, funerario
avatar, no soñar, peligro esquivo.

Liberado de constricciones, el "yo" se identifica con su sombra y, por tanto, roza el aniquilamiento. Ha logrado alcanzar su "ser otro" ("vario" aquí no me parece sinónimo de "múltiple") en la muerte, único itinerario fijado, no sujeto a azar⁹¹⁶. La auto-percepción como ser escindido implica aceptar el riesgo de aniquilación. Como ha podido verse, los poemas tempranos de Cortázar-Denis son extremosos en todos sus aspectos: el "yo" asume su entrega a la muerte como única salida a esa tensión. El final del soneto recupera, para corroborar su importancia, el arquetipo de la sombra: su asimilación (casi "deglución", impulso nocturno como ha explicado Durand, 1981)

⁹¹⁶ El sujeto de esa transmigración es visto como "Fantasma de maderas -en sonidos / sin aviso de luz, en el recuerdo / de una lectura, de atisbar y verme-" (9-11), alma de instrumento musical, hueco armónico que atraviesa ámbitos diversos: sonido-recuerdo-visión. Esa imagen del "yo" que se ve a sí mismo es arquetípica del tema del doble y, junto con el epígrafe de Rossetti, muestra la conexión evidentísima con un relato temprano de Cortázar, "Distante espejo" (*La otra orilla*, CC/1). Allí el epígrafe es, otra vez, de Eliot (aunque no se identifica la procedencia) y apunta, de nuevo, a lo siniestro de la otredad ínsita en la identidad: "I feel like one who smiles, and turning shall remark, / Suddenly, his expression in a glass" ("Portrait of a Lady", III; Eliot, 1978: 21). El protagonista del cuento (de evidentes rasgos autobiográficos) hace una visita a una amiga, entra sin llamar y descubre que esa casa es su propia casa ("I have been here before..."): "Pero no era una sala sino mi cuarto de trabajo. Entera y absolutamente mi cuarto de trabajo. Tan entera y absolutamente que, para darle la perfección total, estaba yo sentado ante la mesa leyendo [...]" (CC/1: 84): "en el recuerdo de atisbar y verme".

permite al "yo" reconocerse, pero esa experiencia no pasa, como advertía Jung, sin gran dispendio de energía psíquica o, en otros términos, sin castigo: "paso con mi blancura, en alaridos / de perro loco, y toco, cuando muerdo / la sombra, mi castigo de saberme" (12-14). Es la consecuencia del *sapere aude* o del *nosce te ipsum*: este temprano sujeto lírico no ha puesto trabas a su afán inquisitivo, no se ha querido someter a la tensión del no saber y para conocerse ha debido desaparecer primero, convertirse en fantasma en un ámbito vacío⁹¹⁷.

"La noche del transgresor"

Si según he dicho más arriba, el corazón es la prenda con que el sujeto acude al reto que supone el enfrentamiento con el sí-mismo (cfr. *supra* "El héroe"), el diálogo con el propio corazón que el sujeto entabla en "La noche del transgresor" significa el enfrentamiento con la escisión íntima imposible de posponer por más tiempo. El título del poema presenta a otro personaje excepcional asociado a un ámbito privilegiado en la escritura cortazariana. Como se verá más abajo, el sueño constituye el espacio de la confrontación con el otro inserto en el "yo". Éste poema plantea el primer estadio de esa confrontación, aferrándose al artificio enunciativo del enajenamiento metonímico, que de algún modo intenta disimular la escisión, sin ocultar, no obstante, el problema principal: "oh corazón empeinado en ser tú mismo" (8).

La continuidad del discurso cortazariano a lo largo del tiempo se revela una vez más situando el comentario de este poema en contigüidad con el de "Fantasma". Casi treinta años después de aquel poema, la figuración de lo siniestro se sigue dando bajo la especie del acceso al "conocimiento" como asimilación física. Si en *Presencia* el sujeto "muerde la sombra", aquí el instante que desencadena el discurso lo constituye "Cuando mordías en la antigua manzana" (1). Es obvio el referente bíblico de la

⁹¹⁷ Es un afantasmamiento diferente del que produce la alienación, según dije más arriba: aquél procede de la abdicación, éste del orgullo.

transgresión, que, inmediatamente, se traduce en descenso a un ámbito horrible en el que, si no hay fantasmas, no faltan monstruos, pues se caracteriza como "tu reino de empusas y de lamias" (2)⁹¹⁸. Todo eso constituye, necesariamente, el mapa de la "sombra" que también amenazaba al fantasma: "cuando volvías con las marcas de la sombra" (4). El viaje al infierno no pasa sin consecuencia⁹¹⁹. El "yo", que aparentemente quiere mantener cierta distancia con el "transgresor", no puede dejar de reconocer que es en la noche donde puede alcanzarse la integridad del "sí-mismo". Esa posibilidad de auto-conocimiento transforma la "marca de la sombra" en "bastante luz" (10) como para iluminar la falsedad del espacio diurno: "para mirar llorando el cielo de hojalata, la ciudad / donde otra vez te sumirías en la anónima fila / de las personas honorables que trabajan" (11-12). El día es el ámbito del orden despersonalizado, donde el sujeto diluye su identidad en el seno de la "ciudadanía", enajenándose.

⁹¹⁸ La asociación de la sombra, el nombre y la lamia se produce también, como se recordará, en el soneto "Encantación" de "Preludios y sonetos". La fascinación por ese monstruo procede del poema del mismo título de Keats, que Cortázar interpreta casi "alegóricamente": "Sin decirlo expresamente, John está con la Lamia porque es *el monstruo*, es decir el ser diferente, la excepción escandalosa, el ángel negro, el albino, el poeta. Lamia es un *individuo*, con leyes propias, con ámbito personal irreductible; es el monstruo, el diferente, el que el hombre de ciencia ve escaparse del catálogo" (IJK: 400). Daniel Devoto es quien le proporciona información sobre esa figura: "Buscando el origen de las leyendas, le pedí datos a Daniel Devoto, que vive entre romances, cuentos de doble fondo y maravillosas colecciones de ecos folklóricos, esos profundos armónicos de la especie. Daniel empezó por poner la cara amable del especialista frente al *amateur*, luego me trajo noticias sobre las lamias, las mujeres-serpientes, y las serpientes-mujeres" (IJK, 293; la versión editada difiere una vez más levemente, al eliminar el guión en los términos referidos en último lugar). Recuérdese que "La empusa" era el título de un "monólogo dramático" cortazariano que vinculaba monstruosidad e identidad. La "fijación" cortazariana es tal que en muchos textos la evocación de la noche y la identidad convoca inevitablemente a esos monstruos, como ocurre en el poema que comento o en estos otros: "Noche de empusas, lamias, mala sombra, final del gran juego. Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo" (R, cap. 36: 169); "Curioso que para decir los incubos haya tenido que acallarlos a la hora en que vienen al teatro del insomnio. Otras leyes rigen la inmensa casa de aire negro, las fiestas de larvas y empusas, los cómplices de una memoria acorralada por la luz y los reclamos del día y que sólo vuelca sus terciopelos manchados de moho en el escenario de la duermevela" ("Background"; SC: 18).

⁹¹⁹ Ese regreso es el mismo que hará el "yo" de "La vuelta al pago", involuntariamente y con consecuencias parecidas a las que ocurren en "La noche del transgresor": frustración ante el orden. Y también es el mismo regreso que desea -temiendo no poder soportar la experiencia- el "yo" de "Viaje y vivo retorno" ("dime que estoy aquí, que sigo [...]", dirá). Por el contrario, el "yo" de "La lección" planteará la posibilidad de no volver de ese ámbito. Cfr. *infra* para el comentario de todos estos poemas.

Esta "noche del transgresor" deja, sin embargo, su recuerdo⁹²⁰, que vale como consuelo y a la vez como acicate para no borrarse en la anonimidad de la vigilia. El haberse "atrevido a transgredir" la frontera (el umbral: "En la esquina final, pisando todavía una acera de tierra, / te parabas temblando [...]", 14-15), el haberse atrevido a saber, permite cierta esperanza de culminar el proyecto de auto-conocimiento más adelante:

y algo como un contento sigiloso
como un perro de sombra fiel haciendo fiestas
te consolaba, y también más arriba
tu cómplice la luna,
20errante corazón de las estatuas.

La luna, errante, queda como emblema de ese corazón que, a su vez era metonimia del "yo", que ha partido en su propia búsqueda, abandonando su "estatua".

"El otro"

Como he dicho, algunos poemas profundizan en esta relación entre noche e identidad, por la vía del recurso al viaje onírico, pero antes de dedicarles mayor atención, conviene progresar a través de otro poema que apura la conciencia de que en el "yo" se alberga la duplicidad, anticipada en "La noche del transgresor". Esa conciencia encuentra en el poema "El otro" una expresión paradigmática. El "yo" se descubre "otro" sin conocer el origen de su extrañamiento. Sin embargo, el testimonio de esa inquietante duplicidad proviene de la conciencia de una escisión imposible, la que se da entre la mirada y los ojos. Si éstos son propios, aquélla es extraña: "¿De dónde viene esa mirada / que a veces sube hasta mis ojos" (1-2). Antes he mencionado la virtualidad enajenante de la mirada con respecto a lo otro externo (desde presupuestos existencialistas: la mirada *objetiva*, denuncia la fractura entre el sujeto y el

⁹²⁰ Según se insistirá en "La vuelta al pago": "Ahora me despierto, y todavía / queda un saber, un tímido recuerdo [...]" (4-5).

mundo). En este poema se "entraña" esa siniestra potencialidad: el ojo ha sido usurpado por una mirada que no se reconoce como propia⁹²¹.

No obstante, es preciso saber que esa conciencia proviene del enfrentamiento de la mirada con "otro rostro", que actúa como un espejo que paradójicamente parece haber reducido la fisura con respecto al mundo: "cuando los dejo sobre un rostro / descansar de tantas distancias?" (3-4)⁹²². Así, encontrar al "otro" externo suprime la distancia con "lo otro", pero, a la vez, revela el anclaje íntimo de la alteridad irreducible.

El "yo" de la superficie quiere el reposo que supone vivir "fuera del tiempo" (7), constante constricción de la identidad. Sin embargo, el nuevo ser, desconocido, que empieza a brotar en la confrontación con el otro, es el mensajero del "recuerdo oscuro" (8)⁹²³. Así, el poema representa la tensión que implica el deseo de transformación del sujeto: del "ser-aquí", enfrentado al "otro" presente, fuera del tiempo y reposado, y del "ser-allí", "que brota desde su misterio" (6), sometido al recuerdo. Semejante transformación es explícita: "Metamorfosis, doble rapto" (9). La duplicidad se inscribe también inequívocamente y no vacila ante la ambigüedad. El rapto apunta en dos sentidos: primero, el arrebato melancólico, que impide al "yo" acceder a su ser nuevo, inventado o fingido; o, en segundo lugar, el hurto voluntario de la verdadera identidad pasada. En esa controversia surge el ser distinto y doble. Es imposible, no obstante, determinar cuál es la identidad fingida: la actual voluntaria del "ser-aquí-en-reposo" o la que sorprende con su inopinado surgimiento.

⁹²¹ El tema se completará en otros poemas mediante el recurso al sueño, espacio en el que se hace evidente la duplicidad del sujeto. Cfr. *infra* el comentario al poema "La vuelta al pago" y su corolario "El sueño", así como las referencias a algunos cuentos que allí doy.

⁹²² Desde luego, ese "otro rostro" puede ser el de la amada y así, a través de poemas como éste, se percibe la íntima conexión de los diferentes vectores temáticos de la lírica cortazariana, como no podía ser de otra manera. *Vid.* al respecto la paladina confesión de "Doble invención": "Creo que soy porque te invento" (9). Por si fuera poco, en este soneto en eneasílabos reaparece la conexión con el tema de la sombra reveladora: "y tú en esa vigilia alientas / la sombra con la que me alumbras / y el murmurar con que me inventas" (11-14).

⁹²³ En el poema, una vez más, la figuración del recuerdo se caracteriza por imágenes de profundidad que apelan al subconsciente: "agua de cisterna" (5), "profundidad fuera del tiempo" (7).

Como apuntaba más arriba, el tema del doble tiene un desarrollo espectacular en tres poemas relacionados directa o indirectamente con el símbolo del viaje y que se incluyen en diferentes lugares del *corpus* siempre en la sección "Razones de la cólera". Dadas las connotaciones autobiográficas que el propio autor atribuye a los poemas incluidos bajo ese epígrafe, su comentario prepara de modo ejemplar la transición hacia el planteamiento de la "identidad identificada", si cabe la expresión, es decir, de un conjunto de poemas que inscriben inequívocas marcas autobiográficas.

"La vuelta al pago"

El espacio privilegiado para percibir la propia duplicidad es el sueño. El sujeto lírico cortazariano es un sujeto escindido entre su vida onírica y su vida de vigilia. Apenas hará falta decir que es en la primera de esas hipóstasis en la que el "yo" reconoce su identidad más propia. En el ámbito del sueño se alcanza la autenticidad y el saber, mientras que el despertar supone olvido y, si se asume ese olvido, falsedad⁹²⁴.

La figuración del sueño viene dada por imágenes de penetración en el intersticio o de inmersión. El sujeto que la experimenta está marcado por la diferencia con respecto a lo común: "Yo entresueño, cuña entre cortinas, buzo de lavabos. / Encuentro cosas, qué hacerle, ocupaciones raras, / me parece entender de otra manera la sonata" (1-3)⁹²⁵. Ese "entender de otra manera" hace del "yo" un visionario que roza "las cosas

⁹²⁴ El breve poema titulado "El sueño", reiteradamente publicado, porta el mismo mensaje: "El sueño, esa nieve dulce / que besa el rostro, lo roe hasta encontrar / debajo, sostenido por hilos musicales, / el otro que despierta". Taxativa -y directamente relacionada con "La vuelta al pago"- es la confesión en "Background": "[...] sé que soy lo que sueño y que sueño lo que soy. Despierto, sólo me conozco a medias, y el insomnio juega turbiamente con ese conocimiento envuelto en ilusiones;[...] desde siempre he sabido que esa escritura -poemas, cuentos, novelas- era la sola fijación que me ha sido dada para no disolverme en ese que bebe su café matinal y sale a la calle para empezar un nuevo día. [...]" (SC: 22).

⁹²⁵ El sintagma "ocupaciones raras", como es sabido, da título a una sección de *Historias de cronopios y de famas* (donde, en la sección "Material plástico", también aparece un "buzo de lavabos", cfr. "Discurso del oso", HCF: 88-89), lo que podría servir para fechar aproximadamente este poema. Por cierto que el título "ocupaciones raras" tiene un precedente en Gracián, que no deja de llamar la atención: "Hay ocupaciones extrañas, polillas del precioso tiempo, y peor es ocuparse en lo impertinente que no hacer nada" (*Oráculo manual y arte de prudencia*, aforismo 33: "Saber abstraer"; Gracián, 1990: 153).

del otro lado", según quería Lorca y Cortázar asume como definición del poeta. El regreso del sueño es lo figurado como "vuelta al pago", al territorio conocido y transitado hasta la saciedad, lo que en el poema se define como "el lado del reloj" (5-6), de nuevo el ámbito de la temporalidad⁹²⁶. Ahí el sujeto aparece una vez más travestido, el rostro es máscara y la ropa disfraz: "[...] la nada / para que te mires la nariz, las cejas cosa a cosa, / y te recompongas si puedes con el goce / de entrar una vez más en los zapatos, el chaleco" (6-9). En esa recomposición, en esa imposición de la costumbre, el "yo" se reconoce, irónicamente: "¡Qué bueno, qué-igual-a-ayer, / qué bien me quedan! [...]" (10-11).

Sin embargo, haber tenido la experiencia de la auténtica identidad impide un olvido total: lo que permite inscribir este tipo de poemas en el núcleo que cuestiona la identidad es el hecho de que el "yo" onírico invade al "yo" despierto, introduciendo la inestabilidad en su configuración, a tal punto que la vida despierta se convierte en añoranza de la identidad atisbada y perdida:

[...] (Y todavía ese sueño, eso
así tan blando tan adentro tan no olvido,

pero ese ser tan yo y no serlo más,
apenas día, apenas otra vez café, mi nombre y las noticias
15del exterior del exterior del exterior.)

La fuerza de la costumbre diurna pretende imponerse, anular el recuerdo del auto-conocimiento, pero resulta imposible. El nombre no dice la identidad del "yo", sino que es la etiqueta adscrita al que "ya-no-es". Las licencias agramaticales que caracterizan este discurso generan, a la vez, correspondencias significativas. Así, el intensificador "tan" no debería adscribirse a un sustantivo. Sin embargo, en versos consecutivos se lee aquí "tan no olvido" y "tan yo", de modo que se podría establecer la

⁹²⁶ El sintagma que da título al poema se interpreta de otro modo, no menos interesante por relación con la poética cortazariana, en las páginas del *Diario de Andrés Fava*: "La vuelta al pago.- La antigüedad griega o la obsesión del retorno. Las grandes tragedias estallan a la vuelta: Odiseo, Agamenón, Edipo. / *Quand ce jeune homme revint chez lui / Et digue don don, et digue dondaine* - / Lo bíblico, en vez, es tragedia de ida: Moisés, José - y Jesús, el que se va, el que no cierra con llave al marcharse. / La alegría la guardan para la vuelta, para el hijo pródigo, Abraham e Isaac, David -" (DAF: 21).

identidad entre los términos proporcionales y considerar que el "yo" viene definido por ser "no olvido", en correspondencia con la esencia acumulativa de la identidad que se ha comentado más arriba. El reiterativo verso final del poema expone la nostalgia del expulsado: el sueño es el espacio "interior", íntimo, el paraíso de la identidad; la vigilia es el mundo hostil de la desintegración de la personalidad.

Cabe añadir que el análisis de la escisión sueño-vigilia como tensión vinculada al hallazgo de la identidad se prolonga hasta sus últimas consecuencias en "**La lección**": "Te abandono de noche, cuerpo mío / distante y hueco, y me trasfundo en niebla" (1-2)⁹²⁷. Se plantea allí la posibilidad fantástica de no regresar del sueño⁹²⁸ ("cuando alguna mañana yo no vuelva"), de no ser expulsado de ese ámbito de reconocimiento. Ello significa, una vez más, morir después de haber encontrado la propia identidad, pasar al ámbito exento del decurso temporal y que ya no necesita de la palabra: "y en tu callado pecho se recojan / las banderas del tiempo y su discurso" (8-9). La muerte concede el silencio, hace innecesarias las preguntas que asedian al vivo -tema constante en estos poemas-. El sueño permite un atisbo de ese silencio: "para no alzar una pregunta vana / -¡la interrogante faz de tanto muerto!-" (5-6).

"Viaje y vivo retorno"

La indagación en la identidad adopta la forma de otro tipo de "viaje" en "Viaje y vivo retorno", poema de fecha incierta⁹²⁹. Algo en común tiene con los poemas

⁹²⁷ La desmaterialización del sujeto, como mecanismo de acceso a la identidad, fue analizada a propósito del tema del "despojamiento" en los poemas amorosos y deja huella también en cuentos singulares, como "Anillo de Moebius" (*Queremos tanto a Glenda*; CC/2).

⁹²⁸ El tema se plantea en términos casi idénticos en un cuento temprano, "Retorno de la noche" (*La otra orilla*). El protagonista cree despertar de una pesadilla, pero enseguida se da cuenta de que "mi cuerpo no se reflejaba en el espejo" (CC/1: 59). Pronto se hace cargo de la situación: "Y entonces me vi, pero no a mí mismo. Es decir, no me vi ante el espejo. Ante el espejo no había nada. Iluminado crudamente por el velador estaba el lecho y mi cuerpo yacía en él [...]" (*ibid.*: 59-60); "Comprendiendo, poco a poco, que yo estaba en la cama y que acababa de morir" (*ibid.*: 60).

⁹²⁹ Habiéndose publicado tan sólo en las dos ediciones de *Le ragioni della collera*, me resulta difícil aventurar una fecha aproximada que sólo se justificaría por criterios internos de tipo temático o estilístico.

centrados en el sueño y es el reclamo de pérdida de la conciencia, vinculado a la pérdida de la materialidad corporal⁹³⁰. El poema representa así el deseo de abandonar los límites físicos del "yo", pero, al final, no puede eludir el miedo a una excesiva iluminación, por lo que termina reclamando el "vivo retorno" al ámbito originario.

Como he apuntado en nota, la dicción de este poema es bastante particular, caracterizada por la elipsis constante de núcleos verbales ("si andar por aire y no motocicleta", 8). Pero además hay que notar la presencia reiterada de un "doble discurso", alojado entre paréntesis distribuidos irregularmente a lo largo del texto, el cual, deconstruyendo el discurso primario, realiza pragmáticamente el tema general de la duplicidad del sujeto. La oscuridad visionaria que presenta al "yo" como "rebusno entre cartones [...]" (5), por ejemplo, se explica inmediatamente como referido a la condición de disfraz que tiene el vestido: "[...] (mi traje)". La ausencia de materialidad instalada en el propio sujeto implica, por otro lado, la desaparición de una entidad "inmaterial" espúrea: "[...] no tendría / peso (de donde sale Dios como un sollozo)" (9-10). En ese marco, el poema desarrolla la inquisición del sujeto en pos de su propia esencia. La fijación a una materia pesada, oscura, el hecho de no poder acceder a la transparencia del ser, deshumaniza al "yo":

Así, la mención de la "motocicleta" (8), podría relacionarse con el accidente de moto que Cortázar sufrió en París, a comienzos del otoño de 1952 (cfr. Berg, 1991: 84) y que, al parecer, está en la base de la escritura de "La noche boca arriba" (*Final del juego*). Por otro lado, la aparición explícita de "Dios", con mayúscula, como sujeto expulsado del ámbito de la experiencia del sujeto, podría relacionar este poema con los dos más radicales en ese sentido: "Poema a Dios, ese pajarito mandón" y "Podemos vivir sin el pajarito mandón", publicados por primera vez en *La vuelta al día en ochenta mundos* (VDOM: 257-258), pero al parecer pertenecientes a un ciclo anterior "del que algunos poemas inéditos dejaron un testimonio más bien sigiloso" (VDOM: 167). Hay que tener en cuenta, además, que el capítulo cuarto de *Imagen de John Keats* lleva un título muy parecido, "Viaje y retorno" (IJK: 175). El carácter de reflexión sobre la transformación del sujeto y su posibilidad de fundirse en el universo podría servir a su vez para fechar el poema en la inmediatez del acceso cortazariano a la metafísica budista, ca. 1956, como dije antes, todavía compensada por un concepto negativo de la nada, que si es deseable -como Nirvana- para el budismo, para el sujeto de este poema resulta horrible. Puede, por tanto, conjeturarse que la fecha de escritura de este poema sea entre 1951-1956, más cerca quizá de la segunda fecha, y contemporáneo al ciclo de "Razones de la cólera" o "Circunstancias" (las secciones contemporáneas de *Pameos y meopas*) de los que proceden tantos de los poemas que he incluido en esta serie.

⁹³⁰ Dado el estilo sincopado en la sintaxis y visionario en los contenidos, el "viaje" sugerido en el título podría tratarse de un *trip* inducido y, por tanto, el poema podría situarse también en la vecindad de otros escritos con alusiones "hyppies" o "poppies" de Cortázar, como algunos de los incluidos en *Último round*.

Porque no cristal de cuarzo
porque no diafanidad

porque dador de sombra
de baba voces pelos indecible
5 rebuzno entre cartones (mi traje).

El sujeto se percibe negativamente como ser "oscuro" y "oculto", alejado de la iluminación. El verso siguiente cumple función apodíctica y establece la oposición semántica que articula el poema y este nuevo paso en la investigación de la identidad. Se niega taxativamente la correlación armónica entre materia y forma: "¡No es cierto que en el barro está la estatua!" (6). Tras la comprobación de la opacidad amorfa de lo dado inmediatamente, el "yo" expresa su deseo de "ser otra cosa", despojamiento absoluto que permitiera elevarse a una nueva esencia en la que incluso habrían de desaparecer las oposiciones previas. Esto significa que no se pide una mera transformación por supresión del lastre material, de modo que el sujeto quede "sutilizado". La supresión de lo "pesado" implica la eliminación de su complemento y, así, el paso a un nuevo ser:

Si en vez de mano mandolina
si andar por aire y no motocicleta,
esto es lo cierto: no tendría
10 peso (de donde sale Dios con un sollozo)
ni espíritu ese espejo para ciegos
ni nombre, y ninguno
me llamaría para menos soledad

La deseada eliminación de ese ser antiguo en su totalidad implica la desaparición de la identidad propia y la de conceptos compensatorios como el de la divinidad. La expresión elíptica no cede ante la ambigüedad que multiplica el sentido en este punto: la "salida" de Dios puede interpretarse como "expulsión" de un elemento innecesario una vez des-materializado el sujeto. Pero también puede leerse como "procedencia": la divinidad surgiría, entonces, necesariamente, de la correlativa materialidad, como un exutorio para poder soportar sus constricciones.

La identidad personal (el nombre) y la necesidad de un sujeto único trans-individual (Dios) desaparecen simultáneamente y de ese modo se propicia la con-

fusión del "yo" con el universo, el borrado de las fronteras sujeto-objeto. En suma: la desaparición del aislamiento (ya no tendría sentido el "llamar para menos soledad").

No obstante, los paréntesis siguen albergando al discurso des-ilusionante:

15 y si nada, si nadie, si vientito en la tarde,
 (pero imposible)
 no beber té, beberse té,
 no ir, ser ida, no cantar,
 ser la endecha y oírse!

La consecuencia (pero imposible) de esa "transustanciación" del sujeto supone que se diluyan los objetos, los sujetos (nada, nadie) y que, de ese modo, desaparezca la trascendencia y la transitividad: el universo se reduce a pura "reflexividad" (es magnífica la ambigüedad homofónica del v. 16)⁹³¹, muy distinta a la del "espejo para ciegos" que se identificaba con el "espíritu" (11). La transformación alcanzaría incluso al concepto de poesía: ésta no consistiría ya en un *decir* ("cantar") sino que se habría identificado directamente con el *ser*. Este poema intenta llevar hasta su límite el planteamiento teórico del cuestionamiento de la identidad, de modo que repercute sobre su propia configuración como texto: si el "yo" se diluye, mundo y discurso acaban coincidiendo.

Pero no cabe olvidar que toda esta parte central del poema es un deseo que ha partido de la comprobación de una realidad "opaca" (el "yo" como "dador de sombra", que ni *es* ni *canta*: rebuzna). El final del poema se inicia con la reinstauración de la subjetividad del que no ha logrado "ser la endecha", sino que sigue diciendo, separándose de lo dicho: "Yo digo: y si fuera triste" (19). A partir de ese momento, el poema recoge y da un nuevo sentido a las implicaciones disolventes de los paréntesis que habían ido minando el discurso del deseo. La imposibilidad de la

⁹³¹ A ese respecto, puede encontrarse entre las páginas de *Diario de Andrés Fava* (DAF: 75) un poema que, lamentando la imposibilidad de diferenciarse y la necesidad de alcanzar la propia individuación, termina bordeando también la cuestión de la reflexividad problemática (inscrita gráficamente), que, en cierto sentido, contrasta con los deseos de otredad: "Si querer no fuera quedarse, / si querer no fuese heliotrópico, / si querer no fuese mimético, / si quedarse no fuera parecerse / (o parecerse en la diferencia), / si parecerse no fuera perderse / o no fuera olvidar-se".

"transustanciación" podría no deberse a la densidad irreductible de la materia que encarcela al sujeto, sino a su propia incapacidad para vivir en la sutileza, para ser pura luz: "si ser cuarzo fuera horriblemente claro / y cierto / como hormiga entera ella, sola ella, / exactamente ella: pero eso es la nada!" (20-23). De igual modo que en uno de los poemas cuyo comentario puse al inicio de este capítulo ("Resumen"), el animal (aquí el insecto) aparece como símbolo de la inconsciencia, del puro "ser-en-sí", que no tiene fisura. Pero al contrario que allí, donde se veía como destino de plenitud acaso deseable, en el que ya no eran precisas las preguntas, aquí ese "ser-en-sí", opaco, lleno hasta el colmo, pura certeza, claridad hasta no verse, "entero", "exacto", "solo", se identifica con la "nada". La metafísica existencialista disuelve (o vuelve problemática) la posible seducción que para la indagación en la identidad puede suponer la propuesta de un panteísmo subjetivo relacionable con la espiritualidad budista. Los últimos versos inscriben el regreso provocado por el terror: el "yo" expresa su deseo de re-materialización, de distancia con respecto al objeto, de recuperación explícita de la conciencia del *Dasein*: "Ay, mi mano, tócame la frente, / dime que estoy aquí, que sigo, que me duele / un poquito el corazón, que hacia las ocho / comeremos" (24-27).

El "yo", pues, ha finalizado su viaje "místico" (o alucinógeno) en el que tras vislumbrar la des-materialización ha tenido que reconocer que es puro "ser-para-sí", dotado de cuerpo material, el cual constituye una estructura esencial de su identidad (cfr. Sartre, 1993: 330-386). En tal sentido, el discurso cortazariano, como va revelando el análisis, sigue ceñido a una "metafísica de la presencia", sin duda problemática, pero constante desde los albores de su escritura.

"El encubridor"

Conviene cerrar este análisis del tema del doble con un poema que, a su vez, está marcado de forma reiterada por índices de conclusividad. Es el último de la última sección del último libro "armado" por Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*. Dada la

importancia que el autor argentino confería a la *dispositio* (o "armado") este factor debe tenerse en cuenta a la hora de comentar el poema. No puede ser casual que un poema titulado "El encubridor" ocupe el lugar final absoluto del macro-texto elaborado por el autor.

Habrá que afianzar esta intuición en el análisis pormenorizado del poema, pero cabe por el momento desencadenar el comentario a partir de una metáfora, sugerida por el título. El cual, en virtud de un no demasiado forzado deslizamiento hermenéutico -en cualquier caso: cuando se ignora el contenido del poema, su referente, y sólo se conoce su ubicación-, pasa por ser índice del texto que nombra, antes que del sujeto que ha de desarrollarse en ese texto. Así, un poema final denominado "el encubridor" se atribuye condición cómplice, función de pantalla opaca, superficie -tejido o lápida- que recubre perfectamente lo que hay debajo (detrás o antes) de ella: un volumen de textos, una obra ya inevitablemente completa. El macro-texto se convierte en "suceso" (crimen o acto nefando). La lectura, obviamente, se vuelve pesquisa.

Una vez pasadas -huidas- todas las páginas, un sólo texto, el último, queda en evidencia, protegido por nadie -el libro como guarida es una ficción accesible a cualquiera-. Se confía en su única habilidad que será también su única culpa: la enunciación de un discurso *torcido* y verosímil, que convenza y desvíe. Así, parecerá sincero, no dudará en aducir detalles personales, tan llamativos siempre, hará biografía si es preciso. Hay que ganar tiempo: es el objeto de toda escritura, *diferir*, dilatar, no delatar. Cuando se es el último, desaparecer no tiene ninguna consecuencia, los otros se han salvado y el investigador habrá de comenzar desde el principio.

Para entender mejor su papel, y antes de interrogar directamente a ese "encubridor", será conveniente delimitar su relación con los otros textos de la sección que lo incluye, "Razones de la cólera". La cita de Baudelaire que abre esa sección habla ya de una huida: "*L'homme ivre d'une ombre qui passe / Porte toujours le châtimeut / D'avoir voulu changer de place*" (SC: 317). Ese hombre será aquel a quien el encubridor intenta

proteger, ignorante de que lo más peligroso se lo ha llevado ya con él. Inmediatamente, aparece la voz que relata y comenta las circunstancias que rodearon la composición del conjunto:

Desembarqué en un Buenos Aires del que volvería a salir dos años después, incapaz de soportar desengaños consecutivos que iban desde los sentimientos hasta un estilo de vida que las calles del nuevo Buenos Aires peronista me negaban. ¿Pero para qué hablar de eso en poemas que demasiado lo contenían sin decirlo? La ironía, una ternura amarga, tantas imágenes de escape eran como un testamento argentino de alguien que no se sentía ni se sentiría jamás tráfuga pero sí dueño de vender hasta el último libro y el último disco para alejarse sin rencor, educadamente, despedido en el puerto por familia y amigos que jamás habían leído ni leerían este testamento. (SC: 329).

El personaje ha llegado, ha visto las ruinas entre las que vivía. Pero ya sabe que hay "otro lado" y quiere habitarlo. Sin embargo, su castigo será la condena que infligen los espejos: el "otro lado" siempre existirá y es inhabitable. Como anunciaba Baudelaire, esa será la penitencia: haber querido cambiar, por haber sabido de la existencia de lo otro y haber creído en su diferencia. Es la lección del Viejo Marinero de Wordsworth, "mal" recordada por Cortázar: el viaje convierte en "*a sadder and a wiser man*" (SC: 337; Cortázar dice "más viejo y más sapiente").

Las relaciones de "El encubridor" con la obra total parten del elemento que funciona como *tenor* de mi comentario: la escritura de "fábulas de identidad" en la obra cortazariana. "El encubridor" ocupa un papel privilegiado en ese grupo de poemas. Más allá de su marcadísima ubicación, es también uno de los textos más afectados por la impostura autobiográfica, aunque la propia enunciación de los paralelismos demuestra que no pueden ser más tenues: el sujeto del poema es presentado como escritor ("hasta de estilo cambia") que deja Buenos Aires y su idioma. Pero el texto también pone en marcha una serie de estrategias compositivas que problematizan la simple lectura autobiográfica. La más importante es la introducción de una voz enunciativa ajena, fuertemente connotada, en tercera persona -que pasa a segunda en un momento dado- que ha de incidir en el planteamiento de la relación de los sujetos convocados por el discurso y, así, en la determinación de la identidad del encubridor que nombra el título.

Es conveniente, primero, indagar en la organización interna del poema, ver cómo distribuye sus artificios a lo largo de los veinticinco versos que lo componen. Como suele ser común en poemas de libre estructura estrófica y métrica, es posible distinguir entre una estructura "de superficie" y otra "de profundidad". La primera se apoya en contingencias de la página: los blancos. La segunda, como suele ser habitual, en pregnancias de la lectura: las consonancias semánticas. Me inclino por subsumir las tres estrofas en dos partes inevitablemente equilibradas: la primera da cuenta de la pretendida *metamorfosis* del sujeto (1-13); la segunda (14-25), de la amenaza de la identidad no destruida. El movimiento global del poema, por otra parte, demarca las dimensiones de una huida a la muerte y, así, se corresponde con su función de poema de clausura: la palabra "basta" que lo cierra (a la que se le concede el privilegio de un verso completo, a costa de la andadura rítmica del penúltimo) cumple así función ilocutiva: fin del discurso, fin de la lectura, fin de la vida.

Esa primera parte que refiere una voluntad de transformación, se organiza, a su vez, en tres núcleos: el primero (1-3) alega las razones que inducen al cambio; el segundo (4-10) detalla las circunstancias afectadas por la transformación; el tercero (11-13) se instituye en momento de reconsideración introspectiva y, ya en otra estrofa, sirve de transición hacia la segunda parte:

Ese que sale de su país porque tiene miedo,
no sabe de qué, miedo del queso con ratón,
de la cuerda entre los locos, de la espuma en la sopa.
Entonces quiere cambiarse como una figurita,
5 el pelo que antes se alambraba con gomina y espejo
lo suelta en jopo, se abre la camisa, muda
de costumbres, de vinos y de idioma.
Se da cuenta, infeliz, que va tirando mejor, y duerme
a pata ancha. Hasta de estilo cambia, y tiene amigos
10 que no saben su historia provinciana, ridícula y casera.

A ratos se pregunta cómo pudo esperar todo ese tiempo
para salirse del río sin orillas, de los cuellos garrote,
de los domingos, lunes, martes, miércoles y jueves.

Como todo cuestionamiento de una identidad, el poema se organiza dialécticamente en la confrontación entre "uno" y "otro". El poema comienza con la

presentación de "uno" reducido a las razones que lo impulsan a ser "otro". Frase nominal, es una imagen pura, y por su estructura sintáctica recuerda el comienzo de una anécdota o chiste que focaliza su información sobre el protagonista⁹³². El "uno" es las formas de su miedo⁹³³. Mas debe repararse en que no se trata de un miedo cualquiera: está moldeado sobre el patrón de lo siniestro, del *Unheimlich* freudiano, tan presente en la obra de Cortázar como en toda escritura romántica: es lo insólito que surge inexplicablemente de lo sólito, la amenaza evidente pero sólo para el que forma parte de una estructura que los incluye a ambos, objeto y sujeto, y que es incaptable para nadie más. Miedo puro, atisbado en nimiedades sólo aparentes, contingencias del orden, enunciadas en ejemplo trimembre. Son todo confluencias de dos mundos diversos y ello es lo que las vuelve siniestras: el ratón no debe estar en el queso; la cuerda no puede ser un juguete para locos; la espuma es hermosa en el mar, no en algo que debe comerse. El signo es solidario con su sistema: su significado es arbitrario; lo amenazante es la estructura.

Dos de esas imágenes afectan al alimento. Para interpretarlas hay que tener en cuenta tres cosas: la primera afecta a la organización isotópica del texto: la sopa se convertirá luego (v. 20) en metáfora del nutriente espiritual; la segunda se refiere al tema de la identidad: el individuo es lo que ingiere y asimila transformándolo; la tercera trasciende el texto y se proyecta sobre la importancia del alimento como lugar del que surge lo siniestro en la obra cortazariana⁹³⁴.

⁹³² Además, "Ese que sale de su país" parece traducción libre del epígrafe-estribillo de "Java": "C'est la java de celui qui s'en va".

⁹³³ En "Viaje aplazado" Buenos Aires es la "capital del miedo" (v. 19), acaso relacionada con la *capital de la douleur* (con rima *in absentia*, mudando de idioma: "la peur") de Éluard (1926), y que es, quizá, hacia la que se traslada el personaje de "El encubridor": París.

⁹³⁴ Dos ejemplos: los bombones "reellenos" de "Circe" (*Bestiario*; CC/1) o el *château saignant* que se convierte en un "castillo sangriento" en el inicio de 62 / *Modelo para armar*.

Es imposible soportar esa amenaza: hay que ser otro. Va a surgir el encubridor, *doppelgänger*, "figurita" o gólem, travestismo que pretende eludir el confinamiento, que es la muerte. Hay que cambiar el aspecto y las costumbres. Los verbos inciden en ese contraste de rigidez frente a libertad: el pelo se *alambraba* (5) y ahora lo *suelta*⁹³⁵, la camisa *se abre* (6). Los "cuellos *garrote*" (12) son otro ejemplo de esa rigidez, pero, al tiempo, por dilogía, la máquina ejecutora de la sentencia que hay que eludir.

Y, para no ser reconocido, el sujeto no sólo muda de aspecto, sino también "de costumbres, de vinos y de idioma" (7) en el primer endecasílabo perfecto del poema, y además trimembre, que, a mi juicio, supone una antífrasis entre sistemas expresivos (el métrico y el estrictamente lingüístico) que ya anuncia la imposibilidad de liberarse del "uno": la dicción traiciona la intención, el molde versal constriñe al encubridor⁹³⁶. La enunciación trimembre de la transformación entra a formar parte de una isotopía formal también triple, iniciada por la confesión de los miedos y que concluirá con la primera estrofa en los calificativos que resumen la suya como una historia "provinciana, ridícula y casera".

De eso que cambia, interesa sobre todo el idioma. Las costumbres son una abreviatura, un "sumario" que no revela nada (como tampoco se dirá ningún detalle de su "historia"). El vino entra en el cuerpo y, así, también en la isotopía simbólica

⁹³⁵ Sin embargo es interesante un lugar, acaso contemporáneo, en que el intelectual doctor Hardoy valora esa moda: "A ellos [los "monstruos", *i.e.*, los argentinos "típicos"] les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo [...]" ("Las puertas del cielo", *Bestiario*; CC/1: 160).

⁹³⁶ Otros dos endecasílabos aparecen en el poema: los vv. 14 y 15, justo los que inician la segunda parte, el cambio de persona gramatical, la advertencia definitiva, la consignación fatal de la identidad de los espejos. En el discurso métrico, podría traducirse la dialéctica de la identidad como una lucha contra el ritmo tradicional de la silva pretendidamente libre, basada en módulos heptasílabos y endecasílabos. Hay endecasílabos "encubiertos" en los vv. 6 (11+2), 8 (11+5), 9 (11+5), 10 (7+11 / 11+7), 11 (7+11 / 11+8), 24 (11+5) y si se acepta la sugerencia de que el verso 25 ha sido "amputado" del anterior, ambos dan también 7+11. Aparte de los ya señalados, hay heptasílabos ocultos en 3 (8+7), 4 (8+7), 5 (9+7), 9 (7+10), 12 (12+7), 13 (7+8) y 24 (7+9). Hay que contar aparte el único heptasílabo perfecto (18), que no por casualidad da las coordenadas de tiempo y espacio en que se produce la mudanza, y los alejandrinos diseminados (vv. 2, 16, 17, 19, 20, 22). Para concluir con el pormenor métrico, queda aludir al v. 1, que no se somete a estructura definida (en correspondencia con su carácter de inicio de anécdota, casi prosa) y los dos eneasílabos de la última estrofa (21, 23).

constituida por los "asimilables" que confieren identidad, en su caso, como brebaje que permite la transformación ilusoria: cambian los vinos, cambian los trucos de las metamorfosis momentáneas, se sospecha que, a pesar de la drástica operación de travestismo, serán necesarias terapias ocasionales⁹³⁷. Pero el idioma es importante como definidor de identidad: la palabra es ser. Ahí se produce la transformación más importante. Y, sin embargo, el personaje escritor sigue escribiendo en el suyo original. Otra paradoja: el cambio de estado ha producido una escisión en el "uno" (dos idiomas simultáneos: el de la vida y el de la escritura), sin terminar de convertirlo en "otro". La trama se complica por cuanto éste quería ocultar a aquél, pero en la escritura aquél reaparece y termina por delatar la imperfección de la tarea de éste. Reconociéndolo así, el escritor acude a esa transformación vicaria que es "cambiar de estilo" (9) y que tal vez no sea un logro, sino una abdicación. El lugar que ocupa esa confesión en el discurso, después de la locución "dormir a pata ancha", demuestra que actúa más como corroboración que como expresión de un propósito.

Al final de la primera estrofa, aparecen los "otros", los amigos (que habían aparecido ya en otros poemas relacionados con la identidad). Ante ellos se pone en marcha la tarea de encubrimiento, ellos "no saben" porque él no debe revelar: el miedo, tras la metamorfosis, se ha convertido en vergüenza.

Ya transformado, el personaje a veces tiene momentos de reflexión retrospectiva. Es la tradición del "mirar hacia atrás", de "contemplar su estado", de innegables connotaciones órficas⁹³⁸ -que habrán de ser analizadas en un próximo capítulo-, sobre todo en la lírica posterior al romanticismo: lo de atrás, el pasado, es lo de abajo, es la conciencia, es la carga, es lo no resuelto. Inevitablemente, eso "otro" (que

⁹³⁷ Una metáfora procedente de un verso de "Milonga" permite una interpretación más "ornamental" y, en cierto sentido, más directa: "Extraño la Cruz del Sur, / cuando la sed me hace alzar la cabeza / para beber tu vino negro medianoche".

⁹³⁸ Cortázar inscribe el vínculo textual con esa tradición en la prosa que antecede a "El encubridor": "Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina" (SC: 345).

era "uno") que quiso "encubrirse" tiene condición de basilisco: no sólo es visto, también mira y mata. Será lo que enuncie la tercera estrofa, pero ya se anticipa en estos tres versos iniciales de la segunda, finales de la primera parte (11-13): "A ratos se pregunta cómo pudo esperar todo ese tiempo / para salirse del río sin orillas, de los cuellos garrote, / de los domingos, lunes, martes, miércoles y jueves". El personaje vuelve a incurrir en el afán inquisitivo inevitablemente adscrito al planteamiento de la identidad. Pregunta por una extrañeza: ¿cómo esperó tanto tiempo? Esa mera cuestión ya hace sospechar que fuese demasiado y que el cambio no se produciría, a pesar de las apariencias. "Todo ese tiempo" se expulsa en redundancia explicativa en ese v. 13 que es un calendario, traducción de la rutina cotidiana, pero a la vez metonimia de la eternidad, y, así, de lo inmutable. El v. 12 aporta un detalle circunstancial y simbólico ya comentado y otra coordenada: la espacial. Creo que, doble, es verso carcelario: los cuellos garrote son el artefacto para el ajusticiamiento, como he dicho; el río sin orillas es el paisaje visto desde la prisión. El referente directo es claro: es el Río de la Plata; el indirecto es la inmensidad, la sugerencia de la inutilidad de todo intento de huida, pues no ha de ser nada fácil la tarea de escapar de lo inmenso y de lo eterno.

El momento reflexivo que traducen los vv. 11-13 es el centro de un proceso que ha ido insinuándose antes y que todavía proseguirá. Se instaura de tal modo una isotopía de la conciencia o, a lo antiguo, de las "potencias del alma" que, en su dinamismo, han de definir al sujeto. Es una conciencia en conflicto: el entendimiento no sirve ("no sabe", 2; "se pregunta cómo", 11) y si aparentemente da testimonio positivo ("se da cuenta", 8) es cuestionado inmediatamente ("infeliz") por una voz irónica -en sentido trascendente- cuya función analizaré luego. La voluntad no cumple función integradora: si algo quiere es "cambiarse" (4). La memoria es una debilidad, no un arte (el verdadero arte -de minorías- es el olvido, 19), cuña insidiosa en el futuro diferente que quiere construirse.

La segunda parte del poema se inicia bruscamente sirviéndose de unos recursos de dicción fuertemente marcados a todos los niveles: una locución críptica de arduo desciframiento y una admonición, una sentencia (son los dos endecasílabos: "A fojas uno, sí, pero cuidado: / un mismo espejo es todos los espejos, 14-15); enseguida, el cambio de persona gramatical, las elipsis connotadas, la fijación cronológica del sujeto (dos alejandrinos y un heptasílabo: "y el pasaporte dice que naciste y que eres / y cutis color blanco, nariz de dorso recto, / Buenos Aires, septiembre", 16-18). Creo posible sostener que, además, esos versos pueden leerse en parte sobre la clave "procesal" que, sugerida en cierto sentido por el título, podía derivarse de los versos inmediatamente anteriores ("salirse", "garrote", incluso el "alambrado" pelo del v. 5). Ello es así porque no encuentro otra explicación para la locución "A fojas" que la derivada del significado forense de "foja" ("hoja de un proceso", significado que algunos diccionarios suponen "muy común en América"). Teniendo en cuenta que inmediatamente aparece la mención explícita del término inicial de la dialéctica del significado que he propuesto ("uno") y que enseguida se menciona otro documento (el pasaporte, 16), se está leyendo en estos versos tan sincopados el testimonio externo de "los papeles" que, por un lado, garantizan una identidad, la civil del "ciudadano", adquirida en el nuevo destino, y, por otro, la niegan imponiendo la antigua. Admito la poca consistencia de la argumentación, a falta de datos lexicográficos (o filológicos: la fe en la errata) que permitan una descodificación más oportuna de ese sintagma "a fojas". Aceptada la hipótesis, se comprende la admonición y la sentencia (en su más amplio sentido): "un mismo espejo es todos los espejos"⁹³⁹. Y el "nuevo" espejo será fantástico: devolverá

⁹³⁹ No está de más recordar aquí que no es esta la única sentencia "arquetípica" del discurso cortazariano; más conocida (y, por cierto, más "sincopada") es la que da título al volumen de relatos de 1966 *Todos los fuegos el fuego*. La toma de postura anti-heraclitiana de esas fórmulas ya ha sido señalada y acaso es doblemente pertinente referida a un poema por el que fluye un "río sin orillas". Un sentido del todo análogo al de este verso tiene otro del poema "Su cara me parece conocida", que expresa la melancolía del próximo final: "Me doy de boca con mí mismo en cada espejo" (6). La prevaricación idiomática ("con mí mismo") refuerza, como en otros poemas, (cfr. *supra*: "ser tan yo", de "La vuelta al pago") la tensión expresiva que acompaña siempre a la indagación en la identidad. Contra eso, cotéjese la definición airada del perro que responde al "yo" enajenado de "Los espejos la tiranía": "Grr: yo soy el sin espejos" (12).

"alambrado" nuevamente el pelo que pretende jopo suelto; es "espejo del alma", revela siempre el otro lado, que permanece idéntico. El espejo es el primer delator. El encubridor está amenazado y el pasaporte ratifica explícitamente ("dice") el testimonio del espejo: trae al otro (que fue el uno). La elipsis imposible (eliminación de los núcleos sintagmáticos, términos de la preposición o complementos exigidos por el verbo), que constituye un verdadero estilema cortazariano⁹⁴⁰, potencia el sentido: "el pasaporte dice que naciste y que eres" no habla de la contingencia de una ubicación y una característica más o menos profesional, sino de un origen y una esencia ineludibles. El ser (16) niega el cambio (4 y ss.). Esos dos alejandrinos y el heptasílabo que consignan la declaración del pasaporte eliminan lo circunstancial: los argumentos del predicado - en lenguaje generativista- transclasificando los verbos, que es donde reside el verdadero efecto estilístico; y eliminando los mismos verbos cuando estos son fácilmente catalizables. Así, el pasaporte se convierte en sucinto y eficaz delator: confirma la existencia del fugado, lo describe en dos trazos, da fechas y lugares⁹⁴¹. Diré para terminar con el comentario de estos versos que el cambio de persona gramatical que convierte al personaje en "tú" directamente apelado se inscribe en una consideración global de la "voz" del poema, que analizo más adelante, pero que aquí cumple efecto amenazante solidario con la intimación producida por la aparición del *revenant*, la identidad antigua.

El último movimiento conducirá a la muerte. El discurso se focaliza, desde fuera, otra vez en la conciencia del sujeto poético. Tras el miedo y la vergüenza (1-10), la introspección y la advertencia (11-18), llega la rendición, la asunción de la derrota, la convicción del sinsentido de toda huida, la espera resignada, un tanto cínica, de la

⁹⁴⁰ Vid. "Ya no quedan esperanzas de" (UR, II: 153-165); "La hoguera donde arde una" (VDOM: 229-231), "Diálogo de ruptura" (UTL: 109-110) o el poema "Billet doux".

⁹⁴¹ En la lectura biográfica, "Buenos Aires, septiembre" no hace referencia al nacimiento: esa suposición menoscaba el efecto estilístico de la conversión de "nacer" en verbo intransitivo en su sentido más puro (sin argumento posible).

muerte, el recuerdo, que tiene manos largas. Tan largas que se proyectarán hacia el futuro:

20 Aparte que no olvida, porque es arte de pocos,
 lo que quiso, esa sopa de estrellas y de letras
 que infatigable comerá
 en numerosas mesas de variados hoteles,
 la misma sopa, pobre tipo,
 hasta que el pescadito intercostal se plante y diga
25basta.

La entrada en esa fase se produce con la nueva ampliación del ritmo heptasílabo: otra vez se leen dos alejandrinos que responden, simétricamente a aquellos en que se inscribían los datos del pasaporte. Éstos traen grabadas las huellas del pasado. El verbo "querer" desliza su sentido de la voluntad al afecto, del propósito a la melancolía, y el segundo sentido -por ir en pasado- desmiente al primero: no quiso cambiarse, sino que, en realidad, quiso "esa sopa", con espuma y todo. La reaparición de la misma sustancia indica que en el proceso de transformación se ha producido una revelación: el caldo rutinario se ha convertido en pócima espiritual, elevada a metáfora. "Sopa de estrellas y de letras", así, es néctar deslexicalizado, refulgente y significativo, plancton astral, imán de la mirada y magma literario devorado sin tasa por el que fue y que será⁹⁴². Esa operación deslexicalizadora es la que metaforiza a la sopa y, consecuentemente, a las imágenes sucesivas: "comer" será ya inevitablemente contemplar y leer para asimilar; las "numerosas mesas de variados hoteles"⁹⁴³ están por las etapas del viaje ya indetenible en las que habrá ocasión de recordar lo que se abandonó, que no abandona.

⁹⁴² "Extraño la Cruz del Sur" es el primer verso de "Milonga"; "Vos ves la Cruz del Sur" es el primero de "La mufa". La importancia de la "constelación" como símbolo ya ha sido señalada, así como su relación con el concepto de "figura".

⁹⁴³ Parece imposible mencionar un hotel (que es aludir a la *peregrinatio* moderna) en un poema de este tono ("conversacional", "prosaico", "identitario") sin recordar a Eliot: "The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels / And sawdust restaurants with oyster-shells" ("The Love Song of J. Alfred Prufock"; Eliot, 1978: 13).

Los dos últimos versos son la figuración de la muerte, el final de la huida, el final de la escritura y de la lectura, como dije. Pero este encubridor no puede caer en el patetismo: de ahí la metáfora lúdica, un tanto cínica. No puede mencionar el corazón, elude conscientemente toda una tradición de "elegías con diploma de alta cultura" (SC: 337); lo ve como un pescadito encerrado en la jaula ósea (otra forma de encierro: el cuerpo oculta al alma) en la que debe ir resistiendo mientras pueda, tirano omnipotente e ignorado, hasta decir "basta".

He dejado para el final, a modo de conclusión, la consideración de un artificio que hace del poema una *mise en abîme* del tema que enuncia: la infiltración de una voz enunciativa que juzga al sujeto del enunciado, revelando irónicamente las fallas de su proyecto. La primera intromisión se produce en el v. 8: "infeliz", en aposición, apunta a la inanidad del éxito conseguido por el sujeto en su supuesta transformación, pronostica su fracaso. Es una voz insidiosa porque *sí sabe* la historia provinciana, ridícula y casera del sujeto y conoce lo que pasa por su mente. Es, claro, el "yo" escindido que sigue instalado en el idioma original a pesar del intento de cambiarlo. Si el sujeto poético es un encubridor, la voz poética es descubridora. En un momento dado (14-18), el carácter delatorio del poema (a espaldas del encubridor) se resquebraja y se produce una especie de "careo" entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado que pretende advertir al segundo de la vanidad de su propósito, de la radical identidad entre uno y otro. La estrofa final, como dije, expone las consecuencias de esa apelación y hacia el final registra la última ingerencia, irónica también, quizá más compasiva ("pobre tipo", 23) que supone una valoración global del proceso desarrollado a lo largo de todo el poema.

"El encubridor" es texto de clausura que se inscribe en una serie "tensa" de poemas que cuestionan la identidad del sujeto lírico. Por su disposición, que juzgo premeditada, en el *corpus* total de la obra cortazariana admite una lectura en clave metaliteraria que traduce en términos de *obra* lo que en principio se ofrece en términos

vitales. Pero la lectura más próxima al tema explícito del texto revela su propósito trascendente: no sólo se habla de la radical duplicidad del sujeto, de sus contradicciones, temores y vergüenzas, de la traición y la delación como conductas inevitables cuando el "yo" se enfrenta consigo mismo, de la asunción de la derrota final, del peso de la memoria. El poema, además, hace de la escisión el mecanismo fundamental de la construcción del poema postulando, a través de la modulación de la voz, que la escritura es proceso, que la palabra, finalmente, revela lo que la acción pretendiera encubrir.

3.2. CORTÁZAR COMO PERSONAJE POÉTICO

No puede concluir el análisis de la poesía que se enfrenta con el problema de la identidad del sujeto sin repasar alguno de los poemas que inscriben marcas que apuntan directa o indirectamente hacia el autor. Ello implica necesariamente acendrar la atención para evitar los riesgos de la falacia autobiográfica. El propio Cortázar advierte reiteradamente contra esa falacia en sus textos críticos: "¿Es que todo poema *debe ser* -inmediata o mediatamente- autobiográfico? El *parti pris* romántico contamina la mejor crítica literaria" (IJK: 383). Parte importante de su reflexión teórica se aplica a aquilatar cuál debe ser la verdadera relación de la poesía con la vida. El uso de lo autobiográfico mal entendido en poesía le parece a Cortázar máscara de debilidad literaria. La experiencia sólo no basta para justificar la escritura⁹⁴⁴. El secreto está en la "transformación": las circunstancias personales no tienen lugar en el poema; sólo puede admitirse su analogía, que debe servir para verificar una suerte de catarsis o exorcismo que permita al poeta situarse más allá de esas circunstancias⁹⁴⁵. Es, en el

⁹⁴⁴ "Sólo los débiles (más bien: los que se sospechan débiles) tienden a afirmar lo autobiográfico, a exaltarse compensatoriamente en el terreno donde su aptitud literaria los torna fuertes y sólidos" (IJK: 500); "[...] la experiencia humana no basta para hacer un poeta; pero lo engrandece cuando se da juntamente con la aptitud lírica, cuando el poeta *sabe* la especial forma de relación en que debe articularlas" (IJK: 499).

⁹⁴⁵ "¿Qué tienen que ver los sentimientos *como tales*, las pasiones *como tales*, con la creación poética? Elementos psíquicos heterogéneos irrumpen en el acto poético y con frecuencia lo comprometen. Se advierte entonces que sólo hay un medio de preservar la esfera poética: *ponerla a servir a otra cosa*, darse como poeta,

fondo, la prueba de la imposibilidad de una poesía pura. La relación de la poesía y la vida es íntima y a la vez misteriosa: la "poesía de vida" nada tiene que ver con "esa deslavada vida poética que se obstinan en defender tantos románticos anacrónicos en sus torres de marfil e incluso de cemento armado" (Cortázar, 1974b: 14-15). Esa relación tensa -y, en buena medida, irónica- entre la circunstancia y la escritura es la que debe verse en los poemas que siguen.

La tentación de lectura autobiográfica había surgido al analizar un poema tan importante como "El encubridor". Desde un punto de vista teórico que prescindiera del anclaje existencial como criterio de "verdad" y prefiriera indagar exclusivamente en los mecanismos de configuración de la voz intra-textual, la conversión en protagonista lírico de un sujeto que ya no se disfraza con máscaras inequívocamente ajenas o indeterminadas sino que se atribuye nombre y rasgos coincidentes con los del autor del poema supone un progreso en la elaboración de la propia poética⁹⁴⁶. Progreso que sólo

salirse de sí mismo y rescatar el puro instrumento poético de toda mezcla" (IJK: 501-502). Ya lo había dicho Poe: "Precisamente esta "emoción desapasionada" constituye el límite del verdadero arte poético. La pasión propiamente dicha y la poesía son discordantes" ("William Cutler Bryant"; Poe, 1956, II: 333). Andrés, en *El examen*, confiesa claramente en qué consiste esa operación de transformación: "[...] Los poetas, por ejemplo, son felicísimos con sus poemas, a pesar de que se considere elegante suponer lo contrario. Los poetas saben muy bien que su obra es su realización, y bien que la saborean. No creas nunca en las historias de poemas escritos con lágrimas; en todo caso son lágrimas recreadas, como las de los lectores. Las lágrimas verdaderas, a base de cloruro de sodio, se lloran por o para uno mismo, no para proporcionar tinta lírica. [...] Y por eso las elegías se escriben mucho después, recreando el dolor y siendo feliz como se es feliz mientras se escucha morir a Isolda o se asiste a la desgracia de Hamlet. [...] Claro que la cosa es sutil, como decís vos. Me imagino que Vallejo pudo llorar mientras escribía sus últimas páginas. O Machado, si querés. Pero en ellos el dolor era su humanidad, estaban como dados al dolor, o tomados por el dolor. Créeme, cronista, sus últimas páginas debieron ser sus mejores momentos, porque delegaban el dolor personal en el histrionismo de alta escuela que supone siempre convertirlo en poesía. Si sufrían en ese momento, sufrían como puede sufrir quizá una estrella o una tormenta. Lo peor era después, cuando cerraban el cuaderno, cuando reingresaban en el sufrimiento personal. Entonces sí sufrían ellos, como perros, como hombres deslomados por su destino. Y la poesía ya no podía hacer nada por ellos, era como un juguete roto, hasta una nueva iluminación y una nueva felicidad" (E: 125-126).

⁹⁴⁶ 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.*, eds. (1993), donde apenas puede encontrarse un solo ensayo sobre la cuestión. Quizá se esconde detrás de ese silencio un apriorismo que enuncia, por ejemplo, Weintraub (1991: 18): "La poesía lírica raramente puede liberarse de fuertes elementos autobiográficos. Sin embargo, 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

puede venir tras el enfrentamiento explícito con el tema del doble, puesto que una de las fuerzas desencadenantes de ese discurso supuestamente autobiográfico será, como he apuntado, la ironía, y ésta, a su vez, sólo 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 sus atributos⁹⁴⁷.

Desde luego, esta dirección del análisis podría derivar, con un criterio maximalista, hacia múltiples registros del discurso lírico cortazariano en los que, necesariamente, aparece implícitamente inscrita la circunstancia autobiográfica: el "argentinitismo" 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, y algunos de ellos se apuntarán en las páginas que siguen. No obstante, aquí me detendré todavía en el comentario de poemas que plantean explícitamente el problema de la identidad de un sujeto que, generalmente por razones extra-textuales, se arroga algunas características del autor Julio Cortázar.

como la explica Paul de Man, resulta interesante realizar en el poema esa "figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto" (1991: 114) y que consiste en interpretar el discurso autobiográfico como "discurso de autorrestauración" (*ibid.*: 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 en buena medida 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 [...]", *ibid.*: 114).

⁹⁴⁷ Es posible notar cómo la inscripción de marcas autobiográficas, ya presente en la primera colección de cuentos (basta cotejar "Distante espejo" con las noticias contemporáneas que aparecen en sus cartas a Mercedes Arias, por ejemplo) se incrementa con el paso del tiempo y, especialmente, en los últimos relatos (cfr. "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.

"Los Cortázar"

He dicho que el punto de partida para que el discurso lírico emprenda la ruta de la falacia autobiográfica se encuentra en la ironía. Desde ese punto de vista, el análisis del discurso lírico autobiográfico en Cortázar encuentra un arranque adecuadísimo en un poema que podría calificarse de particular "sátira" dirigida contra la propia estirpe.

En este poema, el "yo" se lamenta de no pertenecer a una familia famosa⁹⁴⁸. El "escarnio" de los propios antepasados revela su carácter irónico mediante la utilización de recursos expresivos que, de un modo u otro, deconstruyen el mensaje, y esto en todos los niveles del discurso. Comenzando por el nivel pragmático, el destinatario explícito del poema es un "tú" identificado como "hermano" ("Qué familia, hermano", 1), que, *a priori*, puede hacer pensar en un discurso "íntimo", compartido con alguien que pertenece precisamente a la misma familia que va a ser denostada. Sin embargo, el avance estilístico del discurso hará darse cuenta de que ese "hermano" es más bien apelativo coloquial dirigido a un "compadre". Ciertamente, el "tú" es un "igual", pero ya en muy otro aspecto al sugerido inicialmente; si comparte con el "yo" alguna familia será la de los que no tienen familia. La introducción de voces ajenas, adscribible al nivel pragmático, genera también una tensión en el espacio enunciativo que será recurso 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..." (13-16). A ese discurso nostálgico imposible, que quisiera convocar a un héroe⁹⁴⁹, se opone, inmediatamente, el desdén rencoroso del "yo", llevando la alusión a un registro totalmente diverso: "Ma

⁹⁴⁸ En tal sentido, podría pensarse que la sátira se dirige hacia una cierta escritura que encuentra su mejor exponente en la obra de Borges (cfr., sin ir más lejos, "Los Borges", *El hacedor*, 1960; en Borges, 1995: 146). 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").

⁹⁴⁹ 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 de Gobierno. 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-VII-1944; Domínguez, ed., 1992: 269)

qué Las Heras, / no tuvimos a nadie, ni siquiera / en Las Heras (la Penitenciaría / que ya tampoco existe, me contaron)" (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 penal⁹⁵⁰. El anhelo de un ancestro que se hubiera significado hace prescindir de criterios "morales" de discriminación. Así, se va revelando que lo que interesa a este sujeto (y, por tanto, lo que se ridiculiza) es el anclaje de su identidad en un linaje anterior, alguien "por quien ponerse melancólico / en las estancias de los otros" (11-12). Carente de ese sustento en el pasado, el individuo difícilmente alcanzará una identidad "social", que le permita integrarse en ese mundo de "los otros" (el que está delimitado también por los "nombres de las calles", 7, o las "estampillas", 8, como signos de fama pública). El alcance serio del poema comienza, pues, a hacerse evidente: es la protesta contra una cierta organización social 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. Si, además, se proyecta sobre el poema la información extra-textual referida a la formación de la familia Cortázar (especialmente la ausencia del padre desde muy temprano, y la renuncia del escritor al apellido paterno), el alcance patético-subjetivo de la ironía todavía se acrecienta.

Pero quizá resulta más interesante observar los recursos de escritura que derivan en esa ironía. He mencionado el nivel pragmático y semántico. También en el léxico se da el mencionado contraste: ¿qué linaje puede reclamar éste sujeto cuyo idiolecto roza el lunfardo ("chorro", "minga", "Ma qué")? La aliteración se eleva, por otro lado, como signo satírico tradicional: "minga de rango, / minga de abolengo" (9-10). Pero quizá donde mejor se refleja ese propósito es en la combinación de un recurso gráfico con las implicaciones semánticas de dos fragmentos contrastantes al principio y

⁹⁵⁰ Al hacer la lista de antepasados que podrían lustrar el linaje se evoca, en plano de igualdad a "[...] un cura ilustre, un chorro" (6).

final del poema. Si éste comienza añorando a alguien que hubiese participado en "[...] una carga / deca / balle / ría" (2-5), el "encabalgamiento" se convierte en la más adecuada manera de escandir esa nostalgia. Pero ello no termina ahí, puesto que al final del poema, el "yo" se compara -para propio perjuicio- con los "caballos" de carreras, cuyo *pedigree* es siempre conocido, e incluso intenta dibujar un "árbol genealógico" de uno, llamado "Escritor", precisamente⁹⁵¹:

	Compadrón II
	Póker
	Minnesota
	Se Viene
Qué suerte tienen los caballos: -----> Escritor	
	Chela
	Marinera

Según he sugerido, la ironía contra los linajes debe entenderse como una reivindicación del lugar del "yo" liberado de sus ataduras familiares, lo cual, obviamente, puede proyectarse sobre la propia circunstancia del Cortázar escritor, pero que puede entenderse a la perfección en el contexto de la preocupación por la identidad individual que habrá podido ir destilándose de las páginas anteriores.

Esa ironía que se opone a la predestinación del "apellido" actúa como marco inicial desencadenante del discurso de la identidad autobiográfica. Reaparecerá más tarde (en el decurso vital de la escritura y del comentario) como marco final del poeta "viejo", que ironizará contra su propia figura pública. Pero entre ambos momentos ese tono irónico deja paso a la melancolía del sujeto que se sabe doble e inscribe explícitamente las marcas del que *fue* frente a los límites del que *es*. Ya se vio algo de esto poemas comentados previamente. Conviene apuntalar ahora aquel *extrañamiento* desde el *entrañamiento* en la ficción autobiográfica.

⁹⁵¹ Se notará también que si el "yo"-Cortázar-escritor de este poema lamentaba no tener "un abuelo comodoro" (2), el caballo "Escritor" tiene entre sus antepasados una "Marinera".

"El cenotafio"

En el desenvolvimiento de la lectura, no hay solución de continuidad entre el tono irónico y el surgimiento de la dicción melancólica: a continuación de "Los Cortázar" aparece en *Último round* este poema, en el que la profundización patética se hace evidente desde el mismo título. El contraste entre ambos textos se subraya al cotejar algunos lugares análogos. Si en "Los Cortázar" se apelaba a un "hermano" incierto, irónicamente ambiguo, aquí el "yo" se contempla como "hermano de mí mismo" (1), completamente desvinculado de una réplica familiar externa, pero a la vez sintiéndose doble, unido a lo que fue.

Nuevamente, la conciencia de vacío actual redundando en la confrontación del "aquí-ahora" con el "allá-antes" y se cifra en el asalto del recuerdo concreto. El "yo" se siente dotado de una identidad doble que, no obstante, debe tolerarse: "espía sin halago, pero al final cediendo / a la dulce moneda de la sangre" (2-3). Lo espionado, obviamente, es el pasado, territorio secreto, que quisiera mantenerse oculto, pero que al final vence y se revela⁹⁵². Esa revelación lleva aparejada otra de mayor alcance: el observado en este proceso no es distinto del observador: constituyen el mismo sujeto, escindido, el "falso centinela del espejo" (4).

En ese punto el poema declara su condición de meta-texto: al confesar el "yo" "No estoy del todo aquí donde me hablo" (5) hace explícita su escisión, pero también declara que el único "aquí" posible es el lugar *donde se habla*, esto es, en el poema como monólogo⁹⁵³. Sin embargo, el "yo" "no está del todo" ahí, también falta de su texto: éste

⁹⁵² El propio Cortázar es consciente de su vivencia del pasado como algo fundamental. Un pasaje de sus cartas es precioso porque explica la importancia concedida al pasado en virtud de un suceso biográfico concreto que, sin embargo, permanece silenciado, como límite a la interpretación, que sólo una investigación biográfica más detallada de lo que es posible hasta el momento podría resolver: "Mi juventud, para serle a usted cronológicamente exacto, hubo de terminar allá por el año 39. Curioso que yo pueda señalar tan exactamente la fecha, ¿no es cierto? Pero es que, a partir de un determinado momento de ese año, ya sólo pude aprehender la juventud como pasado, conceptualmente; dejó de ser una vivencia mía, un ser en mí. Y lo que yo haya podido decir poéticamente desde entonces [...] no pasa de ser la expresión de una nostalgia. Una nostalgia y una lucha, porque sordamente lucha en mí el deseo de retener el pasado, vivir en pasado, no dejarlo ir de mí, con sus plumas y sus músicas" (Chivilcoy, 15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 255).

⁹⁵³ Es preciso recordar que uno de los textos "ensayísticos" de *La vuelta al día en ochenta mundos* se titula

se convierte en ámbito minado, lleno de huecos, para la identificación. Lo que queda en él poema son restos de "otro yo":

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
10o tres amigos muertos.

El texto, entonces, es el cenotafio que alberga esos recuerdos, al igual que el "yo" presente es también la urna del "yo" pasado. Son esos jirones del "yo" los que conectan el discurso con la autobiografía, en un esfuerzo riesgoso de convocar lo concreto: los lugares⁹⁵⁴, las lecturas, los afectos -humanos⁹⁵⁵ o no- son las cenizas del "yo". Los

precisamente "Del sentimiento de no estar del todo" (VDOM: 32-38). Allí puede leerse algo relacionado con la topología de la escritura: "Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos [...]" (32); "Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese **paralaje verdadero**, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos" (34). Desde luego, el fondo del ensayo tiene poco que ver con la estricta "geografía", pero dada la coincidencia expresiva no deja de aplicarse al poema que comento.

⁹⁵⁴ El viaje a Chile -que reaparecerá en estos poemas- es experiencia capital, que puede fecharse gracias a las cartas a M. Arias: "[...] llámeme antes del 10 de enero; ese día salgo para Chile [...]. Necesito ese viaje, tengo que hacerlo o de lo contrario perderé los pocos deseos que todavía me quedan de vivir en la Argentina, país infecto" (carta de Buenos Aires, diciembre, 1942; Domínguez, ed., 1992: 261). Al poco, escribe una carta desde Viña del Mar (enero, 1943; *ibid.*: 261-262). La experiencia deja honda huella. Se evoca por extenso en *Imagen de John Keats*: "Camino -es 1943- por los trigales de la isla Tenglo, frente a Puerto Montt. Abajo el Pacífico está brillante y duro en el aire transparente donde cada sonido es desigual y distinto, es único y espacial, hilo sustancioso que cae en el oído como una abeja de retorno. ¡Colmena de la música! Boca arriba entre los trigos, mascando un tallo que me entre poco a poco su acre sustancia, pierdo el mar de abajo para sumirme en el otro, en la concavidad azul donde tierras nevadas se alejan y retornan lentamente, inacabables ritmos de una soledad imperdonada. Ya una vez, a orillas del Llanquihue, vi correr la música de las nubes, y murmuré por última vez la fórmula del ensalmo, la invocación de lo que sabía perdido. [...] No sé por qué este viaje al Norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos. Anduve solo por el sur, viendo Osorno y Valdivia, encontrando misteriosamente un alfíl de ajedrez sobre mi cuaderno, al volver a la habitación del hotelito de Peulla, vi cambiar el color del agua entre el Todo los Santos y el Esmeralda, conocí a una acróbata quemada por la luna en Punta Arenas, y cuando no pude más me vine en el *Arica* desde Valparaíso, veintidós días de viaje de esos que gustaría contar a Blaise Cendrars, mucho más *bourlinguer* que yo..." (IJK: 177-178). Mucho después aún reaparece: "[...] el temblor de un trigal que amé en la isla Tenglo allá por el año cuarenta y dos cuando conocí tu Chile y anduve por sus sierras y sus islas [...]" (Cortázar, 1987b: 48). Con respecto a Roma, baste recordar que debe referirse al viaje de 1953, que ya ha aparecido respecto a otros poemas. Bánfield -apenas hace falta recordarlo- es el barrio de Buenos Aires en que creció Cortázar; aparecerá en otros poemas y el propio autor lo describe así: "[...] un suburbio llamado Banfield, nombre que corresponde a uno de los tantos ingenieros ingleses que construyeron el sistema ferroviario argentino. Como lo hicieron los ingleses, ponían los nombres de sus personas importantes, y así la estación que seguía a la mía se llamaba Temperlate, de manera que había momentos en que uno podía creerse mucho más en Inglaterra que en la Argentina. Aquel pueblecito, Banfield, era entonces casi de campo, a media hora de tren de Buenos Aires. No era exactamente el suburbio,

últimos versos cancelarán, sin embargo, apodícticamente, la melancolía: "Esto que queda vive, / pero sabe que la urna está vacía" (11-12)⁹⁵⁶. El "yo" siente, pues, que ha sido enajenado de sí mismo, que no puede acceder al contenido de lo que en él hubo.

"Nocturno"⁹⁵⁷

Un poema acaso más antiguo que el anterior (1951-1958, por la sección de *Pameos y meopas* que lo incluye) expone una experiencia central que desarrolla, en cierto sentido, el sentimiento de "no estar del todo aquí donde me hablo" que se reveló capital en "El cenotafio". También aquí el núcleo semántico del poema lo constituye la experiencia de la excentración o del extrañamiento, la experiencia de "faltar aquí": "Todo ha quedado allá, las botellas, el barco, / no sé si me querían y si esperaban

pero sí el metasuburbio, el suburbio que le sigue, con calles no pavimentadas, por las que mucha gente transitaba a caballo. La circulación de mercaderías se hacía con carretas de caballos, y por las noches una pésima iluminación de pequeños faroles en las esquinas favorecía al amor y a la delincuencia en proporciones más o menos iguales, lo que hizo que mi infancia fuera un poco cautelosa y temerosa. Las madres tenían mucho miedo por sus niños, había a veces un clima realmente inquietante, y al mismo tiempo era para el niño un paraíso, porque la casa tenía un gran jardín que daba a otros jardines... y ése era mi reino. En algunos cuentos lo he evocado, porque yo lo siento muy presente y muy vivo. En una escuelita de la zona hice los estudios primarios, y ahí viví hasta los 17 años" (Soler Serrano, 1986: 75-76).

⁹⁵⁵ Los amigos son recordados en cartas: "En menos de dos años he perdido a tres caros amigos; primero fue Mariscal, como usted recuerda sin duda; a principios de este año murió mi cuñado, muchacho a quien consideraba yo como un camarada excelente; y ahora, en octubre, pierdo después de una horrible semana de lucha y sufrimiento a un antiguo compañero de estudios y acaso el más comprensivo y bueno de mis amigos. Quizá su nombre no signifique nada para usted; acaso no se lo mencioné nunca en mis cartas o en mis conversaciones; se llamaba Francisco Reta, y nos conocíamos desde el quinto año del profesorado. Ahora que lo pienso mejor, su nombre no ha de ser enteramente desconocido para usted, puesto que fue el amigo con quien anduve recorriendo todo el norte y Misiones hace dos años [...]" (diciembre, 1942; Domínguez, ed., 1992: 260). Mariscal es "Alfredo Mariscal", como se identifica en la carta del 15-IV-1942 (*ibid.*, 255). Dos de ellos son evocados en "Ahí, pero dónde, cómo" (de *Octaedro*): "[...] yo a veces encuentro a mi abuela viva en mis sueños, o a Alfredo vivo en mis sueños, Alfredo que fue uno de los amigos de Paco y se murió antes que él" (CC/2: 83). La perra debe ser, "Pampa, mi perra muerta" a la que dedica un breve poema: "Has de estar acostada junto a un lecho vacío / Segura de que el amo te alcanzará una noche. / Te comerás al paso las nubes más pequeñas, / golosa del azúcar que ya no puedo darte" (DAF: 25-26).

⁹⁵⁶ Hay en esos versos el recuerdo de una imagen desacralizadora, pero que sin embargo considera necesario mantener el rito, como gesto melancólico. Cfr. por ejemplo, en otro contexto, cómo usa Steiner la misma imagen: "La desconstrucción baila frente a la antigua Arca. Esta danza es lúdica, como la de los sátiros y, al mismo tiempo, en sus más sutiles practicantes (Paul de Man, por ejemplo), también está llena de tristeza porque quienes danzan saben que el Arca está vacía" (Steiner, 1991: 152-153).

⁹⁵⁷ Hay otro del mismo título de tema amoroso, sólo incluido en RC2, p. 224.

verme" (3-4). El "yo" evoca, al parecer, una experiencia reciente e importante en el "otro lado", experiencia que, dadas las fechas del poema y la mención precisa de "mi mujer" en el v. 9, quizá no sería descabellado considerar autobiográfica y vincular a un eventual regreso a la Argentina, el primero tras la partida definitiva, aunque no me ha sido posible documentarlo⁹⁵⁸. En cualquier caso, el poema consigna una frustración: el "yo" ha regresado, ha visto lo que dejó y ha percibido que ése ya no era su lugar. Ha salido de allí sin lograr recuperar nada. La experiencia de desorientación ("no sé si...") encuentra su contraste unos versos más abajo: "yo sé, siento que un ciego está muriéndose en las cercanías" (8). Frente a lo dubitable que está lejos, la única certeza es la de la desaparición de alguien cerca, que probablemente debe identificarse con el "yo": el "otro yo" que, volcado en la nostalgia, no había sido capaz de ver su nueva realidad inmediata, la única que tiene cuando ha comprobado que "todo ha quedado allá".

Pero el título y el propio discurso plantean esa experiencia como recuerdo anclado en un momento preciso: "Tengo esta noche las manos negras, el corazón sudado / como después de luchar hasta el olvido con los ciempiés del humo" (1-2). El asalto de la melancolía (que siempre deja su huella "cromática") desencadena en el "yo"

⁹⁵⁸ En cualquier caso los dos versos que tienen como sujeto principal a "mi mujer" convocan relaciones intertextuales con escritos fechados a comienzos de los años 50: "Mi mujer sube y baja una pequeña escalera / como un capitán de navío que desconfía de las estrellas" (9-10). Es fácil leer en el primero de ellos una imagen relacionada con "Instrucciones para subir una escalera" (HCF: 21-22) cuya génesis ha explicado el propio Cortázar: "Otra parte del libro ("Manual de instrucciones") lo escribí después de casarme, en una época en que nos fuimos a pasar unas semanas en Italia. La culpa de estos textos la tiene mi mujer, que un día, mientras subíamos con gran fatiga una enorme escalera de un museo, me dijo de pronto: "Lo que pasa es que esta es una escalera para bajar". Me encantó la frase y le dije a Aurora: "Uno debería escribir algunas instrucciones acerca de cómo subir y bajar por una escalera" (Hars, 1968: 294). La imagen del v. 10 parece eco de un recuerdo del viaje a Chile, ya mencionado, tal como lo consigna en *Imagen de John Keats*: "(Tengo este recuerdo terrible: una noche creo ver que el cielo se hunde, se desbarata. ¿Qué pelea alocada gira las estrellas y las aventas contra las jarcias? ¡Una brújula, una carta! ¡Señor, que las constelaciones huyen! Pero la noche permanece en sus recintos graves, y es sólo un cambio de rumbo el que divorcia la estela de la nave y los espacios rígidos. El sillón de cubierta está lleno de espinas: ojos vibrantes me hieren y desgarran. ¡Oh Cruz del Sur, amada mía, vuelve! Con esfuerzo la distingo, perdida a popa entre carcajadas de chilotes borrachos y rápidos espirales de naipes y aceites hervidos. ¡Sirio, y tú, Osa Mayor presuntuosa, quedáos [*sic* en el original] al menos suspendidos [*sic* en original e impreso] sobre mi inquietud! Pero sopla la ráfaga austral, se oye un campanilleo seco, y por el puente asoma el capitán, mirándome con ojos de reprobación. -No me las malcrée -señala. -Así es como se hundan los barcos)" (IJK: 178).

una lucha interior que tiene por objeto olvidar la experiencia frustrante. Pero, aparentemente, el intento de borrar el pasado es esfuerzo que "ensucia" las manos y el corazón, los instrumentos de proyección hacia el mundo -como en tantos otros poemas- y el recipiente de los sentimientos. En tales circunstancias, la citada realidad inmediata se ofrece como "analgésico". Esa realidad se cifra en el recurso al *collage* metonímico de frases tomadas del discurso de la evidencia, el diario y sus frases hechas, pero, no obstante, intencionales en su utilización poética: "En el diario tirado sobre la cama dice encuentros diplomáticos, / una sangría exploratoria, lo batió alegremente en cuatro sets" (5-6). El nivel pragmático (el discurso "mostrenco" que silencia los susurros de la melancolía) se enfrenta a la redundancia semántica que, sesgadamente, proponen esos versos: el "yo" traduce irónicamente su "encuentro" con el pasado "allá" y los resultados cruentos de su propio viaje "exploratorio", que ha terminado también en derrota.

La sensación del "yo" ante esa experiencia es la del encierro: "Un bosque altísimo rodea esta casa en el centro de la ciudad" (7). El sujeto, por reacción tras el descubrimiento de que ha sido desalojado de su lugar de origen, se repliega. En el mismo sentido cabe interpretar la acción de su acompañante: la mujer no le ayuda a progresar, sólo "sube y baja", medita separada mientras el "yo" la ve, extraviada.

Como ha podido verse, la estructura del poema es básicamente acumulativa, pero intencional: la transcripción de impresiones del "yo" alterna lo objetivo y lo subjetivo, lo cual confiere un sentido de totalidad interpretativa a la aparente frialdad expositiva. Por un lado, se dan las noticias del diario, la situación de la casa, la acción de "mi mujer" y para finalizar: "Hay una taza de leche, papeles, las once de la noche" (11). Por otro, "yo sé, siento", "como un capitán" y al cabo, la reiteración del sentimiento de acoso, que demuestra lo precario del encierro: "Afuera parece como si multitudes de

caballos se acercaran / a la ventana que tengo a mi espalda" (12-13)⁹⁵⁹. El "yo", en crisis de identidad, "desarraigado", se niega al mundo pero no deja de sentir su amenaza.

"La abuela"

La salida a esa situación de confinamiento sólo se encuentra en el arriesgado propósito de recuperar todo aquello que había "quedado allá", en el intento de ir a buscar a aquel que se quedó dormido bajo la sombra de un "sauce de Bánfield". Ello implica, necesariamente, el retorno al país de la infancia. Es un viaje lírico que, de un modo u otro, busca restaurar el desastre que la confrontación real con aquel espacio ha provocado. Reconozco, desde luego, que esta interpretación de la historia lírica de la recuperación de la identidad autobiográfica es una reconstrucción -a falta de una datación exacta de los textos que utilizo-, pero parto del principio de que no hay comprensión sin construcción, y de lo que se trata es de proponer interpretaciones plausibles, que ayuden a expandir las potencialidades semánticas de los poemas.

Resultaría ocioso intentar aquí un repaso exhaustivo de los lugares en que Cortázar recurre a la infancia o al niño para justificar una determinada opción vital, del mismo modo que sería redundante traer a colación un inventario de recuerdos de su propia infancia o un censo de relatos protagonizados por niños. La infancia es territorio privilegiado en toda la escritura del argentino y su producción lírica no queda fuera de esa línea general: basta cotejar el *corpus* de "romances para niños" que está en los inicios datables de la escritura poética cortazariana.

Pero, desde el punto de vista de lo autobiográfico, existe un extenso poema centrado en la infancia que, sorprendentemente, no fue recogido en ninguna de las

⁹⁵⁹ R. A. Young (1993: 170) relacionaba la imagen central del cuento "Verano"(de *Octaedro*) con estos versos: "En el ventanal, la cabeza del caballo se frotó contra el gran vidrio, sin demasiada fuerza, la mancha blanca parecía transparente en la oscuridad; sintieron que el caballo miraba al interior como buscando algo, pero ya no podía verlos y sin embargo seguía ahí, relinchando y resoplando, con bruscas sacudidas a un lado y otro" (CC/2: 77).

coleccionas preparadas por el autor⁹⁶⁰: "La abuela". Es posible que su apartamiento del tronco central del *corpus* obedezca, al margen de razones formales⁹⁶¹, precisamente a su tono abiertamente "confesional".

Desde el epígrafe, el poema está diciendo su traslado al "allá" del que se siente separado: "Al otro lado del mar"⁹⁶². La imaginación se va a mostrar como fuerza más poderosa que la realidad: el discurso lírico va a recuperar parte del "todo" que quedó allá. En la evocación del mundo de la infancia a través de la figura totémica de la abuela⁹⁶³ se ha de producir la disolución del confinamiento del sujeto escindido, la fusión de "yoes" por encima de la distancia espacial y temporal.

No obstante, es imposible ignorar las connotaciones simbólicas del "mar" como agua que separa la vida y la muerte, sobre todo teniendo en cuenta el inicio del poema, que se constituye en una especie de estribillo estructurante: "Un día moriremos, pero el canto es primero" (1, 30). Esa especie de modulación del *topos* de *Et in Arcadia ego* aporta implicaciones metapoéticas: el sujeto prevé el fin, un fin absoluto, pero considera tarea previa cantar el pasado feliz. El propio mecanismo de la enunciación refleja un aspecto semántico que comento más abajo: la fusión de tiempos y sujetos. El

⁹⁶⁰ Se publicó en revista y no se incluyó en libro hasta RC2.

⁹⁶¹ Es seguramente el poema "en verso" que utiliza de forma más libre el versículo: hay versos de hasta ocho líneas.

⁹⁶² No hace falta volver a recordar la proliferación del sintagma "otro lado" en la escritura cortazariana. Reténgase aquí sólo el título de su primera colección de cuentos, *La otra orilla*, y el de la temprana colección de sonetos "Del otro lado", al margen de, por supuesto, la distribución de *Rayuela* ("Del lado de acá", "Del lado de allá", "De otros lados").

⁹⁶³ Andrés Fava también recordaba a su abuela en Bánfield: "Mi abuela me enseñaba en un jardín de Bánfield, / suburbio dormilón de Buenos Aires, / - *Caracol, caracol / saca los cuernos al sol*" (LM: 377). La misma figura es central en un cuento temprano que ya recordé a propósito de la identidad escindida en el sueño: "Retorno de la noche" (de *La otra orilla*; CC/1). La abuela que aparece en el cuento "Los venenos", *Final del juego*, se parece bastante a la evocada en el poema: "un rato antes que abuelita saliera con su batón blanco y se pusiera a regar el jardín" (CC/1: 305); "Mi jardín era un cantero nada más que mío, que abuelita me había dado para que yo hiciese lo que quisiera" (*ibid.*: 306). El hilo intertextual se prolonga hacia atrás desde este relato, cuando se sabe que el gato de "Andrés Fava" "se envenenó con el cianuro que abuela ponía en los hormigueros" (DAF: 57).

poema comienza hablando de la abuela en tercera persona, como alguien desaparecido, pero inmediatamente pasará a dirigirse a ella en segunda persona. Esa ficción lírica se llevará a sus últimas consecuencias, al punto de considerar que cualquiera de los dos sujetos puede preceder al otro en la muerte, contraviniendo la lógica biológica (o incluso el hecho consumado antes del comienzo de la enunciación). De ahí el final del poema: "Y el primero que muera sabrá que nada muere / y que la perfección reinó en su día".

El poema es muy extenso y un comentario detallado diluiría quizá el tenor semántico que quiero subrayar aquí. En primer lugar, es preciso tener presente que todo el texto está marcado por un movimiento de expansión positiva en el que la abuela se eleva como figura esencialmente diurna. Sus apariciones se dan asociadas a la luz:

Abuela por los patios del verano, levantada al alba,
sola a abrir los postigos y recibir el sol (2-3)

entrando desde el día a devolverme el mundo [...] (5)

Mi abuela asoma con el día [...] (13)

[...] Y que tu amor sin otra causa que sí mismo
nos sostiene en la noche y nos revuelve al alba del encuentro (33-34)

Otra de sus características consiste en ser el elemento que impone orden en la casa, que, a su vez, es metonimia del mundo de la infancia:

va por los fondos de la casa distribuyendo el orden (16)

y cuidas cadenciosa las pailas de jalea,
las confituras del invierno que ordenarás en la despensa (26-27)

Es la figura protectora, por relación a la cual el "yo" se define. Al niño inconsciente todo le está permitido en su paraíso infantil⁹⁶⁴, porque por encima de él existe la figura de la abuela:

⁹⁶⁴ Vid. al respecto un fragmento en el que Cortázar evoca su infancia en términos muy parecidos a los del poema: "[...] sentirme a cuatro patas bajo las plantaciones de tomates o de maíz del jardín de Bánfield, rey de mi reino, mirando los insectos sin intermediarios entomológicos, oliendo como me es imposible oler hoy la tierra mojada, las hojas, las flores. [...]" (SC: 43). Otro breve poema titulado precisamente "La infancia" corrobora la visión expansiva. La infancia se representa como lugar abierto, con algunas carencias pero con

Tengo diez años, vivo cerca de las orugas y los patos, soy cruel y tierno, mato y protejo, ordeno como un rey las cosas de mi reino,
y sobre mí está abuela [...] (18-19)

Yo estoy ahí, con Julio Verne y un gran golpe en la rodilla, feliz mirándote,
seguro de que nada puede pasarme, de que en medio del mar o al asalto del
polo con Hatteras, o colgado del cielo con Miguel Ardán,
tú me tienes contigo, junto al fogón donde el aroma azucarado crece como un
suave volcán pintado a lápiz. (28-29)

Pero lo más interesante es darse cuenta de que es el "yo" actual que enuncia el poema el que se da cuenta de esa presencia. El niño es una conciencia irreflexiva. El sentido más hondo del poema, precisamente, estriba en la suspensión de tiempos que permite la fusión de los sujetos separados por el tiempo. Si el "yo" de "Nocturno" se sentía en lucha "hasta el olvido", este "yo" que aquí habla e intenta recuperar lo perdido establece como timbre de orgullo el hecho de "no olvidar nada" (6). En ese esfuerzo coincidirá con la abuela: "Nuestro jardín duró lo que la infancia. Ni tú ni yo lo olvidaremos" (21). En ese trabajo de la memoria, las imágenes de quien recuerda y del recordado se superponen: el niño y el hombre se dan la mano y la tienden a la vez a la abuela vieja y joven:

[...] crecí a la orilla de tus batones y tus pañoletas,
tu gusto por el lila que te hace como una ceniza de palomas en el pelo y las mejillas,
y oigo otra vez el suave andar de las pantuflas que te traje de Chile,
y estoy viendo tu larguísima trenza que dejas libre al levantarte, como un
recuerdo de tus años de muchacha.
No lo sabes, abuela, pero en ti acaba el tiempo, la sucesión de los días y las
playas, de las aulas y los llantos, del amor en sus mil espejos, del hombre y el
niño que reconcilian sus distancias en tus ojos, oh país de la paz.
Te veo y soy pequeño y soy yo mismo, y nada impide que el pequeño y el
hombre te den el mismo beso y se refugien en tu abrazo. [...] (6-11)

y el tiempo gira la cabeza y nos acepta enteros,
con el niño que llora entre tus brazos,
con el viajero que se lava del polvo en tu sonrisa,
con la joven abuela que corre entre la nieve para alegrar al nieto,
con esta viejecita que sostiene en la puerta la lámpara de la bienvenida (35-39)

esperanza de desarrollo: "Me acuerdo de una plaza, poca cosa: / un farol, un paraíso, unos malvones, / y ni un banco en que estar y ni una rosa. / Pero venían todos los gorriones". La mención del árbol llamado "paraíso" es, obviamente, una dilogía intencional, referida a la infancia.

El sentido último de la evocación ha quedado aclarado⁹⁶⁵: en la figura de la abuela se ha encontrado el catalizador que reconcilia al hombre de hoy con el niño de ayer y le demuestra que constituyen un mismo sujeto, un "yo entero". En el lugar de crisis está la seguridad: la "lámpara en la puerta" evoca el lugar simbólico para la experiencia determinante, el "umbral", que incluso (y a pesar del equívoco semántico: "dintel") se menciona explícitamente como ubicación del tótem protector:

Y no sólo el ayer, abuela. A cada vuelta estás ahí, pequeña en el dintel,
arrebozada en tu vejez sin tacha, en tu salud menuda,
a cada vuelta que me trae de puertas y de pasos y de hombres,
yo sé que estás ahí. [...] (31-32)

Ese hallazgo, ese re-encuentro, ha de transformar la trayectoria vital del "yo", que ha podido integrarse. Si el discurso autobiográfico se iniciaba con una parodia que ocultaba mal la nostalgia de un reconocimiento en sujetos del pasado, puede postularse que "La abuela" constituye la elevación simbólica de esa nostalgia de un "nombre". Más que un anclaje familiar-social, la *magna mater* devuelve al sujeto un arraigo existencial mucho más importante: el que se da entre el hombre y el niño al que, si hay que creer a Freud, le debe la vida.

"Entre esto y aquello"

Para concluir el repaso de este momento central de la construcción de la identidad autobiográfica que he caracterizado como melancólico, puede traerse a colación un larguísimo poema de fecha incierta, probablemente tardío, en el que no obstante, desde su título se recoge el sentimiento de polarización topológica que escinde al sujeto: "Entre esto y aquello". Como digo es un texto muy extenso, 114 versos distribuidos en cuatro secciones numeradas, en una estructura que cabría calificar de "musical", en tanto en cuanto la primera sección expone el tema, y tras algunas variaciones, la última lo repite casi en su integridad.

⁹⁶⁵ Anoto que una vez más el viaje a Chile sirve como signo que vincula el texto con la autobiografía.

Me parece oportuno ubicar en este lugar su comentario porque el poema recoge esencialmente ese sentimiento subjetivo de escisión entre dos polos que ha podido verse como característico de toda la escritura de la identidad cortazariana y particularmente de la que podría calificarse de autobiográfica; y, en segundo lugar, porque este texto sirve de transición adecuada hacia el último momento de mi interpretación, el que ha de ocuparse de unos cuantos poemas dotados de una "nueva ironía", entre los cuales se encuentra uno "Ándele", también extensísimo, que parece la concreción de lo que en este poema es planteamiento casi abstracto.

Pero, obviamente, si he decidido incluirlo entre los poemas "autobiográficos" es porque entre sus versos se encuentran marcas inequívocas que se corresponden con la circunstancia autoral. Una vez más, esas marcas se refieren a lugares y afectos que se elevan como metonimia del pasado añorado:

Espacio entre los pétalos entre los sustantivos
cosa gris cosa inmunda
60 que me vacía los bolsillos me roba las ciudades
lo que tuve Firenze y ya no tengo
lo que anduve Mendoza y ya no ando
desollándome días y calles y almohadas
mujeres niños perros Paco Mabel Alfredo
65Miguel Luis Jorge Alberto.

Otra vez el viaje a Italia y la experiencia de "purificación" íntima que supuso el "exilio" interior en la provincia argentina⁹⁶⁶ aparecen como puntos de referencia insoslayables en la construcción de la personalidad, como la carencia formadora que se intenta recuperar. Lo mismo ocurre con los amigos, las "presencias" nombradas exclusivamente por su nombre de pila, algunos de ellos identificables con bastante

⁹⁶⁶ Esa experiencia vuelve a recordarse en un solo poema, "Passage d'Oisy", bastante importante porque representa un repentino asalto del pasado al pasear por París. Es otro texto que, textualmente, figura una experiencia de "pasaje" entre los dos lados. El pasado se identifica ahí, significativamente, con la "sombra" ("Y sí, me acuerdo, qué hacerle a tanta sombra! [...]", 4). Entonces surge la enumeración de lugares: "[...] Las perdices correrán por los campos / en Mercedes, en Casbas, en Chivilcoy la amodorrada. / En un poste, el tercero de la isla Tenglo, sobre el azul profundo / pacífico chileno, un signo de recuerdo queda, / y siento todavía cómo mi cortaplumas entraba en la madera" (7-11). El viaje a Chile surge otra vez como experiencia clave, esta vez con cita de las *Residencias* de Neruda incluida, lo que vuelve a vincular biografía y lectura ("Entrada en la madera" es el título del primer poema de la cuarta sección de la *Segunda residencia*; Neruda, 1987: 257-261).

certeza: es casi seguro que Paco y Alfredo son Francisco Reta y Alfredo Mariscal, que ya han sido mencionados más arriba. De los otros, creo poder identificar a Jorge, que pudiera muy bien ser Jorge d'Urbano, cómplice melómano y gerente de la librería Viau, donde Cortázar se proveía de lecturas en sus años argentinos⁹⁶⁷. Alberto, muy probablemente, debe de ser Alberto Girri, poeta amigo de quien Cortázar reseñó varias obras a finales de los años 40⁹⁶⁸.

El sentido general del poema explota hasta sus últimas consecuencias el sentimiento de constricción que ya aparecía simbólicamente en "Nocturno": el "yo" experimenta la gravedad de la falta, se siente amenazado en un mundo incómodo, padece, en fin, el "dolor de estar vivo". Y, sin embargo, en un giro dialéctico se asume que ese dolor es, a la vez, la prueba más irrefutable de vida⁹⁶⁹:

5 Me aprieta este zapato,
me hace mal, qué suerte. Me aprieta
el mundo, me hace mal, qué suerte.
Me aprieta el sol, la sémola, la radio,
tengo miedo de estallar como una pulga
entre los dedos de la noche.

⁹⁶⁷ Esa amistad la recuerda Berg (1991: 68), pero el propio Cortázar la evoca en varios lugares: "[...] tengo buenos amigos, en cambio jamás encontré ninguno que compartiera mi amor por Wagner, con las muy antiguas y distantes excepciones de Jorge D'Urbano y Eduardo Castagnino.[...]" ("Uno de tantos días de Saignon", UR, I: 32); "Mi amigo Jorge D'Urbano, entonces gerente de la librería Viau, nos reunió en un café venciendo mi casi patológica resistencia a conocer escritores. Martínez Estrada acababa de leer mi traducción de *Nacimiento de la Odisea*, de Jean Giono, y quería decirme personalmente que le había gustado" ("Recordación de don Ezequiel", 1980; OC/3: 273-274).

⁹⁶⁸ Su libro de poemas *Coronación de la espera*, en febrero de 1948 (cfr. Alazraki, 1980a: 282-283) y también su antología y traducción de *Poesía inglesa contemporánea*, en abril del mismo año (*ibid.*: 293-294). También lo menciona en *Imagen de John Keats*: "Ayer vino a visitarme Alberto Girri, y hablando de pájaros pintos caímos en lo idiota que es ese tipo de *scholar* siempre dispuesto a tirar sus flechas al pasado [...] Convinimos con Alberto en que una cosa son influencias y otra correspondencias [...]" (IJK: 51; sobra decir que la versión impresa vuelve a traducir al autor); "[...] este mismo Alberto Girri que se me aparece en mi oficina de traductor público y como si nada me pone en la mano un nuevo libro donde cada poema late con su perfecto corazón [...]" (IJK: 51). Allí mismo cita varias veces textos de Girri (cfr. IJK: 52, 58, 113, 357).

⁹⁶⁹ Esa pulsión dialéctica y el tipo de imágenes ínfimas empleadas, así como la propia amplitud, desmesurada, del poema, son los factores que me inclinarían a fechar este poema en una época avanzada, posterior a sus experimentos textuales de los años sesenta, e incluso cercana a la fecha de publicación en 1982.

Es, como he dicho, la exposición del tema, en su máxima tensión: al temor se opone la dicha ("Oh dichoso de mí, que estoy viviendo, / que sufro la delicia de estar vivo", 6-7) que procede de una inversión "positivadora" del sentimiento de opresión. Un movimiento de la voluntad puede convertir la constricción en proximidad, la angustia en intimidad: el mundo que aprieta está al alcance, "[...] con lo menos posible / de espacio entre mis ojos y los astros, / entre los astros y mi mano que se tiende / y los estruja como un zumo de alegría" (9-12). El corolario de esta exposición antitética se da como estrofa aparte en la primera sección del poema: si la vida se percibe como "estar en la separación", en el "intersticio", por usar una palabra con la que el propio Cortázar definía su "sentimiento de no estar del todo", la muerte se quiere interpretar como transformación del sujeto en distancia, esto es, morir es ser lo que en vida rodea y oprime al "yo": "Muerto seré el espacio, / seré esa nada que desliza / sus guantes por el pelo de los hombres" (13-15). Pero el desarrollo del discurso dialéctico no permite detenerse ahí tampoco: "No, no seré / ni siquiera eso" (16-17). La muerte, que podría ser acceso a la amplitud del espacio puro, sin "esto" ni "aquello" que compriman, se reduce a "nada", a puro "no ser".

Expuestos así los temas, en la segunda y más extensa sección comienza su desenvolvimiento. Se va a proceder a desmenuzar el alcance del "entre" que abría el título. La experiencia que el "yo" tiene del mundo es la experiencia del límite. Es una radical separación que se concreta en tres órdenes: separación de los objetos, separación interhumana y separación intersubjetiva.

El primer ámbito explorado es el de la separación del sujeto con respecto a los objetos. La técnica es la del encadenamiento anafórico⁹⁷⁰: "De esta mano a lo que toco /

⁹⁷⁰ Esa técnica la emplea Cortázar en otro poema, "Cartel", publicado a principios de los años 60: "Veo el mundo como un caos y en el centro una rosa / veo la rosa como el ojo feliz de la hermosura y en su centro el gusano / veo el gusano como un fragmento de la inmensa vida y en su centro la muerte / veo la muerte como la llama de la nada y en su centro la esperanza / veo la esperanza como un vitral cantando a mediodía y en su centro el hombre". Aparece en el inicio de uno de los poemas inéditos que transcribo en apéndice al final del estudio: "Cambiar una ilusión por otra, / un traje por la piel, la piel por otro traje / o por los huesos, / los huesos por el sueño, el sueño / por la vigilia, y la vigilia por el éxtasis, / yendo de nombre en nombre [tachado: espejo en espejo] / y de fe en fe". No me parece descabellado vincular "Entre esto y aquello" con un

de estos ojos al viento que los baña / de cada cosa a cada cosa [...]" (etc., 18-24); "entre los labios y el beso / entre el beso y el beso / entre el sexo y el sexo [...]" (etc., 27-31). Deshaciendo la conexión entre sujeto y objetos e incluso disolviendo la identidad de las cosas consigo mismas, aparece como cuña "el espacio / cuchillo de cristal" (25-26).

Esa escisión del universo da un paso hacia la concreción al comprobar la imposible unión entre los hombres. También el espacio le roba al sujeto "[...] la estrella / las ciudades que no conoceré / los hombres que podrían ser amigos / y enemigos / allegados / los del cuarto piso los de la casa / de al lado / los de la pieza / de al lado / los de la calle / de al lado" (33-43). La repetición obsesiva de la "lateralidad" de esos "otros" implica su cercanía pero a la vez su irreducible "separación", la conciencia del límite.

El último paso hacia la disolución de los nexos se encuentra en la conciencia de separación intersubjetiva e íntima. El acceso al "tú" es imposible, a pesar de que éste es considerado otro avatar del "yo": "y tú / ese yo otro / tú por siempre tú" (44-46). De ahí a considerar la existencia del doble inserto en el propio "yo" no falta nada: "y yo mismo a mi lado / yo espejo de mí mismo / continuamente yéndome / de mí por otra cosa" (47-50).

A lo largo de todos estos versos se ha indagado en el alcance de la separación. La conclusión recupera y amplía el final de la primera sección, como única esperanza, pero a la vez como esfuerzo: "Muerto seré el espacio puro / que aprendo vivo y perfecciono y sufro" (56-57). El ser espacio, el liberarse de la constricción mundana, de la tensión entre los polos separados, el alcanzar la amplitud derivada de la identificación con la propia distancia, la muerte, en suma, se aprende en vida. Es entonces el momento para insertar las marcas autobiográficas que he citado más arriba, los lugares de máxima concreción de esa tarea, los nombres de las ciudades y los

contexto cronológico -y metafísico- semejante: lo inasible del ser, la esquivada identidad, el concepto de nada y las constantes negaciones deben vincularse con la *vulgata* de la reflexión budista.

hombres que el espacio *realmente* ha robado, ese espacio metafísico constituido por el paso del tiempo y los estragos de la muerte.

En el cierre de esta sección se instala el "yo" como figura que se encuentra entre todo lo enumerado, acaso como precario elemento aglutinante. Su máscara entonces es la de "el autómatas atroz" (69). Sus manos ya no sirven para exprimir las estrellas, sólo está dotado de herramientas que deben disolver la conciencia de separación: "[...] sus dedos que son llaves / y se llaman olvido resignación cordura / y cortan en lo hondo / el corazón imperceptible del cerrojo / que conservaba su latido de esperanza" (69-73).

En esa tesitura, la tercera sección se entrega a fondo a la búsqueda del último refugio del "yo" pleno. Para hallarlo es preciso romper la opresión de la unidad-identidad. El inicio de esta sección verifica la figuración de la máxima constricción ("en el amontonamiento de la masa sobre la masa / de todo lo que pesa en el rascacielos / sobre la base del rascacielos / en la raíz de la montaña que se soporta para crecer", 76-69), pretendiendo encontrar en el punto que soporta más presión la semilla de la expansión:

85 aun ahí
 en esa concreción de la molécula aplastada
 del espíritu apretado por el tiempo
 en lo más pequeño lo último lo más compacto
 de lo último

 está
 está el cuchillo de aire
 echando a rodar en libertad

Ese cuchillo, que antes se había contemplado como escisión negativa, se convierte -siguiendo el proceso dialéctico apuntado en la primera sección del poema- en posibilidad de expansión liberadora. Lo importante es notar que el espacio de amplitud cuyo acceso se demoraba hasta la muerte ahora se va a percibir en la inmediatez, considerando que coincide con todo aquello que es "no yo". Del mismo modo que en lo mínimo (la molécula aplastada) está lo máximo (la posibilidad de expansión), en aquello que antes se veía como límite (la frontera con los objetos y con

otros sujetos) aparece ahora el ámbito de expansión del "yo". El último reducto de la identidad va a ser el sujeto colectivo, un "nosotros"⁹⁷¹ al que se accede tras haber renunciado a la creencia en la unidad-individualidad y que lleva como corolario la disolución de la creencia en el Uno⁹⁷²: el "cuchillo de aire" se encuentra en el punto de máxima opresión,

está porque es lo último
 él es lo último
 es la nada

95 es nosotros
 lo que podemos ser
 que es ser nosotros
 eso

100 espacio
 cáncer de lo uno

cuña que escinde
 la cara de Dios.

Tras el acceso a la máxima libertad, la última sección del poema, según he dicho, repite casi exactamente los doce primeros versos del poema. La única variación la constituye la palabra inicial: "Pero me aprieta este zapato" (103). La vuelta a la exposición del tema, adversativamente, introduce el último giro dialéctico, la máxima tensión entre dolor y esperanza de vida: el "yo", tras su demorado discurso, se halla en condiciones de saber que el sentimiento de constricción no es sólo prueba opaca de "estar vivo", sino huella de un proceso de "auto-compre(n)sión" que puede llevarle a acceder a esa mínima molécula del "sí-mismo" en la que encontrar el hueco para la expansión y que finalmente le ha de poner al alcance el universo.

Desde luego, la cuestión se plantea de forma muy abstracta en este poema y el anclaje autobiográfico surge en un lugar muy concreto como punto de máxima

⁹⁷¹ Esto, que este poema expone de forma sumamente abstracta, se concretará en el poema que comento inmediatamente, en términos más tradicionales como tensión (social e ideológica) entre el "yo" y el grupo.

⁹⁷² Desde luego, el final de esta sección debe relacionarse con otros poemas que planteaban la misma cuestión, singularmente, "Elogio del tres".

precisión de la conciencia de enajenamiento. Su "tono" es, además, lírico (en el sentido musical), metafísico, sin huecos para la ironía.

La situación que acabo de describir va a modificarse en una serie de poemas fechados en Nairobi, 1976⁹⁷³, cargados de referencias autobiográficas tratadas irónicamente por un poeta que juega a asumir su edad como parte de su identidad.

"Ándele"

El primero que debe traerse a colación es "Ándele", extensísimo poema (162 vv. en ocho secciones) que según he dicho mantiene con "Entre esto y aquello" una cierta relación de analogía: la tensión abstracta "yo / nosotros (=no yo)" que se revelaba al final de aquel poema conoce en éste una plasmación concreta en la tensión entre el "yo"-solitario y el "yo"-solidario, el "yo" añorante de sus límites y el "yo" que reconoce que sólo puede llegar a sí mismo fundiéndose (concretamente) con los demás. Es un poema que se abre, necesariamente, hacia la consideración del "compromiso" del escritor y podría servir de acceso a otra amplia sección del *corpus* poético cortazariano que trataré en otro capítulo. Aquí prefiero analizar este poema desde el punto de vista de la autobiografía.

La conexión con "Entre esto y aquello" puede verse ya en la configuración simbólica de la opresión que abre el poema. Al sujeto de aquel poema le "apretaba" el mundo y al espíritu allí le apretaba el tiempo; al sujeto de "Ándele" le ocurre lo mismo: "Como una carretilla de pedruscos / cayéndole en la espalda, vomitándole / su peso insoportable, / así le cae el tiempo a cada despertar" (1-4).

Como ya ocurría en "La abuela", pero de forma más acentuada, la conciencia de hallarse en un momento de crisis suscita la "polifonía" en el poema. Si la primera sección finge el distanciamiento mediante la tercera persona que se refiere a un sujeto

⁹⁷³ Dos de ellos ("Ándele" y "Policronías") incluidos, no por casualidad, en la segunda sección de *Salvo el crepúsculo*, "De edades y tiempos", que también acogía al ya comentado "Nocturno". Un tercero ("Rechiflao en mi tristeza") pasa, como no podía ser menos con ese título, a la sección siguiente, "Con tangos".

indeterminado, el primer corte en el discurso da lugar a la revelación de la falacia: "Hablo de mí, cualquiera se da cuenta" (38). Ese quiebro enunciativo no se queda tan sólo en un levantamiento de máscaras: se inscribe en un proceso de mayor alcance que va a dejar oír las voces de "otros" en el poema y que, además, ha de dejar su huella en la configuración estilística del discurso, por no mencionar el importante juego intertextual⁹⁷⁴. Creo que la peculiar disposición gráfica del poema (con numerosas series de versos sangrados o incluso escalonados) refleja visualmente en cierta medida la continua síncopa enunciativa.

Comienzo refiriéndome a esa particular polifonía lírica, porque me parece que es el mecanismo que verifica en el discurso el intento de fusión de sujetos que constituye el trasfondo semántico de muchos de estos poemas que se enfrentan al problema de la identidad. Ya en la primera sección, en medio de la descripción en tercera persona, se insertan apelaciones directas que llegan a cumplir función de estribillo: "suena el teléfono: a las nueve esta noche, / llegaron compañeros con noticias, / tenés que estar sin falta, viejo" (9-11 y luego 121-122). Esas voces que hablan en el poema se identifican con personas con nombre propio: "o es Claudine que reclama su salida o su almohada, / o Roberto con depre, hay que ayudarlo" (12-13).

Como he dicho, enseguida se deshace la ficción de un discurso objetivo y, así, el poema empieza a reflejar estrategias meta-textuales. La voz que identifica al sujeto como "yo", no obstante, realiza una declaración de amplio alcance: "ya llevo tiempo (siempre tiempo) / sabiendo que en el mí estás vos también" (39-40). A partir de ese momento surge aquel "nosotros" en el que se pretendía encontrar el ámbito para la expansión de la propia identidad. La identidad del "vos" no se ha precisado, pero propicia que el discurso se convierta en un auto-diálogo que el "yo", escindido, se dirige a sí mismo, insistiendo en el nivel metapoético: "Pero vos, de este lado de tu

⁹⁷⁴ Aparte de numerosas referencias "cultas" a cuya función me referiré luego, aparecen citas no identificadas más que por la grafía: "No nos alcanza el tiempo, / o nosotros a él" (42-43).

tiempo, / ¿cómo vivís, poeta?" (77-78). No obstante, ni siquiera ese auto-diálogo se ciñe a voces que permanezcan inmutables, según revela, como he dicho, la propia configuración estilística. Si la sección tercera terminaba con esa apelación "simpática" en la que el "yo-poeta" se convertía en destinatario de una pregunta retórica, la sección cuarta comienza con una admonición irónica al mismo destinatario, pero obviamente dirigida por otro locutor, más próximo quizá al enunciador del título: "No se me queje, amigo, / las cosas son así y no hay vuelta. / Métale a este poema tan prosaico / que unos comprenderán y otros tu abuela" (81-84). Pero no puede olvidarse que por encima de todas esas voces debe suponerse una voz rectora que unifica el discurso como poema y que en la atomización enunciativa sólo refleja su propia multiplicidad. Es la voz que un poco más adelante vuelve al discurso "impersonal" en tercera persona pero inequívocamente marcado por el idiolecto autoral: "Pero pasa que el tipo es un poeta / y un cronopio a sus horas" (91-92). La oscilación enunciativa sigue ligada en todo momento a la conciencia metapoética, hasta llegar el punto de la preterición fingida en la que vuelve a aparecer ese "nosotros" expansivo: "(Escribiremos otro día el poema, / vayamos ahora a la reunión, juntemos unos pesos" (119-120).

Aún se cede la palabra a otras voces en lo que queda de discurso. El "yo" vuelve a desalojar el lugar de la enunciación para convertirse en destinatario, ya no de condescendencias o admoniciones, sino directamente de reproches. Pero en esta ocasión se confiesa paladinamente que se trata de un "discurso imaginado" al que se permite ocupar el cauce principal de la enunciación, llevando al extremo la conciencia metapoética, al reflejar que se trata de un "texto en marcha": "Vendrán y te dirán (ya mismo, en esta página) / sucio individualista, / tu obligación es darte sin protestas" (123-125).

En la siguiente y penúltima sección, el "yo" recupera las riendas del discurso y define, esta vez sí, la identidad de su alocutario, construye la imagen de su "lector

modelo", un "tú" ajeno pero que coincide en sus características con el vos que estaba "en mí":

135 Dirás, ya sé, que es lamentarse al cuete
y tendrás la razón más objetiva.
Pero no es para vos que escribo este prosema,
lo hago pensando en el que arrima el hombro
mientras se acuerda de Rubén Darío
o silba un blues de Big Bill Broonzy.

Es entonces cuando la configuración enunciativa alcanza al plano extra-textual y, por tanto, auto-biográfico. Ese "lector modelo" recibirá nombres de personajes reales: "Así era Roque Dalton [...]" (140), "Así era el Che con sus poemas de bolsillo" (147)⁹⁷⁵. Y, a falta de los nombres, se identificará con una colectividad a la que el poeta ha debido enfrentarse "en la realidad" como autor y cuya voz se oye otra vez directamente⁹⁷⁶:

y eran también así
los muchachos nocturnos que en La Habana
me pidieron hablar, Marcia Leiseca

⁹⁷⁵ El Che, como es sabido, se convierte para Cortázar en una nueva figura "totémica", como habrá ocasión de recordar al comentar alguno de los poemas en que es protagonista principal. Al poeta salvadoreño Roque Dalton le dedicó Cortázar una estremecedora necrológica ("Una muerte monstruosa", 1976; OC/3: 131-143), donde lo considera modelo del tipo de poesía que quiere ser "Ándele": "Yo conocía muchos poemas de Roque, admiraba su particular acercamiento a la poesía dentro de una voluntad de comunicación, de cercanía con cualquier tipo de lector, y que no se tradujera en la chabacanería y el populismo suicida que tanto mal hace a mucha poesía revolucionaria" (OC/3: 136). También lo recuerda en un cuento. "Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte [...]" ("Apocalipsis de Solentiname"; CC/2: 159).

⁹⁷⁶ No puede olvidarse como nexo autobiográfico la apertura a noticias perfectamente datables en la inmediatez de la escritura del poema, aludidas sólo con signos que manifiestan el grado de implicación del sujeto con los personajes protagonistas del suceso real:

la rémora del diario
con las noticias de Santiago mar de sangre,
con la muerte de Paco en la Argentina,
115 con la muerte de Orlando, con la muerte
y la necesidad de denunciar la muerte
cuando es la sucia negación, cuando se llama
Pinochet y López Rega y Henry Kissinger.

Son evidentes las alusiones a las "desapariciones" (negaciones de la muerte) de Paco Urondo y Orlando Lettelier, que el escritor denuncia inequívocamente.

155 llevándome en la sombra hasta un balcón
 donde dos o tres manos apretaron la mía
 y bocas invisibles me dijeron amigo,
 cuando allá donde estamos nos dan tregua,
 nos hacen bien tus cuentos de cronopios,
 nomás queríamos decírtelo, hasta pronto-

Me interesaba subrayar este aspecto de "polifonía" por lo que tiene de esfuerzo de construir una identidad textual múltiple en la que el "yo" (dotado de marcas autobiográficas) quiere reconocerse. El poema "Ándele" es un ejemplo privilegiado a ese respecto. Ese estallido de la voz enunciativa obedece en este momento de la evolución poética de Cortázar a la tensión generada entre una voluntad de vida "de servicio" y la nostalgia de la vida "retirada". Tal es el núcleo semántico del poema que habrá que analizar con cierto detalle. Entre el nivel de la enunciación y el nivel del enunciado es posible encontrar el nexo -igualmente dicotómico- en la configuración estilística del poema.

Que el lenguaje es problemático ya se refleja en la distancia que la voz rectora establece con respecto al discurso común en expresiones como "lo que llaman poligamia" (34). Esa descompensación entre el discurso individual y el discurso colectivo atraviesa todo el texto y redundante en que se termine definiendo a ese texto como "poema tan prosaico" (83) o, en forma aun más tensa, como "prosema" (136). A lo largo del poema se perciben los esfuerzos del poeta por mantener el equilibrio entre el coloquialismo ("Roberto con depre", 13; "buscarle algún laburo a Pedro Sáenz", 67, etc.) y la dicción más o menos "cult", más próxima a lo literario tradicional, por alusiones o por el registro léxico usado ("El futuro se escinde, maquiavelo", 48; "en una despiada excentración", 74). A esa configuración se añade el ya citado recurso a palabras pertenecientes al idiolecto autoral ("cronopios", "prosemas") e incluso la ironía contra determinados lenguajes muy connotados, por ejemplo, el diccionario marxista: contra el reproche de que "basta de babosadas de pequeñoburgués, / hay que luchar contra la alienación ya mismo" (129-130), el "yo" responde más adelante: "Dirás, ya sé, que es lamentarse al cuete / y tendrás la razón más objetiva" (134-135).

Pero probablemente donde mejor se percibe el contraste entre los dos "estilos" sea en dos alejandrinos que sin solución de continuidad traducen la nostalgia culturalista (mediante aliteraciones y una acentuación particular) y la reducción irónica coloquial: "(ha de ser tan translúcida la alborada en Islandia, / se dice el pobre punto en un café de barrio)" (97-98). Es la confrontación del esteta⁹⁷⁷ y del escritor "realista". En esos dos versos podría cifrarse, según creo, la plasmación de la dicotomía que en el plano de lo semántico divide al sujeto. De un lado se encuentra el "yo" atraído por un mundo "creado" en la imaginación en virtud de la cultura; de otro, el acuciado por la realidad inmediata a la que tampoco quiere renunciar.

Esa escisión en el seno de la realidad se enuncia ya desde la primera sección del poema, cuando se dice que el sujeto "[...] ya no puede / equiparar las cosas y los días" (5-6). Es una confrontación entre las condiciones de posibilidad pura (el tiempo) y los contenidos siempre dados e irrenunciables. A partir de ese momento, la dualidad va a traducirse de diferentes modos: cultura / compromiso; formación / acción; placer / deber; deseo / realidad. La tensión surge de reconocer que la vida es la integración de ambas esferas, a pesar de que a menudo puedan entrar en conflicto.

Desde el principio, la oposición es explícita: el deseo lo impulsa a refugiarse en la cultura una vez que cree que ha cumplido con sus obligaciones, pero éstas nunca terminan: "cuando consigue contestar las cartas / y alarga el brazo hacia ese libro o ese disco, / suena el teléfono: [...]" (6-8). No puede pensarse que el sujeto se sienta constreñido exclusivamente por los deberes de tipo político-social. Las "cosas de la vida" afectan a ámbitos muy diversos: doméstico ("[...] simplemente las camisas sucias" / amontonándose en la bañera", 14-15; "no olvidarse de ver al oftalmólogo / se

⁹⁷⁷ El sujeto no se libra de la acusación que se hacía a los "más flojos" en el poema dedicado a Borges "The Smiler with the Knife Under the Cloak", a los que la lección de Borges "enfermó de runa y David Hume", mientras "a todo esto él leía novelas policiales". Las "translúcidas alboradas de Islandia" sin duda son un recuerdo de la lección borgiana; pero también lo es la ironía que Cortázar, en cierto sentido, quisiera poner en práctica en este poema cuando dice que escribe "[...] pensando en el que arrima el hombro / mientras se acuerda de Rubén Darío / o silba un blues de Big Bill Broonzy" (137-139).

acabó el detergente", 60-61) o incluso erótico ("[...] es Claudine que reclama su salida o su almohada", 12). El incluir el ámbito del amor en el terreno de los "deberes" es especialmente significativo, pues incide en el reclamo que hace el sujeto de un espacio de exclusividad para construir su identidad. Más adelante aún en la primera sección vuelve a aparecer el tema erótico para exponer inequívocamente que la experiencia amorosa es vivida no como intercambio, sino como avidez de incorporación de mundos ajenos en el propio con vistas a alcanzar la tan deseada "integridad":

[...] amores
30 que inevitablemente superponen
tres, cinco, siete mundos
que debieran latir consecutivos
y en cambio se combaten simultáneos
en lo que llaman poligamia y que tan sólo
35 es el miedo a perder tantas ventanas
sobre tantos paisajes, la esperanza
de un horizonte entero-

Es el deseo de una elección no limitada, esto es, de extender al máximo las posibilidades del sujeto⁹⁷⁸. Ese afán maximalista es en suma el mismo que rige el planteamiento global del "yo" que considera equivocado todo *ultimatum* que quiera hacerle renunciar a su mundo de cultura o a su mundo de acción ("elegí entre el trabajo partidario / o cantarle a Gardel", 132-133).

Como he dicho, todo eso deja huella inscrita en el poema: a los reclamos de las voces ajenas que lo llaman "a la reunión" obligándole a dejar el poema para "otro día" (119-120) el "yo" responde con una batería de referencias cultas que expanden la escueta mención inicial de "ese libro o ese disco". Como las camisas, también es en la bañadera (lugar de "lustración") donde se acumulan

[...] los diarios, las revistas, y ese

ensayo de Foucault, y la novela
de Erica Jong y esos poemas
de Sigifredo sin hablar de mil

⁹⁷⁸ Serra Salvat (1996: 457) ve el eco que en "el miedo a perder tantas ventanas" hay de la imagen con la que Andrés Fava intenta justificar su "poligamia": "[...] sí, Ludlud, pero son dos casas, y siguiendo tu metáfora traté de comprenderme, dos casas son dieciséis ventanas y no ocho, son un gusto diferente de las salsas, una luz que mira al norte y otra al oeste, esas cosas" (LM: 184).

20 trescientos grosso modo libros discos y películas,

rnás el deseo subrepticio de releer *Tristram Shandy*,
Zama, *La vida breve*, *el Quijote*, *Sandokán*,
y escuchar otra vez todo Mahler o Delius
todo Chopin todo Alban Berg,
25 y en la cinemateca *Metrópolis*, *King Kong*,
La barquera María, *La edad de oro* -Carajo

Más adelante será la nostalgia de la "translúcida alborada en Islandia", la prohibición que recibe de acordarse "de Chaucer o Rig Veda / sin darle tiempo a Raymond Chandler o Duke Ellington" (127-128)⁹⁷⁹. Las deudas del sujeto con las "cosas de la vida" vienen aparejadas con la inevitable referencia culta: las "cartas necesarias a Ana Svensson" (99, nada más haber mencionado a Islandia, casualmente), el "cuarto de hora a Eduardo", "un paseo a Cristina" (100-101) son equiparables -irónica y patéticamente- al sentimiento de suspensión que traduce una tipología conservada en la memoria cultural: su situación es como la del "otro" que "murió debiéndole a Esculapio un gallo, // como Chénier en la guillotina, / tanta vida esperándolo, y el tiempo / de un triángulo de fierro solamente / y ya la nada. [...]" (102-106)⁹⁸⁰.

Esa duplicidad del discurso del "yo", que lo lleva constantemente de su enciclopedia a su acción, es paralela a la escisión que se percibe en lo que primero he presentado como aparente "condición de posibilidad" abstracta: el tiempo. La figuración de la relación sujeto-tiempo se da en el poema mediante la metáfora espacial: el "yo" no consigue estar en ningún momento donde "hay tiempo": "Se quedó atrás, seguro, ya no puede / equiparar las cosas y los días" (5-6); "*No nos alcanza el tiempo, / o nosotros a él, / nos quedamos atrás por correr demasiado*" (43-45); "[...] Así, el

⁹⁷⁹ La mención de Chaucer y el "novelista policial" me parecen solidarias con el recuerdo de Islandia que he citado más arriba en tanto ambas confluyen en la figura de un Borges (siempre a través del poema "The Smiler with the Knife under the Cloak"), a quien cualquiera de las otras voces que hablan en este poema demonizaría.

⁹⁸⁰ El recuerdo de Chénier guillotinado insinúa en este poema el tema del sacrificio al que inmediatamente me he de aplicar (Roque Dalton y el Che, que aparecen más abajo, son a tal respecto parangonables al escritor francés) y pone a este poema en la inmediatez de otro especialmente interesante pues funde el "monólogo dramático" de un condenado a la guillotina (que no se identifica) con el tema del sacrificio: "Appel rejeté".

absurdo / de que el deseo se adelante / sin que puedas seguirlo, pies de plomo" (106-108)⁹⁸¹. Esa falta de tiempo es vivida como una "excentración" que obedece a la paralela atomización del tiempo que, por las cosas, deja de ser un marco unitario: "El futuro se escinde, maquiavelo: / el más lejano tiene un nombre, muerte, / y el otro, el inmediato, carretilla" (48-50). La trascendencia del fin irreversible y la inmanencia del deber inmediato se convierten en amenazas equiparables para el "yo" confinado en un "presente / apedreado de lejos" (51-52). La solución es "fingir capacidad de aguante" (53) y enajenar la vivencia íntima del tiempo en instrumentos espúreos del orden "agenda hora por hora, la memoria / almacenando en marzo los pagarés de junio" (55-56). La conclusión es la paradoja del "progreso": "ya no nos basta el día / para vivir apenas media hora" (46-47). El tiempo se ha separado de la vida: tal es la excentración: "Así se te va el hoy / en nombre de mañana o de pasado, / así perdés el centro / en una despiadada excentración" (71-74). El "yo" no es ya dueño de su tiempo, ha sido desplazado arrebatado hacia el otro lado, que la enunciación identifica inequívocamente como el lado de la acción, pero también como el lado en el que se está produciendo la escritura de "este poema": "Pero vos, de este lado de tu tiempo, / ¿cómo vivís, poeta?" (76-77). "Este lado" es precisamente el lado que obliga a posponer los libros, los discos y las películas, aquel en el que la vida plena se convierte en un albur difícilmente asimilable, aquel en el que es necesario escribir un "poema tan prosaico", tan fuera de los cánones a que el sujeto quisiera someterse (aquellos que permiten alejandrinos tan sonoros como el de la "alborada en Islandia").

Acaso por eso la conclusión del poema debe leerse como referencia metapoética e irónica: si se iniciaba el discurso planteando la dificultad de compaginar "cosas y días", al final el discurso debe detenerse porque "Esto va derivando hacia otra cosa" (160), lo cual no sólo ha de leerse como mero desvío semántico, sino que puede

⁹⁸¹ Hay que anotar una variante que afecta a la grafía entre la edición mexicana y la española en el v. 107. Puede ser significativo que SCm haya un blanco entre sujeto y verbo que intenta reflejar visualmente el adelantamiento del deseo: "que el deseo se adelante".

interpretarse como autoconciencia del poeta que juzga que su poema se está convirtiendo -tras tantos versos- en otro "objeto", cosificándose, enajenándose de su función inicial, des-centrándose. Los dos versos finales admiten igualmente la doble lectura: "es tiempo de ajustarse el cinturón: / zona de turbulencia" (161-162). Por un lado, parece someterse al discurso "económico" que se le había reclamado antes y que niega la sobre-abundancia estética, pero así critica subrepticamente la "turbulencia" ideológica que sólo sabe imponer vetos; por otro, parece pudorosa preterición del sujeto que tras la generosa locuacidad que ha desencadenado a lo largo de varias páginas, y previendo la zozobra emocional, decide volver al reducto de la intimidad⁹⁸².

El poema se incluye, pues, en un nuevo registro de discurso con respecto a los que he ido analizando hasta ahora, pero no obstante puede seguir considerándose en el marco de la construcción de la identidad autobiográfica, en este caso por subrayar los conflictos que se plantean al escritor en su relación con el mundo. De ese mismo sujeto que ha asumido su papel como escritor reconocido proceden los dos poemas que comentaré a continuación, fechados en la misma época que "Ándeale".

"Policronías"

El poema que abre la sección "De edades y tiempos"⁹⁸³ expone la sorpresa del "yo" ante la paradoja del "rejuvenecimiento"⁹⁸⁴, que se traduce como pluralidad de

⁹⁸² Sin olvidar tampoco la lectura literal, esto es, la representación del momento de escritura como dándose en un avión, de modo que la duración del discurso aparece sometida a las circunstancias extra-textuales (en cierto modo corroborando lo expuesto a lo largo del poema). El propio Cortázar confiesa haber escrito parte de su obra poética en esas circunstancias "elevadas", siendo algunos de los textos calificados, además, como los que leía el Che: "Poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables" (SC: 65); "[...] un poema de cinco estrofas, por dar un ejemplo, me llevó todo un vuelo de Teherán a París[...]" ("Poesía permutante"; UR, I: 274).

⁹⁸³ Tras una prosa que explica "el sentimiento de la poesía en la infancia" (SC: 43-44) y un epígrafe en el que se considera "Un buen programa" el fragmento de *Altazor* (I, vv. 369-374), que define al poeta en la línea de fusión de antítesis que ha podido seguirse en el comentario de "Ándeale": "Poeta / Anti poeta / Culto / Anti culto / Animal metafísico cargado de congojas / Animal espontáneo directo sangrando sus problemas". La cita de Cortázar no es exacta: al margen de que une las palabras compuestas, elimina el adjetivo "directo" del último verso, acaso porque cita de memoria y así le sale un perfecto alejandrino que el original huidobriano esquiva.

tiempos, en algo semejante a la fusión de momentos que se verificaba en "La abuela". La inscripción de la fecha del poema (1976) permite comprobar que las referencias a la edad incluidas en el texto hacen del "yo" que habla un coetáneo del autor. Efectivamente, también éste en ese momento podía decir, fuera del poema, que "[...] hace doce años / cumplí cincuenta, nada menos" (1-2)⁹⁸⁵. Tal es el mínimo dato autobiográfico que se aporta en este texto. Y, sin embargo, constituye, dada su formulación, el núcleo semántico del poema. El poeta se siente ya plenamente integrado con el "yo" enunciador: las máscaras se van haciendo cada vez más tenues, la "experiencia" puede dar lugar a poesía.

Me acabo de referir a la formulación como elemento que pone en evidencia el mensaje por sí mismo y evita que el poema se convierta en pura transcripción de la vulgaridad, a pesar de que la entrega al "prosaísmo" es evidente desde el inicio mismo: "Es increíble pensar que [...]" (1, y repetido en 15). La perífrasis (que podría calificarse como "factorial") evita en todo momento decir la edad del "yo", inscribir una cifra que, según dicta la aritmética será siempre *mayor* que "cincuenta" y, dada la superstición de la cifra, mucho más que "dos veces veinticinco" (16), cuando la subjetividad afirma inequívocamente que el "yo" es *más joven* de lo que era "hace doce años". La edad es relativa, no hace falta viajar hasta la infancia para sentirse dos hombres. Al contrario de lo que ocurría en "La abuela", el "yo" se distancia de su "hombre viejo", para recuperar al "hombre nuevo" que, sin embargo, proviene de una imagen más antigua⁹⁸⁶.

⁹⁸⁴ En algo, entonces, es deudora esta sorpresa del mito de Dorian Gray, que Cortázar, como prueban fotos y testimonios, pareció vivir en carne propia.

⁹⁸⁵ Incluso algunos versos más abajo podrían aducirse como "dato interno" para precisar más la fecha: "Ya pronto serán trece desde el día / en que cumplí cincuenta [...]". El autor cumplía años, como se sabe, el 12 de febrero, por lo tanto, si la identidad con el "yo" que habla es total, su preferencia debe estar produciéndose hacia finales de 1976, lo cual corrobora el hecho de que la razón de Cortázar para estar en Nairobi fuese la conferencia anual de la UNESCO, que, como ya dije, tuvo lugar entre los meses de octubre y noviembre de ese año.

⁹⁸⁶ La noción paulina de "hombre nuevo" (al margen de su antecedente en el *homo novus* romano, de donde

Otro de los cauces hacia los que confluye la notación autobiográfica podría encontrarse en la inscripción de aficiones comunes entre el "yo" hablante y el autor. Se vio que desde "La abuela" a "Ándele" las lecturas eran una pulsión definidora del sujeto. También el de "Policronías" deja constancia de esa marca identificadora: "Voy a empezar a leer todos los clásicos / que me perdí de viejo. [...]" (21-22). Como se ve en esta última cita, el "coloquialismo" no elude la tensionalización semántica y pragmática, al transgredir la imposibilidad de usar la locución "de viejo" después de un verbo en pasado en primera persona, pues nada hay tras la vejez que no sea la muerte. Pero si alguna muerte se insinúa en este poema es, precisamente, la del "hombre viejo", aunque ésta cede importancia ante el milagro sorprendente de la resurrección. Resurrección que implica un nuevo disfrute de los placeres de la vida, una nueva acomodación con el mundo, en la que el amor no tiene poco que ver: "El cielo es más y más azul, / y vos más y más linda" (8-9); "El tabaco y el whisky se pasean / por mi cuarto, les gusta / estar conmigo. [...]" (12-14).

La conclusión del poema, no obstante, deja un hueco entre la euforia sorprendida para que pase el rayo de la melancolía:

[...] Hay que apurarse,
esto no te lo dan de arriba, falta poco
para cumplir trece años desde
25 que cumplí los cincuenta.
A los catorce pienso
que voy a tener miedo,

probablemente le llega al apóstol) constituye seguramente el punto de inflexión ideológica que facilita la transición cortazariana de una metafísica trascendentalista de cuño cristiano en su juventud al compromiso con el materialismo revolucionario marxista de la época en que escribe estos poemas. El lugar más notable en que usa esa noción es en el prólogo a *Pameos y meopas*: "Es natural entonces que estos poemas que siguen me parezcan demasiado marginales y que a la vez no lamente haberlos escrito; hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agridulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente; y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas [...]" (PM: 10). Pero hay otros lugares. Hablando de Salinas y Cernuda, considera que ambos cubren "una esfera total que tantas mutaciones, tantas quiebras de valores recibidos muestran hoy como el dominio inalienable de ese hombre nuevo que empieza ya a asistir a su último, impostergable advenimiento" (Cortázar, 1971: 9-10); "Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado" ("Morelliana, siempre", VDOM: 317). La importancia de ese concepto ya la percibió Graciela de Sola que no dudó en titular su libro (1968) *Julio Cortázar y el hombre nuevo*.

catorce es una cifra
que no me gusta nada
30 para decirte la verdad.

Es una juventud, como la de Fausto, marcada por el plazo⁹⁸⁷ y que, por tanto, debe vivirse sin menguas.

"Rechiflao en mi tristeza"

El nexa que inscribe este poema en la serie autobiográfica viene dado por el recuerdo de la formación cultural: las lecturas se convierten ahora en metonimia del "allá" y del pasado. El propio autor acompaña al texto de comentarios que lo sitúan. En primer lugar, lo inscribe en la serie suscitada por el recuerdo de tangos y anticipa ya la modulación paródica que esa incitación favorece: "[...] los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate" (SC: 69). Tras el poema, aún detalla algo más insistiendo en el aspecto irónico:

[...] me gusta cómo rehusé hundirme en la nostalgia de la tierra lejana; el recuerdo de mi tintero ayudó irónicamente, porque la verdad es que nunca comprendí qué hacía la imagen en bronce de Cómodo en un instrumento de trabajo nada afín a sus gustos. (SC: 70)

⁹⁸⁷ La "superstición de las cifras" soslaya el tópico¹³, para temer al 14, acaso en nuevo sesgo autobiográfico, pues 1914 fue el año de nacimiento del autor. Puede cotejarse con provecho un romance temprano, el más extraño dentro de la serie de los "infantiles", que evoca también la circunstancia del cumpleaños y compara los poderes del trece y el catorce:

[...] Nací cuando un día doce
se desmayaba en el límite,
y fue un trece de mañana
cuando primero te quise.
Eran catorce mis penas,
trece cuando me quisiste.
Llorarás trece semanas
cuanto yo tenga que irme
a cumplir con mis fantasmas,
y a escapar de los que aún viven,
y serán trece las noches
largas de tu arrepentirte.
Yo tuve para tu mal
catorce cantos felices.
Este es uno, y quedan trece
de cuando tú me quisiste...

Inmediatamente expone su conciencia de haber experimentado un cambio estilístico que acompaña a una evolución vital:

Ahora que lo pienso, cuando tenía veinte años la evocación de un emperador romano me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo. Hoy (podría dar los nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons. (SC: 70)

El poema no es más que una apelación directa a la "biblioteca", que en la cita del tango que desencadena el texto sustituye a la mujer⁹⁸⁸, insinuando acaso la importancia del eros del libro como algo más fuerte para la memoria que la propia pulsión amorosa. A partir de ese momento, el texto se convierte en enumeración de autores privilegiados en los estantes de esa biblioteca y de la memoria del "yo" que habla: "Te quedaste allá / en Villa del Parque, / con Thomas Mann y Roberto Arlt y Dickson Carr, / con casi todas las novelas de Colette, / Rosamond Lehmann, Charles Morgan, Nigel Balchin, / Elías Castelnuovo [...]" (4-9)⁹⁸⁹.

Pero lo más curioso de este poema -y el signo más flagrante de autobiografismo- lo constituye la conciencia de fama adquirida y menospreciada que, en cierto sentido,

⁹⁸⁸ El poema cita en el título y la primera estrofa los versos iniciales del tango "Mano a mano": "Rechiflao en mi tristeza / te evoco y veo que has sido / en mi pobre vida paria / sólo una buena mujer". Cortázar modifica el último verso: "una buena biblioteca".

⁹⁸⁹ La inscripción geográfica funciona quizá como signo de biografismo. Al menos, el barrio mencionado aparece en muchos relatos cortazarianos: "A las dos, cuando la ola de los empleados termina de romper en los umbrales de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa" ("Omnibus", *Bestiario*; CC/1: 126); "Cuando cayó en cama y le ordenaron reposo coincidió justamente con un baile en Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque" ("Cartas de mamá", *Las armas secretas*; CC/1: 186); "Su ideal hubiera sido vivir en Villa del Parque, cuando se casara a lo mejor alquilaba un departamento por ese lado [...]" ("Segunda vez", *Alguien que anda por ahí*; CC/2: 137); "Probablemente estudiaba despacio el terreno en Villa del Parque" ("Tango de vuelta", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 371). Pero es más notorio el hecho de que sean las lecturas uno de los elementos privilegiados del anclaje autobiográfico, como lo demuestra la huella extra-poemática que muchos de los autores citados dejan en el *corpus* cortazariano: Mann es citado en todos sus ensayos sobre la novela (cfr. *Teoría del túnel*); a Arlt le dedica un prólogo (Cortázar, 1981b), pero también a algunos de los autores "menores" les dedica atención: Dickson Carr aparece en sus reseñas de *Cabalgata* como una de las cumbres de la novela policial (cfr. OC/2: 94). También aparece mencionado en "Diario para un cuento" (*Deshoras*; CC/2: 506): "me estaba dejando llevar por deducciones tipo Dickson Carr o Ellery Queen". Balchin es lectura de finales de los años 40: "De tres a cuatro hice dos cosas buenas, empecé un novela de Balchin y escribí un poema [...]", dice el Insecto-narrador de *Divertimento* (D: 116); y también aparece mencionado en *El examen*: "En el tercer piso estaría la doctora Wolff, gangosa con su Wolfgang gangoso Goethe; y la pequeña Mary Robbins, lectora de Nigel Balchin" (E: 18). Y acaso sorprenderá descubrir en la biblioteca de la Fundación Juan March veinte títulos de Colette, que corroboran el verso que aquí se le dedica.

culmina el proyecto de "hacerse con un nombre" añorado en "Los Cortázar" para inmediatamente refutarlo: entre esos libros recordados se encuentra "[...] la edición / tan perfumada del pequeño / amarillo Larousse Ilustrado, / donde por suerte todavía / no había entrado mi nombre" (9-13).

El final del poema lo constituye la mención que, en el para-texto, se valora como elemento de ironía que quita gravedad al poema: "También se me quedó un tintero / con un busto de Cómodo, / emperador romano / cuya influencia en las letras / nunca me pareció excesiva" (14-18). Esos versos deslíen aún más la tensión lírica (ya de por sí menoscabada en la nómina de autores) llevando al poema hacia el prosaísmo que se ofrece como característica común en estos poemas que indagan irónicamente en la identidad autobiográfica.

El final de este repaso de la poesía autobiográfica podría traer a colación algunos textos que parecen insinuar el enfrentamiento del sujeto con la muerte y que cabría fechar en los últimos años de la escritura cortazariana. No deja de llamar la atención que los textos que he seleccionado para el comentario -aquellos en los que el tema aparece de forma más conspicua- no fueran incluidos por Cortázar en *Salvo el crepúsculo*, lo que deja abierta la puerta para la lucubración acerca de motivaciones más o menos supersticiosas.

"Zoo"

Este breve poema, en el que no me detendré demasiado, es una especie de siniestro divertimento alegórico acerca de la condición del sujeto enfermo. La voz enunciativa es la de una tercera persona ominisciente que acaso pretende reflejar la enajenación del "yo", puesto fuera de sus límites por la enfermedad. La interpretación poética contempla la enfermedad como un circo o un zoológico en el que las partes del cuerpo son los animales.

Le andan animales por el cuerpo

cosas que el médico para engañarlo
llama hígado pleuras
las costillas flotantes
5 y sobre todo corazón la bestia máxima
el archimago de ese circo
en función noche y día
con su ecuyère de rubia orina
con su corcel de bilis
10 con sus aplausos de pulmón.

El miedo -los animales son siempre en Cortázar mensajeros del "otro lado"- al propio cuerpo en proceso de deterioro intenta exorcizarse mediante la transformación del discurso: el discurso médico es el discurso de la mentira, el que pone en evidencia el propio cuerpo "descuartizado", en el que el sujeto no es capaz de reconocerse. El poeta levanta frente a eso el discurso de la verdad que es el de la transformación.

"Lo uno y lo otro"

Es el poema que pone fin al ciclo llevando al extremo la previsión de la desaparición del sujeto, entendida como radical separación de mundo. El momento de la enunciación, explícitamente indicado, se juzga el del "final de la cosecha" (1), en el que el sujeto debe hacer balance de su vida, recoger lo que "le queda"⁹⁹⁰. El personaje poético ha vuelto a enajenarse en la tercera persona, pero el uso de los deícticos revela la intimidad de la voz que habla con ese personaje, por ejemplo cuando menciona "*Estas dos manos arrugadas, este rostro / donde ya empolla el tiempo*" (2-3)⁹⁹¹. El sujeto se siente viejo y cercano al fin: en el momento de rendir cuentas sólo es capaz de evocar símbolos de su identidad (cara) y del desgaste (manos).

Escindido, el sujeto es límite entre el adentro y el afuera. Dentro está "el sapo" que es el corazón ("*Adentro, ebrio en su pozo / el sapo dulcemente late*", 4-5),

⁹⁹⁰ Se habrá notado cómo este verbo es clave, en todos sus sentidos, en la construcción del discurso de la identidad.

⁹⁹¹ Esa figuración "ornitológica" del tiempo remite a la imagen del miedo con que concluía "El interrogador", como se recordará: "[...] allí empolla el Roc".

dejándose ya llevar por el tiempo ("Creo que cuenta veinte, veintiuno, / veintidós, veintitrés, / o lunes, martes, miércoles. [...]"), 6-7), inventando "procedimientos para dormir" (8-9), buscando el descanso, el sueño de la muerte, que no termina de llegar. Fuera está la vida "en todas partes" (10): la muerte invade al sujeto desde de dentro. Su nostalgia es la misma del que estaba "entre esto y aquello" (título que evidentemente está emparentado con éste): el sujeto solo no puede trascenderse hacia lo otro que le rodea (separándolo), la unidad-identidad es un orgullo perseguido, pero a la vez una condena, sólo idetificable con la muerte:

Es triste ser tan solo en la unidad, esa nobleza.
La muerte la prefiere, y la poesía
le teje ya coronas. Pero es triste
15 no ser también esta hoja de papel, estas palabras,
todo lo que rodeándolo lo aparta,
lo define,
todo lo que en el mundo lo condena
a ser testigo y al final -cuándo, ya pronto-
20 oscura res de un hacha transparente.

Sólo la poesía había ofrecido una mínima esperanza de trascenderse hasta lo otro, pero ya ni siquiera se tiene esa confianza (aunque merezca reconocimiento exterior). La figuración del sujeto apartado como "res" apunta, obviamente, al mito del Minotauro, demostrando la continuidad imaginaria en toda la poesía de Cortázar. Finalmente, el sujeto-poeta termina apartado, esperando sólo la muerte inminente.

De una ironía positiva que enfrentaba al "yo" con la falta de un nombre que determinase su trayectoria vital y que, por tanto, le permitía construir libremente su propia identidad se llega a la ironía melancólica del sujeto que se reconoce ya viejo, obra del tiempo, pura materia de pasado y con la muerte por único horizonte. El recorrido del discurso es, evidentemente, producto de la lectura, resultado de la operación hermenéutica, pero, sin embargo, me parece marcado por una coherencia interna que acaso la peculiar composición del *corpus* cortazariano disimule. He procurado en estas páginas reconstruir el proceso de búsqueda poética de una identidad: de la manipulación de "voces ficticias" a la representación de la

(aparentemente) propia "voz autobiográfica". Lo que había siempre del otro lado de esas voces era una relación conflictiva, o bien con otras voces simultáneas que pretendían definir al sujeto con una forma en la que él no se reconoce o bien con la pluralidad de "yoes" que lo constituyen, fundamentalmente "yoes" sucesivos desarrollados a lo largo del tiempo. La función del poema consistía casi siempre en la reintegración de esos tiempos sucesivos y excluyentes en el "no tiempo" de la poesía.

XIII

LA POESÍA ÓRFICA TRADICIÓN Y SENTIDO DE LA ESCRITURA LÍRICA DE JULIO CORTÁZAR

L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence. (S. Mallarmé, "Autobiographie", 1885; en Mallarmé, 1945: 663).

1. INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre el problema de la identidad en el discurso lírico, tal como Cortázar la plantea, encontraba en el mito de Narciso la figura emblemática capaz de constelar el sentido de muy diversas realizaciones poéticas. Cortázar lo reconocía explícitamente a principios de los años 50 y en su ensayo sobre Keats procuraba explotar hermenéuticamente esa analogía mítica que representaba al poeta como alguien enfrentado a con su propia imagen, una imagen que, no obstante, reside "fuera de sí". El progreso de mi interpretación elige ahora otro patrón mítico que me parece articular la organización hipotética del discurso lírico específicamente cortazariano: Orfeo⁹⁹².

⁹⁹² Me parece significativo que Marcuse vincule los mitos de Orfeo y Narciso como figuras que se oponen a la tradición occidental, básicamente "prometeica" (basada en el trabajo, en lugar de en el canto y el juego): "Orfeo y Narciso [...] no han llegado a ser los héroes culturales del mundo occidental: su imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza" (Marcuse, 1968: 155). El tema dialéctico de la "reconciliación" de lo separado articula como ha podido verse amplios sectores del *corpus* poético cortazariano: "La oposición entre el hombre y la naturaleza, el sujeto y el objeto, es superada. El ser es experimentado como gratificación, que une al hombre y la

1.1. LA TÓPICA ÓRFICA EN LA MODERNIDAD

Es evidente que la fábula del "poeta primordial" puede leerse por debajo de muchas escrituras poéticas modernas, siguiendo el postulado de Mallarmé que he puesto como epígrafe de este capítulo⁹⁹³. Del mismo modo, la atención a algunos de los componentes básicos de esa fábula cumple función catalizadora en el planteamiento de mi análisis de la poesía cortazariana y, en consecuencia, la vincula con una cierta tradición. El uso que me propongo hacer del mito órfico no ha de ser puramente metafórico⁹⁹⁴. Por el contrario, partiendo del ejemplo de Hermine Riffaterre (1970),

naturaleza de tal modo que la realización del hombre es al mismo tiempo la realización, sin violencia, de la naturaleza" (*ibid.*: 158). La misma superación lee Díez del Corral (1974: 174-175) en Rilke: "Orfeo ha vencido, además de las barreras entre la vida y la muerte, todas las otras barreras existentes entre los objetos, todas las fronteras divisorias de las cosas, y ha abierto para el hombre el "espacio interior del mundo". La fragmentación de su cuerpo le ha permitido al dios anular la fragmentación de la Naturaleza al infiltrarse sutilmente por todos sus poros y descubrir su pura espaciosidad. Dentro del "espacio interior del mundo" no existe verdadera discriminación de número, figura o tiempo. Muy en especial ha quedado anulada la conciencia angustiada del tiempo. Nada separa y particulariza a los seres cuando son considerados desde el centro del ser, desde el "unerhörte Mitte"". Conviene señalar que el contexto de la reflexión "freudomarxista" resulta muy pertinente para entender la configuración global del discurso cortazariano. La terminología de Marcuse y la de Cortázar presentan a veces "aires de familia". La "Gran Costumbre" del segundo, que se convertirá en el principal anatema de su escritura crítica, se corresponde con el "Gran Rechazo" del filósofo francés: "las imágenes órfico-narcisistas son las del Gran Rechazo: rechazo a aceptar la separación del objeto (o el sujeto libidinal). El rechazo aspira a la liberación -a la reunión de lo que ha llegado a estar separado. Orfeo es el arquetipo del poeta como *libertador y creador*: establece un orden más alto en el mundo -un orden sin represión" (Marcuse, 1968: 162). Por último, la concepción del "Eros" que explica Marcuse se corresponde en un todo con la que desarrolla Cortázar en sus poemas: "[...] el Eros órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la *canción* y su trabajo es el *juego*" (*ibid.*: 163). Lo erótico y lo lúdico, que propiciaron la organización de mi estudio, se funden en el arquetipo órfico. La virtualidad crítica de este arquetipo, tal como la señala Marcuse, proyectará mi estudio hacia nuevos territorios.

⁹⁹³ La consecuencia que el poeta francés saca de esa "exigencia" y de ese "jeu littéraire" (que es mucho más cortazariano que la versión que da el traductor español: "empeño literario"; cfr. Mallarmé, 1987: 7) me parece particularmente significativa para el caso de Cortázar. La cita continúa "[...] car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode" (Mallarmé, 1945: 663). Como digo, ese corolario es especialmente interesante porque acaso *Rayuela* o, mejor aún, ese libro extraño que es en el fondo *Salvo el crepúsculo* no son más que la "versión" cortazariana del *Album de vers et de prose* de Mallarmé, único acercamiento posible al "*Livre* total que proyectaba. Las derivaciones del orfismo en la modernidad afectan entonces incluso a la materialidad de los textos.

⁹⁹⁴ Como ocurre en algunos estudios que pretenden abarcar los rasgos de la literatura producida en ese marco "moderno" o incluso "post-moderno". Con respecto al primero, consúltense tan sólo E. Sewell (1960) acerca de la confrontación entre lenguaje poético y lenguaje científico. Por lo que hace al elusivo ámbito de la post-modernidad, Ihab Hassan (1982) encuentra en el "desmembramiento de Orfeo" y en la imagen de la "lira sin cuerdas" la analogía adecuada al surgimiento de una literatura "del silencio" que considera característica

intentaré un análisis de *tópicos* preentes en la poesía cortazariana que me parecen vinculados a la fábula órfica. El análisis que Riffaterre lleva a cabo sobre la obra de una serie de poetas románticos franceses me parece de gran virtualidad explicativa incluso proyectada sobre la obra de poetas contemporáneos. Considera que esos poetas románticos están unidos por su común referencia a una tradición "órfica" que, partiendo del concepto de "super-naturalismo"⁹⁹⁵, se manifiesta en una serie amplia y organizada de temas que manifiestan una sorprendente productividad cuando se aplican sobre el *corpus* cortazariano en su globalidad y, especialmente, sobre el conjunto de textos líricos⁹⁹⁶.

Según Riffaterre el tema principal de esa tradición órfica es la "búsqueda gnóstica", la búsqueda del absoluto escondido, que, con igual o distinto calificativo, ha constituido siempre un tópico de la crítica cortazariana⁹⁹⁷. Partiendo de ese punto, la

de esa post-modernidad. Su repaso de esa "tradición" no incluye, sin embargo, a ningún poeta en sentido estricto, algo que suele ser común en los estudios sobre post-modernidad o post-modernismo: cfr. Fokkema y Bertens, eds. (1986) o Hutcheon (1988, 1989) o incluso Perloff (1990).

⁹⁹⁵ Sin embargo, su justificación de la terminología es quizá menos interesante que la construcción temática que de ella se deriva: "D'abord, *orphisme* n'a pas l'ambiguïté de *supernaturalisme*: alors que ce dernier mot peut désigner contradictoirement la curiosité ou la recherche du surréel, et le surréel, bref la route et le but, *orphisme* ne désigne que la route, que le mode d'inspiration, l'effort de l'esprit à la conquête de la vérité cachée" (Riffaterre, 1970:10-11).

⁹⁹⁶ Los elementos del "orfismo" estricto, que me interesan menos, los resume, por ejemplo, Detienne ("Orfeo reescribe los dioses de la ciudad"; 1990: 96-97). En primer lugar, "una tradición sobre Orfeo"; en segundo lugar "la escritura y la voz de Orfeo que produce una biblioteca"; en tercer lugar, "las prácticas que siguen los que viven a la manera de Orfeo". Riffaterre (1970: 88 ss.), por su parte, construye una historia del orfismo, basada en la figura de Orfeo como prototipo del poeta, que sufre pruebas semejantes a las que sufre un mago y termina por perecer, víctima de las bacantes (igual que el poeta romántico se reconoce víctima de la masa). Se le atribuyen textos iniciáticos y se le considera héroe epónimo del orfismo como doctrina oculta. Sin embargo, la tradición no ignora las modificaciones: "Sans doute, à partir de Virgile, Orphée cessera un temps d'être symbole mystique pour n'être plus que celui du poète [...]" (Riffaterre, 1970: 89). El Renacimiento lo reutiliza como símbolo de las doctrinas de vaga tradición órfica en que se mezclan neoplatonismo y neopitagorismo: se le considera uno más entre los "pensadores" ocultos que han enseñado a la humanidad y preparado la llegada del cristianismo: Zoroastro, Moisés, Hermes Trismegisto, Pitágoras, Platón, etc. Su solo nombre comienza entonces a evocar la búsqueda gnóstica. Los románticos alemanes ven en él el prototipo del poeta místico. Frente a estos planteamientos el libro de Cabañas (1948) queda absolutamente desbordado.

⁹⁹⁷ "L'orphisme, en effet, c'est toutes les formes que prend en poésie la peinture de la quête gnostique, le thème de la recherche de l'absolu" (Riffaterre, 1970: 14). Ya Sola (1968) veía el "peregrinaje místico" de los personajes de Cortázar como una manifestación de lo órfico. Cfr. además Barrenechea (1964), Sosnowski, (1973), Ortis (1994), Alazraki (1995).

sistematización de la temática órfica admitirá buena parte de los aspectos que he ido señalando a lo largo de mi estudio o que harán su aparición en las próximas páginas⁹⁹⁸.

Por comenzar por un aspecto que he considerado central, llama la atención cómo lo órfico asume esencialmente el problema de la identidad del sujeto, a través de la imagen del poeta como máscara cuya existencia es exclusivamente textual:

Le poète orphique [...] ne correspond pas à une réalité objective ou extérieure au poème. Même s'il avait cette réalité objective pour un lecteur qui aurait foi dans l'illuminisme, cette réalité serait une surréalité, donc un mystère peu susceptible d'être représenté. Le poète orphique n'a donc de réalité que dans le texte du poème, et il n'est pas exagéré de dire qu'il n'est qu'un procédé de style, une forme littéraire qui répond spécifiquement à une tendance de l'esprit humain. (Riffaterre, 1970: 56).

Por otro lado, del censo de temas órficos que construye Riffaterre pueden extraerse algunos que dan cuenta de la propia poética cortazariana y sugieren incluso un cierto patrón de lectura para la obra lírica. Así, en primer lugar, la consideración del poeta como "vidente" conlleva prestar especial atención a la aparición del ojo y la mirada como recurrencias simbólicas en ese discurso. Su corolario, según Riffaterre, lo constituye la presencia problemática de la lengua que es adecuada para traducir lo

⁹⁹⁸ Apunto ya uno de los elementos del orfismo esencial en el caso de Cortázar, que tal vez aparece diluido en el planteamiento de Riffaterre, pero que Detienne señala como "originario", apoyándose en documentos históricos: me refiero al hecho de que, según el erudito francés, la "escritura de Orfeo" es una escritura signada por la "nocturnidad", tal como documenta el descubrimiento del Papiro de Deverni, en 1962, "un largo texto filosófico-religioso de comienzos del siglo IV [a.C.], el libro griego más antiguo. Discurso sobre las palabras y las cosas, fundado en una cosmoteogonía de Orfeo cuyo principio es la Noche" (Detienne, 1990: 96): "[...] en el pensamiento órfico y para todos los dioses futuros, la gran potencia oracular es la Noche [...]" (1990: 102). Con sólo ese dato, bastaría para incluir a Cortázar en el seno de la tradición órfica (cfr. Benedetti, 1988). El propio autor deja rastro en su escritura crítica de esa tradición de la "nocturnidad". El primer ejemplo es Baudelaire ("la instancia donde la intensidad del poema permite el acceso de las sustancias nocturnas, lo repulsivo en todo nivel que no sea el poético, *la sottise, l'erreur, le péché, la lésine...*", IJK: 108), pero había sido anticipado por Keats. Si al principio de su estudio Cortázar afirma "que Keats había matado la noche, y que su obra era el rescate de lo diurno, la proclamación más alta de la vida matinal [...]" (IJK: 49), el proceso de estudio le lleva a una conclusión acaso más cierta: "La poesía final de John Keats es *nocturna*, en cuanto la noche es ese gran corazón que considera el acaecer del día y lo preserva" (IJK: 377). Esa preferencia por lo nocturno hace que Cortázar subraye cualquier alusión al tema incluso en poetas muy anteriores al romanticismo: su entusiasmo por el recién descubierto Ronsard, le lleva a compartir con sus corresponsales un soneto de "Amours de Cassandre" que incluye el siguiente significativo verso: "Si j'aime mieux les ombres que le jour" (carta de Chivilcoy, 30-VI-1941; Cócaro, *et al.*, 1993: s.p.; facsímil del manuscrito). En *El examen* se expone abiertamente la cuestión: "-No sé -dijo Clara-. Es tan raro que la poesía pueda no ser hija de la luz. -Pero puede serlo, querida -murmuró Juan-. Ella misma sube a su verdadera patria. Ella sabe en qué regiones el canto no es posible y libra la batalla para liberarse" (E: 153).

visto, lo que suele encerrar la cuestión de la propia insuficiencia del idioma y genera experimentos verbales alejados del discurso común⁹⁹⁹.

En segundo lugar, Riffaterre atiende a los diferentes avatares del vidente, desde la figura explícita de Orfeo a la de la Sibila. Dos de esos avatares, relacionados con los peligros que acechan al "buscador", me parecen especialmente productivos en la poesía cortazariana: el del insatisfecho que ve constantemente frustrados sus deseos (del cual es prototipo Don Juan, a quien Cortázar dedica un poema), y que podría superponerse como sujeto principal del sentimiento de nostalgia que embarga tantos de los poemas cortazarianos; y, por otro lado, la figura del mártir, que habrá que poner en relación con el tema del sacrificio, al que dedicaré atención en un próximo capítulo¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ Obviamente, han de recordarse a este respecto los capítulos dedicados al poeta y a la lengua en la introducción a la poética cortazariana, así como los análisis que he ofrecido del *corpus* de poemas vinculados al "lenguaje inventado". Por lo que hace al ojo y la mirada, resulta interesante recordar ya que en algunos textos especialmente "mánticos" -los poemas permutantes- el tema era explícito: "más allá de una puerta y un pasillo / que repite las puertas hasta el límite / que el ojo alcanza en la penumbra" ("Homenaje a A. Resnais"); "para que el ojo enajenado / vea en la flor un mero signo" ("Homenaje a Mallarmé"). La imagen del mandala -tan importante para Cortázar- recupera ese símbolo: "En el rombo que define la oposición de sus líneas anaranjadas hay un ojo que me mira sin mirarme, nunca he tenido que devolverle la mirada aunque su pupila esté clavada en mí; un ojo como el *Udyat* de los egipcios, el iris intensamente verde y la pupila blanca como yeso, sin pestañas ni párpados, perfectamente plano, trazado sobre la tela viva por un pincel que no pretende la imitación de un ojo" ("Background", SC: 21). A partir del tema de la "visión intraducible", Riffaterre señala que el "velo" es el "symbole idéal de l'orphisme" (1970: 229): "il est à la fois barrière, obstacle à la perception par la vue, et invitation à la curiosité [...]; symbolise la réalité double". Desde luego, ese símbolo no falta en Cortázar, especialmente en algunos poemas de *Presencia*, los más conscientemente simbolistas. Allí el velo puede aparecer como "máscara" (velo del rostro): "Descúbreme el contorno que, escondido / espera tras las luces del diamante, / en la equívoca risa de mi amante" ("Oración", 1-3); o como símbolo del tiempo que oculta lo que fue y lo que está por venir: "Tiniebla mansa con aceite vivo, / pero no quiero ya niebla y *sudario* / frío de tiempo, ¡espera en el santuario / mata y desata! enigma de cautivo" ("Fantasma", 1-4); las cursivas en todos estos ejemplos son mías). La propia voluntad se concibe allí como velo que quiere ocultar, inútilmente, el recuerdo: "Recuerdo intransmutable -líneas puras / de vacío, ilusión en el paisaje / y daga en el filtrar de las arenas- // estás en mí, relámpago en oscuras / nubes, sangre letal, bajo el *encaje* / de todo mi valor, bajo mis penas" ("Recuerdo", 9-14). La tragedia que se esconde tras el velo es descubrir que ocultaba la nada, un falso enigma: "Jesús alzó los ojos hasta el cielo / y halló tan sólo un resplandor de hielo / tras del cual se escondía indiferencia" ("Crucifixión", 9-11); "-yo canto y allí tú, en un sonreírte // burlón, y en un mirar y un encubrirte / mordaz- [...]" ("La presencia burlona", 3-5). No falta la variante puramente objetual ("¡Yo no he pedido, Dios, el bendecido / pan de una carta suya! Miga cierta // detrás de la corteza que ahora hienden / dedos de sed. [...]" "Carta", 7-10) o la transformación del velo en red que atrapa al sujeto: "Yo te pregunto el tópico increíble / que te llevó a la tela de la araña. // Tela que cela raptos y luego saña" ("Sonetos a mí mismo", II, 3-5). La propia luna es metafóricamente vista como portadora de velos: "No te vale mirar vastos calveros / donde quema la luna sus cendales" ("Sonetos a mí mismo", V, 1-2).

¹⁰⁰⁰ Es importante señalar ya, para garantizar la continuidad de mi interpretación, que también Frye remite el tema del sacrificio al mito de Orfeo, tema que él interpreta como inversión de la eucaristía en

Finalmente, las diversas variantes del tema de la búsqueda encontrarán también su plasmación en numerosos textos cortazarianos: la búsqueda que Riffaterre considera pasiva -la contemplación, tanto del exterior como del interior- llevará a postular la correspondencia entre ambos mundos, que Cortázar no rehúye y que no se encuentra lejos del planteamiento literario de lo fantástico (al que Riffaterre integra también en el ámbito del orfismo). Pero es quizá la búsqueda activa -la exploración- la que se proyecta con mayor significación en la escritura cortazariana: los temas del viaje, las nostalgias del *ailleurs*, las representaciones imaginarias de la verticalidad (el movimiento de ascenso o descenso) son tópicos que han ido apareciendo o aparecerán en mi análisis de esta poesía.

A partir de la construcción realizada por Riffaterre, creo posible ampliar el posible "orfismo" de la poesía cortazariana mediante la adición de otros temas, incuestionablemente relacionados. Obviamente, las dos modulaciones del amor en el mito órfico están presentes de forma singular en la lírica de Cortázar: de un lado, la constancia de la pasión por la amada única (Eurídice), que trasciende las fronteras de la muerte y que deja su huella en el canto; de otro, el eros destructor que lleva a las bacantes (representantes de la amenaza de lo femenino) a acabar con la vida y el cuerpo del objeto de su pasión, ataque contra el que nada puede la poesía¹⁰⁰¹.

canibalismo: "Las imágenes de canibalismo habitualmente incluyen, no sólo imágenes de tortura y mutilación, sino de aquello que se conoce técnicamente como *sparagmos* o desmembramiento del cuerpo sacrificatorio, imagen que encontramos en los mitos de Osiris, Orfeo y Penteo" (Frye, 1977: 197). El mito órfico le sirve a Frye para delimitar una determinada línea genérica: "El *sparagmos* o sentido de que el heroísmo y la acción eficaz están ausentes, desorganizados o predestinados al fracaso, y de que la confusión y la anarquía reinan en el mundo, es el tema arquetípico de la ironía y de la sátira" (*ibid.*: 253). Mi interpretación de la poesía cortazariana quiere seguir esa huella y, por eso, concluirá revisando los productos de la musa crítica que denuncia el desorden del mundo. El patrón órfico tal como lo entienden estos autores manifiesta su capacidad explicativa de un amplio grupo de poemas.

¹⁰⁰¹ Resulta interesante lo que al respecto dice Detienne: "En la tradición órfica, marcada por una constante misoginia, existe la idea de que el canto de Orfeo triunfa sobre todas las cosas, que atrae a las piedras, a los animales del bosque, subyuga a los sátiros, a las sirenas, cautiva la furia guerrera de los tracios, pero que resulta impotente ante la especie femenina" ("Orfeo reescribe los dioses de la ciudad"; Detienne, 1990: 106).

Desde luego, la importancia que concede Detienne a la escritura en la configuración del orfismo puede proyectarse sobre la densidad del discurso metapoético que trasciende la lírica de la modernidad en general y la cortazariana en particular. La escritura surge en esta tradición inmediatamente después del canto: es su exégesis necesaria y constituye la especificidad del discurso órfico, propicio a la polifonía. Ese pasaje de la voz a la escritura supone el triunfo sobre el olvido y la muerte y, en la tradición, conlleva el rechazo de la "ciudad" y el aislamiento del iniciado en la Biblioteca, tensión que es recurrente en Cortázar, y de la que ha podido verse algún ejemplo al mencionar la importancia concedida a las lecturas en la formación de la identidad autobiográfica¹⁰⁰². Ambos derroteros temáticos, entonces, orientan mi estudio hacia el análisis, en capítulos posteriores, de la metapoesía y de la poesía que he considerado "crítica".

Pero quizá el aspecto de la tradición órfica que más profunda huella deja en Cortázar es un gesto: el de la "reconsideración". La "mirada", sí, como señalaba Riffaterre; pero no sólo una mirada cualquiera mirada, sino la "mirada atrás": el enfrentamiento con lo que sigue al sujeto, la sospecha de que eso que va por detrás haya desaparecido, la incomodidad o incluso el temor a la mirada recíproca de todo aquello que lo sigue, la decisión de enfrentarse a ello a pesar de los riesgos conocidos (la desaparición del "yo" viejo). Es, a mi juicio, el tema órfico que más peso tiene en la

¹⁰⁰² "[...] el escrito de Orfeo es un texto abierto; la palabra de Orfeo se prolonga en la exégesis, a través de los comentarios a que da lugar entre sus iniciados instruidos. [...] El canto de Orfeo da origen a interpretaciones, hace surgir construcciones exegéticas que se convierten en el discurso órfico y son parte integrante del mismo. Una escritura polifónica, un libro a varias voces. Hay en el orfismo, pues, una elección de la escritura, una voluntad del libro plural, tan profunda como la renuncia al mundo de los otros, a los valores políticos y religiosos de la ciudad. Pues también la salvación que se cultiva en el ámbito de los puros y de los intelectuales se produce a través de una literatura; se conquista por medio de la escritura que coincide absolutamente con el modo de vida órfico, una escritura que habla del triunfo de Orfeo sobre la muerte y el olvido. Los iniciados instruidos se han convertido en gente del libro, pero en el rechazo del mundo, merced a la edificación, para ellos de una biblioteca secreta en torno a la voz única" ("Una escritura inventiva, la voz de Orfeo, los juegos de Palamedes"; Detienne, 1990: 92-93). Es necesario señalar, sin embargo, que Cortázar se separa conscientemente, a partir de un determinado momento, de ese rechazo órfico de la ciudad, que Detienne explicita en otro ensayo: "[...] el orfismo no conoce en ningún momento de su historia la tentación de reformar lo político o de imaginar de otra manera la ciudad y su ceremonial" ("Orfeo reescribe los dioses de la ciudad"; *ibid.*: 98). Cortázar sí conoce esa tentación de "imaginar de otra manera".

escritura cortazariana, y, en buena medida, es lo que se ha impuesto como criterio de selección en los poemas que he de comentar en las páginas siguientes.

1.2. EL POETA COMO SUJETO ÓRFICO EN LA TEORÍA POÉTICA CORTAZARIANA

Sobre este planteamiento global puede proyectarse la imagen del poeta que Cortázar construye en su obra crítica y entenderla perfectamente como figura de un sujeto órfico, caracterizado por la soledad, la predestinación al canto y el extrañamiento respecto de sus semejantes. Es significativo que la primera característica, la soledad, la aprenda Cortázar en el ejemplo rilkiano, el máximo referente para la tradición órfica en lo contemporáneo. Ya en los años 40, Cortázar asume la soledad absoluta como característica de la condición humana¹⁰⁰³. Obviamente, su concepción de la poesía se hará eco de semejante convicción y con el texto de Keats como prueba aducirá una interesante distinción:

[...] la poesía da la *oneness*, el contacto del ser individual con lo universal, pero [...] es incapaz de proporcionar las llaves de la *togetherness*, el contacto con los demás individuos. Toda gran poesía nace de la soledad para habitar en las soledades que la eligen. Por ser experiencia formulada, sólo vale como tal, en la medida en que tú y yo experimentemos lo que el poeta comunicó en su día. Pero él, tú y yo, ¿qué tenemos de *común* en ese acto que nos vierte hacia adentro, nos recorta, nos hace cada vez más nosotros mismos? (IJK: 466)¹⁰⁰⁴.

El instante poético logrado dará acaso la experiencia de la unidad, jamás la del contacto con los otros, puesto que es condición de aquélla la desaparición de las separaciones entre los individuos: la individualidad -necesaria para la comunidad-

¹⁰⁰³ Cfr. dos cartas del mismo año 1940: "En el fondo, ¡estamos solos! Rilke, un grande y admirable poeta, lo vio con desoladora profundidad" (carta de 1940; Cócaro *et al.*, 1993: 50); "Rilke, como todo poeta, midió el abismo de soledad que disfrazamos con el nombre de corazón humano. Él se dio cuenta de que si los hombres no tuvieran la mano de Dios que los sostiene, caerían como un plomo dentro de sí mismos... Y llegó a considerar, en sus últimos años, como una dignidad del ser, esa soledad absoluta de la condición humana" (Chivilcoy, abril de 1940; *ibid.*: 110). Algunos personajes de novela cultivan explícitamente esa condición: "Algo increíble, semanas de no peinarme, de hacerme llamar idiota por mi hermana y mi madre, meterme en los cafés durante horas para que el ambiente neutro favoreciera mi soledad" (E: 107).

¹⁰⁰⁴ Por esas mismas fechas puede leerse un lugar paralelo: "Es evidente que primero somos *oneness* y recién después -oh inteligencia, perra magnífica- viene la parcelación" (DAF: 37).

niega la unidad, y el proceso poético, se vio en un capítulo anterior, busca ésta sacrificando aquélla. Pero esa soledad radical del poeta es consecuencia de su condición de predestinado. Ello propicia la diferencia esencial entre escritura de "vocación" y escritura de "imitación", que aparece ya en *Teoría del túnel* (TT: 60)¹⁰⁰⁵. La primera se sostendrá, mientras que la segunda se hundirá en el silencio por no tener nada que decir¹⁰⁰⁶. El poeta órfico se va quedando solo, porque su única afinidad la encuentra en la naturaleza: "*is made one with Nature* -como se dice de Keats en *Adonais*-" (reseña de O. Paz, *Libertad bajo palabra*; 1949; OC/2: 205). Este poeta surge de una sola vez; pero -al igual que su identidad necesita de un proceso de anonadamiento para revelarse- también debe perfeccionar su condición: "[...] la aptitud poética es, en el orden de las potencias espirituales, un don que sólo progresivamente va pasando de la virtualidad a la actualidad. El poeta nace, y además se hace" (IJK: 500). La dialéctica vuelve a hacerse presente: nada hay dado del todo y para siempre, pero algo, acaso inefable, es preciso para que se desencadene el juego del ser y del sentido.

Para Cortázar, la prueba de esa predestinación es el extrañamiento, que se eleva como el "signo anunciador del poeta" ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 35). Precisamente, en la vivencia de ese extrañamiento se jugará que lo dado redunde en poesía o en alguna otra actitud semejante pero radicalmente diversa. De ahí surge todo un catálogo cortazariano de los "avatares" del sujeto órfico, cuando no ha podido

¹⁰⁰⁵ En las novelas tempranas se encuentra la misma idea, irónicamente o no: "Mi hermano es de los que creen que un poeta debe estar signado por la desgracia, y sobre todo que eso debe vérselo, de modo que cuando me le aparezo rosado y sonriente me contempla con alguna sospecha y no tiene aún opinión formada sobre mi obra. Estoy seguro de que me bastaría beber el muy argentino vaso de cianuro para que él descubriera, sobre mi sepulcro, al lírico que hoy apenas imagina" (D: 92); "Vos me dirás que aquí hay grandes poetas, y es cierto. Yo he dicho que la poesía no es un mérito humano, sino una fatalidad que se padece. Aquí hay un buen montón de hombres atacados de poesía, mientras que te invito a que me recuentes los creadores activos, es decir, los inteligentes" (E: 51).

¹⁰⁰⁶ Ello tiene una consecuencia histórica, la negación de toda posible colectividad literaria, de la "tontería de toda escuela y de toda influencia" ("*Rimbaud*", 1941; OC/2: 22): "[...] la selección natural que impone la diferencia entre vocación e imitación reducía pronto los núcleos. [...] proceso invariable en toda generación - donde vemos a los amigos del que será un gran poeta escribir versos a la par de él, e ir luego raleándose, callando, adquiriendo otros intereses..." (TT: 60).

cumplirse en poesía. En primer lugar, "la tarea del poeta es la del centinela: *sentir y vigilar*" (IJK: 194)¹⁰⁰⁷. Pero en el estricto terreno de la excentricidad sus semejantes son el filósofo, en su afán de "descubrir las fisuras de lo aparental" ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 36), "los humoristas, algunos anarquistas, no pocos criminales y cantidad de cuentistas y novelistas" (*ibid.*: 36-37), "el pintor y a veces el loco" ("Morelliana, siempre"; VDOM: 317), el "cronopio" y sus contradicciones "preternaturales" ("Casilla del camaleón"; VDOM: 323), el "anarquista enamorado de un orden solar" (*ibid.*: 324). También los místicos, en su renuncia al ser limitado y su pulsión hacia dimensiones ontológicas trascendentes (IJK: 496)¹⁰⁰⁸. No obstante, Cortázar también explica la diferencia de esos avatares con respecto a la figura genuina del extrañado:

Estos poetas no profesionales sobrellevan su desplazamiento con mayor naturalidad y menor brillo, y hasta podría decirse que su noción del extrañamiento es lúdica por comparación con la respuesta lírica o trágica del poeta. Mientras éste libra siempre un combate, los extrañados a secas se integran en la excentricidad hasta un punto en que lo excepcional de esa condición [...] tiende a volverse condición natural del sujeto extrañado, que así lo ha querido y que por eso ha ajustado su conducta a esa aceptación paulatina. ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 36-37).

¹⁰⁰⁷ Un centinela que deberá hacer oír su voz si las circunstancias lo exigen: "[...] en América Latina se está rompiendo la sempiterna noción del poeta como vigía solitario, víctima indefensa de la sociedad; estos poetas pueden ser solitarios y sentirse víctimas, pero su poesía es mucho más una denuncia que una deploración" ("La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea", 1980; OC/3: 205).

¹⁰⁰⁸ Algunas de esas analogías se repiten también en las novelas: "[...] porque en alguna parte ha de estar esa tercera mano que a veces fulminante se insinúa en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad" (LP: 298); "Por lo demás hay que ser imbécil, hay que ser poeta, hay que estar en la luna de Valencia para perder más de cinco minutos con estas nostalgias perfectamente liquidables a corto plazo" (R, cap. 71: 311); "Pero es la poesía misma, hermano. Cefe[rino Piriz] rompe la dura costra mental, como decía no sé quién, y empieza a ver el mundo desde un ángulo diferente. Claro que a eso es lo que le llaman estar piantado" (R, cap. 133: 424); "Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico?" [Nota tachada en el ms.: [...] Imitar al poeta//. El poeta sabe todo esto, el místico sabe todo esto, pero siempre hay otra cosa[...]]" (R, cap. 79: 326). Por lo demás, se encuentran muchos de esos parecidos en Brémond: "La poesía es hermana carnal del humor; en todo verdadero poeta dormita un mistificador" (Brémond, 1947: 73); "Lo sepan o no [los poetas], una fuerza misteriosa los trabaja; una experiencia de orden místico se continúa en ellos. Lo real los inviste, se ofrece a su aprehensión. Otros hay que pasan todos los días por experiencias más o menos parecidas: los santos, los héroes, los niños, los simples, todos aquellos que no han ahogado su alma" (*ibid.*: 64); "[El fin que me he propuesto es] la ruina de la poética racionalista; el esquema de una poética fundada en las analogías que creo presentir entre el poeta y el místico" (*ibid.*: 83).

La diferencia es la vivencia trágica, porque el poeta órfico, como ya se vio, hace el viaje al mundo de lo extraño, pero ese viaje sólo se justifica *a la vuelta*, con el riesgo que esa vuelta comporta por no poder *decir* o *hacer comprender* lo visto.

Pero los dos avatares más importantes del sujeto órfico en toda la escritura del argentino aún no se han nombrado: son el niño y el monstruo. El poeta comparte con el primero su compromiso lúdico, su resistencia a la "educación", su inconsciente afán de marginalidad, como ya señalaba Marcuse¹⁰⁰⁹. Cortázar no explica teóricamente, por el contrario, la analogía del poeta con el monstruo. Simplemente la expone y la realiza en su obra: "[...] todo poeta está del lado del Minotauro" (IJK: 241)¹⁰¹⁰.

Ese "no estar del todo" que define para Cortázar la condición del poeta es "excentricidad", "diferencia", "descolocación", "falencia", "intersticio", "borde", "lateralidad", "paralaje verdadero" ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 32-33)¹⁰¹¹. En definitiva, marginalidad que ya se prefigura en la "innecesidad" y el impulso "peregrino" atribuidos al poeta en el ensayo sobre Keats: "Por definición, el

¹⁰⁰⁹ "[...] jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática" ("Poesía permutante", UR, I: 272); "Es cierto: nosotros matamos al niño. Pero -y he aquí nuestro atenuante- librado a los juegos independientes de su inteligencia y su sensibilidad, el niño termina casi siempre por ceder al hombre (cerebralmente lúcido, razonador, no-poeta) que dormía en él. Unos pocos se salvan. Y éstos -piense en Rimbaud, en Rilke, en Lautréamont- pasan por encima de toda educación (en el sentido burgués del término) y llegan a su destino. Nobody can stop a poet!" (19-VII-1940; Domínguez, ed., 1992: 229).

¹⁰¹⁰ También está del lado de la lamia "[...] porque es *el monstruo*, es decir el ser diferente, la excepción escandalosa, el ángel negro, el albino, el poeta. Lamia es un *individuo*, con leyes propias, con ámbito personal irreductible; es el monstruo, el diferente, el que el hombre de ciencia ve escaparse del catálogo" (IJK: 400). Es imposible que el poeta esté del lado del héroe porque éste "odia las palabras" como decía Teseo en *Los reyes* (LR: 74). Quien más ha explorado esta analogía ha sido Alazraki, en sus trabajos sobre *Los reyes*: "[...] por un lado hay una visión del poeta como ser excepcional, victimizado por el rey-tirano Minos [...]" (Alazraki, 1986: 199); "El Minotauro de Cortázar es el monstruo, es decir el poeta" (*ibid.*: 200); "El minotauro de Cortázar es el poeta. [...] Si el filósofo apresa la realidad en el reticulado de sus sistemas, el poeta rompe esquemas y busca un contacto directo con el mundo" (Alazraki, 1995: 198).

¹⁰¹¹ En ese texto transcribe unos versos de Poe que expresan la misma idea: "From childhood's hour I have not been / As others were; I have not seen / As others saw; I could not bring / My passions from a common spring / And all I loved, I loved alone" ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 35; son los vv. 1-4 y 7 de "Alone"; Poe, 1989: 328).

poeta de la familia debería ser siempre el menor, el que agarra la calle, el que no tiene mayorazgo, el que está en la casa como una yapa innecesaria" (IJK: 155)¹⁰¹². En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar intenta explicar la cualidad específica de la anormalidad del poeta, lo que le separa de esos otros avatares de la marginalidad:

Con los años descubrí que si todo poeta es un extrañado, no todo extrañado es poeta en la acepción genérica del término. Entro aquí en terreno polémico, recoja el guante quien quiera. Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de **challenge and response**; así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente (casi diría profesionalmente, sobre todo a partir de su madurez técnica); dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este **de** a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe **acceder**. ("Del sentimiento de no estar del todo"; VDOM: 36).

El pasaje es interesantísimo por cuanto establece ciertos criterios para diferenciar al poeta "en la acepción genérica del término" basados en la "madurez técnica", lo que implica una actitud *formal* diferente (de la que se plasma en música o en "prosa", por ejemplo) con respecto a la materia que suscita el extrañamiento. Además, el signo definidor del extrañamiento es órfico: la "visión" inusitada y difícil de transmitir mediante la palabra.

Este poeta órfico es marginal también porque vuelve con los tufos del infierno y por eso es "desagradable", como se explica también en *Imagen de John Keats*: "el poeta es siempre un individuo desagradable" (IJK: 143). Esa condición procede de su estar "fuera del cuadro" y suscitar el conflicto axiológico, algo que Cortázar expone sirviéndose de la metáfora de la "ciudad", que habrá de reaparecer en un poema capital: "a la axiología de la ciudad contestan con la axiología personal, de manera que

¹⁰¹² Y esa marginalidad, cuando aparece, define ya al sujeto como poeta, sea cual sea la actividad a la que se dedique: "Je crois que pour parler des gens comme [Charlie] Parker, on a le droit d'utiliser un mot qui a été très à la mode le siècle dernier et qui, malheureusement, ne l'est plus tellement aujourd'hui: le simple mot de poète. Je crois qu'ils sont les poètes de la musique. De la même façon qu'il y a des poètes de l'écriture. Des poètes dans la mesure où ils n'acceptent pas les normes, l'écriture prédéterminée par l'habitude" (Olivares, 1981: 57).

hay un espantoso juego de fricciones y topetazos, de paraguas citándose con máquinas de coser sobre las mesas de operaciones valorativas" (IJK: 144)¹⁰¹³.

Lo grande y original es, no obstante, que esa confrontación con lo otro culmina en la confrontación con la propia imagen. Cuando Orfeo ya no puede mirar atrás con sentido, debe mirar hacia adelante y encontrarse con su propia figura, que le reprocha su gesto imprudente: "[...] el poeta llega al punto de ser testigo de sí mismo, y entonces se torna altamente desagradable para con su propia persona" (IJK: 145)¹⁰¹⁴:

cuando el poeta es realmente grande [...] entonces no confiesa: se acusa. La diferencia es absoluta, toda una estirpe queda para siempre aparte. Y el poeta de esta especie es un individuo que merece su propia acusación porque está lleno de faltas personales, de debilidades y de espíritu ciudadano, es un ser abúlico, o dado al devaneo, o inconsecuente, un hombre como todos; pero en él el poeta es su testigo, *su vampiro hasta morir*. (IJK: 146).

Tal es la tragedia del poeta moderno: mantener la tensión entre el "yo objeto-contemplado" y el "yo poeta-testigo"¹⁰¹⁵.

El corolario de la definición cortazariana del poeta como figura órfica lo ponen sus consideraciones sobre las relaciones entre la "visión" y la palabra, que eran esenciales en esa tradición. La obra surge de la condición doble (pasiva-activa) del poeta. Los dos momentos de ese proceso son el ver y el nombrar. Del primero ya se habló algo al mencionar el carácter de "centinela" o "vigía" que tenía el poeta. En la

¹⁰¹³ El análisis prosigue en términos que parecerían existencialistas, al considerar la condición del poeta como "testigo silencioso", si no pudieran remitirse al marco órfico que propongo: "Lo desagradable del poeta [...] está en que es siempre un testigo [...], es ese testigo que no dice nada contra usted, pero usted sabe que desde que escribió su primera línea, desde que dejó caer la primera palabra del primer poema, ese individuo está testimoniando contra usted [...]. El tipo es desagradable porque nunca habla de usted, [...] el tipo es desagradable porque nunca dijo ni dirá la primera palabra de una acusación, simplemente se ocupa de sustancias confusas, inventa nomenclaturas, [...] dejándolo siempre de lado a usted [...]" (IJK: 144-145). La condición *moral* de esa "mirada" que atraviesa a los otros la proyecta sobre el discurso crítico que aparece más adelante en mi composición.

¹⁰¹⁴ La experiencia la padecen los poetas de las novelas, como Juan en *El examen*: "Yo mismo, yo el primero, cronista. Yo escribo poemas, y sé por qué los escribo. Yo traiciono. Y si hablo de furias y de viudeces en mis poemas, es que me estoy viendo con los ojos reventados, me sigo por la calle y me escupo la sombra para que los demás se den cuenta de qué clase de canalla soy" (E: 54).

¹⁰¹⁵ Conviene señalar que para Cortázar Keats se sitúa por encima de ese poeta moderno paradigmático, convirtiéndose así en modelo inalcanzable de pureza: "Su poesía no testimonia contra él, no es autoacusación. *No se siente culpable de nada*, y ésa es la actitud que hace al lírico" (IJK: 147).

creación poética auténtica hay una voluntad de anticipación, de "estar ahí" para percibir todo lo que pueda darse a la vista. La tensa atención es la propia del "vidente". El "médium" no es simplemente un "iluminado", voz de lo otro, "elegido". Como se dijo, el poeta nace, pero también se hace: hay lugar para una decisión, la de "servirse" de la "gracia" para traer el mensaje o dejarlo del "otro lado". Desde las primeras fases de su reflexión teórica, Cortázar expone sus convicciones y se compromete personalmente con su concepto de poesía:

Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver. Le es conferida a manera de una gracia que le permite franquear las dimensiones; mas el triunfo no está en "rondar las cosas del otro lado", como dijo Federico, sino en ser uno quien las ronda. [...] ahora sabemos la grandeza y la miseria de esta Poesía, intuimos sus fuentes y buscamos sus napas. Somos, en ese sentido, los "voyants" que él [Rimbaud] reclamaba. ("Rimbaud", 1941; OC/2: 22).

El segundo momento del proceso es "nombrar", dar voz a las "cosas del otro lado", dejar que se oiga esa voz a través del "hueco" que constituye al poeta, "punto del mundo que se hace garganta" (IJK: 88), en imagen inequívocamente órfica. El objetivo de ese nombramiento no es la clasificación, sino la fijación, como ya se dijo: "[...] el poeta es el que nombra, no para designar sino para salvar de olvido una cierta realidad sin más eco ni memoria que la suya [...]" (IJK: 80). El éxito de ese "nombramiento salvífico" es el que marca la diferencia entre una obra de "revelación", órfica, y una obra de mera "descripción"¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁶ "Un "poeta menor" (o sea: un poeta cuyo *don* no se complementa ni motiva con los impulsos de una personalidad poderosa) se aplicará a distintos objetos, hará de ellos obra poética, y esa obra será menos revelación que descripción, menos conocimiento que reiteración enmascarada metafóricamente" (IJK: 499). La imagen es lo dado en el primer momento del proceso. El nombramiento la fija en la forma del verso, y así, se hace obra lo que podía perderse: "¿No es el poeta aquél que fija las imágenes, retiene su doble fugacidad de contenido y modo en el verso? La fantasía es el lujo, el juego real del hombre; sólo el poeta puede desprender de ese juego las sustancias absolutas" (IJK: 203). La propia actividad nominativa se convierte en salmodia sagrada. El Minotauro hace de ella su principal ocupación: "O hablará. Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre... Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones..." (LR: 55-56). La evocación es riquísima: es la cosa la que revela su propio nombre, y la ordenación de los nombres se instituye como actividad no clausurada que a su vez puede conducir a nuevas revelaciones.

1.3. LA PRESENCIA EXPLÍCITA DE ORFEO EN LA ESCRITURA CORTAZARIANA

La importancia de la figura de Orfeo en la escritura cortazariana puede introducirse por un repaso de sus apariciones explícitas en textos poéticos y no poéticos. De ese modo, podrán establecerse unas coordenadas iniciales que definen la comprensión consciente del mito por parte del escritor, antes de analizar su productividad lírica, que, como podrá verse, atraviesa muy diferentes registros temáticos.

El testimonio más antiguo de la aparición explícita de la figura de Orfeo es un terceto citado y comentado por Cortázar en una carta, perteneciente a un soneto del que no se conoce más texto, y que se reconstruye como sigue:

Haz del verso la forma que ama Lieo
y si en la columnata Apolo brilla
será también la forma para Orfeo.
(Carta de 15-IV-1942; Domínguez, ed., 1992: 256).

La explicación que Cortázar propone a su corresponsal identifica a Orfeo como paradigma del arte musical. Según el poeta, la forma de Lieo (Dyonisos) es el ánfora que a su vez debe interpretarse como metáfora del soneto en cuanto forma; seguidamente, explica la alusión a Orfeo, distinguiéndola explícitamente de otro vector semántico posible:

[...] Orfeo no es aquí la muerte, como dedujo usted muy sutilmente, sino la Música. ¿No fue Orfeo el primer músico? Comprendo que pensara usted en la muerte, pero ello no coincidía con el tono afirmativo del poema. La idea general del terceto sería, en suma: "haz el verso como un ánfora, armonioso en el continente para que sea digno de recibir el alto contenido de la Poesía; y si ambas cosas se cumplen, será la Música. La Música, en el sentido metafísico de la palabra; la Música, esa aspiración suprema de toda Poesía. (*ibid.*).

La lección que revela a un Orfeo principalmente músico es la que Cortázar ha sacado de la lectura de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke. La concepción de la poesía como "sonoridad íntima" allí expresada le parece a Cortázar una acertadísima definición que recupera en diversos momentos de su escritura. Por ejemplo, cuando propone la

lectura de Salinas: "[...] lean en voz alta los poemas de Salinas, dibujen en un oído cegado por la tinta de imprenta ese árbol de poesía que Rilke sintió en el canto de Orfeo" (Cortázar, 1971: 11). O bien (citando textualmente la fuente rilkiana) cuando explica su propia comprensión de la poesía en relación con la música:
Nadie lo vio mejor que Rainer María Rilke en el primero de los sonetos a Orfeo:

O Orpheus singt! o Hoher Baum im Ohr!
Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído!

Árbol interior: la primera maraña instantánea de un cuarteto de Brahms o de Lutoslavski, dándose en todo su follaje. Y Rilke cerrará su soneto con una imagen que acendra esa certidumbre de creación interior, cuando intuye por qué las fieras acuden al canto del dios, y dice a Orfeo:

da shufst du ihnen Tempel im Gehör
y les alzaste un templo en el oído.

Orfeo es la música, no el poema, [...] el poema es en sí mismo un audífono del verbo; sus impulsos pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alcanzan el altísimo árbol en el oído interior. (SC: 38).

A pesar de esa negación explícita de que Orfeo "no es el poema", unos años antes había recurrido Cortázar a esa figura para explicar cuál era el tipo de poesía que atraía a los jóvenes de su generación, para definir la tradición en la que querían insertarse, perfectamente de acuerdo con la definida por Riffaterre, según ha podido verse:

Éramos jóvenes, la poesía nos había llegado bajo el signo imperial del simbolismo y del modernismo, Mallarmé y Rubén Darío, Rimbaud y Rainer María Rilke: la poesía era gnosis, revelación, apertura órfica, desdén de la realidad convencional, aristocracia, rechazando el lirismo fatigado y rancio de tanto bardo sudamericano. ("Neruda entre nosotros", 1974; OC/3: 66).

Un tercer aspecto de la interpretación cortazariana de la figura de Orfeo lo pone en contacto con el arquetipo del sacrificado -la cristianización del mito- y, a su vez, lo eleva a símbolo de expansión, según puede leerse en versos ya comentados del poema "Masaccio": "y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio / pastor de altura"¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁷ Sin embargo, la tradición subraya al parecer la metáfora del canto, más que la imagen del sacrificio: "Así encontramos a Orfeo como prefigura de Cristo en la *Praeparatio evangelica* de Eusebio. En Prudencio, Cristo es considerado como "summus musicus", "primus cantor", que enseña a los hombres las melodías de la "musica coelestis". Jan van Ruysbroeck llama a Cristo maestro cantor que desde el comienzo de los tiempos entona la canción del amor eterno y de la confianza" (Díez del Corral, 1974: 170).

No falta tampoco la atención a la potencialidad erótica del mito, a través de representaciones pictóricas modernas. Las muchachas protagonistas del cuento "Siestas" descubren el cuerpo masculino contemplando una reproducción de un cuadro que representa al pastor-poeta:

Vaya a saber por qué la tarde del álbum se habían detenido mucho tiempo en esa lámina aunque había otras más excitantes y extrañas, por ejemplo la de Orphée que en el diccionario quería decir Orfeo, el padre de la música que bajó a los infiernos, y eso que en la lámina no había ningún infierno y apenas una calle con casas de ladrillos rojos [...] y por esa calle con casas de ladrillos rojos venía Orfeo desnudo, Teresita le había mostrado enseguida aunque a primera vista Wanda había pensado que era otra cosa de las mujeres desnudas hasta que Teresita soltó la risa y puso el dedo ahí mismo y Wanda vio que era un hombre muy joven pero un hombre y se quedaron mirando y estudiando a Orfeo y preguntándose quién sería la mujer de espaldas en el jardín y por qué estaría de espaldas con el cierre relámpago de la pollera desabrochado a medias como si eso fuera una manera de pasearse por el jardín. ("Siestas", UR, II: 239-240; CC/2: 36).¹⁰¹⁸

Pero la referencia que interpreta de modo más "íntimo" la figura de Orfeo en Cortázar tiene que ver con el mencionado "gesto" de reconsideración. Del otro lado del mar, en la "otra orilla", y -lo que acaso es más importante- en las últimas líneas del que habría de ser su último libro, el propio Cortázar se reconoce en ese aspecto del mito: "Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina" (SC: 345)¹⁰¹⁹. Esa mirada que contempla lo irrecuperable es la que define por encima de todo la actitud cortazariana, y, por eso, puede establecerse como punto de partida para un acercamiento a su poesía órfica.

¹⁰¹⁸ Dado que el cuento aparece ilustrado en *Último round* con reproducciones de cuadros de Paul Delvaux, el que aquí se describe podría ser perfectamente "Orpheus" (ca. 1897).

¹⁰¹⁹ El "discurso enamorado" presentaba el tema de la "mirada atrás" por referencia a otro arquetipo, pero la constante imaginaria es la misma: "Si me doy vuelta, oh Lot, eres la sal / donde mi sed se hace pedazos" ("Hic et nunc").

2. EL DISCURSO ÓRFICO EN LA LÍRICA CORTAZARIANA

2. 1. RECONSIDERACIÓN Y METAPOESÍA

"Sonetos a mí mismo X: Canto de ángeles"¹⁰²⁰

Si en las últimas líneas del último libro de Cortázar sobreviene explícitamente la figura de Orfeo como parangón mediante el cual el autor quiere entender su propia actitud, no deja de resultar llamativo que sea el último poema de su primer libro publicado (*Presencia*) uno de los primeros textos en los que puede detectarse alguna de las marcas órficas que he señalado. Desde luego, el primer verso no puede ser más explícito a la hora de indicar el "gesto" órfico por excelencia: "Vuelve el rostro y verás la prefigura". Su posición de cierre en el libro, lo convierte en poema-marco, como señalé en su momento, incita a la reconsideración de todo lo dicho anteriormente y, a la vez, invita al desengaño: la voz enunciativa (que puede ser la del "yo" desdoblado o la de los "ángeles" aludidos en el título) advierte contra la vanidad que puede reportar la creencia de haber adquirido -después del discurso poético- un saber de lo profundo. Tras todo el trabajo de indagación hermética en torno a la "presencia", la mirada atrás descubre que no hay tal "presencia", que lo único que queda es la sombra del "yo" ("[...] la prefigura / que el sol te arranca y clava en el sendero", 1-2), que no ha dado un paso hacia la elevación espiritual, pues permanece clavada a la tierra y al barro ("[...] eres un mero / cuerpo de cieno opaco y de espesura", 3-4), que no hace sino multiplicar la sombra.

Mas el posible orfismo de este poema -que repercute sobre la composición de todo el volumen- no se reduce a ese gesto frustrado. El destino del sujeto es órfico: debe despojarse de lo que posee ("Vuelca la mano lívida [...]", 5) y reconocer la

¹⁰²⁰ Al parecer existe el manuscrito de este poema: "Entre los manuscritos guardados por Mercedes, juntamente con las cartas figura este "Canto de Ángeles" que bien podría ser el poema sobre los ángeles que Cortázar anuncia en la carta de mayo de 1940. Este soneto aparece en una colección titulada: *Sonetos a mí mismo* y es el n° X de la misma. Está fechado en diciembre de 1937. [...]" (Domínguez, ed., 1992:145-146).

intransitividad pura que se da en su propio seno -es la cancelación de la auto-trascendencia, familiar a cualquier tradición mística-: "[...] ¡aprende al fin!, que el carcelero / de la celda es tu misma criatura" (7-8).

A ese "yo auto-creado" y "auto-cancelado" en su tarea de búsqueda se le advierte contra la tentación de recurrir a métodos espúreos de visión. No hay posibilidad de acceder voluntariamente al enigma: "No busques el avión, no el telescopio, / no te inclines en campo de azulejos, / no rompas la palabra en tristes rimas" (9-11). "Avión" y "telescopio" son claros símbolos de viaje al más allá y de visión privilegiada, pero en ambos casos se niegan por "artificiosos". También la palabra es insuficiente: el canto órfico no da la clave del saber. El enigma permanece inalcanzable para procedimientos que el sujeto puede manejar. El conocimiento adquirido no "des-vela" un ápice del misterio: "acopio de tu ciencia, vil acopio / mientras flota una nube en los espejos, / mientras la voz de Dios cimbre las cimas" (12-14). La nube que atraviesa el espejo es en este caso una forma del "velo" que no desaparece con el conjuro poético. El poema concluye reconociendo la eternidad indisoluble del misterio, que sirve todavía en este momento como prueba de la existencia de la divinidad, en tanto que ella es sujeto del discurso cierto (la admonición de estos ángeles al sujeto, que quieren hacerle saber que no es, saber que no sabe) opuesto al discurso voluntarioso pero desviado del poeta que ha hablado durante todo el volumen.

"Último espejo"¹⁰²¹

La combinación de la mirada reconsiderativa y del surgimiento de la reflexión metapoética como posible solución para retener lo que se contempla alejándose aparece también en otro soneto incluido en *Pameos y meopas*, pero que debe pertenecer a los más

¹⁰²¹ Su publicación en 1980 en *Cuadernos Hispanoamericanos* comporta una variante en el título: "El último espejo".

antiguos poemas de la sección "Preludios y sonetos"¹⁰²². En este caso, la contemplación órfica encuentra otra vez como único objeto inicial al propio "yo": no puede ser de otra manera cuando desde el título se sugiere la confrontación del sujeto con el espejo. Lo interesante, y lo que confiere a esa mirada especificidad órfica, es la figuración triple del objeto de la mirada: el espejo es tiempo y a la vez Leteo. Es, por tanto, un lugar liminar, un umbral, la puerta de la muerte, la frontera del infierno. Allí es donde se produce el "gesto órfico": "mi corazón revé lo que ha querido" (2)¹⁰²³. Pero la reacción frente a lo visto es "echarse atrás" (3), porque esa contemplación no devuelve lo esperado. El "yo" -su corazón- se halla dividido entre la memoria y el olvido: la "reconsideración" no concede realidad a aquello que ya no es, que se queda reducido a "pájaro instantáneo del deseo" (8), que no puede ser atrapado por la memoria. Lo "querido" se ha transformado en una Eurídice apática que ya no reconoce a quien la precede en su retorno a un mundo al que ella ya no pertenece¹⁰²⁴. El "yo" órfico asume esa situación y en su mirada está su penitencia: descubierto eso, la única solución es entregarse al olvido. Ni siquiera el canto (y he aquí de nuevo la referencia metapoética) logra convocar en su plenitud al objeto perdido: el discurso lírico se difumina en el tiempo ("[...] el canto cede / la boca por los números del humo", 9-10; números que son las "cifras del olvido" murmuradas por el corazón en el v. 2) y lo que alcanza es falso ("[...] exangüe larva a su fantasma accede", 11). En tales circunstancias, el sujeto órfico

¹⁰²² La continuidad temática con el último soneto de *Presencia* refuerza el argumento formal que en otras ocasiones he aducido para proponer una fecha temprana de algunos poemas, sonetos especialmente. También aquí es notable el incremento fónico (cfr. la rima "rica": Leteo-aleteo, 1-4), la pluralidad de asonancias internas (*vid.* sólo el primer verso: "Al borde donde el tiempo es el Leteo") o incluso la presencia de notables paronomasias en posiciones "difíciles": "[...] en el que *mora* / mi amor a salvo [...]" (12-13).

¹⁰²³ Me interesa señalar cómo en un breve "hai-kai" [*sic*] que Juan recita en *El examen* el propio tiempo deja de ser "lugar" de la reconsideración para adoptar la plenitud del sujeto: "*El tiempo, como un niño / que llevan de la mano / y que mira hacia atrás...*" (E: 22). Se representa ahí una progresión en "postura" antinatural, que pasa por definición paradójica del tiempo, según es vivida por el sujeto lírico cortazariano: avanzar fijándose en lo de atrás.

¹⁰²⁴ Es lo que ocurre en el poema "Orpheus, Euridike, Hermes" de Rilke (1991: 190-194).

se compromete con el olvido, porque es lo único inmutable, que impone su realidad. El olvido es el único lugar donde se ha de encontrar el objeto de la contemplación, que allí será ya intocable, aunque esa decisión implique (nuevo vínculo con la tradición órfica) la destrucción del "yo": "Ah, yo elijo tu olvido, en el que mora / mi amor a salvo, y su cristal asumo / al borde donde el tiempo me devora" (12-14)¹⁰²⁵. El olvido, pues, se ha identificado con el infierno como no-lugar en el que van a ubicarse los objetos perdidos por el "yo" y al que en momentos privilegiados debe acudir para contemplarlos¹⁰²⁶.

2.2. MIRADA Y VISIÓN ÓRFICA

Unos cuantos poemas ilustran a la perfección la importancia que Cortázar concede a la mirada-visión como instrumento de conocimiento hermético y, en cuanto tal, relacionado con el orfismo. El avance con respecto al primer elemento que he analizado (la "reconsideración") va de lo concreto a lo abstracto, de lo exotérico a lo esotérico. Los poemas recién comentados recurrían por lo general a la enciclopedia mitológica o a la representación de una escena, de modo que el lector hallaba de inmediato su lectura "dirigida". Un par de poemas de los años 50 plantean el problema de la "visión" y de la relación entre el mundo interno y el externo al sujeto basándose en un símbolo bastante críptico *a priori*: el sapo. Son "La yeta del sapito" y "Sapo profundo"¹⁰²⁷.

¹⁰²⁵ Es notable como la parcial repetición del v. 1 en el 14 puede relacionarse con otro soneto muy posterior, ya comentado, el "Zipper Sonnet".

¹⁰²⁶ Esa misma construcción subyace en un poema muy posterior, fechado en octubre de 1972, "Alejandra", dedicado a la muerte de Alejandra Pizarnik (acaecida el 26-IX-1972), según se identifica en *La Maga* (VV. AA., 1994); la destinataria, muerta, llevada a la inexistencia, debe encontrarse en un más allá que no existe: "Puesto que el Hades no existe, seguramente estás allí" (1), de ese modo, lugar y personaje resultan mitificados. También en este poema aparece la mención indirecta del Leteo ("Acéptalos, barquero [...]", 7).

¹⁰²⁷ El primero aparece ya en la sección "Razones de la cólera" de *Pameos y meopas*, y por el uso del idiolecto "argentino", me inclino a fecharlo en la época bonaerense (1950-1951). El segundo sólo se publica en *Le ragioni della collera* (RC y RC2), pero su afinidad temática con el anterior es tal que resulta difícil asignarle otra fecha.

"La yeta del sapito"

Desde el título, se halla inscrita la importancia de un cierto tipo de mirada, la "yeta", del italiano *iettatura*, o sea "mal de ojo", y que en Argentina significa "adversidad, mala fortuna, daño". Hay, entonces, una deslexicalización a partir de la etimología que orienta desde el paratexto todo el sentido.

El discurso se desencadena a raíz de una una contraposición dialéctica que sugiere la paradoja:

Todo ojo es luz, la luz este ojo entenebrado
que trepa por el brazo de las doce, bebiendo
la verdad inútilísima de las nubes y su hermosura joven.
¡Labio de ojo, boca de beso todo, pestañas de diente
5 donde se enreda la vía láctea o la tormenta!

A mi juicio, lo que se plantea en esta primera estrofa es un juego de espejos en el que se representa la visión del propio proceso de visión, enunciado como ley en la que, según ha de verse en seguida, el "yo" constituye la excepción. Si todo ojo es condición ineludible para la visión, ésta, verificada, transforma esa luz inicial en asimilación del universo y, como toda incorporación, produce un elemento "oscuro", dada la opacidad que caracteriza al objeto visto. La luz inicial cede ante el espacio de la noche (la alusión cronológica a "las doce" no deja lugar a duda), en tanto que ésta absorbe también al día (representado en los elementos positivos "verdad", "hermosura", que son platónicas hipóstasis de la "luz"). Así, ojo y noche se identifican como lugares de "incorporación", ojos-bocas, según sugieren las imágenes de los vv. 4-5 ("labio de ojo", "pestañas de diente"), que asimilan la luz (la "vía láctea", que justifica, en otro sentido, la aparición anterior del verbo "beber") y la oscuridad (tormenta). El ojo y el universo, el "dentro" y el "fuera", se hacen uno (se "enredan").

Tal es el *apriori* de la *quête* órfica, la condición inicial para la proyección del sujeto sobre el mundo: la existencia de un canal de circulación, la mirada. La productividad de algunos tópicos órficos señalados más arriba deja su huella, por

ejemplo, en la dialéctica del "ver / no ver", que repercute sobre la posibilidad de "decir" lo visto, quizá dificultada por la indefinición de la boca-ojo, boca silente, "boca de beso todo", que toca, que se une, pero que es incapaz de traducir, que no sirve para decir lo tocado después de haberlo tocado, incorporado. Pero también, según la trama propuesta por Riffaterre, sería órfica la configuración espacial que opone las dos isotopías ya señaladas del mundo interior y el exterior, que atraviesan todo el poema: por un lado, la que apunta al "arriba-fuera" ("nubes", "tropa", "vía láctea"; pero también la "luna", 10; o, como que sujetos que expulsan lo de dentro, los "sapos vomitadores", 13-14, o los seres que "devuelven", 15) y, por otro, la que se fija en el "abajo-dentro" (la "boca", pero sobre todo el "pozo agazapado" que es el "yo", 6-7; la "kodak devoradora" que es el ojo, 9, sus "succiones extremas", 9; un "pétalo mascado", 12; o el versito que se "traga" el sujeto, 17). Incorporación y proyección son los dos modos de relación entre el "yo" y el mundo, siempre conflictiva, como indica esa tensión máxima que afecta al aspecto metapoético, también vinculable al discurso órfico: "A veces un versito y se lo traga" (17): la proyección depurada de lo "visto-asimilado" debe reprimirse, volver a incorporarse en un proceso de constante enrarecimiento que pone en riesgo la pervivencia del sujeto.

Desde luego, la imposibilidad de "decir lo visto" que caracteriza al poeta órfico, se representa aquí mediante una dicción "caótica" compuesta por enumeraciones ("el martes, el teléfono, el repórter esso, / un pétalo mascado por la rabia", 11-12) e imágenes de raigambre surrealista (super-naturalista, órfica, en el sentido de Riffaterre), el discurso sincopado por elipsis más o menos violentas ("Ay pero yo pozo", 6), nombres propios en minúscula de marcas comerciales (kodak, esso), barbarismos (repórter), o la tensión entre superlativos ("inutilísima") y diminutivos ("sapito", "versito"), sin olvidar los intencionales juegos fónicos en lugares connotadísimos por cuanto recogen la imagen central del poema¹⁰²⁸.

¹⁰²⁸ Me refiero a la similitud generada por la asonancia sostenida en "agazapado con su sapo abajo cantando", 7, reforzada a la vez por la paronomasia que propicia el seseo: "agazapado / sapo".

Pero es hora de volver al análisis temático. El "yo" es la excepción a esa ley que rige las relaciones entre sujeto y universo como "enredo" de visiones. El "yo" es lo contrario de la luz:

Ay pero yo pozo
agazapado con su sapo abajo cantando
y qué cantas sapito guitarrero en esta negra
kodak devoradora, qué succiones extremas
10 para que de fuera te caiga la cocacola de la luna,
el martes, el teléfono, el repórter esso,
un pétalo mascado por la rabia
de otros ojos con sapos
vomitadores: gente empleada, seres útiles
15 que miran, ordenan, clasifican, devuelven
y así va el mundo.

Si el "yo" es ojo, es "ojo entenebrado" desde el principio, oscuridad originaria, no por opacidad de lo incorporado, sino previa a la asimilación de lo de fuera. Retraído sobre sí, su única compensación a la visión cancelada es el canto: dice lo que no ve, dice para ver, para atraer lo que, mirando, otros ojos expulsan de sí. El sapo es la presencia que anima ese agujero oscuro¹⁰²⁹.

La lectura de "**Sapo profundo**" ilumina este punto. Allí, el sapo es lo que hay al fondo de la conciencia ("Sapo profundo que desde más atrás de la conciencia vives", 1), símbolo del alma en contacto con el cosmos, a partir de una identificación previa con el corazón: "enorme corazón verde latiendo cara a cara con la estrella, / guante nocturno de una mano que se posa en la tierra / para escuchar el pulso" (2-4)¹⁰³⁰. El saporazón-alma es pues intermediario entre el mundo supra-terreno y el mundo sub-

¹⁰²⁹ Me resulta particularmente útil reseñar la complejidad simbólica que Cirlot (1988) señala para el sapo: es rana negativa, infernal, y por tanto invierte sus propiedades; "la rana es la unión de la tierra y el agua, resurrección, fertilidad, anticipación del hombre -según Jung-". Dado el proceder dialéctico del poema me parece oportunísima esa interpretación del símbolo: el sapo es el instrumento de la visión oscura, "diferente" del resto de las visiones. También Cirlot señala que en el esoterismo los sapos, como el basilisco, son "animales cuya misión no es otra que romper la luz astral por una absorción que les es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina" (*ibid.*).

¹⁰³⁰ Recuérdese que en "Lo uno y lo otro" también aparecía una imagen "puente" entre los dos poemas que ahora comento: "Adentro, ebrio en su pozo / el sapo dulcemente late".

lunar que se encuentran en el centro del sujeto¹⁰³¹. Semejante condición depara el conocimiento esotérico, intransmisible: "Inútil preguntarte; en tu feliz estupidez / se hace pedazos el espejo" (5-6).

El problema va más allá, por cuanto, alcanzado el límite al conocimiento, se descubre que ni siquiera es posible tener conciencia inequívoca de la existencia de esa instancia interior en la que se subsumían los mundos ("Ni tenerte en la mano, sentir tu peso frío, / escuchar tu latido que no divide tiempo alguno", 7-8). El resultado de la experiencia inicial es paradójico: el "adentro" que se había dado incondicionadamente se vuelve "afuera", quedando más allá del alcance del sujeto ("Sí, todo ocurre fuera", 9) y la "conciencia" intuitiva se convierte en agujero, que no da nada y, según ya se vio en "La yeta del sapito", lo devora todo: "como una boca de vacío estás a nuestros pies, / devorando en tu sola ignorante indiferencia / nuestras riquezas, nuestro vasto mundo" (10-12). El "más adentro" se ha convertido en "a nuestros pies", rendido y expulsado, enajenado, y desde allí incorporando el mundo-en-torno antes de que llegue al "yo" y extrayendo de él lo que creyese que podía retener en el interior: puesto que no se puede conocer, no hay que cifrar en ello la esperanza de recuperar lo que el sapo traga, negándose de ese modo acaso toda posibilidad a la memoria.

Sin embargo, no es exactamente esa la versión del sapo que se ofrece en "**La yeta del sapito**". Como el propio título anticipa, hay lugar todavía para la modulación irónica del símbolo. El sapo aparece incluso como una variante acriollada del

¹⁰³¹ La importancia del símbolo del centro, como conexión de mundos, en la configuración moderna del mito órfico la subraya Díez del Corral para el caso de Rilke: "Este "unerhörte Mitte" [*Die Sonette an Orpheus*, II:28, v. 11], "este centro inaudito", es el mismo Orfeo" (Díez del Corral, 1974: 173); "Ese "centro inaudito" es a la par centro de "audición", pues el ser mora en la palabra. Orfeo no sólo ha suprimido las barreras entre las cosas, no sólo ha uniformado ontológicamente el mundo, sino que a la vez lo ha hecho cognoscible y expresable gracias a la pura palabra, es decir, a su canto, a la palabra poética, que es la que no tiene otra función [...] que expresar el ser de las cosas" (*ibid.*: 175); "Cantar no es dejar que se expanda el sentimiento amoroso, no es romántica espiración, sino "inspiración" en el sentido estricto del término, *einatmen*, participación del alma en el espacio órfico, comunicación del "espacio cordial" con el "espacio del mundo" (*ibid.*: 177).

arquetipo órfico, una especie de compadrito: "y qué cantas sapito guitarrero [...]" (8). Por otro lado, parece sugerirse aquí cierta confianza en que ese instrumento de "visión negativa" tenga aún capacidad de transformar el mundo con su esfuerzo (sus "succiones extremas"), incluso de transformar lo ya transformado por otros (un "pétalo mascado"). Es la confianza del poeta visionario en reinstaurar un nuevo orden, diverso al establecido por el discurso común (los "sapos vomitadores"), su "mirada negativa" habrá de des-ordenar, re-clasificar, re-incorporar, para que el mundo deje de ir "como va". A veces, el "yo" encontrará la palabra ("un versito") pero no la escupirá, preferirá tragársela, de modo que visión y dicción no se disocien. Así, la única poesía posible es la poesía hermética, secreta, esotérica, órfica (pero también -y ello podría interpretarse biográficamente- oculta a los ojos de los "sapos vomitadores", de los "seres útiles").

El "yo" terminará identificado con su visión (sapo) y ésta a su vez con la vida. El "Vive como se ve" (18) esconde una dilogía importantísima. Anafóricamente, cabe leer "según puede verse", "como es evidente"; pero dando plenitud semántica a la expresión hay que leer el "como" como signo que identifica la visión con la vida. Esa vida-visión es "de prestado y a saltos" (18), esto es, marcada por la discontinuidad y por la absorción de lo ajeno, no por la lógica compacta de la mismidad. El último verso expresa, cabalmente, el deseo órfico de seguir cultivando la capacidad de mirar para eludir la muerte: "por eso sigamos mirando, no se me muera un día" (19).

"Jardín para Octavio Paz"

La importancia concedida a la mirada como instrumento de fusión entre el sujeto y el universo¹⁰³², desde los presupuestos órficos, permite integrar en este punto el comentario de un poema que, aparentemente, se rige por un código extraño a esos presupuestos: el budista. En este poema que es "jardín" (indicando ya desde su título la

¹⁰³² Rosalba Campra (1987: 21) lo expresaba de otro modo: "[...] el sentido no está en la cosa sino en la mirada; es la mirada lo que transforma el magma indiferenciado en revelación".

fusión de discurso y objeto), el "yo" aparece como testigo de una escena cotidiana que le lleva a reflexionar acerca de la identidad, por lo que acaso podría haberse incorporado a un capítulo anterior de mi estudio. Pero el hecho de que esa reflexión se produzca en términos de fusión con el universo a través de la mirada me aconseja ubicarlo en este lugar, como testimonio de la perduración de constantes simbólicas a través de modulaciones estilísticas y temáticas diversas.

Desde el inicio, encontramos un signo órfico en el "temblor" que anuncia una revelación: "Esta vibración verde es una planta envuelta en aire" (1). La planta no se ve como tal, sino como "velo" que está a punto de retirarse para descubrir otra cosa, un encadenamiento de signos que habla de las correspondencias en el universo ("este verde es el aire que perfuma / este perfume es el lenguaje de la planta", 2-3). A partir de ese instante, comienza la acotación del tema de la identidad, al que he de volver.

Pero antes quiero señalar algunos otros rasgos, previos al tema de la mirada, que podrían insertar este texto en las coordenadas del orfismo según han quedado delineadas. Uno de ellos, singularmente importante en este poema, como también ocurría en "La yeta del sapito", es la configuración espacial: otra vez se explicita la oposición de mundos, el "aquí" (explícitamente "aquí / ahora", 10-11, *hic et nunc* tan reiterado por Cortázar, como indiqué en otro lugar) frente al *ailleurs* implícito, pero representado en el ir y venir del niño hacia el centro ("Un niño juega sobre el césped / elige un árbol / otro / otro / va de un árbol al centro del jardín / corre a otro árbol / a otro / vuelve al centro", 12-19). Esa contraposición termina proponiendo la identidad del "afuera" y el "adentro" siempre que se produzca la mediación de un cierto tipo de mirada: "Desde fuera es / desde dentro / para el que mira como quien / ama [...]" (24-27)¹⁰³³.

¹⁰³³ Es necesario apuntar ya que el esfuerzo expresivo vinculable a la dicción de lo visible se corresponde en este poema con una particular disposición gráfica (alternancias de blancos y sangrados) que mis citas no reflejan.

El poema, como he apuntado, podría leerse como interpretación del "ser-en-el-mundo" desde presupuestos budistas, al subrayar que las correspondencias en el universo no son de tipo panteísta ("todo es todo"), sino auto-aniquilantes ("nada es nada", se dice explícitamente). Hay una progresiva desmaterialización en la cadena que va de la planta a la fragancia pasando por el color y el aire, que termina por alcanzar al sujeto: "Yo no soy nada / si no soy la planta / el aire / la fragancia" (4-7). Pero lo más importante es la exigencia de "visión" para que se pueda verificar esa negación de la realidad: "y nada es nada / si no se ve que nada es nada" (8-9). A partir de un código diverso, se llega a una conclusión implícita en la mirada de Orfeo: su capacidad de hacer desaparecer lo mirado.

Todo es pura inmediatez en el poema, no hay trascendencia, correspondencia de mundos. La mirada correcta transforma esa correspondencia en fusión. La figura ya citada del niño que corre constantemente de los árboles al centro del jardín y viceversa, puede interpretarse como "visión" que el "yo" tiene de su propia situación en el universo, marcada por el incesante movimiento del centro al límite, en una búsqueda constante. Si hay fusión del "yo" y el universo, ésta se produce a través de la fuerza: el amor, se ha visto, pero también la "lucha" (29), una lucha que acaso pueda relacionarse con la violencia anti-natural de Orfeo que quiere vencer a la muerte, invertir el curso de la historia. La fusión implica también una prueba heroica: "La prueba más dura / ese salto que consiste en / quedarse inmóvil al borde de / la plenitud sin bordes" (36). Es la prueba por la paradoja, ya familiar en Cortázar: el salto es lo mismo que la quietud, detenerse en el umbral de algo que no sólo no tiene umbral, sino que "no existe como imagen o soporte" (39). El ser se identifica con el no ser para este sujeto que ha mirado.

La fusión anhelada implica iluminación, relacionable con el *satori* del zen, mantenimiento en la tensión: se comprende en ese instante, se sabe:

40 Y entonces
 el niño llega al árbol
 y se comprende que no había pájaro cantando
 que el canto era ese nombre
 que recibe ese acto

45 para el que está mirando como quien
 ama

Todo el universo se funde para diluir al "yo", arrancarlo de su "otro mundo",
separado del mundo-de-la-vida, aniquilado ya:

50 sabe que los árboles
 la verde vibración
 que es la planta
 envuelta en aire
 lo salvan de ser eso
55 que todo el resto insiste en darle
 a partir de zapatos
 mujeres
 espectáculos
 días
60El que mira es ahora lo mirado

La mirada que había definido al universo dotando simultáneamente de identidad al sujeto desaparece tras la fusión, o más bien, invierte su sentido. Aniquilado el "mundo-de-la-vida", comprendido el mundo vacío del jardín, sólo hay una presencia, la del "yo", que se reconoce sólo como "ser-mirado". Pero esa misma condición es la que convierte el equilibrio en algo precario: la tensión termina por disolverse. El movimiento, que había deparado la transición hacia el descubrimiento del "yo", sigue, pero se percibe como algo ajeno ("pero el niño / elige nuevamente un árbol / corre y regresa / y otra vez corre y vuelve", 61-64). La mirada vuelve a imponer su condición de frontera separadora ("Lo mirado se queda más allá / y el que miraba vuelve a ser / ése que mira", 65-67). Es la nostalgia de Orfeo, que regresa al mundo abandonando lo que ha mirado, precisamente por haberlo mirado. Pero también, aun en el desenlace, el propio movimiento del discurso no cancela la esperanza de fusión total ("Hasta que alguna vez acaso // Hasta que no haya vuelta", 68-69)¹⁰³⁴: este "yo" órfico volverá a

¹⁰³⁴ Desde luego, la última palabra del poema es una referencia inequívoca hacia la poesía del dedicatario: "Vuelta" es el título de un poema de Octavio Paz y también el del volumen que recoge los poemas inmediatamente posteriores a su etapa india. La disposición gráfica de ese texto es semejante a la del poema cortazariano. Es el momento de anotar que Cortázar escribe otro poema vinculado a su estancia en casa de los Paz: "Poema 1968", que comienza "En un jardín de Nueva Delhi", el mismo, seguramente, en el que se ubica el que acabo de comentar. El sentido de este texto es más descriptivo, aunque tiene huellas evidentes con "Jardín...": "... tiembla el color" (4) o la "sombra verde" remiten a la "vibración verde", también hay "franjas de perfumes" (6). Y también se sugiere la voluntad "auto-aniquilante": "un arte de palabras para llegar a la extinción de la palabra" (8).

hacer el viaje, en la confianza de que alguna vez podrá ser retenido en los infiernos, hacerse uno con lo que ha visto.

2.3. EL MISTERIO Y LA INICIACIÓN RITUAL

"El huésped"

Un poema en primera persona "impostada", y, por tanto, relacionable con los "monólogos dramáticos" analizados en otro capítulo, puede traerse a colación en este instante para ilustrar un tercer aspecto de la modulación órfica de la poesía cortazariana: aquel que se vincula con la iniciación ritual en un determinado misterio.

En "El huésped", el "yo" rememora su estancia en un palacio, en términos que permiten la analogía con el descenso al infierno y la posterior "resurrección". El tono de nostalgia que caracteriza el discurso, lleva a interpretar este viaje no como una travesía negativa, sino, en sentido órfico, como una búsqueda y hallazgo del objeto de deseo que, sin embargo, se perderá, por no poder superar la prueba que se plantea al sujeto en un momento dado.

Si la configuración espacial es importante en todo discurso órfico, como se ha indicado, el propio título de este poema la lleva implícita al designar al sujeto como alguien que está "fuera de lugar" y -lo que acaso sea más importante- como alguien que no consigue hacerse con el lugar que visita: es un extraño, radicalmente. La precariedad de su estancia en ese lugar está indicada en el primer verso, en un plazo connotadísimo: "He sido el huésped durante tres días" Como Cristo (esa otra hipóstasis de Orfeo, "pastor de altura", según se recordaba en el poema "Masaccio"), el sujeto protagonista de este poema permanece en el mundo inferior los tres días marcados por el ritual, que convierte ese tiempo en sagrado¹⁰³⁵.

¹⁰³⁵ Más abajo se insiste en el carácter ritual del plazo: "(He sido honrado durante tres días, / dos pares y uno impar, como conviene)" (26-27).

La oposición de espacios que implica el título del poema (la condición del "yo") se hace explícita en diversos lugares a lo largo del texto. Si inmediatamente se menciona "la casa" en la que ha de ser recibido (3), luego se revela la conciencia de que más allá del "interior" en que el "yo" experimenta el rito hay un "afuera" inmediato que completa ese universo reducido: "Oía a pan, a buen sudor de fiesta, a sombra. / Afuera gorgoteaba un término de agua" (15-16)¹⁰³⁶. Por otro lado, el ámbito interior incluye una especie de "cripta", en la que se encuentra parte del misterio, oculto, una vez más, tras una forma del velo: "y vi por especial favor, tras de cortinas, / a la hija loca, que grita y grita amordazada" (23-24). Enseguida, además, se recuerda explícitamente la analogía entre "ese mundo" habitado transitoriamente por el sujeto y el otro del que procede, analogía sostenida, precisamente, a partir del canto: "He sido el huésped, y los cantos / respondían al modo de los de mi país" (17-18). Finalmente, hay una oposición más explícita entre el camino que aleja definitivamente al "huésped" de ese espacio y "el centro del jardín" que no ha podido ser alcanzado¹⁰³⁷:

Al irme, la tristeza estaba allí, sobre el camino.
Ella y yo lo sabemos: no me dieron
30 en verdad nada: no cortaron
la rosa que en el centro del jardín
era el centro del mundo. [...]

La positividad de ese espacio de la búsqueda que en principio acoge al "yo" viene dada por los elementos que allí encuentra. Todos se corresponden con signos de "cortesía", pero, en segunda instancia, implican la conservación del sujeto. Como en todo paraíso, también en el palacio abunda la comida, la bebida y la música ("El vino se

¹⁰³⁶ Me parece que la traducción que da Toti de ese verso ("Fuori gorgogliava una bocca d'acqua morente") indica que no ha comprendido la alusión mitológica que hay en la palabra "término", una estatua del dios Término, que se inscribe también en la configuración espacial del poema, al constituir la más explícita mención del paradigma del "límite", tan importante en todos estos poemas.

¹⁰³⁷ Ese centro que alberga una rosa debe ponerse en relación con la cámara que oculta a la hija loca: el misterio aún lo bello y lo siniestro; el "yo" lo intuye pero no puede acceder plenamente a él. Hay todavía en el poema otra imagen de "protección" íntima del misterio, que afecta en este caso a un "texto", para completar los elementos iniciáticos: "(He leído las crónicas familiares / que se guardan en un cofre de hierro, / y cuyo misterio es como un rayo para el advenedizo)" (12-14).

encendía en copas de ámbar", 2; "Oía a pan [...]", 15; "Comíamos, cantábamos", 11). Desde luego, el halago de los sentidos incluye la satisfacción del impulso erótico, pero es interesante notar cómo se produce la transición del enfrentamiento con el "regalo" anónimo ("(Bailaban las doncellas, / las mismas que, en sucesión discreta, / vinieron a mi lecho con un débil resonar de crótalos.)", 5-7) a la selección de un objeto individualizado, que se vincula con el hallazgo del misterio: "(La más bella era núbil de unos meses, / y tembló como el plumón de los capullos / bajo la cruel caricia, como tiembla la luna)" (19-21). Esa mujer "más bella" se opone, inmediatamente a la "hija loca", oculta "tras cortinas", de tal modo que la última referencia a un sujeto femenino ("Ella y yo lo sabemos: no me dieron / en verdad nada [...]", 29-30), queda marcada por la ambigüedad. Probablemente, en esa ambigüedad suscitada por el descubrimiento de que también hay dolor (enigma) en ese mundo paradisiaco se halla el motivo de que el héroe no pase la prueba y la razón última de la expulsión del paraíso.

Es preciso anotar todavía algunos elementos que inciden en la configuración ritual iniciática del poema. El sujeto cambia de atuendo una vez que entra en el "otro mundo", no puede acceder a él con su ropaje antiguo: "[...] el señor de la casa puso sobre mis hombros / la manta a franjas blancas y moradas de la hospitalidad" (3-4). Pero esa transformación es incluso más profunda en el momento previo al acceso al enigma. Para que ese acceso sea posible tiene que verificarse una lustración que limpie al héroe de su personalidad anterior: "Manos como de nube me ungieron y lavaron, / y la risa vulgar, alegrísima, de las criadas viejas, / corría por mi piel como un guante de crin" (8-10).

Sin embargo, como he dicho, no será suficiente: el descubrimiento de lo siniestro incapacita al "yo" para permanecer en el palacio. La imposibilidad de vivir con la conciencia de que existe alguien que sufre "tras cortinas" y cuya existencia se niega, o sólo se revela por "especial favor", hace que a los tres días este "huésped" deba abandonar el palacio con sólo -según reza el verso final- "las manos perfumadas y

vacías" (33), esto es, impregnado con el aura de un misterio, que sin embargo no ha podido resolver ni asumir.

2.4. LA BAJADA AL INFIERNO

La búsqueda como inmersión en el mundo inferior que se diseña en "El huésped" se traduce en explícito descenso al infierno en un poema que, como aquél, se publicó también por vez primera en 1961: "Último círculo". Y el *descensus ad inferos* es el motivo que informa uno de los poemas más extensos e interesantes del *corpus* cortazariano, el incluido sin título en 62 / *Modelo para armar* que comienza "Entro de noche a mi ciudad...". Ambos constituyen, en mi lectura, la culminación del proceso de búsqueda y desengaño órficos que puede perseguirse en la poesía cortazariana¹⁰³⁸.

"Último círculo"

Desde su comienzo, "Último círculo" multiplica las marcas que remiten el poema a una determinada tradición infernal. Si en principio el título se deja cotejar con otros textos posteriores de Cortázar (desde el falso sinónimo *Último round* hasta los más problemáticos "720 círculos" del poema permutante), la solidaridad con el epígrafe tomado de la *Commedia* de Dante sitúa inequívocamente el discurso: "... nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo". La procedencia de la cita se identifica como "Inferno, canto III". Pero si se precisa un poco más se sabrá que son las palabras que Caronte dirige a los condenados en los vv. 85-87: "Non sperate mai veder lo cielo: / i' vegno per menarvi a l'altra riva / nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo"¹⁰³⁹. El primer verso del

¹⁰³⁸ El tema infernal se presentaba de forma explícita en *Rayuela*, en varios lugares, alguno con alusión directa al mito órfico: "Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara" (R, cap. 54: 260); "Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar [...]" (R, cap. 54: 263).

¹⁰³⁹ Cito por Alighieri (1993). Apenas hará falta anotar que en el terceto dantesco confluyen dos elementos privilegiados en la imaginación cortazariana y que, según Riffaterre, encuentran su lugar en la tópica órfica: la

poema cortazariano, finalmente, evoca esa situación y genera una cadena de sentido que ha de desarrollarse en versos sucesivos: "Un río de silencio". El Aqueronte no es el "río del olvido" sino el del silencio y eso se dice explícitamente: "la música que quise bajo el cielo / y que perdí sin olvidarla, / y que perdí dos veces porque no la olvidaba" (9-11). Atravesar el umbral de la muerte, como ya dijo Quevedo, no significa olvidar lo que queda en "esta orilla". Pero, una vez sobrepasado el umbral, se accede a un ámbito en el que, aparentemente, se recupera todo aquello que parecía perdido: "y poco a poco crece la alegría, / el encuentro" (7-8).

El poema, desde el principio, dice también su conciencia metapoética: reconociéndose ubicado en un "aquí" que identifica el lugar de la enunciación (el propio texto) y el del enunciado (la orilla del río que está a punto de ser atravesado), el poema va a fijar todo aquello que el silencio inmediato acallará: "Aquí la voz, la imagen, / dirán en su bruñido sesgo / y cada gesto es mármol" (2-4). El decir "sesgado y bruñido" que es la poesía tiene la misma virtud fijadora que la muerte.

A partir de ese momento se inicia la descripción del descubrimiento del infierno, nombrado como "paraíso oscuro, inconcebible" (13). La entrada en la muerte, paradójicamente, revela al sujeto un universo de dicha, que deja su huella en un discurso expansivo, en el que el "yo" manifiesta su deseo de elevarse hacia la fusión: "Esto que llamo mi alma / tienta el espacio como una copa de árbol" (5-6). Así se descubre el sentimiento de armonía en la "música no-olvidada", que lleva al deseo del canto: "¡Cómo no prorrumpir en poesía" (12). Es el canto producido por la alegría de la recuperación ("[...] las flores del herbario brillan / otra vez en su tallo, otra vez bajo el viento!", 14-15): la muerte es positiva, vivida como un reencuentro, como "restitución" (16). Todo lo perdido -aquello por cuyo destino se preguntaba en otro poema ("El interrogador")- reaparece una vez traspasado el umbral de la muerte como memoria

"otra orilla" y la "oscuridad". Cortázar hace pasar explícitamente a su poema sólo el segundo, pero, obviamente, la presión semántica del primero no deja de notarse aunque sea *in absentia*.

reencarnada. Así, contradiciendo las marcas acumuladas al principio del poema, el sujeto concluye que ha encontrado el paraíso, no el infierno:

[...] Tanto que era
ya tan sólo retrato o fecha, o bucle,
se reencarna, me ciñe, son los vivos
que me rodean sin violencia,¹⁰⁴⁰
20 donde otra vez besamos la boca vuelta polvo
y lo sabemos.

¿Es cierto, cierto? ¡El paraíso!

La muerte, así, aparece órficamente como el lugar del encuentro con lo perdido: los muertos están vivos en la muerte y el "yo" se encuentra de nuevo protegido entre ellos.

El ámbito múltiple de la dicha se concreta en lo sucesivo, acaso por necesidad de restringir el exceso, en torno a la figura de un "tú" apelado explícitamente, el "amor recuperado" (25), al que se considera "esencia" de esa dicha (24), ciñéndose el discurso, de ese modo, todavía más a la tópica órfica. Se impone así el voluntarismo del "yo" que selecciona el objeto de su búsqueda y quiere imponerle nueva figura, doblegar a la muerte, resucitándolo como medio para recuperar la unidad:

25 - ¡Oh ven, amor recuperado, nueva carne,
carne calor, carne perfume, pruébame
que es la verdad la que en tu boca muerdo!
¡Oh ven, resumen de esta felicidad insoportable,
anégate otra vez
30 aquí en el hueco donde dos cuerpos eran uno

Sin embargo, en el mismo instante en que se empieza a intuir la fusión, el culmen de la dicha presentida, surge la duda. La reducción del objeto de deseo había sido una intensificación necesaria, pues el "tú" acaba convirtiéndose en la única garantía de felicidad, frente al "yo" que vacila: "ayúdame a aplastar la duda / que aun

¹⁰⁴⁰ Aquí se introduce la variante más importante de este poema (otras afectan a la segmentación versal o estrófica): la versión traducida en RC (pero no en RC2) incluye otro verso que, re-traducido, dice: "sin aquella sedosa falsedad de un sueño". Una vez más se suscita la duda acerca de la existencia de varios originales.

en la maravilla se agazapa!" (31-32). A partir de ese momento, el temor ha pasado a la palabra y ya no desaparecerá: la dicha va a comenzar a disolverse.

En un primer momento, el "yo" intenta negar esa situación aferrándose a la "presencia" incontrovertible del "tú", pero ya no afirma, sino que interroga: "¿Cómo temer contra tu boca, cómo / desconocer tu cuerpo que cerraba / la perfección del nudo en que caíamos?" (33-35). Pero no hay respuesta o la que se intuye aterra, porque el temor se impone a esa presencia. La reacción es "histórica": la enumeración, la deixis intensificada que afirme lo evidente: "Este rostro tan cerca, / este rostro una vez más como antes de la muerte, / esta sonrisa, este resumen de delirio, / oh recobro, amor mío, oh mi santuario" (36-39)¹⁰⁴¹. El "yo" quiere imponer la figura del "tú" como refugio contra la inminente aparición del horror. Pero, finalmente, el "tú" se deshace, el "amor recuperado" se esfuma. Eurídice desaparece y surge en su lugar el monstruo:

40 qué niebla, qué calina nos envuelve
 repentina y oscura, y este aliento de moho,
 esta almohada pastosa¹⁰⁴², un lecho
 que rezuma, no te vayas, no cedas a este horror,
 pero qué
45 es esta mano que me das, que me palpa,
 y esta mirada sucia, esta sonrisa
 de dientes, el pelo que te crece en la nariz,
 la carcajada de sudor, la baba
 que depositas en mi boca-
50El infinito empieza.

El poema, pues, ha verificado la vecindad de paraíso e infierno. Es más, ha representado la crueldad de la peregrinación que, habiendo mostrado en principio sus ámbitos agradables (la persistencia de la memoria, la aparente recuperación de lo perdido), revela inopinadamente el horror (como actualizando brutalmente otro tópico dantesco: "nessun maggior dolore..."). La expansividad luminosa del inicio (árboles, flores que brillan, viento) se transforma en viscosidad (almohada pastosa, lecho que

¹⁰⁴¹ El v. 39 es eliminado en RC, pero no en RC2.

¹⁰⁴² Una vez más el traductor no entiende y traduce "idílicamente": "questo cuscino d'erba".

rezuma, sudor, baba). El final del poema actualiza en toda su crudeza la "oscuridad" (niebla, calina) del paraíso enigmáticamente sugerida más arriba. Tanto el ámbito como el objeto de la búsqueda han invertido sus características aparentes (la sonrisa se convierte en "sonrisa de dientes" y en "carcajada de sudor")¹⁰⁴³: lo ameno se ha hecho horrible. El último verso no hace sino confirmar las marcas infernales anticipadas al comienzo y aparentemente negadas en la primera parte del poema, a la vez que consigna el fracaso de la búsqueda del sujeto, anunciando la eternidad del horror.

"Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad..."

Un importante poema construye un espacio simbólico marcado con rasgos infernales en los que el sujeto se interna para llevar a cabo una búsqueda de algo que ignora¹⁰⁴⁴. Se trata del extenso poema sin título incluido en *62 / Modelo para armar* (91 vv. por lo general bastante largos)¹⁰⁴⁵. Sus implicaciones semánticas son bastante más amplias que las que pueden derivarse de una interpretación exclusivamente órfica, pero me parece interesante someterlo a esta prueba porque se revela de ese modo la

¹⁰⁴³ Esa transformación de la mujer en monstruo debe remitirse a la imagen de las "lamias" tan reiterada en la escritura cortazariana, como he indicado en otros lugares.

¹⁰⁴⁴ En ese aspecto podría proponerse cierta relación con "Hablo de la ciudad", de O. Paz, en *Árbol adentro* (en Paz, 1989a: 297-300), aunque el poema de Paz es más descriptivo, quizá más "realista".

¹⁰⁴⁵ Cortázar es plenamente consciente de la importancia que ese poema tiene con relación a su escritura global, no sólo al defender su inclusión en un discurso narrativo ("[los poemas que he incluido en algunos libros] fueron poemas porque no podían ser otra cosa, como el poema de *62, modelo para armar*, el poema sobre *la ciudad*. [...] Pero no era un trabajo poético, digamos independiente, estaba metido en la masa de la novela y era el poema de la novela", Prego, 1985: 151), sino porque deja huellas en otros textos de índole muy diversa, desde el comentario a otro poema, que menciono más abajo, hasta la escritura de un cuento de la última época: "Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. Él tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once. Quizá si lo hubiera encontrado en la ciudad de las arcadas y del canal del norte, lo habría sumado a la maquinaria de las búsquedas, a las interminables habitaciones del hotel, a los ascensores que se desplazan horizontalmente, a la pesadilla elástica que vuelve cada tanto; hubiera sido más fácil explicar la presencia, imaginarla parte de ese decorado que la hubiera empobrecido limándola, incorporándola a sus torpes juegos" ("Ahí, pero dónde, cómo", *Octaedro*; CC/2: 87).

importancia del arquetipo en un texto de importancia capital en el *corpus* cortazariano.

La aparición del símbolo de la "ciudad" en la poesía de Cortázar es temprana. Algunos de sus más antiguos versos ya incluyen la fascinación por ese ámbito, aunque todavía tiene una referencia bastante concreta: "[...] un final de soneto, escrito después de haber visto Buenos Aires de noche, desde el balcón de un décimo piso: *Y la ciudad parece así, dormida / Una pradera nocturnal, florida / Por un millón de blancas margaritas*" (SC: 44).

Por otro lado, el título "Ciudad" o "La Ciudad" aparece en un par de poemas de los años 40-50. El primero cambiará a "Venecia" al incluirse en *Salvo el crepúsculo*; el segundo, "La Ciudad", incluido en *Divertimento* (D: 104, y luego republicado) se refiere a Buenos Aires, otra vez, pero ya como ciudad dotada de connotaciones simbólicas (la ciudad mira al río "como una perra perezosa" o "con languidez de cortesana").

En "Crónica para César" (fechado entre 1951-1958 en *Pameos y meopas*) la ciudad ya se configura como ámbito arquetípico, obra creada, más relacionada con la de 62 / *Modelo para armar*. En ese poema es espacio de exaltación del sujeto: "Y levantarás una gran ciudad / Y los puentes de la gran ciudad alcanzarán a otras ciudades / [...] / Todo lo que en tu ciudad esté vivo proclamará tu nombre". Y concluye afirmando la intrínseca unión entre sujeto y espacio: "La ciudad del hombre crecerá en el hombre de la ciudad".

La interpretación de la "ciudad" como ámbito de la civilidad a la que el iniciado órfico se opone -según proponía Detienne- resulta estrecha para el caso de este poema¹⁰⁴⁶, pero aparecerá en otros cercanos en el tiempo. Es el caso de "Los amantes",

¹⁰⁴⁶ Esa interpretación, no obstante, de la ciudad como metonimia del "orden" es la más frecuente en la escritura cortazariana, tanto en el texto ficcional como en el no ficcional. Véanse algunos ejemplos en los cuentos: "[...] el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad" ("Las babas del diablo", *Las armas secretas*; CC/1: 224); "De golpe me he explicado el cariño que algunos pintores les tienen a las sillas, cualquiera de las sillas del Flore me ha parecido de repente un objeto maravilloso, una flor, un perfume, el perfecto instrumento del orden y la honradez de los hombres en su ciudad" ("El perseguidor", *Las armas secretas*; CC/1: 256); "[...] no se le ocurrió luchar contra una máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas [...]" ("Manuscrito hallado en un bolsillo", *Octaedro*; CC/2: 71); "[...] eso era también yo, eso era mi proyecto Alana, mi vida Alana, eso había sido deseado por mí

que crean su "isla" de desorden erótico en el espacio hostil que los ignora ("¿Quién los ve andar por la ciudad / si todos están ciegos?", 1-2) o cercena su libertad ("[...] la ciudad los recupera hipócrita / y les impone los deberes cotidianos", 24-25). Contra esa ciudad anquilosada, sólo la poesía puede algo: "[...] Porque los monolitos / durarán mucho menos que esta lluvia de imágenes / esta poesía en plena calle triturando el cemento / de la Ciudad Estable" ("Noticias del mes de mayo"). O incluso será la poesía la que cree la Nueva Ciudad: "y la guitarra campesina / y el poema que engendra la ciudad / son ya la punta del futuro" ("Territorio de Guido Llinás").

La importancia de ese espacio en el orden erótico es capital en la poesía cortazariana. A veces es el lugar que alberga el recuerdo ("Extraño tu voz / tu caminar / conmigo por la ciudad"; "Milonga"). Otras veces es la prueba de la separación: "y sé que estaré solo en la ciudad / más poblada del mundo. / [...] / Creo que sospecharás esto que ocurre, / como yo te presiento a la distancia en tu ciudad" ("Hablen tienen tres minutos"). O también el lugar al que el "yo", solo, no se atreve a acceder: "No sabré desatarme los zapatos y dejar que la ciudad me muerda los pies" ("El niño bueno").

Algo de la "ciudad-orden" se conserva en el poema de 62 / *Modelo para armar*: su condición de ámbito hostil para la búsqueda, que enseguida se revela, aunque se

y refrenado por un presente de ciudad y parsimonia [...]" ("Orientación de los gatos", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 331); "[el] subte entendido como otra cosa, como una lenta respiración diferente, un pulso que de alguna manera casi impensable no latía para la ciudad, no era ya solamente uno de los transportes de la ciudad" ("Texto en una libreta", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 350); "Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, [...]. En la ciudad ya no se sabía de qué lado estaba verdaderamente el miedo [...]" ("Graffiti", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 397). Sobre ese mismo arquetipo podrían situarse otros cuentos "espaciales" ("Casa tomada", de *Bestiario*; "El otro cielo", de *Final del juego*). El poeta, órficamente, es el disconforme con ese orden, según se lee en las páginas de *Imagen de John Keats*: "inevitadamente [los poetas] se sitúan fuera del cuadro, y a la axiología de la ciudad contestan con la axiología personal, de manera que hay un espantoso juego de fricciones y topetazos, de paraguas citándose con máquinas de coser sobre las mesas de operaciones valorativas. El surrealismo en acción no es más que la puesta en escena de esa conducta: hacer que el hombre se enfrente con la ciudad" (IJK: 144); "ese individuo está testimoniando contra usted, contra la parte de usted que es ciudad, que es fin de semana, que es una marca de auto, que es la costumbre de leer el *Reader's Digest*, que es su manfutismo, que es su escapismo, que es su argentinismo o su salvadoreñismo o su neoyorquismo" (IJK: 145).

mezcle con ello la valoración positiva derivada de que, hostil y todo, esa "ciudad" es el único espacio en el que existe alguna esperanza de encuentro del objeto buscado¹⁰⁴⁷.

En efecto, la "ciudad" se convierte en la novela en un espacio evanescente que subtiende todas las referencias topográficas del texto y que es, en ese nivel, la homología del "personaje" inasible denominado "mi paredro". El texto del poema se instaura como el lugar en el que con mayor precisión se definen las coordenadas de ese lugar y las acciones que allí suceden, y por tanto se eleva como centro de referencia de las restantes apariciones de la "ciudad" en la novela.

Algunos aspectos de la inserción textual en el discurso narrativo son todavía dignos de mención. En primer lugar, la homología que he señalado entre "ciudad" y "mi paredro" se revela en el hecho de que el poema aparece enunciado en primera persona, pero en ningún momento ese "yo" se identifica con ninguno de los personajes de la novela, de modo que, dada la compleja configuración enunciativa de ésta, el "yo" de la ciudad puede corresponderse, *a fortiori*, con cualquiera de ellos¹⁰⁴⁸, aunque, aparentemente, es Juan el apelado por una voz identificada unas páginas antes del poema, puesto que hasta entonces no ha aparecido ningún otro personaje: "[...]

¹⁰⁴⁷ El poema ha llamado la atención de todos los que se han acercado a la novela, pero sus análisis no han sido demasiado detallados. Rein (1969: 72-73) lo consideraba "sobrecargado de reflexiones y descripciones", "una reiteración levemente afónica, disminuida, de temas desarrollados en *Rayuela* con más intensidad". Más agudamente, otros críticos han subrayado la importancia de la construcción de un espacio a través de la escritura: "La búsqueda de palabras espacio [*sic*] y el diseño de territorios poéticos da impulso a toda su obra, en verso y en prosa, y cristaliza emblemáticamente en la Ciudad, el espacio mágico y ubicuo en el que se deciden los destinos de los personajes de 62, *Modelo para armar*" (Filer, 1987: 49). Berg (1991: 316), sin explicar demasiado, lo relaciona con algunos conceptos teóricos de cierta resonancia: "Die Stadt [...] ist eine allgemeine Form für das, was in der Erzähltheorie als "Chronotopos" bezeichnet wird. Oder -in der Sprache der Greismasschen Semiotik: die "Stadt" hat im Hinblick auf die Aktanten die Funktion eines "Prädikats"".

¹⁰⁴⁸ No olvido, sin embargo, que algunas referencias lo identifican como un "yo" masculino, como la mención de los "calzoncillos" ("buscar la dicha en calzoncillos", v. 45, que recuerda al "shamán" de *Rayuela*: "Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon", R, cap. 82: 330) o algunas distensiones gramaticales ("estoy *vestido* en mi ciudad...", v. 54; la cursiva es mía). Por otro lado, se incluyen "recuerdos" que precisan al enunciator como "argentino", lo cual restringe aún más su posible referente dentro de la novela: "[...] fui joven pero no en mi ciudad, un barrio como el Once en Buenos Aires, un olor a colegio, / paredones tranquilos y un blanco cenotafio, la calle Veinticuatro de Noviembre / quizás, donde no hay cenotafios, pero está en mi ciudad cuando es de noche" (18-20).

suponiendo que empezaras a murmurar un largo poema donde se habla de la Ciudad que también ellos conocen y temen y a veces recorren [...]" (62: 17). Pero aún más interesante es la ficción de contingencia que se quiere imponer sobre el poema cuando páginas antes se anticipa: "De la ciudad se irá hablando en su momento (hay incluso un poema que se citará o no se citará), [...]" (62: 24). El poema, que aparece poco después, convirtiéndose en la más amplia representación de la ciudad, se presenta como algo que aparece "por azar", que no estaba decidido irreversiblemente en el plan de la escritura. Su presentación como una secuencia exenta más de las que componen la novela¹⁰⁴⁹ contribuye a reforzar ese carácter de contingencia aparente, a pesar de que el poema es necesario para la comprensión del sentido global de la novela.

El espacio evocado en el poema es innegablemente onírico. Dada la extensión del texto, mi acercamiento será secuencial, siguiendo el orden del discurso.

El inicio revela la aparición de la ciudad como ámbito inferior, nocturno, exclusivamente identificado a través del posesivo que la liga al sujeto y hace innecesaria la mayúscula con la que se la menciona en otras partes de la novela: "Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad" (1). El movimiento de entrada y bajada habla de un descenso órfico a un ámbito cerrado y, como ha de verse enseguida, opresivo.

Los temas centrales en torno a los que ha de girar el poema surgen enseguida. Ese espacio está poblado: en la ciudad "[...] me esperan o me eluden, donde tengo que huir / de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre, / una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario" (2-4). En la relación que el "yo" anticipa con respecto a los otros nace lo siniestro, lo monstruoso (los "pedazos" que remiten al

¹⁰⁴⁹ A diferencia del procedimiento de inserción de poemas en otras novelas, casi siempre introducidos por el discurso inmediatamente anterior y a veces incluso seguidos de comentarios.

motivo del *sparagmos* o desmembramiento órfico), que se hurta a la posibilidad de "ser dicho". Hay entonces la inminencia de la visión que se desea y se teme.

Inmediatamente comienza la descripción de la ciudad, señalando la presencia de "duchas" ("[...] en mi ciudad hay duchas", 5): el afán de limpieza, como objetivo de la búsqueda lustral (frente a la suciedad-oscuridad), se hará obsesivo en el poema, y, obviamente, debe relacionarse con el propósito de purificación del sujeto, anejo a toda peregrinación mística. Enseguida se dibujan algunos rasgos mayores de ese espacio ("hay un canal que corta por el medio mi ciudad / y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable", 6-7) que contribuyen al carácter onírico del texto¹⁰⁵⁰. La aparición del canal, que es sinónimo de separación, escisión, cicatriz y olvido, reclama el arquetipo del Leteo, con lo que el descenso a la ciudad, es equiparado a la entrada en el reino de la muerte. El "yo", como Orfeo, tiene la facultad de bajar y regresar de ese infierno particular. Y el regreso es el olvido, la negación falseadora del mundo de los muertos: esos barcos se dirigen "hacia un destino que conozco pero que olvido al regresar, / hacia un destino que niega mi ciudad / donde nadie se embarca, donde se está para quedarse" (8-10).

El recurso a la anáfora organiza el poema y da paso a la segunda estrofa: "Entro sin saber cómo en mi ciudad [...]" (12). La ignorancia es la fuerza que arrastra al sujeto, que quiere saber y por eso "desciende". La ciudad se opone a otras ciudades como forma de precisión y se define, fundamentalmente, por la presencia de lo siniestro: "mi ciudad la conozco por una expectativa [sic] agazapada, / algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro [...]" (14-15)¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Con posibles referencias pictóricas. Es imposible no recordar a De Chirico, desde luego, pero acaso sea más oportuno evocar, de nuevo, a Paul Delvaux: alguna escena del cuento "Siestas", basado en cuadros del pintor belga, se corresponde con este ambiente: "[...] todo pasaba en lugares donde había luna llena y las mujeres andaban desnudas por las calles y las estaciones, cruzándose como si no se vieran y estuvieran terriblemente solas, y a veces los señores de traje negro o guardapolvo gris que las miraban ir y venir o estudiaban piedras raras con un microscopio y sin sacarse el sombrero" ("Siestas", *Último round*; CC/2: 33-34).

¹⁰⁵¹ El "perro" se convierte en símbolo obsesivo a lo largo del poema y debe relacionarse con Cerbero, claro, pero también puede leerse como figura demoniaca: "[...] iba a ocurrir el Perro [...]" (v. 63).

Los contornos de la ciudad van a precisarse mediante la descripción de otros

lugares:

sé que primero habrá el mercado con portales y con tiendas de frutas,
los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo
donde fui joven pero no en mi ciudad, un barrio como el Once en Buenos
Aires, un olor a colegio,
paredones tranquilos y un blanco cenotafio, la calle Veinticuatro de Noviembre
20quizás, donde no hay cenotafios, pero está en mi ciudad cuando es de noche.

La ciudad, pues, está comunicada con otras ciudades reales que son el pasado del sujeto. No obstante, los elementos de ese pasado son siempre opresivos, relacionados con la muerte. El movimiento de progreso hacia el interior se subraya por la anáfora, de nuevo: "Entro por el mercado [...]" (21). Es el mejor lugar de acceso, sin duda, pues se define por ser el sitio de la "mezcla-proliferación", donde todo se junta¹⁰⁵². A pesar de todo, no desaparece la ominosa presencia de lo siniestro: el mercado

[...] condensa el relente de un presagio
indiferente todavía, amenaza benévola, allí me miran las fruteras
y me emplazan, plantan en mí el deseo, llegar adonde es necesario y podredumbre,
lo podrido es la llave secreta en mi ciudad, una fecal industria de jazmines de cera,
25 la calle que serpea, que me lleva al encuentro con eso que no sé,
las caras de las pescaderas, sus ojos que no miran y es el emplazamiento

Se hace evidente, entonces, que la cita, el encuentro, es con "eso". Lo buscado es lo incierto. Las fruteras y las pescaderas, figuras casi mitológicas, dan la cita, son instrumentos de lo siniestro. La definición del lugar de la cita como "necesario y podredumbre" (coordinación no equivalente, que es estilema cortazariano como se ha visto en otros poemas) lo identifica nuevamente como el ámbito de la muerte. La aparición de lo podrido-fecal se opone a la voluntad lustral con la que el sujeto había iniciado su búsqueda. El "yo" se mueve en lo sucio-oscuro hacia dos objetivos opuestos: la "ducha" / la "amenaza", que acaso coinciden (algo a lo que apunta el casi oxímoron "jazmines de cera"). El itinerario, por otra parte, es difícil, tortuoso, laberíntico.

¹⁰⁵² Una función semejante tiene el mercado, la plaza, en "Masaccio".

El acercamiento al objetivo implicará el acceso a un lugar todavía más cerrado: el hotel ("y entonces el hotel, el de esta noche porque mañana o algún día será otro, / mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel", 28-29). La peregrinación se va a prolongar ahora por un espacio interior, cubierto (hotel, ascensores, galerías). El rasgo de indiferenciación espacial (hoteles infinitos que son el mismo hotel¹⁰⁵³) contribuye a la sensación de laberinto opresivo. A pesar de esa indiferenciación inicial, el hotel se caracteriza concretamente mediante la alusión a colores, olores y objetos:

verandas tropicales de cañas y persianas y vagos mosquiteros y un olor a
canela y azafrán,

30 habitaciones que se siguen con sus empapelados claros, sus sillones de mimbre
y los ventiladores en un cielo rosa, con puertas que no dan a nada,
que dan a otras habitaciones donde hay ventiladores y más puertas,
eslabones secretos de la cita, y hay que entrar y seguir por el hotel desierto

Así y todo, lo único que se hace es concretar el perfil del laberinto constituido por esas habitaciones que dan a otras habitaciones, "puertas que no dan a nada"¹⁰⁵⁴.

La contingencia ficticia que he señalado para la ocurrencia del texto en la novela deja su huella también en el plano del enunciado. A veces, la ciudad se modifica, como si dependiera del "yo": los ascensores que también atraviesan la ciudad "cuando es peor están ya vacíos y yo debo viajar interminablemente" (36). Esa "contingencia" sirve para subrayar la unión del espacio y del sujeto¹⁰⁵⁵. Los ascensores recién evocados se convierten en el lugar privilegiado para el miedo, porque su movimiento se convierte en aberrante: "cesa de subir y se desliza horizontal" (37), "avanzan en zig-zag" (38), repitiendo el movimiento sinuoso de las calles.

¹⁰⁵³ Acaso otro recuerdo de la peregrinación del Prufrock eliotiano.

¹⁰⁵⁴ Y que recuerdan otros textos cortazarianos como el "Homenaje a Alain Resnais" o el cuento "La puerta condenada" (de *Final del juego*).

¹⁰⁵⁵ La aparición de los ascensores recuerda un texto como "Noches en los ministerios de Europa" (VDOM: 103-109), que evoca un ámbito misterioso en algo paralelo al de la "ciudad". Cfr. su final: "Acaso todavía me quedan algunos ministerios por delante y no he llegado todavía a la cita; otra vez encenderé un cigarrillo para que me acompañe mientras me pierdo en los salones y los ascensores, buscando vagamente algo que ignoro y que no quisiera encontrar".

Nuevamente, se produce una concreción del destino del itinerario: el hotel se abandona por un espacio aún más siniestro, "[...] la mansión infinita a la que llevan / todos los ascensores y las puertas, todas las galerías" (41-42). Es el momento de acercamiento al objeto de la búsqueda, se intuye que en esa mansión está la "ducha o el retrete" (43). La antítesis de lustración y suciedad es en el fondo una identificación, siquiera sea sólo por la incertidumbre que los sitúa en el término de la peregrinación del "yo", como ya se había sugerido antes. Pero, además, la contradicción afecta a otro nivel: "[...] porque la cita es una ducha o un retrete y no es la cita" (44). Se sospecha que ese primer objetivo sólo es la preparación de algo constantemente diferido, más allá de todo objetivo, y que acaso se expresa (en significativa paronomasia: "ducha-dicha"), en el verso siguiente: "buscar la dicha en calzoncillos [...]" (45). El "héroe" de la búsqueda, en ese atuendo, se despoja de toda característica mítica: es el hombre expuesto.

La ciudad va precisando sus elementos, siempre marcados por la proliferación y la imposición de lo único repetido: los "hoteles infinitos" se convierten ahora en "retretes incontables" (47). En ese lugar se multiplican los signos de la amenaza: "[...] sucios, con portezuelas de mirillas / sin cerrojos, apestando a amoníaco [...]" (47-48). El cambio de olores (amoníaco, frente a la canela y azafrán del hotel) es otro signo de "des-velamiento" del ámbito infernal. El "yo", como digo, está expuesto allí a la mirada y al acceso de "gentes que no tienen figura" (50) y la purificación se vuelve imposible: "[...] debo bañarme pero no hay toallas y no hay / donde posar el peine y el jabón, donde dejar la ropa [...]" (52-53).

Una vez intentada sin éxito la pretendida lustración, el "yo" se lanza a la calle de nuevo para llegar a su cita. Vuelven a aparecer elementos de antes: el alejamiento (una calle "me aleja del canal y los tranvías", 56), la podredumbre y el laberinto ("sus torpes aceras de ladrillos gastados y sus setos", 57) y la amenaza ("sus encuentros hostiles, sus caballos fantasmas y su olor de desgracia", 58).

Enseguida se va a producir la revelación. El carácter onírico-contingente de la experiencia lo traducen las variantes que conducen a ella: "Entonces andaré por mi ciudad y entraré en el hotel / o del hotel saldré a la zona de los retretes rezumantes de orín y de excremento, / o contigo estaré, amor mío [...]" (59-61). Sea como sea, la revelación, el encuentro, se vincula a la experiencia amorosa. El encuentro con el "tú" provoca inmediatamente el recuerdo de otras experiencias ("contigo yo he bajado alguna vez a mi ciudad", 62). En esa circunstancia se va a concretar definitivamente lo siniestro, otra vez en un medio de transporte (el tranvía, el lugar de pasaje). Los otros, los mismos otros que han poblado el poema, son el medio para que se revele la "abominación": "y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido / que la abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro, y he querido / tenerte contra mí, guardarte del espanto" (62-64). Su abundancia, su compacidad viscosa son signos de la amenaza: los otros son fantasmas anónimos, mensajeros del mal¹⁰⁵⁶. Eso horrible tantas veces anunciado afecta directamente al "tú". El "yo" quiere protegerlo pero los separan: el "yo" queda solo; el "tú" desaparece. Lo horrible es esa separación, puramente órfica, el hecho de que, finalmente, la cita es con la ausencia: el "tú" es enviado a un espacio sin lugar, entregado a la muerte y el "yo" ve cancelada toda posibilidad de búsqueda:

65pero nos separaban tantos cuerpos, y cuando te obligaban a bajar entre un confuso
movimiento
no he podido seguirte, he luchado con la goma insidiosa de solapas y caras,
con un guarda impasible y la velocidad y campanillas,
hasta arrancarme en una esquina y saltar y estar solo en una plaza del crepúsculo
y saber que gritabas y gritabas perdida en mi ciudad, tan cerca e inhallable,
70 para siempre perdida en mi ciudad, y eso era el Perro, era la cita,
inapelablemente era la cita, separados por siempre en mi ciudad donde
no habría hoteles para ti ni ascensores ni duchas, un horror de estar sola
mientras alguien
se acercaría sin hablar para apoyarte un dedo pálido en la boca.

¹⁰⁵⁶ Al respecto es oportuno recordar el texto "Encuentro con el mal" (VDOM: 232-239), donde también se percibe la presencia de lo siniestro en un autobús.

La bajada a los infiernos es inútil, su resultado es la pérdida, como en el caso de Orfeo. Pero, para abundar en ello, el final del poema ofrece otra versión de la misma experiencia, incidiendo en la conciencia meta-textual del discurso: "O la variante, estar mirando mi ciudad desde la borda / del navío sin mástiles que atraviesa el canal [...]" (74-75). Los últimos versos van a dibujar otra "visión", aparentemente simultánea a la desarrollada previamente. La ciudad se ve a distancia, en lugar de ser recorrida por el sujeto, desde un barco que previamente -v. 11- había sido visto desde la ciudad. Lo que se implica en esta variante es el "desdoblamiento" del sujeto que se entrega a la búsqueda, su radical "des-ubicación", su proliferación, relacionada con la fluctuación del referente de la enunciación que apunté al principio.

En esta variante se produce un cambio repentino: el espacio se concreta en una estación, otra forma del laberinto¹⁰⁵⁷: "[...] en algún momento ya no hay barco, todo es andén y equivocados trenes, / las perdidas maletas, las innúmeras vías / y los trenes inmóviles que bruscamente se desplazan y ya no es el andén" (77-79). El paso siguiente es ingresar en el tren, que, siendo lugar de pasaje como el tranvía o el ascensor horizontal, se convierte en el ámbito privilegiado de la búsqueda. Allí surge otra vez el olor como signo de la "presencia" ("[...] todo es olor a brea y a uniformes de guardas impasibles", 81).

Otra vez se produce la experiencia de la búsqueda en el límite (hay que "[...] trepar a ese vagón que va a salir, y recorrer un tren que no termina nunca", 82), otra vez los otros se convierten en obstáculo ("[...] la gente apelmazada duerme en habitaciones de fatigados muebles", 83). Y otra vez lo siniestro se traduce en ignorancia del objeto buscado: "y habrá que andar hasta el final del tren porque en alguna parte hay que encontrarse, / sin que se sepa quién, la cita era con alguien que no se sabe y se han perdido las maletas", 85-86)¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ Conviene recordar que el final de la novela transcurre en un tren y en varias estaciones.

¹⁰⁵⁸ Este final de poema es el que lo relaciona con "Maneras de viajar" también incluido en otra novela

La conclusión apunta a la radical separación entre sujeto y objeto. El encuentro se hace imposible porque el "tú" se halla comprometido en otra búsqueda:

90 y tú, de tiempo en tiempo, estás también en la estación pero tu tren
es otro tren, tu Perro es otro Perro, no nos encontraremos, amor mío,
te perderé otra vez en el tranvía o en el tren, en calzoncillos correré
por entre gentes apiñadas y durmiendo en los compartimientos donde una luz violeta
ciega los polvorientos paños, las cortinas que ocultan mi ciudad.

Finalmente, al reconocer la imposibilidad del encuentro se vela incluso el espacio de la búsqueda, confirmando otra vez la inutilidad del descenso al infierno, la inacabable soledad de los sujetos.

3. CONCLUSIÓN Y PROYECCIÓN

El análisis de los poemas centrados en la identidad problemática, que provenía del desenlace del discurso de la lírica amorosa como confrontación entre sujetos, ha derivado en el comentario de unos cuantos poemas que pueden interpretarse sobre la fábula del poeta por excelencia: Orfeo. Pero esa interpretación no debe fijarse tan sólo en los elementos explícitos en la historia del pastor-cantor sino que debe recoger las derivaciones que el mito ha conocido en la modernidad y, sobre todo, investigar el sentido que esa proyección puede reportar para la comprensión de la poesía cortazariana.

(LM: 276), y el propio Cortázar es consciente de ello: "[...] me hizo bien encontrarme de nuevo con Andrés y Francine en ese restaurante de Montmartre donde Andrés dice una especie de poema. [...] Pero esto asoma aquí con demasiada claridad para no ver, impreso y definitivo, que el poema de Andrés remite nuevamente a la Ciudad, a la vieja sumersión nocturna en hoteles llenos de pasillos y piezas corridas, en vagones de trenes donde interminablemente se busca a alguien que ya se habrá bajado o que no subirá nunca, pasajero terrible de la ausencia" (Cortázar, 1973b: 31). Cfr. los primeros versos del poema de Andrés Fava: "El polvoriento wagon-lit de la noche / que nos deriva a esa estación sin nombre / donde uno de los dos descenderá / con su valija sucia de pasado / mientras el otro / (¿era el 14, el 8, la litera de arriba? / el guarda duerme, todos duermen) / vaga por el pasillo donde / cada puerta es rechazo y ese olor / a sudores de tiempo, a medias sucias, / buscando una vez más / lo que ya lejos / sale a una plaza espejo de la luna / buscando una vez más".

A mi juicio, ese sentido proviene de que en la fábula órfica confluyen casi todas las preocupaciones que Cortázar intenta plasmar en sus poemas: algunas ya analizadas, como son la importancia del amor o el peso del pasado con respecto a la configuración de la propia identidad. Pero también en la historia de Orfeo se leen otros temas que conocen singular desarrollo en la lírica cortazariana: en primer lugar -y anticipo el orden de mi propio discurso a partir de ahora-, la tradición órfica, como señalaba Detienne, es la tradición de la cultura, la del sujeto que, recibido el mensaje, se encierra en la Biblioteca -o el museo- con intención de descifrarlo, dando la espalda, aparentemente, a los ruidos de la ciudad. Así, en el próximo capítulo me ocuparé de lo que podría llamarse la poesía "de arte" y la poesía "culturalista" cortazariana. El progreso imaginario de mi propia "fábula crítica" introduce aquí, tras haber presentado el "tenor" que rige la organización de mi discurso, un momento de retraimiento hacia la pura intransitividad de los objetos que el poeta contempla, en un movimiento que, sin embargo, hará explícita a menudo su filiación órfica tal y como aquí se ha descrito.

Tras ese movimiento aparentemente retroactivo, mi lectura se lanzará de nuevo por derroteros claramente órficos: el tema del sacrificio, por ejemplo, que es esencial en el desenlace del mito, se convierte en preocupación que articula no pocos poemas cortazarianos. Y, necesariamente, a partir de la problemática "sacralidad" del sacrificio, el poeta contemporáneo se enfrenta con la crisis fundante de la modernidad: la que se constituye en la tensión entre "desacralización" y "resacralización" del mundo. Una vez efectuado ese movimiento hermenéutico, mi interpretación llegará a su desenlace atendiendo al que he llamado "discurso de la cólera" o poesía crítica, también en su sentido más amplio, en la que Cortázar actualiza la virtualidad "revolucionaria" también inscrita en el mito órfico, como algunos de sus intérpretes dejaban entrever. De ese modo, considero haber conferido un cierto sentido global a una poesía que rehúye toda organización paralizadora.

XIV

POESÍA, ARTE Y CULTURA EN LA LÍRICA DE CORTÁZAR

1. INTRODUCCIÓN

Podría decirse que la primera mirada que proyecta el sujeto lírico cortazariano una vez que ha atravesado el océano y abandonado a su "Eurídice-Argentina" se dirige sobre otros objetos que constituyeron (del "otro lado del mar") meras sombras y que ya en Europa cobran forma. Quiero decir que, en definitiva, este sujeto desposeído de tantas cosas, se enfrenta en el nuevo-viejo continente con la encarnación real de lo que antes había configurado su "mitología cultural". Esa experiencia -que también es una forma de "visión"- se plasma en una serie de poemas que tienen por tema central algunos objetos de arte. Ello no significa que no puedan encontrarse poemas del mismo tipo escritos antes de la salida de Argentina (y mis análisis comenzarán fijándose en algunos de ellos), pero sí que esa escritura, prolongada en una nueva situación, cobra un nuevo sentido: el poema de arte pasa de ser recreación teórica-abstracta a convertirse en transcripción de una experiencia que ha afectado profundamente al sujeto. Mis comentarios procurarán entonces ceñir los límites de dicha experiencia en los diferentes ámbitos en que se desarrolla.

Me parece oportuno anticipar ya una nueva pista que ha de prolongar mi discurso más allá de este capítulo que ahora inicio. La experiencia del objeto de arte, modificada con el tiempo, llevará la poesía cortazariana hacia la fusión más o menos

íntima con la obra de algunos artistas plásticos contemporáneos y, así, mi estudio progresará, por ejemplo, desde ejercicios más o menos claros de écfrasis hasta poemas relativamente tardíos en los que el discurso verbal ya no se presenta como respuesta supeditada a la existencia previa del objeto, sino que se ofrece como "traducción simultánea" o incluso como complemento del discurso icónico. Pero para llegar a esa modificación de las relaciones entre poesía y arte ha habido que pasar antes por una estación intermedia que mi análisis, no obstante, coloca al final de este capítulo. Es el proceso de desconfianza hacia la cultura como "formadora de imágenes del mundo". A lo largo de los años 50 surgirán, pues, una serie de poemas en los que se manifiesta la conciencia de que lo que ve la mirada del sujeto ya no se corresponde exactamente con lo que se esperaba ver. La que he denominado "mitología cultural" comienza a perder parte de su sentido, confrontada con la realidad, como ha de verse. Y ahí aparece la conexión con la prolongación de mi propio discurso, según he anticipado: esa "desmitologización" se corresponde con un proceso más generalizado de "desacralización" de la vida que a su vez se inserta en el proceso de asimilación implícita de una teoría crítica de la cultura¹⁰⁵⁹. La admiración por el objeto de arte como un suceso aislado del mundo, en tanto que dicho objeto se interpreta como "huella" de otro mundo en éste, como fisura por la que puede colarse el sentido, deja paso a una mirada algo más desencantada una vez que se ha comprobado que ese "objeto de arte" puede ser asimilado también por los mecanismos de control que la institución posee: en el museo la estatua pierde su "aura" y más cuando las reproducciones pueden llevar su imagen a cualquier lugar, desarraigándola. La peregrinación órfica se convierte en viaje turístico y la experiencia del sentido sólo

¹⁰⁵⁹ No sugiero con ello que Cortázar verificase un acercamiento explícito a críticos como los agrupados en torno a la Escuela de Frankfurt, aunque obviamente la modulación que éstos imprimieron a la teoría marxista hubo de interesar a Cortázar. Alguna huella puede perseguirse en sus textos más "neo-vanguardistas" de los años 60 y el hecho de que uno de los gatos del autor se llamase Theodor W. Adorno no es casual y ya dice bastante de la ironía con que Cortázar se acerca a dicha escuela (lo cual, evidentemente, condice con el propio "método" propugnado por ella). Cfr. "Más sobre gatos y filósofos" (VDOM: 22).

puede tener lugar en horas de visita y en lugares previamente definidos como accesibles para el público. Se verán poemas en que este mensaje aparece más o menos claramente expresado. De ese modo, la escritura lírica de Cortázar se impregna cada vez más de una nueva melancolía que trasciende la subjetividad. La sensación de que el mundo perdido está "en otra parte" de la que el sujeto ha sido arrancado va dejando paso a otra sensación más radical: la de que ese mundo ya no tiene lugar. El regreso es imposible. Pero no la memoria. Y tampoco la acción. Y esa acción, en el plano del verbo, se convierte en discurso crítico: si el "mundo antiguo" ya no tiene lugar y no puede ser recuperado, acaso sea posible erradicar del "aquí ahora" todas las presencias espúreas, disolver la mentira mediante estrategias que irán desde la sátira hasta la incitación política. Pero todo eso, como digo, es la vía de desenlace de mi propio análisis y su anticipación en este momento pretende solamente señalar la continuidad organizativa y subrayar la coherencia de esta poesía.

De nuevo conviene dirigirse primero hacia el texto crítico cortazariano para buscar lugares en los que el autor plantee su concepto de la poesía en relación con otras artes. La reflexión en este caso parte de la irrenunciable trascendencia de los límites lingüísticos que signa ese concepto de poesía y la lección romántico-simbolista es la primera guía que enseña a Cortázar a perseguir dichas relaciones¹⁰⁶⁰. El comentario de la "Oda a una urna griega" de Keats contiene un pasaje privilegiado para entender la comprensión cortazariana de la tendencia moderna hacia la síntesis artística¹⁰⁶¹:

¹⁰⁶⁰ Dice el propio Cortázar de sí mismo: "Era inevitable que la estética simbolista le pareciera el único camino, que su primera juventud se ordenara bajo el signo de las correspondencias, que la poesía finisecular francesa se mezclara con Walter Pater, con Scriabin, con Turner, con Whistler, con D'Annunzio" ("Las grandes transparencias"; T: 110).

¹⁰⁶¹ En la ficción, el *Opium* de Cocteau, ese libro privilegiado en la formación de Cortázar, sirve de modelo de fusión artística: "Me meto de cabeza y me encuentro con los dibujos, porque además estaba eso, que descubrí la plástica en esos dibujos, la última ingenuidad, la más hermosa; ahora sé que no son para asombrarse tanto, pero esos bichos geométricos, esos marineros, esas locuras del opio, mirá eran noches y noches de estarlos mirando y sufriendo, fumando mi pipa y mirándolos, estudiando y mirándolos, todo el tiempo cerca de ellos, una locura de crustáceo" (E: 107-108).

[En la oda] hay otra complacencia, y ésta del más puro "more poético": la que emana siempre de la transposición estética, de la correspondencia analógica entre artes disímiles en su forma expresiva. El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que sólo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre, halla en estas descripciones de arcaico génesis su más punzante testimonio. (IJK: 284).

Como se ve, la tendencia no sólo es suceso histórico, sino recuperación del "placer" (complacencia) que se halla en toda correspondencia. Esa justificación psicológica se proyecta más tarde desde la concepción misma de la esencia de la poesía: la radical "otredad" del poeta hace que la misma poesía se vea "enajenada" hacia todo lo otro del mundo y, sobre todo, hacia la apropiación de los procedimientos de las otras artes¹⁰⁶². Es éste un punto esencial puesto que eleva a la poesía a un nivel jerárquico superior con respecto a las demás artes: el "valor poesía" asume todo en una operación asimétrica¹⁰⁶³ porque ni la pintura puede elevarse a poesía sin "degenerar" (y aduce el ejemplo del prerrafaelismo), ni la música puede evitar "tornarse "de programa" apenas rehuye su propia esfera sonora" (IJK: 284)¹⁰⁶⁴. La poesía es la única capaz de trascender su "propia esfera" sin traicionar su esencia. Pero no toda poesía, sólo la que denomina "de correspondencia", por oposición a la "de imitación": "Si "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", ¿cómo rehusarse a hallar en otras obras de arte -línea, color, sonido alzados ya a Belleza- una fuente de deleite poético?" (IJK: 285). Esa poesía "de correspondencia" es la que Cortázar pretenderá llevar a cabo en sus poemas "de arte".

¹⁰⁶² "Si el poeta es siempre "algún otro", su poesía tiende a ser igualmente "desde otra cosa", a encerrar multiformes visiones de la realidad en la recreación especialísima del verbo. Pues que la poesía -Keats lo supo harto bien- está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de concreción será el poético y sólo él" (IJK: 284).

¹⁰⁶³ "[La poesía] opera siempre como reductor a sus propias valencias y es en definitiva quien desorganiza un cierto orden al solo fin de recrearlo poéticamente" (IJK: 284). En nota aduce una de las fuentes principales de su concepción: Jacques y Raïssa Maritain: *Situation de la Poésie*, 1938. El ejemplar de Cortázar se guarda, profusamente anotado y subrayado, como dije, en la biblioteca de la Fundación Juan March.

¹⁰⁶⁴ En este caso, Cortázar contradice a Poe, más tradicional: "El Sentimiento Poético puede, como es natural, desarrollarse en diversas modalidades: Pintura, Escultura, Arquitectura, Danza, muy especialmente en Música, y, de manera muy peculiar y con mucha amplitud, en la composición de Jardines Decorativos o de Paisajes" ("El principio poético"; Poe, 1987: 89).

2. LAS ESTATUAS Y EL "POEMA-OBJETO"

2.1. "ESTATUA"

La penetración de la plástica como motivo de inspiración directa en ciertos poemas de Cortázar encuentra uno de sus primeros hitos fechables en el poema "Estatua", que constituye, como señala Cócara (1970: 65), la tercera colaboración de Cortázar, "dada a conocer en 1949", en la revista chililcoyana *Oeste*. Al crítico argentino el poema le sirve de pretexto para una imagen poco explicativa ("Estatua" sería casi emblema de "su poesía definida en piedra rítmica", *ibid.*) y una observación acerca de la supuesta evolución temática de la lírica cortazariana ("señala, con variaciones del tema, un mayor acercamiento a la realidad", *ibid.*).

El poema, sin embargo, me parece especialmente interesante por cuestiones más profundas. En primer lugar, ese supuesto "acercamiento a la realidad" no es sino un acendramiento del manierismo de la primera poesía cortazariana, que busca ahora proyectarse sobre objetos de arte para proseguir su indagación en el misterio de la identidad. En segundo lugar, si es posible tomar el poema como indicador de una cierta evolución en la escritura lírica de Cortázar, los indicios afectan sobre todo a aspectos formales que merecen una atención detallada.

Es preciso consignar en el inicio del comentario que se conocen dos versiones del poema: la original de 1949 (que recoge Cócara, 1970), constituida por cuatro cuartetas eneasílabas con rima asonante diversa en cada estrofa; y, en segundo lugar, la que el propio Cortázar incluiría más tarde en *Pameos y meopas* y *Salvo el crepúsculo*, que suprime las dos cuartetas centrales. Son, pues, dos textos diferentes que, cada uno en su momento, permiten señalar cuestiones distintas respecto a la evolución formal de la escritura lírica del autor argentino. Hasta esa fecha de 1949 no se conoce ningún

poema cortazariano en eneasílabos. "Estatua" supone, entonces, la experimentación con un nuevo instrumento expresivo que se convertirá con el tiempo en uno de los metros preferidos por el poeta¹⁰⁶⁵.

La versión reducida en 1971, cuando el poema se incorpora a *Pameos y meopas*, puede interpretarse a este respecto como un esfuerzo por atenuar la densidad de efectos fónicos que caracterizaba a la primera poesía cortazariana. Con las dos estrofas suprimidas se eliminan, por ejemplo, casi todas las asonancias internas, carísimo recurso para el poeta en ciernes que también destaca en la primera versión de este poema. Al tiempo, se consigue un texto cuyo sentido se da más concentrado, prescindiendo del nexo discursivo que acaso lastraba el texto original.

El poema se puede interpretar como écfrasis simbólica de la imagen representada por la estatua, de la cual no se precisa más que el autor en un sucinto epígrafe: "de Maillol". Fuera del interés que puede tener identificar el referente concreto del poema (una de las muchas figuras femeninas del escultor francés¹⁰⁶⁶), título y epígrafe subrayan, respectivamente, la voluntad esencializadora del poeta, que elige la estatua como símbolo abstracto, y, acaso, la filiación estética del discurso poético en el ejemplo de Maillol, a quien se tiene por uno de los mayores representantes del clasicismo moderno.

¹⁰⁶⁵ Podría postularse que la incitación para ese "experimento" le viene a Cortázar de una inmersión en la lectura de poetas franceses, sobre todo la de Valéry, que en ese momento marca un hito en su formación lírica: "hace veinte años veía yo en un Paul Valéry el más alto exponente de la literatura occidental" ("Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", carta a Roberto Fernández Retamar, Saignon, 10-V-1967; UR, II: 278).

¹⁰⁶⁶ Según el v. 5 de la versión reducida ("Un seno, un vientre, una rodilla",¹³ en la original), podría tratarse de la celeberrima "Mediterránea", en la que la posición de la mujer recostada impone tales elementos. Maillol trabaja en ella desde 1896. Su primera versión definitiva, en bronce, data de 1909 y se ubica en los jardines de las Tuilleries de París (cfr. Marchán Fiz, 1994: 659-660). Esa estatua de Maillol concentra dos referencias claves en este contexto cortazariano: primero, su inspiración en las teorías geométricas de Cézanne (que también inspiraron al Rilke de la segunda parte de los *Neue Gedichte*, texto que habrá de ser convocado en este capítulo); segundo, suscitó la admiración de Gide ("Es luminosa; no tiene significado; es una obra silenciosa, una simple manifestación de la belleza", *apud* Marchán Fiz, 1994: 659), admiradísimo a su vez por Cortázar. Además, el título de esa estatua se proyecta sobre el poema cortazariano homónimo que comento más adelante.

La existencia de dos versiones del poema obliga a un ejercicio de lectura semejante al que requieren tantos lugares del *corpus* cortazariano. En este caso, elijo atender en primer lugar a la versión "definitiva", reducida, tal como el autor la inserta en sus volúmenes poéticos. En un momento posterior introduciré las observaciones que pueden derivarse de las estrofas suprimidas. Transcribo, pues, dada su brevedad, la versión final del poema:

ESTATUA

de Maillol

La luz la elude y juega en torno
sus finas sombras matinales,
resbala sin tocar y evade
la luz más pura de este torso.

- 5 Un seno, un vientre, una rodilla,
remansos donde busca el aire
su clara réplica, el pasaje
de toda estatua hacia sí misma.

En su estado final, el poema se articula en dos momentos claramente definidos por los límites de la estrofa: el instante de la contemplación y el instante de la interpretación de lo contemplado. En su concisión y por su planteamiento, recuerda este poema a los postulados de la *Dinggedicht* rilkeana, que Cortázar había asumido perfectamente ya en ese momento¹⁰⁶⁷. De acuerdo con esos postulados, la voz

¹⁰⁶⁷ Podría pensarse que Cortázar busca imitar en "Estatua", con respecto a Maillol, la respuesta de Rilke al estímulo de Rodin. El testimonio más explícito se halla en un párrafo de *Imagen de John Keats* precioso si se proyecta sobre el poema que comento: "Se piensa en Rilke llegando a París, asomándose al Louvre y a las piedras de Rodin, comprendiendo de pronto la necesidad de una *Dinggedicht* [*sic* en el original; la corrección de la versión impresa, *Dingedichte*, tampoco es exacta]. Me acuerdo, ahora ya hace un año: entré al museo de Nápoles una mañana en que caía una llovizna como talco. Era mi primer reencuentro con Grecia. Abolido, acosado, no pensaba, no entendía, no comparaba. Más tarde tuve como una entrevisión de que en esas horas no había sido nadie, sustituido por -cómo decirlo- las estatuas mismas que se miraban, se conocían. *Como si me ahuyentaran, me desalojaran, pero no "de mí mismo" porque el desalojado era precisamente ese mí mismo, al punto de no quedar nada fuera de los mármoles conociéndose, mirándose, sabiéndose, gozándose*" (IJK: 265-266). La cursiva del final es mía y apunta a la directa conexión del párrafo con la resolución del poema "Estatua" en una indagación acerca de la identidad. A continuación de ese párrafo, Cortázar escribe un breve poema, pura efusión del contemplador de las estatuas clásicas: "Pugilistas, efebos, y displicentes dioses / habitando su mármol desde un gesto elegido. / El tiempo ha roto en ellos las espadas / y las virilidades. Desasidos de la última atadura / van por el día como nubes". Pero lo que me interesa subrayar en este momento es la "simpatía" lírica que Cortázar percibe entre Rilke, Keats -que como ha de verse está también en la base de la poesía "de arte" del argentino- y él mismo, en tanto que hipóstasis los tres de ese "one by beauty slain" que aparece en *Endymion* (v. 98), poema comentado por Cortázar en las páginas siguientes al párrafo que he transcrito.

enunciativa no se deja asir: es la de un observador indefinido, únicamente caracterizado por la sutileza de su percepción en la primera estrofa. Su sola marca consiste en la perspicacia ante el detalle significativo, que será desentrañado en la segunda estrofa. La subjetividad insoslayable en toda interpretación queda atenuada por el recurso a la enunciación nominal que prescinde de nexos copulativos.

Y lo observado en el poema es el misterio de la forma. La estatua se erige como figura que debe ser descifrada, como proyección exterior, visible, de un interior apenas accesible. La luz no puede "des-velar" ese interior, queda apenas en la superficie, o mejor, no penetra ni siquiera el "aura" de la forma ("resbala sin tocar") y, desde luego, ni siquiera puede medirse con la "luz más pura" que emana del interior, el enigma de su belleza.

Ese enigma comienza a disolverse en la interpretación que ocupa la segunda estrofa. La belleza procede de la armoniosa réplica que desde el interior ofrece la forma al ámbito que la circunda, el "aire", que la trama y a la vez le da su sentido. Si la figura, en principio opaca, se revela como réplica armoniosa de un movimiento inasible, cabe, entonces, verla como forma que surge del vacío. El objeto, así, se reconoce en su esencia, encuentra su identidad (el pasaje hacia sí misma) en el hueco que ha llenado un instante.

Como he apuntado, la versión original, más extensa, saturaba el poema en dos ámbitos distintos. Por un lado, incurría en la inflación fónica común a los poemas cortazarianos de los años 30-40, como ha podido ir viéndose a lo largo de mi estudio. La versión reducida se caracteriza por una sutileza sonora confiada apenas a la aliteración que implica acentos importantes ("*La luz la elude* [...]", 1; "*la luz más pura* [...]", 4) y apoyada además en la anáfora. Por otro lado, la repetición de idéntica asonancia en los versos mediales de cada una de las dos estrofas redundaba en unidad formal en la que se subsume la contraposición entre contemplación e interpretación que he señalado.

La versión primitiva insertaba entre ambas estrofas estas dos:

Desde el silencio que la habita
- su negro vino sordo dentro -
ánfora y pie del movimiento
danza en el tiempo de la arcilla.

Limpia armonía que la ordena
sumando en fuerza tanta gracia,
oh libertad incorporada
a la vigilia de la piedra.

Por comenzar con el efecto de rimas, la repetición que en la versión reducida aparece como recurso de unidad y equilibrio, con el "añadido" de estas dos estrofas se convierte en redundancia descompensada: la estrofa *2 comporta la misma asonancia en /ía/ que la estrofa *4 (el asterisco indica que el orden se refiere a la versión primitiva). La reducción ha significado, entonces, una depuración formal, que se hace más evidente si se percibe la cantidad de asonancias internas que pululan ligando esos ocho versos suprimidos.

A otro respecto, por si la intensidad retórica no fuera suficiente marca de "voz", la estrofa *3 incluye una exclamación que por sí sola impone al objeto la presencia del sujeto que lo dice casi en éxtasis, y que en la versión reducida se borra, manifestando una mejor asimilación del modelo, entregando un "poema-objeto" más acrisolado. En fin, lo que estas dos estrofas añaden es un nexo discursivo entre 1 y *4, que realmente no es necesario, y proponen un nuevo elemento semántico (la importancia del devenir, de la llegada al ser del objeto de arte), que permanecerá implícito en la segunda versión.

La estrofa *2, además, postulando la metaforización del objeto (estatua=ánfora) lo disuelve como entidad. Por eso, la solución del enigma que propone (silencio=negro vino sordo) no deja de dar la impresión de conclusión automática de un discurso alegorizante que no puede acercarse a la esencia del misterio que pretende decir, sino que se queda en sus propias construcciones verbales. No menos mecánica resulta la progresiva concreción del ser, que en la versión reducida daba directamente el "salto"

de su presencia a su sentido, mientras que aquí atraviesa dos estadios cada vez más densos: el "tiempo de la arcilla" y la "vigilia de la piedra". Esa progresiva llegada a la materialización se percibe en la importancia del movimiento, pero atenúa lo importante: que el enigma del objeto reside en su forma. Así, la estrofa *3 se convierte en acumulación de sustantivos abstractos que quieren cercar ese misterio de la forma ("armonía", "fuerza", "gracia", "libertad"), pero que dan la impresión de mera acumulación conceptual que no logra su objetivo sino en la estrofa final. En suma, la supresión de esas dos estrofas centrales consigue el poema buscado (y que resumo en ese paso del ser al sentido), sin necesidad de ofrecer el andamiaje discursivo. Como digo, la depuración revela acaso un acendramiento del discurso lírico cortazariano, que será nota común a todos los poemas de arte, al margen de su extensión.

2.2. "MEDITERRÁNEA"

Por su relación con el hipotético referente de "Estatua", mi comentario progresa hacia un poema de los años 50 que curiosamente lleva por título el mismo que el de una estatua de Maillol. El poema está compuesto por cuatro cuartetos de versos endecasílabos sin rima y puede fecharse conjeturalmente hacia 1955-1956 por razones extra-textuales. En *Salvo el crepúsculo* le precede un poema en cuartetos de versos alejandrinos, también sin rima, titulado "Tala" y le sigue este comentario autoral:

Diez años y un océano separan *Tala* y *Mediterránea*; si no los hubiera fechado, ¿cómo saberlo? El lirismo de Supervielle y las mitificaciones de Cocteau son respectivamente figuras de proa, cicatrices en la piel del recuerdo. (SC: 247).

A pesar de esa observación, ninguno de los dos poemas lleva fecha en *Salvo el crepúsculo* y para establecer la datación relativa entre uno y otro es preciso recurrir a cuestiones estilísticas y, acaso, apoyarse en la mención de los poetas franceses que Cortázar cita en esas líneas y que aparecían en el epígrafe de "Tala" (Supervielle) y en la dedicatoria de "Mediterránea" ("Para el Pajarero y su estrella"¹⁰⁶⁸). Teniendo en cuenta,

¹⁰⁶⁸ El Pajarero es Cocteau, como Cortázar recuerda en otros lugares: "[...] Jean el pajarero que me arrancó

además, el comentario autoral, la primera conclusión que debe sacarse es que uno de los poemas es anterior a 1951 y el otro posterior. Dado el tono simbolista de "Tala" y, sobre todo, su regularidad métrica basada en el alejandrino, me inclino a pensar que éste es el poema anterior a la partida de Buenos Aires y que, por su afinidad métrica y estética con "Marco Polo recuerda" -que sigue a "Mediterránea" en *Salvo el crepúsculo* y que se fecha "bajo los álamos mendocinos de los años cuarenta" (SC: 247)- puede ser de hacia 1945¹⁰⁶⁹, con lo cual "Mediterránea" debería fecharse hacia 1955-1956. La afinidad que Cortázar percibe entre ambos poemas y que borra la cronología se sustancia en la función que cada uno de los poetas evocados tiene en el proceso de formación lírica del autor argentino: Supervielle es "figura de proa", esto es, anticipación en Mendoza de lo que había de hacerse en Francia; las "mitificaciones de Cocteau" son "cicatrices en la piel del recuerdo", vívidas presencias en París del descubrimiento maravillado del Pajarero en el Buenos Aires de los años 30-40.

Establecido, pues, con relativa precisión el lugar del poema en la cronología de la escritura lírica de Cortázar la fecha de mediados de los años 50 coincide con la de la mayoría de los poemas "de arte", que, así, podrán integrar un grupo temático bastante definido y, probablemente, como se verá, relacionado con la respuesta inmediata que provoca sobre el recién llegado a Europa el contacto directo con los elementos que constituyen sus mitología cultural.

En tal sentido, "Mediterránea" puede ser un título cifrado: adjetivo sustantivado que condensa la esencia de un espíritu o de una identidad cultural en la que se buscan los orígenes. El poema se constituye como una reflexión acerca del poder re-

de la adolescencia idiota y bonaerense [...]" (VDOM: 12). La dedicatoria no aparece en RC, pero sí en RC2.

¹⁰⁶⁹ Sabido es que Cortázar llegó a la Universidad de Cuyo el 8 de julio de 1944 (cfr. carta del 29-VII-1944; Domínguez, 1992, ed.: 267) y permaneció allí hasta fines de 1945, cuando tras las vacaciones de verano ya no se incorporó, al parecer por problemas de política universitaria relacionados con el acceso del peronismo al poder.

mitificador del arte y sus cuatro estrofas se organizan como marco (1 y 4) y ejemplos (2 y 3).

El inicio del poema habla de destrucción: "Los nobles parricidios, las estatuas / tronchadas por la fría hoz de la luna" (1-2). Desde el punto de vista de la reflexión sobre el arte y la cultura, "Mediterránea" deja constancia en su comienzo del desgaste sufrido por los objetos fundadores de cultura: también el arte se ve afectado por la muerte. Sin embargo, el poeta moderno no se conforma con una meditación ante las ruinas, sino que asume que el arte alberga la posibilidad de generar sus propios mitos. Las obras mismas, desposeídas de su valor numínico originario, de su función vicaria (estar en lugar de lo sagrado) experimentan un proceso de re-mitificación, constituyen un "nuevo panteón", a la medida del hombre: "descienden en un humo de leyenda / al más profundo cielo de los hombres" (3-4). Los ejemplos elegidos en este poema (la Venus de Milo y la Gioconda) tienen, a mi juicio, esa nota común: son mitos contemporáneos extraídos de su propia configuración artística y no la configuración artística de mitos pre-existentes.

Ambos son productos de la transformación: la vida del arte se da en la historia. Quiere esto decir que es inconcebible una Venus de Milo con brazos, que es impensable ya una Gioconda sin los bigotes que le pintara Duchamp. El "más profundo cielo de los hombres" las acoge en su estado final, no son objetos de culto o vehículos de homenaje áulico: son objetos de cultura que han alcanzado veneración por sí mismos.

De ahí que la referencia inicial a las "estatuas tronchadas" apunte, en mi opinión, a una triple referencia. En primer lugar, la directa mención de la leyenda mitológica: el "tronchamiento" (la decapitación) es elemento capital en la configuración del mito de la Gorgona, mencionado en el v. 13 (los ejemplos de la Venus de Milo y la Gioconda son considerados "formas de Gorgona"). En segundo lugar, otro "tronchamiento" es el padecido por la Venus rota: el estrago producido por el tiempo es la destrucción que se convierte en mecanismo esencial a la configuración del mito artístico. Finalmente, el

tercer nivel de referencia es metafísico-semántico: las "estatuas tronchadas" son metonimia de las "mitologías desmitificadas", esto es, de la muerte del sentido originario del objeto, que debe ser interpretado de nuevo.

Las estrofas centrales constituyen, como digo, un ejemplo de esa tesis general, pero aplicado a un tema concreto, la mujer, que debe proyectarse, no obstante, hacia una especie de "erotismo comprometido", relacionado con el simbolismo genesiaco de lo femenino. Pero el primer nivel de lectura de estas dos estrofas implica un cambio enunciativo: ante todo se establece un diálogo con objetos de arte, que son apelados directamente por una voz plural ("todos al fin yacemos [...]", 6; "[...] despertaremos al espanto", 12), ausente de las estrofas-marco. Así, en estos dos cuartetos la enunciación se ha situado en ese ámbito de re-mitificación artística, en el "más profundo cielo de los hombres", en el que éstos intentan explicarse la nueva función de sus referentes.

Tanto la Venus de Milo como la Gioconda, insisto, son objetos de arte, "modificados" (por el tiempo / por una re-manipulación artística -Duchamp¹⁰⁷⁰-), objetos incluso de museo (el Louvre en este caso) que pueden convivir a pocos metros, lo cual borra sus orígenes y los entrega a la contemplación como presencias opacas, dotadas de un "secreto" (5). La Venus es la fascinación por la ausencia:

5 Venus de Milo, tu secreto es éste:
todos al fin yacemos en tus brazos,
y las caricias más prolijas nacen
de tu invisible máquina amorosa.

Se la equipara con una Virgen-madre "sin brazos", la única posible en el mundo de la falta del sentido: todos ("los hombres") yacemos en lo que no es, en lo desaparecido. La Venus de Milo es el abrazo de la nada, abierta a toda posibilidad ("las caricias más prolijas").

La Gioconda, por su parte, es emblema del enigma de la identidad, que sólo se perfila en el retruécano:

¹⁰⁷⁰ Recuerdo que Cortázar siente una atracción especial por el poeta de los *ready-made*. Cfr. "Marcelo del Campo o más encuentros a deshora" (UR, II: 167-175) y otros lugares (por ejemplo VDOM: 25, 53, 110-111).

10 Gioconda, eres un hombre disfrazado
de hombre que se disfraza de mujer,
y tu sonrisa goza del minuto
en que despertaremos al espanto.

Su secreto está velado por una máscara multiplicada que anticipa la relación de lo siniestro con la revelación del sentido. En ambos casos, la implicación del sujeto con el objeto de arte es vivida como pulsión erótica: sólo el solapamiento de identidades abre la posibilidad del sentido.

La estrofa final cierra el marco y apunta la clave del poema. Los ejemplos anteriores son "formas de Gorgona"¹⁰⁷¹ recurrentes ("[...] vuelven / como espejos que fueran golondrinas", 13-14), espejo y disfraz del monstruo amenazante y fascinador, que pone en cuestión la identidad, pero que a la vez posee poder vivificador: la sangre de la Gorgona resucitaba a los muertos. Del mismo modo, el arte es capaz de volver a dar un sentido pleno a los objetos que han perdido su contexto original. La manipulación, la interpretación, se convierte así en sacrilegio necesario ("[...] abominaciones / que son la sal y el vino para el viaje", 15-16) para no permanecer en la ausencia del significado.

3. TRES CANTOS ITALIANOS Y OTRO OBJETO MÁS

La sección de *Pameos y meopas* fechada con mayor precisión ("Cantos italianos", Roma, 1953) acoge tres poemas que pueden adscribirse inequívocamente al *corpus* de la "poesía de arte". Dos de ellos, que abren la sección, forman una especie de díptico "funerario": "Tumbas romanas" y "Tumbas etruscas". El tercero, "Los dióscuros", que la

¹⁰⁷¹ En otro lugar, Cortázar interpreta esta "figura" como símbolo de la fijación que puede conseguir la poesía: "Pues importa advertir que las escenas que describe la franja [...] *estaban aconteciendo*, tenían lugar en el tiempo hasta un determinado instante en que el grito de Fausto (la más absoluta "Ars poética" jamás formulada) las detuvo sin detenerlas, las fijó en su ápice de hermosura sin petrificarlas, realizó al fin ese ideal que horrorosamente balbuceaba Gorgona desde el mito antiguo" ("La urna griega en la poesía de John Keats"; OC/2: 59).

cierra, constituye una recreación de la escena mitológica contemplada en un "vaso griego del museo del Vaticano", según consigna el epígrafe¹⁰⁷².

Como ya apunté en otro lugar, por su fecha y ubicación, los textos que integran esa sección constituyen la respuesta poética que suscita en Cortázar su segundo viaje italiano, en compañía de Aurora Bernárdez¹⁰⁷³. Si todos ellos tienen un pretexto cultural más o menos ostensible, los tres que selecciono en este momento son los que más directamente se adscriben a un referente concreto procedente del mundo del arte. De ahí, quizá, que a la hora de pasar a *Salvo el crepúsculo* se integren como los tres primeros poemas de una sección titulada "Esa belleza en la que toda cosa" (con verso tomado de la penúltima estrofa del *Adonais* de Shelley -que se transcribe, en inglés, como epígrafe de la sección-). Esta sección de *Salvo el crepúsculo* acoge, además, los tres extensos poemas que en *Pameos y meopas* conformaban la sección "Grandes máquinas" y que también comentaré más abajo.

La unidad que establezco entre estos tres poemas es aparentemente sugerida por su propia disposición en *Salvo el crepúsculo*: por un lado, se altera el orden relativo que tenían en *Pameos y meopas* y pasan a configurar una especie de tríptico en el que las dos "tumbas" enmarcan la éfrasis del "vaso griego". Además, si cada una de las tres "grandes máquinas", al pasar a "Esa belleza en la que toda cosa", va precedida de un epígrafe alógrafo que, en cierto modo, aísla al poema, los tres "cantos italianos" se suceden en continuidad, sin interrupción de textos extraños.

Por ser el único epígrafe que actúa sobre los tres "cantos italianos", el texto de Shelley que los precede en *Salvo el crepúsculo* merece cierta atención. En primer lugar, puesto que ese fragmento procedente de la elegía dedicada a Keats introduce de forma

¹⁰⁷² De los tres poemas, el que conoce mayor fortuna editorial es "Tumbas etruscas", pues aparece ya en *Último round*. Posteriormente pasará a las dos compilaciones italianas (RC y RC2) así como a *Salvo el crepúsculo*. Los otros dos poemas, sin embargo, sólo pueden leerse en *Pameos y meopas* y *Salvo el crepúsculo*

¹⁰⁷³ El primero es "un viaje de tres meses a Italia y Francia" que realiza entre finales de 1949 y principios de 1950 (cfr. Cortázar, 1991a: 4).

indirecta al poeta de la "urna griega" como uno de los modelos principales, acaso el más importante, que actúan sobre Cortázar cuando éste se pone a escribir poemas sobre objetos artísticos, como ya apunté: "Los dióscuros" y un soneto algo anterior, "El ánfora" (que comentaré, sin embargo, a continuación como posible escolio de "Los dióscuros") pueden leerse, a mi juicio, como ejercicios de *imitatio* en los que Cortázar pretende seguir el modelo de la oda *On a Grecian Urn*, poema cuya traducción en verso había realizado ya en 1946¹⁰⁷⁴. Por otro lado, la penúltima estrofa de *Adonais* se cierra con unos versos que apuntan al sentido general de esta poesía de "arte" tal como Cortázar la comprende: Luz, Belleza, Bendición, el Amor que sustenta a los seres, "[...] are mirrors of / The fire for which all thirst [...]" y concluye "[...] now beam on me, / Consuming the last clouds of cold mortality" (Shelley, 1991: 148). El objeto de arte se ofrece, entonces, como forma que trasciende la subjetividad, proyectándola hacia el reino de lo perdurable ("el cielo más profundo" de "Mediterránea"), y anula los poderes de la muerte. Los tres "cantos italianos" entablan, pues, con la cita de Shelley una relación de corroboración paradójica. Los tres poemas tienen por tema común un tópico órfico, el vencimiento de la muerte: las "tumbas" como signo de un tiempo que fue, y que en cierta manera vive en ellas, pues allí "se está a salvo del cambio" ("Tumbas etruscas", 30); "Los dióscuros" porque el tema de la inmortalidad es esencial a la leyenda mitológica que el texto evoca.

¹⁰⁷⁴ En nota de la versión original del ensayo, Cortázar explica: "Esta versión, donde la disposición estrófica y el orden de las rimas -aquí asonantes- han sido preservados, alcanza tal vez a traducir -pese a la irreparable pérdida eufónica y rítmica- algo del sentido poético del original" (Cortázar, 1946: 71, n.). El texto pasó con leves modificaciones al original de *Imagen de John Keats*, pero la versión del ensayo publicada en 1996, al corregir las traducciones, deshace la versión métrica (IJK: 270-271), pero no borra las "huellas" que el propio Cortázar había introducido antes de su traducción, con lo cual éstas se convierten en un absurdo que denuncia la manipulación editorial: "Humildemente pido excusas por su traducción; quise tratar de mantener un ritmo y -con rimas asonantes- las combinaciones que se dan en los dos tercetos de caa estrofa" (IJK: 267). El texto completo del artículo de 1946 -con la traducción original- puede leerse ahora en OC/2 (25-72) y la traducción exenta se publicó en la revista *Lateral* (Cortázar, 1995).

3.1. "TUMBAS ETRUSCAS"

Es el poema que primero se publica de este "tríptico" y el que abre la sección en *Salvo el crepúsculo*. En cierto sentido, incluso es lógico que preceda a "Tumbas romanas" en tanto que la unidad del conjunto aparece incrementada por la progresión histórica.

Como es habitual en estos poemas, el discurso poético surge de una voz voluntariamente impersonal (reflejada aquí en ciertas formas verbales: "agobiarse", 11; "se puede...", 21, 24; "se está", 30), una voz que se borra ante la presencia del objeto y que sólo aparece marcada como "contemplador" (actividad que se revela en la frecuencia de los deícticos que remiten al referente externo: "estas figuras", 1; "esta aterida terracota", 2; "este policromado simulacro", 14; "estas mejillas", 31). Dado el tema funerario, la observación objetiva alterna con la reflexión moralizante acerca de las relaciones entre vida y muerte y el papel mediador que, como objeto de arte, ejerce la construcción funeraria.

Por otro lado, la extensión del poema (35 vv.) permite poner en marcha recursos enunciativos que complican un tanto su estructura. En primer lugar, la introducción de lo que a todas luces parece una cita literaria (vv. 7-9), que representa, entonces, a "otra voz", distinguida por la cursiva y que ejerce función de comentario yuxtapuesto en la primera estrofa del poema. En segundo lugar, el uso de los paréntesis, que acogen esa cita, pero también, más abajo (vv. 21-28) encierran el momento de evocación imaginativa más intenso, que transgrede momentáneamente el anclaje objetivo del discurso.

La organización del poema, como también es habitual, alterna secuencias descriptivas y secuencias interpretativas. Primero, y al margen de la valoración implícita en el uso de determinados adjetivos, se ofrece sólo la imagen del objeto: "[...] estas figuras, / esta aterida terracota [...]" (1-2); "La esposa y el esposo, / el perro fiel, el cántaro, / los dones para el lento itinerario" (4-6). Entre la descripción se han diseminado otros elementos que anticipan vectores semánticos capitales en el poema.

El primer verso, por ejemplo, ya apunta la cuestión del vencimiento de la muerte: "Una postrera vanidad retiene estas figuras". Poco más adelante, se subraya el carácter protector de la construcción funeraria con respecto a las figuras: "[...] los túmulos / han protegido de los vientos y las hordas" (2-3). Los últimos versos de la primera estrofa suponen la aparición del discurso paralelo que, sin nexo aparente, insiste en la voluntad de invertir el sentido de la muerte; el viaje final debe ser hacia la resurrección fuera del tiempo, no hacia el ocaso: "*(hacia oriente bogando luminosos, / que no ceda la barca al arpón de Tuculca, / a la horrible región del noroeste)*" (7-9)¹⁰⁷⁵. Esa voluntad positiva de invertir el sentido de la muerte se prolonga en los versos de la segunda estrofa, donde comienzan a instalarse oposiciones simbólicas que articulan el sentido del poema:

10 Afuera, oh vida bajo el sol, árbol de nubes!
 ¿cómo agobiarse al peso viscoso de la sombra,
 entregar tanto mármol, tanta sangre de espuma

a las madejas rotas del olvido?

La expansividad del "árbol de nubes", el "afuera", la luminosidad que había aparecido antes y ahora se cifra en la presencia del sol constituyen la negación del "peso viscoso de la sombra"; el mármol, la sangre y la espuma responden a la "aterida terracota": el monumento no es triunfo de la muerte, sino ámbito que vencerá al olvido, que preserva la vida "en suspenso" en un "policromado simulacro", según se afirma en el v. 14. En este punto del poema se ha llegado a la comprensión del sentido del objeto: "la tumba que es también la casa, / la muerte que se ha vuelto costumbre y ceremonia"

¹⁰⁷⁵ Tuculca es el dios-demonio de los etruscos, asociado a Charun (=Caronte) y vinculados ambos a los "ángeles de la muerte", psicopompos relacionados con Hermes. Tienen, por tanto, connotaciones esotéricas que los convocan a la hora de explicar la figura del Diablo en el Tarot, por ejemplo. Aparece dos veces en *Los premios*: "*Persio siente como un espanto que sube peldaño a peldaño, visiones de barcas fatales sin timonel corren por su memoria, lecturas recientes lo proveen de visiones donde la siniestra región del noroeste (y Tuculca con un caduceo verde en la mano, amenazante) se mezclan con Arthur Gordon Pym y la barca de Erik en el lago subterráneo de la Ópera, vaya mescolanza*" (LP: 116); "[...] desde uno de los bordes asoma una figura fugitiva, quizá Vanth, la de enormes alas, contraseña del destino, o quizá Tuculca, el del rostro de buitre y orejas de pollino tal como otra contemplación alcanzó a figurarlo en la Tumba del Orco [...]" (LP: 272). Una estatua del mismo dios fue encontrada en las excavaciones de Cerveteri, de donde procede el famoso sarcófago que puede inspirar el poema y que Cortázar parece recordar en otro texto de ambientación italiana: "[...] Adriano seguía en la cama, a medias incorporado y sonriéndole como desde un sarcófago etrusco, fumando despacio" ("*La barca o Nueva visita a Venecia*", *Alguien que anda por ahí*; CC/2: 169). A pesar de estos datos, no he podido localizar el texto que aparentemente es citado en el poema.

(15-16). La muerte se considera rito de paso hacia la eternización de la vida y el monumento funerario constituye el instrumento y el testimonio de ese rito.

A partir de ese momento, la escena se vivifica, la enumeración de elementos del objeto se convierte en descripción de un instante sostenido en vilo, captado para la eternidad: "Una cíclica fiesta circula en las paredes / con sus rojos, sus verdes, sus ordenadas tierras. // La mujer no se aparta del tálamo infinito, / el perro vela, no hay demonios" (17-20). La tumba ya no sólo un monumento conmemorativo, sino la huella de algo que fue y que, en cierto modo, sigue siendo.

A continuación se inscribe una tirada relativamente extensa de versos interpretativos que incluyen su propio comentario y que conviene analizar. Entre paréntesis se completa la escena enumerando "lo que falta" a esa construcción para que sea verdadera presencia de la vida:

(Sólo falta -se puede no nombrarlo- el azar de los huéspedes,
las migas en el suelo, la antorcha que gotea,
el grito de un esclavo castigado.
Sólo faltan -se puede no nombrarlos-
25 los años y los meses y los días,
los diástoles, los sístoles. Apenas
un temblor en las túnicas, perfectas
en su ordenada pulcritud).¹⁰⁷⁶

Lo que falta, en suma, es la huella del tiempo, que antes de hacerse explícito se da en imágenes de "cambio": las migas que dicen que *hubo* pan; la antorcha deshaciéndose, el grito desapareciendo. Faltan los signos de la fragilidad de la vida, la alternancia del latido que está condenado a detenerse, la arbitrariedad del temblor de la túnica ("protegida del viento", como se leía antes). Lo importante es notar que todo eso que falta es introducido por la "voz poética": es el discurso el que no puede enfrentarse en igualdad de condiciones a la eternidad del objeto artístico. La palabra es disolvente, devuelve al devenir, percibe los huecos. De ahí, la admonición impersonal:

¹⁰⁷⁶ Entre los vv. 25-26, en *Salvo el crepúsculo* se introduce un espacio en blanco que no está en ninguna de las otras publicaciones del poema. En SCm se produce el salto de página justo tras el v. 25 y, como ocurre en otros poemas, la edición española resuelve mal las diferencias de compaginación.

"se puede no nombrarlos", si se quiere concebir la eternidad; hay que callar, si no se quiere poner en riesgo la inmortalidad conseguida en la materia artística.

De ahí que la continuación del poema sea adversativa: si el discurso violentaba el ser en su voluntad de hacer evidentes las faltas, es preciso volver a preservar la escena:

30 Pero el festín inmóvil sigue, el viaje sigue abajo,
 se está a salvo del cambio, nada moja
 estas mejillas que ha pulido el fuego,
 que el tiempo desconoce en su carrera
 aire arriba, en los árboles que pasan y se alternan.

El ámbito de abajo, el de la vida después de la muerte, está protegido del cambio, es un reflejo del mundo de arriba, pero sacado fuera del tiempo. El símbolo de la expansión y el movimiento es una vez más el "aire" (explícito en el "viento", v. 3 e implícito en el "temblor de las túnicas", v. 27). Los dos mundos coexisten y no deben anularse. El final del poema -dos heptasílabos aislados- revela que el único nexo entre ellos es la voz del poeta (cuya problemática presencia se ha ido notando), vinculado inequívocamente a la figura de Orfeo: "Un pastor sobre el túmulo / canta para la brisa" (34-35). Situado sobre la muerte, que ha sido vencida, el poeta eleva su canto hacia la vida, su discurso nace de la fijeza, para darse a la mutación.

3.2. "TUMBAS ROMANAS"

Las "tumbas romanas" de Cortázar contrastan con las etruscas ya desde su misma extensión: es un breve poema de ocho versos¹⁰⁷⁷, que por ello transcribo en su integridad:

TUMBAS ROMANAS

Via Appia

Las tumbas, esos árboles de muerte entre los bellos
cipreses italianos, esos gestos oscuros, demolidos

¹⁰⁷⁷ La posible influencia de Rilke en esta "poesía de los objetos" vuelve a hacerse notar cuando se recuerda el soneto tiene un soneto titulado "Römische Sarkophage" (Rilke, 1991: 104-105) que habla también de la detención del tiempo.

5 a lo largo de un tiempo que las ciñe danzante
y les quita los frisos, los relieves,
las va volviendo tumbas verdaderas, las despoja
de sus ornadas vanidades,

y les cede, con lástima furtiva
un vuelo de palomas.¹⁰⁷⁸

El referente externo aparece precisado, o al menos mejor ubicado, gracias al epígrafe, que halla su eco en los "cipreses italianos" (2). Dicha precisión redundante en otros contrastes. Estas tumbas se ofrecen en medio de la naturaleza, mientras que las etruscas probablemente -aunque no se consignara- habían sido contempladas en un museo y el poema se había construido como evocación imaginaria a partir de lo visto y lo sabido. En este poema, al contrario, no se pone en marcha ningún tipo de construcción imaginaria. El discurso lírico está constituido por una sola frase nominal continuada de carácter puramente mostrativo, sobre el que el observador (disimulado otra vez en una impersonalidad acaso más radical, por la ausencia de marcas identificables de enunciación) proyecta una cierta interpretación de la muerte.

Las tumbas, aquí, ya no son huellas de una vida detenida y proyectada hacia la eternidad. Son signos opacos que sólo dicen la presencia de la muerte. Si los "túmulos" etruscos eran vistos como defensas que protegían del tiempo a las figuras, las "tumbas romanas" merecen atención por ser víctimas de los estragos del tiempo. Si la vida afuera, bajo el sol, en aquel poema era "árbol de nubes", aquí las tumbas son vistas como "árboles de muerte" (1). Si allí "una postrera vanidad" protegía a las figuras, aquí el tiempo despoja a estas tumbas "de sus ornadas vanidades" (6), en lo que a todas luces parece un juego etimológico que subraya el nihilismo: "(or)nadas vanidades". El tiempo es aquí el protagonista, que devuelve a la tumba los verdaderos atributos de la muerte: el despojamiento. El tiempo, en su constante pasar, acaba venciendo siempre a la misma falsa muerte, disfrazada de ceremonia y costumbre ("y les quita los frisos, los

¹⁰⁷⁸ Los versos 2 y 7 terminan con coma en PM.

relieves / las va volviendo tumbas verdaderas [...]", 4-5). El único ornato que el tiempo concede ("con lástima furtiva", 7) a las tumbas, a la muerte, es un símbolo de fugacidad: "un vuelo de palomas" (8).

El díptico funerario ha quedado así cerrado en contraste: frente a la aspiración de eternidad conseguida en el objeto de arte, los estragos del tiempo reflejados en la tumba, despojada de todo ornato, reducida a ser sólo signo de muerte. Y frente a la muerte estilizada en objeto artístico, su presencia insoslayable en medio de la naturaleza (*et in Arcadia...*)¹⁰⁷⁹.

3.3. "LOS DIÓSCUROS"

Entre ambos poemas "funerarios" se sitúa una reflexión mitológica sobre el tema de la inmortalidad, suscitada por la contemplación de otro objeto artístico: un "vaso griego del museo del Vaticano", según consta en el epígrafe. Como he apuntado antes, puede resultar útil acercarse a este poema considerándolo como una especie de *imitatio* de la oda "On a Grecian Urn" de Keats y teniendo en cuenta los comentarios que ese poema le suscita a Cortázar. Muchos de ellos son ilustrativos para comprender mejor "Los dióscuros". En primer lugar, Cortázar hace destacar la importancia de las artes "menores" para una mejor comprensión del verdadero espíritu clásico:

La sugestión de lo pequeño -el vaso, la figurilla de Tanagra, la ofrenda votiva- perdía eficacia ante la visión olímpica y excluyente; el milagro de Fidias eclipsaba aquellas otras muestras de arte que precisamente hubieran permitido admirar mejor lo asombroso de esa ascensión estética. ("La urna griega en la poesía de John Keats"; OC/2: 28).

En segundo lugar, hace explícita la valoración que le merece el recurso a los temas mitológicos en poesía, más o menos por los mismos años en que escribe "Los dióscuros". Considera que esos temas son un "inagotable catálogo de elementos aptos para el vuelo lírico" (*ibid.*: 39) y un "cómodo sistema de referencias mentales al que puede

¹⁰⁷⁹ Recuérdese que el *topos* ya podía encontrarse en uno de los sonetos de *Presencia* ("Amanecer") o incluso en la oposición entre canto-muerte de "La abuela".

acudirse con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado, cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo" (*ibid.*: 40; la cursiva es de Cortázar).

En tercer lugar, la circunstancia que desencadena la escritura de poemas sobre objetos de arte le lleva a Cortázar a reflexionar sobre otras dos cuestiones: la importancia o no de que exista un referente real (un *topos* de la crítica sobre la oda de Keats) y el sentido genérico de ese "arte sobre arte". Por lo que hace a lo primero, le interesa subrayar, sobre todo, el predominio de la imaginación, a pesar de lo cual Cortázar identificará, siquiera de forma vaga, el referente de su propio poema: "Los frisos y los vasos estaban más en la imaginación de Keats que ante sus ojos" (*ibid.*: 38); "Vanamente se la ha buscado [a la urna real] y no cabe ya duda de que su realidad es sólo la imaginada por el poeta" (*ibid.*: 54). En esas condiciones, Cortázar expone una de sus hipótesis mayores acerca de la poesía de Keats y que puede resultar perfectamente asimilable a los poemas cortazarianos que comento ahora: "Preferir la imagen de un poema al objeto que la suscita -pero conservando en aquélla la vital identificación con su sustentáculo sensible- constituye la clave de la poesía de Keats" (*ibid.*: 64). El objeto importa como pre-texto desencadenante de la imaginación. Finalmente, su existencia como objeto de arte, implica que ya ha existido una "depuración" previa al poema:

Ante todo, la descripción de escudos y vasos (reales o imaginados) implica posibilidad de ser poéticamente fiel sin incurrir en eliminaciones simplificadoras; trasladar al verbo un elemento visual, plástico, sin aditamentos extrapoéticos y adventicios; porque el forjador del escudo y el ceramista del vaso han practicado ya una primera eliminación y transferido sólo valores dominantes de paisaje y acción a sus puros esquemas. Se está ante una *obra de arte* con todo lo que ello supone de parcelación, síntesis, elección y ajuste. (*ibid.*: 64).

El poema perfecciona en el verbo la resistencia que el objeto evocado opone a los estragos del tiempo: "[...] el cantor de escudos y urnas va hacia ellos con la confianza que le da saberlos en un orden ideal, ucrónico, de inmutabilidad estética [...] como si la perpetuidad del tema se agregara a la del poema en sí para aumentar su garantía contra todo devenir" (*ibid.*: 66).

En el caso de "Los dióscuros", la écfrasis culturalista, de fuerte intensidad retórica, sirve como pretexto para desarrollar el tema del doble en versión agonística y patética: la muerte de uno (Cástor) convierte al otro (Pólux) en su fantasma. El poema desarrolla, en suma, la tragedia de la pérdida de identidad.

El carácter ecfástico, tras la pista del epígrafe, se disimula enseguida porque la voz que se oye en el poema no se refiere en ningún momento al objeto como tal. Antes bien, se escucha la apelación de un "nosotros" a la diosa-madre Leda ("te daremos, oh Leda [...]", 4). Semejante inscripción podría interpretarse bien como invocación "aédica" que enmarcaría el poema, o bien como discurso en un nivel más profundo en el que ya no habla el "vate", sino los propios dioses que han escuchado la súplica de Leda y deciden atenderla. En la primera hipótesis, la estrofa inicial actúa como introducción del discurso y el dar "[...] alternativamente / a tus dos hijos" (4-5) podría leerse como una promesa de poema "geminado" en dos partes, cada una de las cuales se dedica a uno de los dióscuros. Sin embargo, y a pesar de que el verso inicial de cada una de las dos estrofas siguientes así parece sugerirlo ("Cuando descende Cástor a las sombras", 6; "Oh Pólux, no te ven, y como siempre", 16), la lectura frustra esa expectativa, pues desde el v. 7 Pólux es el único protagonista del poema, e incluso su destinatario ya desde el v. 9 ("De qué jornada lamentable vuelves").

De hecho, el "dar alternativamente" remite al contenido de la fábula mitológica: muerto Cástor en batalla con Idas, Pólux, por amor de su hermano, quiere renunciar a su propia inmortalidad. Zeus, conmovido, concede a cada uno de ellos compartir el destino del otro, pasando la mitad del año con los inmortales y la otra mitad bajo tierra. El poema recoge en la "alternancia" el tema del retorno cíclico de los muertos, pero considerando, irónicamente, que los periodos de inmortalidad de cada uno de los hermanos no coinciden, e incluso -tal es la máxima inversión de la fábula- que la inmortalidad temporal de Pólux es sólo la condición inexcusable para el regreso de Cástor de entre los muertos, pues él es el hijo verdaderamente deseado por Leda. Ahí

puede leerse un avatar del tema del sacrificio despreciado, que resulta tan caro a Cortázar, como habrá de verse en un capítulo posterior.

La primera estrofa justifica la razón del poema -o de la acción de los dioses (la entrega de los hijos)-: "Puesto que la inmortalidad es una muerte / de estrella, de infinito, y que la sangre / busca un término breve, una violenta fuga de delicia" (1-3). Se anticipa ahí otro elemento importante de la fábula mitológica (la metamorfosis de los gemelos en constelación), bajo la especie de la paradoja: la forma de alcanzar la inmortalidad ha sido ceder a una muerte cíclica. Por otro lado, se apunta también el tema de la fijación materno-filial que ha de desarrollarse en lo sucesivo.

La segunda estrofa ya plantea abiertamente el tema de la alternancia en el viaje vida-muerte de los dos dióscuros: "Cuando desciende Cástor a las sombras / Pólux retorna adormilado [...]" (6-7). Pero enseguida se observa que el retorno de Pólux no está marcado por la euforia: "[...] y entra / por la puerta pequeña, y sólo el perro fiel lo acoge" (7-8). La muerte es "jornada lamentable" (9) que arrasa la figura del inmortal ("con ojos cinerarios, y en el pelo / el hedor vespéral de los asfódelos", 10-11). El inmortal es el sacrificado para el bien de otros: "[...] el que de amor hollado / cede su permanencia meridiana / para que Cástor suba hasta su madre / y a las pistas veloces de caballos" (12-15). La "permanencia meridiana" (*luz, lux, Pólux*) es el precio que paga el "buen hijo", sin reclamar nada a cambio, para permitir el regreso del que pertenece a las sombras. Es el tema del "hijo preferido" y sus relaciones con la madre que Cortázar ha explotado en otras ocasiones¹⁰⁸⁰: siempre quiere al que falta y olvida al que está. El regreso de Pólux es sólo preparativo de una nueva partida que permita el ansiado regreso de Cástor:

Oh Pólux, no te ven, y como siempre
todo es preparativo o despedida.
Con una mano donde hay una flor
Leda ofrece el augurio de la ruta.

¹⁰⁸⁰ Cfr. "Cartas de mamá" (*Las armas secretas*) o "La salud de los enfermos" (*Todos los fuegos el fuego*), donde también aparecen madres obsesionadas con hijos muertos. O, con otro sentido, la prosa "La madre" (SC: 329-330).

20 De espaldas a lo eterno, ella la eterna
preferirá por siempre al que la sangre signa¹⁰⁸¹,
al que murió en batalla, al que es de tierra.

La madre es paradójica: siendo eterna, no quiere al eterno, sino al mortal. Pólux será siempre un fantasma de su hermano: "Y lo más que tendrás, Pólux que aguardas / sólo de un perro huésped, / será en esa mejilla donde poses los labios / la sal del llanto por el que ha partido" (23-26). Como he dicho, Cortázar trasciende la inspiración posible en un objeto de arte real para verificar una interpretación nueva de una fábula mitológica relacionada, otra vez, con el tema de la identidad problemática. Al contrario de lo que sucedía con la "urna" de Keats, de cuya existencia real no cabía preguntar, porque el poema la ponía ante los ojos, el "vaso griego" de Cortázar, cuya realidad garantiza el epígrafe, podría no existir, perfectamente: el poema lo borra para dejar tan sólo la huella del sentido de la escena en el representado. Si el poema de Keats reclama un objeto que hay que suponer teóricamente (aunque su existencia no importe) para comprender bien el poema, el poema de Cortázar verifica una operación poética en sentido inverso: *sustituye* al objeto que lo había desencadenado.

3.4. "EL ÁNFORA"

La éfrasis de escenas representadas en una vasija es mucho más directa en otro poema de fecha incierta pero probablemente del mismo periodo que el anterior: "El ánfora". Es un soneto que sólo se publicó en el ensayo de Graciela de Sola (1968: 37), quien lo da como perteneciente a la serie de *Preludios y sonetos*. Teniendo en cuenta que la sección así titulada en *Pameos y meopas* lleva las fechas de 1944-1957, la escritura de "El ánfora" podría vincularse inequívocamente a la de alguno de los poemas que estoy comentando y a la dedicación a la poesía de Keats.

¹⁰⁸¹ PM trae una variante de interés: "preferirá por siempre al que la sangre *mide*", lo que al menos indica dos momentos en la elaboración del poema.

Al contrario que "Los dióscuros", este soneto no remite a ningún referente real. Su título indeterminado más bien pone el poema en relación con la teoría del "objeto imaginado" que Cortázar subraya en su interpretación de la "Oda a una urna griega" de Keats. Como en aquel caso, poco importa la existencia real de un ánfora que correspondiera a los términos en que el soneto la describe. Lo que interesa es la decisión de hacer un poema sobre un objeto de arte (que Cortázar ya explicó con respecto a la oda de Keats) y el sentido de esa descripción.

La écfrasis propiamente dicha de las varias escenas representadas en el ánfora se confía a los cuartetos, pero es preciso notar que desde los primeros versos el mensaje busca trascender la pura descripción. La primera escena muestra a Apolo que "[...] baila y con el pie va alzando / nacimiento cerámico [...]" (1-2). Ese inicio sugiere, necesariamente, que se va a asistir a la fusión de la representación y lo representado. Es la abismación que diluye las fronteras entre forma y contenido: el objeto es creado por uno de los elementos que lo componen. La euforia de la creación se transcribe como paso de la materia a la forma ("[...] alegría / de la arcilla que crece a melodía", 2-3) y el cuarteto concluye fundiendo el movimiento del baile apolíneo con el propio movimiento en torno del ánfora, que, en suma, es el que va a permitir el progreso de la enunciación: "y sobre su espesura está girando" (4). Sólo ese giro permitirá ver el objeto entero.

En el segundo cuarteto, gracias al movimiento circular, aparecen y desaparecen rápidamente otras tres escenas. Primero, una joven a la que hay que considerar núbil ("Seno incipiente [...]", 5); enseguida una procesión -redundante, por el cultismo- ("[...] mundo nuevo cuando / el color posa leve una teoría / procesional [...]", 5-7) y por fin una carrera de aurigas, que cierra el giro y culmina insinuando de nuevo la presencia de Apolo-sol: "[...] o a la veloz porfía / de los aurigas viento al sol va dando" (7-8)¹⁰⁸².

¹⁰⁸² Esos dos versos rezan así en la transcripción de Sola, pero, si no me equivoco, debe de haber alguna errata que justifique el anacoluto: "a la veloz porfía" y "al sol" sólo pueden ser interpretados como dos complementos indirectos, que se excluyen. Además, así, el sujeto de "va dando" sólo podría ser "el color", lo que no aclara el sentido. Lo más coherente es considerar sobrante la preposición de "a la veloz porfía" y

Tanto en uno como en otro cuarteto, las perífrasis de gerundio ("va alzando", "está girando", "va dando") acentúan el carácter de proceso en realización inmediata que actualiza las escenas en su desarrollo ante los ojos y que, dada la sugerencia inicial, hace surgir el objeto en la propia lectura.

Tras la descripción de la forma (el ánfora, el recipiente) los tercetos van a acotar la función del objeto, van a revelar su contenido. Primero se consigna la función "real" del objeto evocado: guardar el vino ("Se quema aquí la espuma de las naves, / el vino que en el fondo perpetúa / la sombra de la tierra y de las aves"; 9-11). La aseveración no es, obviamente, denotación pura. En ese odre-crisol se contiene algo conseguido sólo tras haber emprendido expediciones costosas, y, a la vez, ese líquido se presenta como esencia de la sombra del mundo. La mención del "fondo", aunque en principio apunte sólo al ánfora como objeto, enseguida se eleva a connotaciones abstractas cuando en el v. 12 se alude, contrastando con ese fondo (y también con la "sombra"), al "júbilo secreto de esta forma".

Mi hipótesis es que, llegado ya a su última estrofa, el poema revela una posible lectura metapoética que ha estado planeando desde el inicio: esa forma jubilosa "tiembla en el movimiento que insinúa / la libertad eterna de su norma" (13-14). Finalmente, la forma es inminencia de sentido a punto de concretarse e importa menos el objeto que el dinamismo que lo crea. Cobra, entonces, nuevo sentido la sugerencia del paso, en el primer cuarteto, de la materia (arcilla) a la forma (cerámica) y se revela que no era casual la evocación inicial de Apolo: dios de la armonía, numen del equilibrio. Incluso la convicción de que la norma no restringe la libertad puede llevar a plantear una identificación entre el ánfora evocada y el soneto que la evoca¹⁰⁸³,

considerar ese sintagma sujeto de la oración. La otra solución -"el sol" en lugar de "al sol"- probablemente es *facilior*, pero no hace sentido.

¹⁰⁸³ Un soneto que, de acuerdo con la escritura poética cortazariana de los años 40-50, multiplica sus restricciones (sus normas) a base de aliteraciones y rimas internas, también frecuentísimas en este poema, como habrá podido notarse.

prolongando el efecto de abismación que ya apunté en los primeros versos. El lugar de esta transición se ubicaría en la ambigüedad del "aquí" del v. 9, deíctico que tanto puede referirse al objeto evocado como al discurso lírico que lo crea y que, en este segundo caso, transforma la hipotética denotación del primer terceto en puro tropo, cuyo sentido también he sugerido más arriba: el contenido del soneto es la esencia destilada tras un viaje hacia la sombra y que ha pretendido abarcar todo el espacio. El comentario no debe terminar sin insistir en la importancia concedida al dinamismo como fuente de sentido (bailar, alzar, crecer, girar, posar, porfía, procesional, temblar, movimiento) y a la vez de la convicción de que ese sentido nunca acaba de darse del todo, lo que se confía a la proliferación de semas de "inminencia" que atraviesan todo el poema: "nacimiento", "incipiente", "leve", "insinúa". Este soneto, de escasa fortuna editorial, me parece, paradójicamente, un poema clave para la comprensión de la poética de Cortázar en los primeros años 50: ateniéndose al rigor formal, recrea una incitación proveniente de su modelo, Keats, rinde homenaje a la cultura clásica y verifica un ejercicio de metapoesía sutil (abriéndose a una tendencia que no hará sino crecer en su lírica) a partir de su compromiso con la "poesía de arte".

4. ALGUNAS GRANDES MÁQUINAS

Al lado de esos experimentos de écfrasis que he reseñado, Cortázar se atreverá a enfrentarse poéticamente con composiciones artísticas de gran aliento y las reunirá en *Pameos y meopas* bajo el epígrafe de "Grandes máquinas", fechado entre Buenos Aires y París, de 1950 a 1955. Son tres extensos poemas, que el propio autor compara con las grandes odas de Claudel¹⁰⁸⁴, referidos a inmensos objetos de arte: la obra de Masaccio,

¹⁰⁸⁴ "Hay algunos poemas [...] que yo llamaba "Grandes máquinas", [...] que son poemas largos, como las grandes odas de Claudel, sin que esto suponga una comparación sino una equivalencia. A mí no me parecen engolados, pero son probablemente lo más cercano al engolamiento a que yo he podido llegar en poesía" (Prego, 1985: 157). Fuera de su extensión (mucho menor, a pesar de todo, en los poemas de Cortázar), no

la catedral de Notre-Dame y los vitrales de la catedral de Bourges. Comenzaré mi comentario por el primero, pero antes recordaré que el amor por los primitivos poetas del renacimiento italiano deja en la poesía de Cortázar otras muestras menores.

4.1. EL INTERÉS POR LOS PINTORES "PRIMITIVOS"

El interés de Cortázar por los pintores italianos del *quattrocento* es constante a lo largo de toda su obra. Se vio, a otro propósito, un poema, "Estela en una encrucijada", en el que la experiencia estética que suscitaba el recuerdo amoroso consistía en la contemplación directa de la obra de muchos de estos pintores, nombrados allí al lado de sus características esenciales ("[...] las voces retomaban un acorde del Giotto, un sesgo / de Francesco Laurana, y rehacíamos / en un aire común, en un contacto de eternidad precaria, / ya en la orilla del sueño, una sonrisa del Angélico, / los azules de Piero, los pardos de Masaccio", 17-20).

Pero si el trato directo de Cortázar con los maestros cuatrocentistas cabe datarlo en 1950 y 1953, fechas de sus dos primeros viajes a Italia, como dije al comentar ese poema, el estudio detenido puede retrotraerse a los años de formación del escritor. Así se deduce del cotejo del que quizá es texto básico para el conocimiento que Cortázar adquiere de este tema particular, pero también para el del Renacimiento italiano en general: la magna obra de John Addington Symonds, *Renaissance in Italy, 1475-1527*, que Cortázar lee en una edición de 1935, adquirida en 1942¹⁰⁸⁵.

encuentro apenas nada que posibilite la comparación con las odas de Claudel y creo que la observación del autor puede haber sido suscitada por un exceso de pudor hacia esos poemas realmente bastante complejos. La valoración que Cortázar hace del poeta francés, por otro lado, es oscilante. Con la excepción de algún admirativo, aunque irónico, testimonio temprano, en obra de ficción ("[...] Nuestros gustos eran Florent Schmitt, Bela Bartok, Modigliani, Dalí, Ricardo Molinari, Neruda y Graham Green. El gato Thibaud-Piazzini se salvó de ser llamado Paul Claudel por un milagro [...]"; D: 59) son más frecuentes y meditadas las críticas. En *Teoría del túnel* lo considera uno de los "depositarios de la antorcha del siglo XIX" (TT: 47) y poco después discrepa de su visión del surrealismo: "En 1925, el conocido Paul Claudel se ganó una ejemplar carta abierta de los surrealistas, luego de su miope fulminación de algo que jamás entenderá un hombre con vocación de académico" ("Un cadáver viviente", 1949; OC/2: 180). Por vía indirecta, se sabe que no toda la poesía del francés agradaba a Cortázar: "También le hice querer un poema de Claudel que no soportaba, "Nuestra Señora Auxiliadora" (M. Duprat, "Los jueves de Cortázar"; en Cócara *et al.*, 1993: 23).

¹⁰⁸⁵ Es la fecha que consta tras la firma "Julio Denis", en su ejemplar conservado en la Fundación Juan

El interés que encuentra Cortázar en esos pintores no será meramente erudito. En un párrafo de *Diario de Andrés Fava* apunta una clave para su comprensión de ese arte que ha dado en llamarse "primitivo", y que sirve tanto para los pintores del *quattrocento* como para los poemas dedicados a catedrales góticas que comentaré luego:

Al pintar, de entre todas las posibilidades se escoge una que entra desde ese instante en el futuro. Donde mejor se lo ve es en las obras un tiempo desconocidas o subestimadas (lo gótico, por ejemplo) que de pronto estallan en toda su fuerza actual. Cuando miro una imagen de Chartres, estoy viendo el futuro de esa estatua; está tan mal hablar del arte antiguo. (DAF: 117).

Como en toda su "poesía de arte", lo importante es la relación de la obra con el tiempo, su capacidad de detener o incluso invertir el fluir progresivo-degenerativo de la temporalidad. Cortázar es consciente de que hacia 1950 *ya* no es "moderno" reivindicar el arte "primitivo", un arte caracterizado por producirse en el umbral de la modernidad y de sus leyes, ese arte que, en pintura, tiene la virtud de retrotraer al contemplador a un mundo anterior a la perspectiva, un arte en que *aún* se veía de otra manera, de una manera que sólo las propuestas contemporáneas más arriesgadas habían comenzado a re-descubrir.

La impresión que estos pintores dejan en su retina trasciende la obra entera de Cortázar. La ironía "anti-erudizante" incluye a uno de sus máximos representantes como punto de referencia en un capítulo de *Rayuela*:

Argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable, la historia de la raza humana bien sabida, los períodos artísticos, el románico y el gótico [...], Piero della Francesca y Anton Webern [...]. (R, cap. 93: 351).

March. El momento de lectura debió ser al año siguiente, según se documenta en su correspondencia con Mercedes Arias: "Decidí quedarme en Chivilcoy a pasar el "week-end". Hay buen cine, que aprovecharé; tengo dos novelas de Ellery Queen ("The American Gun Mystery" y "The Roman Hat Case"); poemas de Salinas y de León Felipe; la fascinante historia del Renacimiento, de John Addington Symonds; una bella edición de Virgilio, "Le Grand Meaulnes", y mis gramáticas alemanas. Se puede pasar un rato con todo eso, ¿no?" (22-V-1943; Domínguez, ed., 1992: 263). Años después recuerda ante Calvino, con cierta ironía, que también de esa obra sacó la información sobre Francesco Colonna y su poema, según ya hice constar: "Le expliqué que se lo debía a John Addington Symonds, cuya fantásica historia del renacimiento italiano fue una memorable lectura de mi juventud estudiosa y erudizante" (SC: 103). En su ejemplar anota, al margen del párrafo sobre Piero della Francesca, otra fuente específica que no he podido localizar: Haute Coeur, *Les primitifs italiens*. A ambos textos habrá que añadir, como mínimo, la obra sobre Botticelli debida a la "conjunción de un erudito italiano y un impresor suizo" que menciono más abajo.

Pero, por lo general, el recuerdo aparece como guiño visual dirigido al lector, referido a valores pre-perspectivísticos, que le sirven para dibujar a un personaje ("Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto -pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche- y una espalda de adolescente que quiere hacer judo [...]"; "Las babas del diablo", *Las armas secretas*; CC/1: 217) o poner una nota cromática a un elemento cualquiera ("[...] arriba Valené, suspendida como una estrella de un azul pierodellafrancesca [...]", R, cap. 16: 64).

La dicotomía entre el acercamiento erudizante y el deslumbramiento comprensivo-explicativo queda perfectamente reflejada al comparar dos párrafos extraídos de lugares diferentes, pero que remiten al mismo ámbito artístico-cultural. En uno de los capítulos suprimidos de *Rayuela*, Oliveira lee "un estudio sobre Botticelli [sic], donde el autor examinaba tendencias y obras de los artistas del cuatrocientos, situándolos en una perspectiva que revelaba las influencias, las repercusiones, los rechazos y los descubrimientos" (R: 515). Esa experiencia de lectura, le sirve a Oliveira-Cortázar para oponer la actitud del creador a la del crítico, ironizando acerca de las explicaciones de éste:

Imaginaba a un Botticelli, a un Fra Angelico, sobre todo al Angelico pintando las celdas de San Marco, feliz y despreocupado, seguro de su verdad, inscribiendo las claras cabezas de sus santos y sus ángeles en esas formas predilectas de su espíritu, el óvalo y el huso y el dulcísimo azul y los oros de bienaventuranza, por completo ajeno a que en una monografía escrita siglos más tarde y publicada por la conjunción de un erudito italiano y un impresor suizo, se diría que él, el frailecito florentino, no podía aceptar la perspectiva como estructura racional de la realidad, y que impondría por tanto la luz al espacio, es decir la obra divina a la mera categoría del entendimiento. Leyendo el informadísimo estudio, Filippo Lippi hubiera podido enterarse, por su parte, de que en su obra había tratado de hallar un solución de compromiso a la antítesis que oponía la concepción de Masaccio a la del Angélico [...]. (R, caps. suprimidos: 515-516).

Contra esta opción de conceptualizar los hallazgos y las "decisiones" del artista, uno años antes Cortázar había "descubierto" las afinidades entre dos obras señeras del universo estético que le era fundamental: el *Endymion* de Keats y el conjunto de esas pinturas primitivas. Y en su estudio sobre el poeta inglés cifra las claves de esa afinidad en los rasgos de cromatismo y grafía que, en su simplicidad, definen un "modo de ver" previo a la "forma simbólica" que impondrá, fatalmente, la perspectiva:

[*Endymion* tiene analogías] con la visión plástica italiana del final del *quattrocento* y su entrada en el período magistral; ese intermedio exquisito que corre entre el aletazo gigante de Masaccio y el apogeo renacentista; ese hilo policromado y prismado,

último vitral o iluminación de la Edad Media, una pintura que es ante todo grafía, dibujo, la filiación de Pisanello, Gherardo Sternina, Spinello Aretino, Don Lorenzo Monaco, Benozzo Gozzoli,

Paolo Uccello

Filippo Lippi, a veces Ghirlandaio

y Sandro Botticelli.

Los nombro a todos porque a todos los quiero parejo. Pero este *modo*, en sus formas extremas del énfasis lineal y el cromatismo decorativo, se da en Pisanello, Benozzo Gozzoli, Uccello y Sandro. (IJK: 128).

Es en este contexto de lectura y de experiencia estética en el que deben inscribirse los poemas que comento a continuación.

"Rota di San Romano"

El primero que debe tenerse en cuenta es un breve poema de fecha incierta cuyo texto español sólo se ha conocido muy recientemente (RC2: 144), pero que podía leerse en italiano desde 1982. Su escritura, a mi juicio -y apoyándome en todo el contexto que llevo aducido hasta el momento- no puede ser muy distante a la del resto de los poemas que comento en este capítulo y que se fechan con cierta precisión en *Pameos y meopas*. Lo transcribo íntegro y no sólo por su brevedad, sino para que pueda leerse *todo*:

ROTA DI SAN ROMANO

Un suspendido azar, tregua de vida
Concertada en espejos que respiran,
Cunde entre caballeros y caballos;
El tiempo cristaliza en el topacio
Lúcido de esta guerra ya infinita.
La turbia crónica entra en perspectiva:
Organizado caos de aire, el cuadro.

El título, "Rota di San Romano", en italiano en el original remite inequívocamente a su referente: cualquiera de los tres cuadros (o los tres) que integran el tríptico de Paolo Uccello conocido con ese título y que recrean el episodio de la

batalla de San Romano¹⁰⁸⁶. La conservación en el poema del título original del referente pictórico¹⁰⁸⁷ refuerza intencionalmente el vínculo texto-pintura. En su brevedad, el poema ni siquiera pretende acercarse a la más elemental écfrasis -lo que libera al crítico de la "ansiedad" por identificar a cuál de las tres tablas se refiere-, sino que, más bien, procura instituirse como traslación poética del sentido de la acción que transforma el hecho histórico en objeto de arte. Así, a falta de descripción, el título original conservado en su integridad opera como metonimia de la obra evocada en su condición de "obra artística", que será lo que interese al poeta. No será casual, entonces, que todo el discurso se halle orientado, en una sola frase, hacia la palabra final, que debe leerse como eco del título en el sentido señalado: "[...] el cuadro".

En mi lectura, el poema intenta *imitar* mediante sus estrategias formales algunas de las condiciones que hacen del referente "obra de arte". A ello contribuye, especialmente, la "sobredeterminación" del límite o marco del discurso, comenzando por la regularidad métrica y de rimas: endecasílabos con dos asonancias (AABBAABBA). Pero, sobre todo, por un recurso insólito en la poesía de Cortázar: el acróstico, que en este caso revela el nombre del pintor "Uccello". Este recurso insólito - que cancela toda posibilidad de alterar el orden de los versos y obliga a citarlo entero

¹⁰⁸⁶ Que enfrentó el 1-VI-1432 a florentinos y sieneses, con victoria de los primeros. Uccello, al parecer por encargo de Cosme de Médicis, pintó tres tablas entre 1451-1457: "Niccolò da Tolentino al frente de los florentinos", "Desarzonamiento de Bernardino della Ciarda" e "Intervención de Micheletto da Cotignola", conservadas ahora, respectivamente, en la National Gallery de Londres, en los Uffizi de Florencia y en el Louvre (*vid.* Flaiano y Tongiorgi Tomasi, 1977: 97). Por su ubicación, la única que Cortázar probablemente no había visto directamente cuando escribe el poema es la primera. Aunque no puedo documentar su primer viaje a Londres, es seguro que no fue en 1950, y muy probablemente tampoco antes de 1953, fechas en las que con toda seguridad ya conocía los Uffizi y el Louvre y que acotan la redacción de la mayoría de estos poemas "de arte" que ahora comento. Recuerdo que en *Rayuela* otro cuadro de Uccello se convierte en signo recurrente para caracterizar al personaje de Morelli: en su cuarto hay "Coñac, luz de oro, la leyenda de la profanación de la hostia, un pequeño De Stäel" (R, cap. 91: 346); páginas más adelante se repite casi la descripción, identificando la referencia que me interesa aquí: "[...] la reproducción de la tableta de Ur, la leyenda de la profanación de la hostia (Paolo Ucello *pinxit*), la foto de Pound y de Musil, el cuadrado de De Stäel [...]" (R, cap. 96: 357). En su edición de la novela, Amorós se entretiene en describir ese cuadro (Cortázar, 1984d: 586, n. 1).

¹⁰⁸⁷ A pesar de una posible errata ("rota" por "rotta") que sin embargo no es subsanada por el traductor italiano.

para poder leerlo *todo*, como dije- se justifica en el poema, según creo, por dos razones diversas y ambas relacionadas con la imitación de rasgos propios del referente evocado. De un lado, la frecuente inclusión, más o menos disimulada, de la figura del pintor "primitivo" (o incluso la *inscriptio* del nombre) en sus obras. Por otro lado, la introducción del acróstico lleva siempre aparejada la obligación de *otra* lectura, una lectura "en profundidad", en una dimensión inhabitual del texto, opuesta al "plano" discursivo normal. En tal sentido, sugiero que el recurso al acróstico en este poema concreto intenta reproducir el efecto de perspectiva moderna que fascinó a Uccello, como apunta Gombrich (1975: 205)¹⁰⁸⁸, y el poema se encarga por su parte de destacar ("La turbia crónica entra en perspectiva", 6).

Acotado perfectamente en sus límites textuales, el poema desarrolla una concepción del arte como reinterpretación organizadora de la realidad. Es constante la inscripción de signos de detención del devenir, de resolución de la dialéctica entre orden y caos, a favor del primero: "suspendido azar" (1), "tregua de vida / Concertada [...]" (1-2), "El tiempo cristaliza en el topacio" (4)¹⁰⁸⁹, "[...] esta guerra ya infinita" (5), "Organizado caos de aire, el cuadro" (7). Como vengo diciendo, el arte es el único procedimiento para introducir forma en el magma desmesurado de la vida, el único lugar de reposo para el sujeto. En tal sentido, las figuras del cuadro son reflejos, "[...] espejos que respiran" (2), obtenidos por medio de la operación estética consistente en hacer "entrar en perspectiva" a la "turbia crónica" (a la historia en su desarrollo, previa a la comprensión). El resultado es el cuadro. Y lo más interesante es el efecto de "doble perspectiva" conseguido al convertir el cuadro en poema: la operación realizada por el poeta no es descripción instrumental, ni siquiera mero homenaje, sino reconocimiento

¹⁰⁸⁸ Los esfuerzos de Uccello por conseguir una perspectiva científica le valen, sin embargo, el juicio negativo de Symonds, quien a tal respecto lo opone a Masaccio, lo cual resulta significativo para el caso de la poesía cortazariana, pues éstos son los dos pintores "primitivos" que merecen un poema exento.

¹⁰⁸⁹ La misma imagen se repite en un poema que acaso pudiera fecharse más o menos por la misma época: "Y se ciernen más altas que el topacio / Durísimo del tiempo" ("Hölderlin", 8-9).

de la virtualidad de la poesía para apurar siempre un poco más el sentido trascendente del suceso, previamente desmaterializado aquí por la pintura. El discurso poético, parece sugerirse, siempre puede perfeccionar algo más la organización del caos.

"Masaccio"

Tras el breve pero significativo poema dedicado a Uccello, es hora de entrar en el comentario de un poema relacionado con aquél por su referente, pero muy distinto desde el punto de vista de la intención y el impulso lírico: "Masaccio". Con sus 96 vv., es uno de los poemas más extensos de Cortázar y forma tríptico con las otras dos "Grandes máquinas" que Cortázar incluye en *Pameos y meopas* y traslada más tarde a la sección "Esa belleza en la que toda cosa" de *Salvo el crepúsculo*, como dije más arriba. En ambas recopilaciones, "Masaccio" ocupa el centro del tríptico, lo que debe relacionarse con su condición diferencial, *a priori*: mientras que los otros dos poemas aluden, directa o indirectamente, a referentes arquitectónicos ("Notre-Dame la nuit", "Los vitrales de Bourges"), "Masaccio" apela a un personaje y a su obra pictórica. Sólo por conferir una línea más o menos lógica a mi exposición, anticipo el comentario de este poema al de aquellos otros dos. Por otro lado, como habrá ocasión de subrayar, las diferencias de referente entre los tres poemas acabarán difuminadas: "Masaccio" no prescinde de connotaciones arquitectónicas, más o menos metafóricas, así como los otros dos poemas incluyen un importante componente de écfrasis que los acerca a los poemas que he comentado hasta ahora.

"Masaccio" reclama un lugar preeminente en el *corpus* cortazariano, siquiera sea por el número de veces que ha sido publicado. Su primera aparición, en febrero de 1951¹⁰⁹⁰, data de la época "pre-cuentística" y acaso es el último poema publicado por Cortázar antes de la eclosión de su principal vía de escritura. Ya no cabe interpretar

¹⁰⁹⁰ El poema, efectivamente, se publicó por primera vez en las páginas 195-196 del número de enero-febrero de 1951 de la revista *Sur*, como ya señalara Gómez Paz (1980: 78, n. 2) en el único comentario que ha merecido el texto.

esta publicación como el reclamo de atención de un poeta en ciernes o la concesión generosa del maestro admirado a un grupo de alumnos que quieren poner en marcha una revista, como podría ser el caso de los poemas publicados en *Oeste*. "Masaccio" es un poema denso y extenso que plantea cuestiones capitales en la escritura cortazariana.

Como señala Gómez Paz (1980: 76), el poema se inscribe en principio en una línea muy característica de la escritura lírica cortazariana: la que aparece marcada por el "gusto de reanimar un ser apagado en el tiempo"¹⁰⁹¹. El interés de Cortázar en la figura del pintor no será, desde luego, meramente "arqueológico" o culturalista. Su elección, que intriga a Gómez Paz (*ibid.*: 77), aparece condicionada por múltiples factores. En primer lugar, podría señalarse la condición de genio precursor que Symonds le atribuye de modo entusiasta en la obra que Cortázar considera, al menos durante los años 40, su *vademecum* de cultura renacentista:

Foremost among the pioneers of Renaissance Painting, towering above them all by head and shoulders, like Saul among the tribes of Israel, stands Masaccio [...]. The "Legend of S. Catherine", painted by Masaccio in S. Clemente at Roma, though an earlier work, is scarcely less remarkable as evidence that a new age had begun for art. (Symonds, 1935, I: 692).

Gifted with exceptional powers, he overleaped the difficulties of his art, and arrived intuitively at results whereof as yet no scientific certainty had been secured. (*ibid.*: 693).

Al descubrimiento de esa figura que marca el umbral de una nueva época para el arte se añade el detalle de su temprana muerte: 28 años le fueron suficientes para desarrollar su obra en plenitud y marcar el rumbo de lo que habría de venir. Los signos de admiración que Cortázar pone en su ejemplar de Symonds al lado de las fechas de nacimiento y muerte de Masaccio no obedecen tan sólo a la coincidencia con la edad del Cortázar que está leyendo la obra, sino que probablemente indican el momento en que el escritor que está formándose descubre otro miembro más del

¹⁰⁹¹ La estudiosa recuerda los ejemplos de "Adriano a Antínoo" y de "Menelao mira hacia las altas torres". Cabría mencionar además "Anacreonte" o "Recado a Garcilaso". El orden de escritura de todos estos poemas, sin embargo, es incierto, pues la única fecha más o menos segura es la de "Masaccio", tan diferente de ellos en la forma y, sobre todo, en su configuración enunciativa (no se recurre al mecanismo de "impostar" la voz del personaje aludido en el título). Sin embargo, es oportuno subrayar la línea de unión que recorre todos estos poemas en tanto en cuanto, de uno u otro modo, plantean, "por persona interpuesta", una reflexión acerca de la identidad del sujeto poético.

selecto club de "genios jóvenes" en el que ya se incluían por aquel entonces Rimbaud, Lautréamont y Keats. Masaccio completa una "figura": se sitúa como precursor en la comprensión romántica del desarrollo de la cultura que Cortázar está asimilando. El poema dará cuenta de esa comprensión: Masaccio aparecerá como un avatar primitivo del "vidente".

El poema se articula explícitamente en dos secciones marcadas por un número romano al que en cada caso se le antepone un epígrafe presumiblemente autógrafa. Esos dos epígrafes juntos configuran un notable entramado para-textual cuyas relaciones con el texto del poema deben tenerse en cuenta. Antes de hacerlo, sin embargo, es preciso consignar que la inclusión del poema en *Salvo el crepúsculo* lleva aparejada la anteposición de un tercer epígrafe que lo determina globalmente. En este caso son unos versos de un poema de Faye Kicknosway que, trascendiendo las edades, subrayan el componente "sensacional" del poema: "*color is what my arms feel even through shirt sleeves, / taste is the work of my eyes, / my lips and tongue see. / love: / it is a tonic I drink with my senses. / it is molasses. sassafras*" (2nd chance man)". Semejante elogio de la sinestesia apunta a la corporalidad indiscernible de la sensación. El trabajo de Masaccio, tal como se lo interpreta en el poema, también consiste en traducir "correspondencias", en trasfundir el mundo en torno, con su ruido ("[...] los niños y los carros resonantes [...]", 7; "[...] esa campana próxima [...]", 12), sus colores ("[...] Es el sol sobre Firenze", 7) y sus sabores ("[...] esa manzana que le ofrece una mujer", 6; "Así va, lleno de jugos ácidos [...]", 19) a una maravilla puramente creada: "Pintar sin cielo un cielo, sin azul el azul. / Color, astuta flauta! [...]" (50-51).

Los otros dos epígrafes parciales apuntan directamente a la figura protagonista del poema. El primero lo define como dominador de la luz, que ha de hacer germinar en eclosión: "*Así la luz lo sigue mansa, / y él que halló su raíz y le dio el agua / urde con sus semillas el verano*". Se apunta también en ese epígrafe el carácter de investigador de los

arcanos que acompaña al creador cuyo arquetipo era Orfeo y cuyo representante ahora va a ser Masaccio. Menos evidente, quizá, también surge ahí una característica que se desarrollará en el texto: el sujeto "seguido" por la luz es, necesariamente, un ser que se mueve, ambulante, y que en su movimiento arrastra las esencias que le han de ayudar en su indagación.

El epígrafe a la segunda parte del poema puede leerse como reelaboración de los mismos temas: "*La escondida / figura que ronda entre las naves / y mueve el agua de las pilas*". Puede reconocerse el carácter de paseante sin rumbo en medio del laberinto y la repetición del símbolo acuático, aquí connotado como "agua sagrada" cuyo secreto es "removido" por el sujeto creador: la mansa luz que sigue al sujeto encuentra su respuesta en esta agua quieta y por él removida. El hecho de que la figura aparezca "escondida" contrasta con su misión de "buscador" (que "halla" la raíz de la luz), pero es perfectamente coherente con la condición de vate que se hurta a las miradas para desarrollar su intervención en el mundo.

La primera parte del poema (vv. 1-42) podría caracterizarse como el camino que conduce a Masaccio *hacia* su obra. Se abre con una primera estrofa que parece traducir el surgimiento nebuloso de la figura que ha de protagonizar el poema, la vaguedad de la inspiración que ha de conferir libertad al discurso:

Un oscuro secreto amor, una antigua noticia
por nadie confirmada, que sola continúa y pesa;
el vino hace su tiempo, la distancia se puebla
de construcciones memorables.

El poema va a ser esa "construcción memorable" que ha de llenar la distancia que separa al poeta de su figura, incierta, marcada por la noticia apócrifa, ese "oscuro secreto amor", de resonancias lorquianas, que será mero pretexto, pues sólo reaparece en una mención más adelante ("Vuelve y contempla y odia su amor que de rodillas bebe / en esa fuente abandonada [...]", 29-30), pura anécdota que no desvía a Masaccio de su entrega a la realidad en plenitud.

La segunda estrofa ya ha puesto en movimiento a la figura y le construye un espacio que ha de conservarse en todo el poema: una Florencia pululante que Masaccio recorre fascinado¹⁰⁹² y que contrastará con el resguardo en espacios interiores ("capillas", 15; "bóvedas", 27; naves):

5 Por las calles va Masaccio con un trébol en la boca,
 la vida gira, es esa manzana que le ofrece una mujer,
 los niños y los carros resonantes. Es el sol sobre Firenze
 pisando tejas y pretilos.

El poema está construido a base de constantes recurrencias que el comentario debe ir mostrando aun a costa de la linealidad de la lectura. Por señalar una, mínima pero significativa, diré que ese "trébol en la boca", además de instaurar la isotopía del "gusto" como vía de incorporación del mundo por parte del sujeto, apunta en su simbolismo místico la epifanía de Cristo a la que se asiste en el final del poema, a través de la sutil écfrasis de "La Trinidad" de Masaccio, que apuraré más adelante: "y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo [...]" (80).

En otro orden de cosas, la imposición del "sol" completa la primera oposición entre sombra (anticipada en el "oscuro secreto amor") y luz, que es la principal tensión semántica que articula el poema. De ese contraste surge el Ser en plenitud. Si en los primeros compases del poema se subraya sobre todo la confrontación paradójica ("Bosque de sombra, la luz te circundaba con su engaño / dulce, un fácil puente sobre el tiempo", 13-14), pronto se revela el camino de la investigación: "En lo adentro del día, en esa lumbre / que hace estallar lo más oscuro de las cosas, busca" (38-39). La segunda parte recupera el carácter genésico y teleológico de la sombra, ya afecte a la configuración formal de la obra ("[...] Por la sombra / ir a ellos, confirmándolos. La sombra / que antecede al color y lo anonada", 51-53), ya a su construcción simbólica: lo que debe buscarse es "un orden nocturno donde el ángel / sobreviviera" (57-58) y la revelación puede producirse "a la sombra de un árbol de vino que fue sangre" (78).

¹⁰⁹² En una escena que Cortázar evoca también por las mismas fechas en otro texto: "La ciudad de noche. [...] las noches de Masaccio entrando a pie en Firenze, oyendo gritar las guardias" (IJK: 393).

El ámbito exclusivo de la luz, de menor presencia, se ciñe primero al símbolo místico ("[...] su fe es una linterna / alzándose en las bóvedas [...], 26-27) o al contraste denotativo ("[...] irse el sol [...]" (46) / "[...] Traían luces. / Cuando salía andaban ya las guardias", 48-49). Pero en los últimos versos recupera su significado de eclosión simbólica. Toda la tensión "sombra / luz" se resuelve finalmente en la epifanía de la identidad conseguida en la lucha con la obra, aún inacabada: "[...] El alba estaba cerca, / la vuelta de la luz legítima. ¡Cuántos oros y azules esperando! / Frente a los cubos donde templaría esa alborada / Masaccio oyó decir su nombre" (91-94). La alborada es el anuncio de los "nuevos tiempos", en que otros nombres darán luz: "Se fue, y ya amanecía / Piero della Francesca" (95-96).

Tras el trazado de la principal línea simbólica del poema, conviene perfilar el carácter de la figura protagonista. Como he señalado al comentar los epígrafes, Masaccio es presentado, salvando las distancias, como un *flâneur* baudeleriano, *avant la lettre*: "Por las calles va Masaccio con un trébol en la boca" (5), "Vuelve y contempla [...]" (30), "[...] Masaccio iba contento a las tabernas" (74). Esa condición lo convierte en observador privilegiado de la vida que gira (6). Es, fundamentalmente, un buscador, y, como tal, un poeta, otro avatar de Orfeo¹⁰⁹³. Según se apunta en la tercera estrofa -con un cambio de voz enunciativa que no puede pasar desapercibido-, Masaccio se interroga a sí mismo acerca de la construcción de un "edificio mental" (9) en todo parangonable a las "construcciones memorables" que el propio poema, como dije, quiere elevar. En esa tesitura, el sujeto creador se encuentra con la brecha heideggeriana entre el ser y la palabra: "Las cosas están ahí, pero lo que se quiere no está nunca, / es la palabra que falta [...]" (10-11). Cortázar se enfrenta a un problema

¹⁰⁹³ "Se ve cómo el poeta está doblando al pintor" (Gómez Paz, 1980: 77). Más adelante, la estudiosa (des)orienta su interpretación hacia lo autobiográfico: "Desde 1951 el poema ha crecido enriqueciéndose. Se ve algo en él que antes no podía verse: la identidad de pintor y poeta, patente después de la obra realizada por Cortázar implica un presentimiento en la elección del tema. La composición no es ahora puramente imaginativa como lo era en 1951" (*ibid.*: 80). Obviamente, la recepción habrá cambiado con el tiempo, pero ni antes era "puramente imaginativa", ni ahora es mera "premonición" del destino de la obra del autor. Masaccio, en el poema, ayer y hoy, es contrafigura del poeta-creador, no *alter ego* de Cortázar.

que lo acompañaba desde *Presencia*, como hubo ocasión de señalar. Sólo el esfuerzo creador, poético, puede destilar del objeto "dado-ahí", la "presencia" del ser que se quiere. Y ese esfuerzo es la persecución de la palabra faltante, la acotación de los límites del decir en el hueco. En ese concepto de "palabra faltante" se concentra el sentido absolutamente moderno del poema¹⁰⁹⁴.

Semejante búsqueda se realiza en el filo de la soledad, trabajo ascético del que sabe que lo sustenta una certeza, y el poema lo inscribe reiteradamente: "Torvamente la [la luz] echabas a la calle para volverte a las capillas / solo con tu certeza. [...]" (15-16); "Está seguro en su inseguridad, desnudo / de silencio [...]" (22-23); "Masaccio está solo, en las capillas solas" (33); "[...] Solo, / con el incienso pegado a la ropa [...]" (46-47); "Pintó el pago del tributo con la seguridad del que golpea" (59).

Es, a no dudarlo, la certeza que acompaña al "vidente", a ese genio precoz adelantado a su tiempo. Su tarea es "revelar", dejar pasar la luz que ha descubierto: "[...] Alguna vez / le abrirías las puertas verdaderas, y un incendio / de oro y plumajes correría sobre los ojos. Pero aún no era hora" (16-18). El poema se halla todavía en ese momento de auto-diálogo introspectivo que presenta a Masaccio consciente de su propia condición. Inmediatamente se instala otra vez la enunciación en tercera persona, que insiste en el carácter oracular de Masaccio, que lo identifica claramente como precursor del poeta moderno: "Sabe signos lejanos, olvidados mensajes [...]" (25). Aparece la palabra clave, "visión", que, lógicamente, suscita la risa de sus contemporáneos: "[...] Otros / pasan sonriendo sus visiones" (30-31). Sin embargo, ese poeta visionario está perfectamente anclado en la realidad, su "visión" procede de su "mirada": "Así va, lleno de jugos ácidos, mirando en torno / la realidad que inesperada

¹⁰⁹⁴ Ya recordé en otro lugar las palabras de Steiner (1981: 204): "El concepto de palabra faltante" [que puede leerse en la exclamación "O Wort, du Wort, das mir fehlt!", del *Moses und Aron* de Schönberg] marca la literatura moderna. La gran brecha en la historia de la literatura occidental ocurre entre los primeros años de la década de 1870 y el fin de siglo. Separa la literatura que habita la lengua como su propia casa de las letras cautivas en la cárcel del lenguaje".

salta en los portales / y se llama gozne, paño, hierba, espera" (19-21)¹⁰⁹⁵. Esa fijación en lo real atraviesa el poema mediante la construcción de dos paradigmas imaginarios muy connotados: el del alimento y el del elemento.

El primero, después de esa sugerencia en el "trébol" que lleva en la boca (5) comienza con "[...] esa manzana que le ofrece una mujer" (6), que reaparece hacia el final del poema cuando Masaccio "[...] mordía / en la manzana fresca el grito de la condenación / a la sombra de un árbol de vino que fue sangre" (76-78) y que lo convierte, en el entramado simbólico del poema, en hipóstasis del propio Adán expulsado del Paraíso, al que él mismo pintará en un fresco¹⁰⁹⁶.

Pero el paradigma del alimento, como mundo que debe ser incorporado, deja otras muchas huellas, sea como comparación ("[...] Lo que sabe es poco pero pesa / como los higos secos en el bolso del pobre", 23-24), sea como cristalización material de un estado de cosas, de esa realidad compleja que deparan los nuevos tiempos: "[...] En los mercados / se escuchaba volver las fábulas dormidas: el aceite / y el ajo eran Ulises. Masaccio iba contento a las tabernas, / su boca aliaba el ardor del pescado y la cebolla / con un eco de aromas abaciales [...]" (72-76). En esa isotopía de lo alimenticio ocupa un lugar destacado el pan, símbolo místico y a la vez nexos con el paradigma de lo elemental (cifrado en el agua). Masaccio los tiene a su lado en su tarea: "[...] con un pan / sobre el andamio, con un cuenco de agua" (35-36); al salir de las capillas, lo que le queda es "[...] el incienso pegado a la ropa, un gusto a pan / y ceniza. [...]" (47-48). Y,

¹⁰⁹⁵ Benítez ha señalado sólo este componente del poema: "[...] aún en la poesía temprana, huye Cortázar de toda desrealización de lo real en beneficio de una esencia más pura; en *Masaccio*, poema en el que ha volcado su propia concepción estética, lo afirma con toda certeza [...]" (Benítez, 1989: 51).

¹⁰⁹⁶ Fresco que Oliveira interpreta admirablemente en un pasaje de *Rayuela* que resume a la perfección el sentido del discurso órfico y hasta de la poesía cortazariana: "De golpe comprendo mejor el espantoso gesto del Adán de Masaccio. Se cubre el rostro para proteger su visión, lo que fue suyo; guarda en esa pequeña noche manual el último paisaje de su paraíso. Y llora (porque el gesto es también el que acompaña el llanto) cuando se da cuenta de que es inútil, que la verdadera condena es eso que ya empieza, el olvido que ya empieza, el olvido del Edén, es decir la conformidad vacua, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas" (R, cap. 132: 421).

finalmente, a la hora de la despedida, se equipara a la muerte: "Después le cupo a él la muerte, / y la aceptó como el pan y la paga" (88-89).

El pan y el agua sirven de vínculos con el otro importante paradigma simbólico vinculado a la captación de la realidad en el poema y su ulterior proyección visionaria. En el momento culminante del poema se expresa inequívocamente: "[...] Ahora entrañaba fuerza / elemental [...]" (81-82). La presencia de lo elemental en el poema se distribuye, básicamente, como tensión entre el impulso ascensional aéreo y la fijación en lo terreno, oposición paralela a la ya señalada entre luz y sombra. La pregunta que abría la tercera estrofa ya suscitaba el problema: "Edificio mental, ¿cómo crecer para alzarte a tu término?" (9). La respuesta se halla hacia el final del poema, cuando en la epifanía del nuevo Cristo órfico (y por tanto, a la vez, figura del poeta) Masaccio revele al "ebrio pastor *de altura*" ("y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio / pastor de altura. [...]", 80-81). Frente a ese impulso hacia la revelación se sitúan las fuerzas que engendran la propia obra, fuerzas ctónicas, que anclan el discurso de la búsqueda en lo basal. Ello ocurre ya en el planteamiento de la tarea de Masaccio, *outsider* que elige "[...] las tramas del revés en el lodazal de un cielo de mendigo" (34). En el origen, pues, se mezclan barro y aire, como antes ocurría con la luz y la sombra. Y el resultado, las pinturas, traducen esa fijación primera en lo telúrico: la figura del neófito que recibe el bautismo se presenta "reteniéndolo aún del lado de la tierra" (66) y la imagen de Cristo destaca sobre todo por su tensión entre lo ascensional y la pulsión hacia abajo del "[...] peso de la cabeza que se aplasta crujendo" (83) o más claramente cuando se confiesa: "Pintó sus hombros con la profundidad del mar y no del cielo, / necesitado de un obstáculo, de un viento en contra / que los probara y definiera y acabara" (85-87). La tensión elemental termina, pues, sin resolverse. El magma elemental que constituye la realidad es la materia que alimenta las visiones del creador. En ella busca "lo más

oscuro de las cosas" (39), apoyándose tal vez en el sueño¹⁰⁹⁷. Masaccio es, inequívocamente, un poeta romántico.

La primera parte del poema (tras la presentación, el auto-diálogo introspectivo - que revela la conciencia que Masaccio tiene de su propia misión y de ser un precursor- y tras la concreción de su descripción como vate) concluye enfrentando al pintor con su obra en soledad. Su tarea iluminadora debe conducir a un significado terrible: "no es bastante aclarar, que la blancura / sostenga entre las manos un martirio / y sólo entonces, inefable, sea" (40-42). En ese momento se producirá la revelación de la "palabra faltante" (lo "inefable").

La proyección sobre la segunda parte (vv. 43-96) es inmediata. Lo "más oscuro de las cosas", lo "inefable" es "eso [que] empezaba a desgajarse" (44) en cuanto Masaccio se encuentra situado *en* la obra. La conciencia del signo que falta se traduce en el designio, de resonancias barrocas, de "Pintar sin cielo un cielo, sin azul el azul" (50). Masaccio trabaja solo, ajeno a los discursos ajenos, contra los presagios y la llegada de la sombra:

45 Entre oraciones ajenas y pálidos sermones
 eso empezaba a desgajarse. Él soportaba
 inmóvil, oyendo croar los grajos en los campaniles,
 irse el sol arrastrando los últimos oficios. Solo

Su propósito es superar aquello hacia lo que su propia maestría le conduce ("[...] En las naves, / de noche, veía hundirse el artificio", 54-55), pintar la "falta" en la oposición de sombras y colores, como ya he reiterado, disolver el cuerpo evidente para que surja el ángel y subsista en la tiniebla: "confundidos los cuerpos y los gestos en una

¹⁰⁹⁷ Las apariciones del sueño constituyen también una trama importante en el poema: "y todo por hacer contra tanto sueño" (37); "[...] su quieto corazón soñó (56)"; "Los mármoles tornaban más puros de su sueño" (70).

misma podre / de aire; su quieto corazón soñó / un orden nocturno donde el ángel / sobreviviera" (55-58)¹⁰⁹⁸.

Inmediatamente se traducen en el poema algunos de los logros más significativos de la obra de Masaccio, écfrasis insinuadas de algunos frescos de la capilla Brancacci: "El pago del tributo" ("Pintó el pago del tributo con la seguridad del que golpea; / estaba bien esa violencia contenida / que estallaría en algún pecho, vaina / lanzando lejos la semilla", 59-62), "El bautismo de los neófitos", que se focaliza en una de sus figuras más conseguidas (el joven que se frota los brazos esperando su turno) a la que el poema da una interpretación trascendente, relacionada con la condición que se atribuye al creador:

65 Un frío de pasión lo desnudaba; así nació
 la imagen del que aguarda el bautismo con un gesto aterido,
 aspersión de infinito contra la rueda de los días
 reteniéndolo aún del lado de la tierra.

En ese momento se produce un corte brusco: auto-interpretándose, el poema traduce esa "retención del lado de la tierra" como pretexto para la introducción de la historia. El discurso lírico traza un rápido friso del surgimiento de la nueva edad que Masaccio contempla. Es la realidad en su perspectiva histórica, que completa -a la distancia evocada en el v. 3- la imagen de la realidad cotidiana:

70 Un tiempo predatorio levantaba pendones y cadalsos;
 sobrevenían voces, el eco
 de incendios, desentierros y poemas.
 Los mármoles tornaban más puros de su sueño,
 y manuscritos con razones
 y órdenes del mundo. En los mercados
 se escuchaba volver las fábulas dormidas [...]

Se refleja ahí (quizá síntesis de la lectura de Symonds o incluso Burckhardt) la Italia arrasada por las luchas políticas y religiosas, el acopio de vestigios de la cultura clásica (textos, monumentos), las "construcciones mentales" que buscan dar un nuevo

¹⁰⁹⁸ En el contexto de modelos que he marcado para esta "poesía de arte" cortazariana, la presencia del ángel no puede dejar de recordar a Rilke, además de remitir al soneto "más órfico" de *Presencia*: "Canto de ángeles".

sentido al universo, la revitalización de la mitología, ... : el Renacimiento. Masaccio asiste a esa eclosión, la vincula con su visita a las tabernas, incorpora la realidad en plenitud y produce la que el poema, simbólicamente, considera obra de síntesis culminante: "La trinidad" de Santa María Novella. Se vuelve entonces a la écfrasis sugerida, concentrada en la figura de Cristo¹⁰⁹⁹:

80 De ese desgarramiento hizo un encuentro,
y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio
pastor de altura. Ahora entrañaba fuerza
elemental; por eso su morir requería violencia,
verde agonía, peso de la cabeza que se aplasta crujiendo
sobre un torso de cruel sobrevivencia.
85 Pintó sus hombros con la profundidad del mar y no del cielo,
necesitado de un obstáculo, de un viento en contra
que los probara y definiera y acabara.

El máximo logro del nuevo poeta-creador es la epifanía de un nuevo Cristo, la figura de un nuevo redentor, con el que al cabo se identifica: la transformación de Cristo en Orfeo es el resumen del cambio de los tiempos del que Masaccio deja constancia. Su anunciación se había producido -figuralmente, en sentido casi medieval- cuando Masaccio "mordía la manzana" "a la sombra de un árbol de vino que fue sangre" (78), donde debe destacarse la importancia del símbolo eucarístico (que además remite a otras apariciones anteriores del vino -"el vino hace su tiempo", 3- y la sombra). La paganización del Redentor en Orfeo entrega a los hombres un Poeta que volvió de entre los muertos y ya puede revelar "lo más oscuro de las cosas".

Y entonces puede ya producirse el desenlace: conseguida la "revelación", el poeta alcanza su identidad ("Masaccio oyó decir su nombre", 94) y puede morir "distráido, mirando otra cosa / que tampoco veía [...]" (90-91). Los últimos versos apuntan el umbral de una nueva época ("Se fue y ya amanecía / Piero della Francesca",

¹⁰⁹⁹ Ese Cristo es también recordado en el *Cuaderno de Bitácora* de *Rayuela*, sin mencionarlo más que por el rasgo cromático que el poema subraya ("verde agonía", 83): "Oliveira analiza el placer de la comunicación. Lo que significa estar entre seres afines y decir, p. ej.: "El retablo de Isenheim". La Maga, que no entiende, se queda perpleja y furiosa (contra ella misma). Para Oliveira y su interlocutor, el signo "retablo de Isenheim" configura la coexistencia y la evocación de Grünewald / Colmar / Olores / Alsacia / El Cristo de Holbein / Todos los Cristos verdes" (CB: 59).

95-96). Masaccio ha cumplido su papel de signo de los nuevos tiempos, ha dejado constancia de la misión del nuevo poeta-creador órfico, visionario¹¹⁰⁰.

4.2. LA ARQUITECTURA DEL SENTIDO:

Las otras dos "grandes máquinas" que completan el tríptico de ese título en *Pameos y meopas* y la sección "Esa belleza en la que toda cosa" de *Salvo el crepúsculo* tienen en común el referente arquitectónico gótico: "Notre-Dame la nuit" y "Los vitrales de Bourges". Es posible que el título de la sección que las incluye en *Pameos y meopas* provenga de la admiración que despiertan en el observador esos dos portentosos artefactos de armonía técnica y, según se sugiere en los poemas, también espiritual o incluso mística. En un momento posterior en el proceso de composición del macrotexto, se añadiría "Masaccio" que encuentra en la metáfora mecanicista suscitada por los dos poemas "arquitectónicos" su vía de integración en el *corpus*: también la obra total de Masaccio, dispersa, constituye una poderosa construcción de sentido.

Es ahora el momento de señalar que esas "Grandes máquinas", pero sobre todo los dos poemas de referente arquitectónico envían inequívocamente a un escueto ciclo de poemas rilkianos incluidos en la primera parte de los *Neue Gedichte* (Rilke, 1991: 70-83): "L'ange du méridien (Chartres)", "Die Kathedrale", los tres sonetos agrupados bajo el título "Das Portal", "Die Fensterrose" y "Das Kapitäl". La asociación, aunque no pueda certificarse en correspondencias textuales concretas, me parece interesante por dos razones. En primer lugar, porque refuerza la coherencia global de la *Kunstgedicht* cortazariana, que vuelve a evocar un modelo, Rilke, largamente admirado por el autor argentino¹¹⁰¹: no sólo podrá verse su huella en los poemas que transforman líricamente

¹¹⁰⁰ Gómez Paz (1980: 77) lo había señalado, sin indagar, e inclinándose en exceso a vincularlo con la escritura del propio Cortázar: "Es el canto a un hombre nuevo que, cara al porvenir, busca un nuevo modo de expresión".

¹¹⁰¹ Baste recordar que el interés por su obra lo impulsó a "estudiar el alemán porque yo quería leer, quería leer a Rainer María Rilke [...], y yo lo leía en traducción y siempre me pareció un gran poeta" (Berg, 1990: 126).

un objeto de arte aislado -estatua, sarcófago o cuadro-, sino que Cortázar recupera la incitación rilkiana también cuando tensa su escritura hasta el punto de construir complejas arquitecturas líricas que pretenden traducir un objeto de arte cuya mera presencia, imponente, transforma simbólicamente el mundo.

En ese carácter simbólico reside, por otro lado, un aspecto distinto de la asociación de estos poemas con el modelo que le proporciona Rilke. La más somera interpretación del símbolo de la catedral en el poeta de Praga indica que ésta es el testimonio más poderoso de la superación, por el arte, de la vida cotidiana, representada en el mercado y la "pequeña ciudad"¹¹⁰². El impulso ascensional de la catedral y la virtud que tiene de extraer a quien la contempla del comercio urbano es también básico sobre todo en "Notre-Dame la nuit"¹¹⁰³, donde el sujeto, abrumado por la inmensidad de la catedral, es separado "al filo de la plaza / para ser uno con tu sombra" (9-10), para terminar definitivamente "ciego a la ciudad" (39) o donde "la anhelante ciudad" (16) aparece sometida "a tu pelaje de ceniza contra el tiempo" (17). Teniendo en cuenta el desarrollo posterior que el símbolo de la "ciudad" tendrá en toda la escritura de Cortázar (y que se plasmará en el poema incluido en 62 / *Modelo para armar* que comenté páginas atrás) me parece importante tener en cuenta la posible inspiración rilkiana en una de sus primeras elaboraciones poéticas, por cuanto, como también dije antes, la "ciudad" es, a su vez, el espacio simbólico al que el poeta órfico se enfrenta.

¹¹⁰² "in jenen kleinen Städten kannst du sehn, / wie sehr entwachsen ihrem Umgangskreis / die Kathedralen waren [...]" (Rilke, "Die Kathedrale", vv. 10-12).

¹¹⁰³ Más abajo señalo la ambigüedad gráfica encerrada en este título, que me hace vacilar de momento a la hora de transcribir "la nuit" o "la Nuit".

"Notre-Dame la nuit"

El poema recién mencionado plantea algunas cuestiones para-textuales y extra-textuales que deben tenerse en cuenta desde el comienzo. Por lo que hace a las primeras, hay que consignar que el epígrafe que funciona como elemento de integración en *Salvo el crepúsculo* son dos versos de Louis Aragon ("Et qu'opposer sinon nos songes / Au pas triomphant du mensonge") extraídos de uno de los textos más citados por Cortázar (*Le roman inachevé*)¹¹⁰⁴. A la hora de justificar su conexión con el texto del poema se notará que la cita inscribe dos palabras ("opposer", "songes") que se articularán en la isotopía del enfrentamiento sujeto-objeto y sugieren ya la importancia de la imagen creada como única garantía de realidad.

Por lo demás, debe notarse la silepsis intencional del título en francés: es, *a priori*, legítimo traducir como "Notre-Dame de noche" o "Nuestra Señora la Noche" (y la grafía, siempre en versalitas, no permite deshacer el equívoco en ninguna de sus publicaciones). El primer título es referencial y el segundo simbólico, pero lo importante es que el título real, en francés, no permite discernir, sino que fusiona los dos sentidos y, de hecho, el desarrollo del poema confirmará que la "fusión" ámbito-objeto (noche-catedral) es tema central que, además, se proyecta sobre otras "figuraciones" de este poema particularmente "visionario"¹¹⁰⁵. En esa "con-fusión" que,

¹¹⁰⁴ Aragon (1975: 51). Ya citaba Cortázar esta obra en uno de los dos epígrafes iniciales de *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Ah crevez-moi les yeux de l'âme / S'ils s'habituait aux nuées" (de "L'amour qui n'est pas un mot"; Aragon, 1975: 172), y aún aparece otra vez en *Salvo el crepúsculo*: "Les myrtes ont des fleurs qui parlent des étoiles / Et c'est de mes douleurs qu'est fait le jour qui vient / Plus profonde est la mer y plus blanche est la voile" (SC: 159; Aragon, 1975: 67; evidentemente la "y" del último verso es una errata por "et"). Los dos mismos versos citados como epígrafe de "Notre-Dame la nuit" habían sido incluidos y glosados en "Noticias del mes de mayo" (UR, I: 117): "Et qu'opposer sinon nos songes / Au pas triomphant du mensonge (**Aragon**) // Sí, nuestros sueños / una vez más los sueños golpeando como ramas de tormenta / en las ventanas ciegas / una vez más los sueños / la certidumbre de que Mayo / puso en el vientre de la noche / un semen de canción de antorcha la llamada / tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos / para inventar el alba el horizonte. // **DURMIENDO SE TRABAJA MEJOR: FORMEN COMITÉS DE SUEÑOS (Sorbona)**".

¹¹⁰⁵ La noche-catedral, por ejemplo, se ofrecerá también como un animal, a su vez múltiple. Se le dice "grave perra" (3) y luego "gata sobre la alfombra" (14), de quien destacan "la zarpa atormentando [...]" (15) y "tu pelaje de ceniza" (16). Luego también es "tortuga infinitud" (32) o "marsopa" (37). En algún momento se la personifica al mencionar "tu cintura inabrazable" (20) o "tus muñones sangrando entre las nubes" (51), orientando primero el discurso hacia el intercambio erótico con el objeto, para luego incidir en el proceso de destrucción.

gramaticalmente, ya anticipa el título reside el sentido más profundo del poema, pues, como digo, éste plantea la lucha por la fusión del sujeto contemplador con el objeto contemplado y esa fusión se interpreta finalmente como creación conflictiva del objeto por el sujeto; lo cual, a su vez, debiera relacionarse con la teoría poética cortazariana de la participación-posesión. Se observa, pues, que en estos poemas de comienzos de los años 50 Cortázar empieza a poner en obra los principios que han de informar su escritura y a los que dedica gran atención en otro tipo de textos. En esa cristalización hay que ver los primeros logros de una poesía que ya no es mero tanteo.

La cuestión extra-textual que señalaba más arriba afecta, precisamente, a la posibilidad de apuntar una fecha para el poema más precisa que la consignada globalmente para la sección que lo incluye en *Pameos y meopas* (Buenos Aires-París, 1950-1955). En esta ocasión, un vínculo intra-textual bastante llamativo dentro del *corpus* poético cortazariano permite acotar, al menos conjeturalmente, el tiempo de escritura del poema.

En una de las piezas teatrales cortazarianas, *Tiempo de barrilete* (OI: 53-78) puede leerse un comienzo de poema recitado por el protagonista y el subsiguiente comentario de su interlocutora:

David: Este amor que de la nada se alimenta,
esta ala sin pájaro, esta incierta
vanidad de seguir, como una triste
costumbre de verano...

Isolina: El primer verso es de Cortázar. Los otros no sé, en el segundo hay un semiplagio al revés de Apollinaire. El *phi* que solamente tiene una ala, y necesita volar en pareja... (*Tiempo de barrilete*; OI: 68).

La sorprendente "delación" de Isolina es, obviamente, deconstruible: *todos* esos versos son, en última instancia, de Cortázar. Pero el juego de espejos termina remitiendo inesperadamente a un verso de "Notre-Dame la nuit", sospechosamente similar al primero de esa estrofa: "No hay otro amor que el que de hueco se alimenta"

(52)¹¹⁰⁶. Con todas las prevenciones del caso, hay que suponer que el texto de "Notre-Dame la nuit" es, por tanto, anterior al de la obra de teatro, la cual se halla fechada con precisión: "M.S. *Anna C.*, abril 1950". Cortázar recuerda en varios lugares que ese nombre corresponde al del "vivaz motoscafo" que lo trajo de Europa al término de su primer viaje¹¹⁰⁷. Por tanto, "Notre-Dame la nuit" puede haber sido escrito tras el primer contacto directo con la catedral de París¹¹⁰⁸, probablemente entre las últimas semanas de 1949 (fecha de su partida, como decía en una carta que recordé páginas atrás: Cortázar, 1991a: 4) y el mes de abril de 1950. Y lo mismo podría postularse de "Los vitrales de Bourges", de modo que ambos serían, probablemente, anteriores a "Masaccio", poema que exige una motivación menos inmediata y se deja leer incluso como recuerdo de pinturas vistas (acaso antes del viaje) que sostienen una importante elaboración intelectual.

Una vez resueltos los problemas extra-textuales hay que señalar que "Notre-Dame la nuit" se construye como una apelación sostenida del "yo" a un "tú" que se identifica con el referente especificado en el título, inscribiéndose con pleno derecho,

¹¹⁰⁶ El verso siguiente -último del poema- acoge el término divergente: "no hay más mirar que el que en la *nada* alza su imagen elegida" (53). El eco de ese verso se prolonga hasta *Rayuela*: "Pobre amor el que de pensamiento se alimenta. -citó Ossip" (R, cap. 27: 119). El "semiplagio" de Apollinaire al que alude Isolina proviene del catálogo de aves del poema "Zone" ("De Chine sont venus les pihis longs et souples / Qui n'ont qu'une seule aile et volent par couples"; debe notarse la diferente transcripción del nombre de esa *rara avis*, aunque no es posible localizar la responsabilidad de esa diferencia), poco después de "L'oiseau Roc célèbre par les conteurs et les poètes" otro pájaro que deja huella importante en la poesía de Cortázar (cfr. "La hija del Roc"). La conexión con "Notre-Dame la nuit" se hace más directa cuando se tiene en cuenta que poco más abajo Apollinaire prosigue: "Entourée de flammes fervantes Notre-Dame m'a regardé à Chartres" (cfr. Apollinaire, 1959: 39-44).

¹¹⁰⁷ "La primera edición que produjo contenía los poemas de *Razones de la cólera*, escritos en rápida sucesión al término de mi primer viaje a Europa en el 49 y el regreso a la Argentina a bordo del vivaz motoscafo *Anna C*" (SC: 319); también en *Imagen de John Keats*: "Cuando en 1950 volvía de Europa en el *M.S. Anna C.* [...]" (IJK: 16).

¹¹⁰⁸ El carácter de lugar privilegiado en la memoria del autor lo convierte en sitio propicio a las revelaciones en *Rayuela*: "Te tengo lástima -insistió la Maga-. Ahora me doy cuenta. La noche que nos encontramos detrás de Notre-Dame también vi que... Pero no lo quise creer" (R, cap. 20: 83).

según ha de verse, en la tradición de la escritura de la nocturnidad que Detienne caracterizaba como específicamente órfica. El poema muestra la construcción subjetiva de un ámbito (la noche) que se identifica con un objeto (la catedral)¹¹⁰⁹. Al ir desarrollándose el tema en el discurso se irá impregnando de connotaciones casi místicas, implícitas en búsqueda de la fusión sujeto-objeto. El poema comienza considerando que la mera presencia del "yo" es suficiente para el surgimiento del objeto ("[...] yo simplemente asisto y esto / nace" (4-5) y culmina asumiendo la responsabilidad absoluta del objeto creado de la nada gracias a la mirada: "no hay más mirar que el que en la nada alza su imagen elegida" (53)¹¹¹⁰.

Al ser uno de los poemas cortazarianos de mayor intensidad visionaria su organización se basa más en la cohesión de las isotopías semántico-léxicas que en una construcción sintáctica más o menos férrea. No obstante, esa misma carencia de una estructura rígida debe asociarse en este caso con la buscada oscilación entre separación y fusión que constituye la polaridad semántica más acusada en el texto.

La lectura lineal del poema aísla en primer lugar un primer bloque constituido por la primera estrofa (1-10) en el que se plantea la oposición sujeto-objeto como un estado de cosas ajeno a la voluntad y del que, inevitablemente, surge el poema como construcción: "Ahí estás en espacio, oleaje de campanas" (1) frente a "mira, yo

¹¹⁰⁹ Hay un pasaje de *Rayuela* donde otra catedral, la de Chartres -dibujada-, se convierte en paradigma de la reflexión acerca de la duración del objeto creado. Dice Oliveira a una de sus amantes: "Admirable. En el fondo esas monedas las ponemos en la boca de los muertos, el óbolo propiciatorio. Homenaje a lo efímero, a que esa catedral sea un simulacro de tiza que un chorro de agua se llevará en un segundo. La moneda está ahí, y la catedral renacerá mañana. Pagamos la inmortalidad, pagamos la duración. *No money, no cathedral. ¿Vos también sos de tiza?*" (R, cap. 64: 299).

¹¹¹⁰ Se apuntan ya aquí posibles connotaciones esotéricas que serán más evidentes en "Los vitrales de Bourges". Al respecto es interesante colacionar las siguientes palabras de Berthe Trépat en *Rayuela*: "Oliveira... *Des olives*, el Mediterráneo... Yo también soy del Sur, somos pánicos, joven, somos pánicos los dos. No como Valentin que es de Lille. Los del Norte, fríos como peces, absolutamente mercuriales. ¿Usted cree en la Gran Obra? Fulcanelli, usted me entiende... No diga nada, me doy cuenta de que es un iniciado [...]" (R, cap. 23: 102). Amorós en su edición de la novela apunta el vínculo que puede asociar inequívocamente el tema de la "Gran Obra" con los poemas de catedrales: "Fulcanelli es el seudónimo de un famoso escritor ocultista muy popular por su obra *El misterio de las catedrales*. Ocultó toda posible seña de identidad, incluidas las fechas de su vida. Quiso que jamás se supiera nada de él. Su libro citado se publicó en 1926 [...]" (Cortázar, 1984d: 258, n. 28).

simplemente asisto y esto / nace" (4-5). Planteado el desencadenante del discurso, esta primera estrofa desarrolla algo más la causa: el sujeto se siente disminuido ante la magnitud del objeto ("Del aborrecimiento que me humilla [...]", 6) y busca la fusión que le permita asimilarlo ("[...] para ser uno con tu sombra", 10). Ya en ese instante se ha puesto en marcha la potencia visionaria que ha de destacar lo fantástico de la posible unión; todo lo que rodea a ésta es símbolo, figura: "circo de espinas" (6), "carro de holocausto" (7), "tregua de delfines" (8).

La segunda estrofa (11-17) explica el paradójico rechazo del "yo" a esa fusión buscada y que cree inevitable. Es la pulsión hacia lo odiado ("Odio la vanidad que te sostiene", 11), la resistencia contra la fatalidad que parece pesar sobre el ritual de fusión ("aborrezco la lenta preparación del juego", 13). Es el momento en que la "ciudad" aparece, como símbolo del orden diurno, que queda al margen, supeditada al "orden de la noche": "sometiendo el fragor de la batalla, la anhelante ciudad / a tu pelaje de ceniza contra el tiempo" (16-17). El ámbito de lo fantástico sigue imponiéndose en la presencia, por ejemplo, de esas "cabalgadas de reyes con antorchas" (14) que se estrellan contra la catedral.

El momento central del poema lo constituye el "ataque" del "yo" que quiere verificar la fusión (18-31) una vez agotados los preliminares. Primero, el "yo" se arroja contra el objeto, dando a entender, otra vez, que el poema es su arma:

¿Aceptarás esta avalancha de rechazo que contra ti
me cierra,
20 el tráfico que más allá de toda lengua se une con tu cintura inabrazable?
Esto te digo, y muere. Pero tú sabes escuchar
el juego verdadero, el árbol del encuentro

Rápidamente, sin embargo, se suceden la aparente fusión y la inmediata expulsión del sujeto: "enlazados a gritos [...]" (25) frente a "[...] garganta roja / que me repele y me vomita hasta / arrojarme a la calzada" (28-30).

Pero el sujeto no se deja vencer: tras el rechazo se afirmará oponiéndose ("Pero me yergo y me sostengo contra", 32). Esa oposición aquilatada tras el intento de fusión

implicará indagación en la intimidad y acceso a una nueva forma de conocimiento: "[...] retrocedo al canto original, a la pureza extrema, / al oprobio de infancia, a la saliva dulce de la leche, / al existir en aire y fábula, al modo en que se accede y se conoce" (33-35). Así renovado, el sujeto encuentra fuerzas que permiten nuevos embates contra el objeto, al que no se permitirá desaparecer, a pesar del rechazo ("Oh no fugues, marsopa [...]", 37). La pulsión se caracteriza ya inequívocamente como intercambio erótico ("este amor", 40) que debe conducir a la fusión total: "balbuceo del alma para incluirte y anegarte" (42). Ese proceso de conocimiento y fusión total, relacionado con el acceso místico, permite el acceso de la luz ("me atraigo al día cereal [...]", 38; "¡Oh noche, aquí está el día!", 43) y deja huella típica en la elocución: el descabalamiento de la sintaxis mediante transposiciones y transclasificaciones ("me sostengo contra", 32; "tortuga infinitud", 32; "para en eterno desleírte", 36; "no fugues", 37; "día cereal", 38; "pichel que danza el agua", 38).

Sin embargo, la última estrofa (44-53) revela que el instante eufórico es efímero. El sujeto vuelve a caer y debe reconocer la separación final: "Otra vez es la sombra / otra vez desde fuera te figuro" (44-45). El objeto vuelve a aparecer aislado del sujeto, como al principio, tras la confrontación: "Ahí estás liberada" (47). No obstante, el sujeto ya tiene conciencia de que todo está en él, de que ya no simplemente "asiste" sino que su voluntad cuenta ("Pero me yergo y me sostengo", 49) y que el objeto tiene su existencia en él ("[...] Yo soy tu límite", 50), pues él es quien lo saca de la pura inexistencia: "No hay otro amor que el que de hueco se alimenta, / no hay más mirar que el que en la nada alza su imagen elegida" (52-53).

Si la lectura lineal revela la oscilación entre separación y fusión y el paso de la impresión de enajenamiento absoluto del objeto al reconocimiento del autismo de la creación, este poema se presta singularmente al trazado de una lectura "tabular" que subraye las redes isotópicas que confieren al texto su coherencia.

Cabe comenzar por incluir en este contexto las recurrencias fónicas notables. Si "Masaccio", según Gómez Paz (1980: 80), se caracterizaba por "un verso libre, musical, bien concertado", era difícil señalar en él la presencia de núcleos métricos regulares. Al contrario, "Notre-Dame la nuit" abunda en versos compuestos sobre módulos heptasilábicos o endecasilábicos. Por ejemplo, esta serie de cuatro versos consecutivos (separo dichos módulos con guión): "Del aborrecimiento - que me humilla contra el circo de espinas, / turbio diluvio, carro - de holocausto que arrasa el pavimento, / qué tregua de delfines - devora este silencio - donde te estoy mirando / desollado de insomnio, - acostándome al filo de la plaza" (6-9). No menos importantes son las asonancias internas (cfr. el v. 7 en la cita anterior) o las no escasas aliteraciones ("avalancha de rechazo", 18; "ángeles carcomidos y quimeras", 26; "la saliva dulce de la leche", 34; "hacerte pan, para en eterno desleírte", 36). Se consigue así una trama fónica que sostiene a la aún más importante densidad isotópica en el plano de lo semántico. Subrayo la importancia de las isotopías en este otro plano porque se relaciona con el carácter visionario del poema y con el papel de la "correspondencia" como uno de sus centros de sentido, según he ido señalando, desde el título.

Esta especie de catálogo de *loci* textuales que se reclaman trascendiendo la organización sintagmática debe comenzar señalando la diseminación de semas relacionados con una isotopía compleja que caracterizaría como la del **enfrentamiento-destrucción**. Ahí deben situarse los siguientes sintagmas (en cursiva pongo el lexema o lexemas que sirven de inserción en la serie): "*insoportable libertad*" (2) - "*aborrecimiento que me humilla*" (6) - "*holocausto que arrasa*" (7) - "*tregua de delfines que devora*" (8) - "*desollado de insomnio*" (9) - "*Odio la vanidad*" (11) - "*aborrezco la lenta...*" (13) - "*la zarpa atormentando*" (15) - "*sometiendo el fragor de la batalla*" (16) - "*muere*" (21) - "*incendio de maitines*" (23) - "*flagelación de bronce*" (24) - "*a gritos*" (25) - "*ángeles carcomidos*" (26) - "*madre de las lepras*" (32) - "*oprobio de infancia*" (34) - "*embisto los portales*" (39).

La segunda isotopía significativa se corresponde con los momentos de **rechazo** que ya hubo ocasión de señalar en la lectura lineal y que ahora pueden completarse: "contra el tiempo" (17) - "avalancha de rechazo que contra ti / me cierra" (18-19) - "me repele y me vomita / hasta arrojarme" (29-30) - "pared de tiempo" (31) - "me yergo y me sostengo contra" (32) - "no fugues" (37) - "en vano te escudan" (40).

En paralelo debe considerarse la isotopía de la **unión**: "ser uno con tu sombra" (10) - "se une con tu cintura" (20) - "árbol del encuentro" (22) - "enlazados a gritos" (25) - "rodando en una misma imagen" (27) - "se accede y se conoce" (35) - "conmigo hacerte pan, desleírte" (36) - "me atraigo al día" (38) - "incluirte y anegarte" (42).

Esas tres son las que considero isotopías semánticas principales. Pero hay otras secundarias que trazan vectores igualmente significativos. Así por ejemplo, la del **alzamiento**, como construcción postural que opone a sujeto y objeto: "vanidad que te sostiene" (1) - "tu estatura levantada" (2) - "el árbol" (22) - "me yergo y me sostengo" (32, 49) - "existir en aire" (35) - "entre las nubes" (51) - "en la nada alza su imagen" (53). A ella habría que asociar, inmediatamente, la serie generada por **referencias espaciales** que acotan el ámbito del enfrentamiento en virtud de oposiciones, incluyendo notas de "exterior-interior", "arriba-abajo", "centro-límite", "ciudad real-ámbito fantástico", etc.: "Ahí estás, en espacio" (1) - "circo de espinas" (6) - "pavimento" (7) - "al filo de la plaza" (9) - "anhelante ciudad" (16), "ciego a la ciudad" (39) - "arrojarme a la calzada" (30) - "pureza extrema" (33) - "embisto los portales" (39) - "bajo los órdenes" (40) - "salgo a tu centro" (41) - "desde fuera te figuro" (45) - "de tan abajo y vuelto" (48) - "Yo soy tu límite" (50). La conexión con una isotopía menor que afecta al **movimiento** se hace evidente: "lenta preparación del juego" (13) - "el juego verdadero" (22) - "avalancha" (18) - "tráfico" (20) - "danza de hoja seca" (41) - "lengua de torbellino" (41) - "maraña de cristal" (50). Contra esa exuberancia puede alzarse una última isotopía de la **carencia**, que incluirá semas de privación, falta, detenimiento, vinculados a las condiciones de surgimiento del objeto: "mendiga" (3) - "yo simplemente asisto" (4) - "tregua de delfines" (8) - "silencio" (8) - "irrisión

de tanta *mansedumbre*" (12) - "*duerme*" (50) - "el que de *hueco* se alimenta" (52) - "el que en la *nada*" (53).

El repaso completo debería consignar aún las recurrencias de la **mirada** como instrumento de relación sujeto-objeto ("mira", 4 - "te estoy mirando", 8 - "te miro", 48 - "no hay más mirar", 53) o las diferentes inscripciones del **tiempo**, sea de la enunciación ("ésta es la hora", 37 - "Otra vez", 44, 45) o del enunciado ("contra el tiempo", 17 - "pared de tiempo", 31 - "oprobio de infancia", 34 - "en eterno", 36), denotativo o simbólico ("el orden de la noche", 15 - "Oh noche", 43 - "tu sombra", 10, 31 - "la sombra", 44 / "incendio de maitines", 23 - "al día cereal", 38 - "aquí está el día", 43).

"Notre-Dame la nuit" se revela, pues, como un poema capital en la evolución de la escritura lírica de Cortázar, tanto por la asimilación de modelos que le permiten poner en obra importantes principios de su poética como por la aquilatación de unos modos de composición que no harán sino perfeccionarse en el futuro.

"Los vitrales de Bourges"

Duplicando la extensión del poema dedicado a Notre-Dame, "Los vitrales de Bourges" culmina el proceso de indagación lírico-metafísica en el objeto de arte. La elección de esos dos magnos artefactos del ingenio gótico, y su disposición flanqueando el poema dedicado a Masaccio, apunta al lugar del arte en una época que Cortázar juzga determinante para el desarrollo de la cultura y el arte occidentales: una época de predominio del espíritu sobre la razón y que podría relacionarse con la interpretación que el poeta argentino hace del concepto del "pensamiento primitivo" en escritos teóricos como "Para una poética" (Cortázar, 1954).

Este poema pone en juego desde su primer verso cuestiones que se revelarán centrales en esa teoría estética (y filosófica) de Cortázar. A pesar de ello, no ha merecido una atención crítica que dé cuenta siquiera de alguno de sus rasgos

principales¹¹¹¹. La impresión que causa la catedral de Bourges en Cortázar proviene sobre todo de sus programas iconográficos. En *El examen* y en *Imagen de John Keats* repara -probablemente- en la portada occidental de la catedral y proporciona -por las fechas de esos textos- puntos de referencia importantes para la contextualización del poema, así como algún dato acerca de su conocimiento fotográfico previo a la visión directa de la maravilla¹¹¹². En el poema, la pétrea escena del Juicio Final dejará paso a las etéreas imágenes en el vidrio.

Nuevamente, conviene comenzar analizando la relación que mantienen con el texto los epígrafes que lo acompañan. El que aparece más unido al poema es, obviamente, el que aparece tras el título: "En frente del trono había como un mar transparente de vidrio semejante al cristal (Apocalipsis, 4, 6)". La relación con el tema del poema es directa, basada en el léxico y, muy probablemente, suscitada por esa extraña comparación, aparentemente redundante, del texto bíblico: "vidrio semejante al

¹¹¹¹ La exigua paráfrasis que le aplica Domínguez (1992: 171-173) no puede considerarse, a pesar de sus pretensiones, "estudio exhaustivo". Sus observaciones se hallan teñidas de cierta tendenciosidad ("Aquí Cortázar se revela excelso poeta y -sin declararlo un creyente- muestra su profundo sentimiento del arte religioso"; *ibid.*: 171) o de admiración inexplicada que se deja llevar por los propios comentarios del autor (recuérdense las declaraciones a O. Prego, sobre la relación con Claudel), contra los que ya previene: "Estimamos que si hubiera escrito únicamente estos versos, ellos solos serían prenda de su maestría poética [...] -composición digna de un Keats, y, por qué no, de un Claudel" (*ibid.*). La citada tendenciosidad se convierte en despropósito cuando quiere apurar el comentario: "Aunque predomina la vivencia estética, alienta en el fondo un profundo sentido religioso que sale de la esfera de lo meramente sensitivo para entrar en lo cognoscitivo y rozar lo metafísico teológico. El poeta edifica con palabras la Catedral. [...] A partir del momento en que reflexiona sobre el pasado medieval, Cortázar supera lo estético y medita buscando un orden a ese deslumbrante caos [¿?] y comprende que en ese orden hallará [¿Cortázar?] la paz" (*ibid.*: 171-172).

¹¹¹² Véanse los párrafos correspondientes: "[...] Pero no, estamos como los resucitados del Juicio Final en la piedra de Bourges, te acordás de la foto, Clarucha?, con un pie fuera y el otro en el ataúd, esforzándose por salir, pero atrapados todavía por la costumbre de la muerte. Entre dos aguas, como el señor Valdemar; y sufriremos el oprobio mientras este vivir transitorio dure" (E: 189); "[...] Pienso en el Juicio Final de la catedral de Bourges, con sus resucitados saliendo de las tumbas, alzando por sí mismos las lápidas; y en esa maravillosa figura de mujer adolescente, ya de pie en su desnudez primera, unidas las manos en una plegaria que misteriosamente la conecta con las figuras egipcias, los torsos arcaicos de Grecia [...]" (IJK: 168). *El examen*, fechado en 1950, comienza a redactarse en 1948: Cortázar aún no ha estado en Europa; *Imagen de John Keats* es posterior al primer viaje y la misma escena suscita asociaciones con otras obras de arte que ha podido contemplar, casi al mismo tiempo, en los museos parisinos. "Los vitrales de Bourges" culmina ese proceso de comprensión.

cristal". La referencia del epígrafe, inequívocamente, apunta a los vitrales que van a ser objeto del poema y, de ese modo, se impone desde el primer instante una lectura intertextual: no va a ofrecerse una mera descripción del objeto de arte, sino que todo el discurso se sitúa, desde su umbral, bajo la especie de la "revelación". A tal respecto, además, es significativo consignar que el fragmento del Apocalipsis pertenece al capítulo en que se describe el trono celestial y todo aquello que lo rodea: los veinticuatro ancianos, las siete lámparas de fuego y el *tetramorfos*, esto es la *Maiestas Domini*, que suele ser una de las escenas más representadas en el pórtico principal de las catedrales románicas y góticas (aunque no en Bourges). El epígrafe del poema se convierte así en su pórtico de acceso, en el primer mensaje que recibe el que va a entrar en el edificio del poema.

Pero, además, la referencia al Apocalipsis no se limita al título, sino que pasa al cuerpo del texto. Reaparece inequívocamente en algunos lugares, confirmando la clave intertextual y hermética que articula el poema. Los versos 92-94, por ejemplo, rezan: "Como de un niño a otro / muestran al suplicante las promesas del Libro, / le dan las piedrecillas blancas". Ya la mención del Libro con mayúscula -que se inserta en un paradigma de sustantivos distinguidos en el poema por esa grafía de inequívoco valor simbólico- parece apuntar en la dirección del Apocalipsis. Pero la imagen de las "piedrecillas blancas" no deja lugar a dudas; su fuente es otro versículo del libro de San Juan: "Al que venciere, daré a comer del maná escondido, y le daré una piedrecita blanca, y en la piedrecita escrito un nombre nuevo, el cual ninguno conoce sino aquel que lo recibe" (Apocalipsis, 2: 17). Pero lo más interesante es saber que esa cita del Apocalipsis aparece en un complejo pasaje de "El perseguidor"¹¹¹³, cumbre del patetismo, en que Johnny Carter parece no ser sino un eco de San Juan:

¹¹¹³ Quien primero consigna esta fuente es Imo (1985: 49) en su estudio de la presencia de la Biblia en "El perseguidor". Domínguez (1992: 159, n.), refiriéndose al mismo cuento, repite la noticia y recuerda la presencia de la imagen en el poema que analizo. Mis citas de la Biblia son, como siempre, por la versión Reina-Valera.

- Bruno, me duele aquí -ha dicho Johnny al cabo de un rato, tocándose el sitio convencional del corazón-. Bruno ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos. ("El perseguidor", *Las armas secretas*; CC/1: 253)¹¹¹⁴.

Esa inesperada conexión con uno de los cuentos más famosos de Cortázar, aparte de permitir alguna conjetura acerca de la fecha del poema¹¹¹⁵, orienta la explicación del otro epígrafe "externo", el que antecede al poema en *Salvo el crepúsculo*, como es habitual, cuya relación con el texto es más problemática. En este caso se trata del inicio de un poema de Dylan Thomas ("Here in this spring"): "*Here in this spring, stars float along the void; / Here in this ornamental winter / Down pelts the naked weather; / This summer buries a spring bird. // Symbols are selected from the years' / Slow rounding of four seasons' coasts, / In autumn teach three season's fires / And four bird notes*". Más allá de algunos vínculos léxicos concretos con el poema¹¹¹⁶, esta cita de Thomas engarza con el texto por otras dos vías. La primera es metatextual: el discurso lírico del poeta galés recoge la herencia del hermetismo simbólico que Cortázar quiere traducir en su poema. La segunda es "meta-intertextual", si puede decirse: como he señalado, el epígrafe del Apocalipsis (y la presencia de "las piedrecillas blancas", v. 94) vinculan, necesariamente, este poema con el cuento "El perseguidor". Pues bien, aparte del Apocalipsis, la lectura preferida de Johnny Carter es Dylan Thomas, y, además, debe recordarse que, como en el caso del poema, los dos epígrafes de este cuento están

¹¹¹⁴ Los otros pasajes del Apocalipsis que ahí se aluden son: "Miré, y he aquí un caballo amarillo y el que lo montaba tenía por nombre Muerte [...]" (Apoc., 6: 8; también identificado por Imo) y -añado yo- "porque el Cordero que está en medio del trono los pastoreará, y los guiará a fuentes de aguas de vida; y Dios enjugará toda lágrima de los ojos de ellos" (Apoc., 7: 17); o "Enjugará Dios toda lágrima de los ojos de ellos; y ya no habrá muerte, ni habrá más llanto, ni clamor, ni dolor; porque las primeras cosas pasaron" (Apoc., 21: 4).

¹¹¹⁵ Aunque no se conoce la fecha exacta del cuento, Cortázar reconoce que lo escribió algún tiempo después de la muerte de Charlie Parker el 12 de marzo de 1955 (cfr. Chesnel, 1977: 10). El poema, como se vio, no debe de andar muy alejado. Dadas las fechas de la sección "Grandes máquinas" en *Pameos y meopas* (repito: Buenos Aires-París, 1950-1955) es posible que sea el último que se escribió.

¹¹¹⁶ La presencia de las "estrellas", el adjetivo "ornamental" (relacionable con una interpretación contemporánea, no histórica, de la función del vitral gótico) o la inscripción del término "símbolos" (que debe proyectarse sobre el componente esotérico del poema).

tomados de las mismas fuentes ("Se fiel hasta la muerte", Apocalipsis, 2: 10, y "O make me a mask"¹¹¹⁷).

El poema se organiza externamente en dos largas secciones (vv. 1-67 y 68-104) designadas cada una de ellas por un número romano. Esa amplitud del aliento enunciativo se traduce también en las dimensiones del verso, por lo general muy largo, aunque también pueden hallarse módulos métricos perfectamente reconocibles, según podrá verse en las citas que haga del texto.

La voz que conduce el discurso es una tercera persona no identificada que describe e interpreta el objeto artístico al que se enfrenta, procurando ceñirlo en toda su complejidad histórica y simbólica. A veces, apela a un "tú" que se identifica con el contemplador -en la primera parte del poema- o bien con las figuras contempladas -en la segunda-.

Las dos primeras estrofas de la primera parte (1-5, 6-13) son fundamentalmente descriptivas. Lo que destaca en ellas es la importancia del color¹¹¹⁸. El poema comienza con una metáfora compuesta a su vez de metonimias cromáticas referidas al

¹¹¹⁷ Cfr. otras apariciones del galés en el cuento: "Ando solo en una multitud de amores", que es un verso de Dylan Thomas, a quien Johny lee todo el tiempo" (CC/1: 237; la cita, sin embargo, es errónea, pues el texto inglés dice "*Waking alone in a multitude of loves when morning's light / Surprised in the opening of her nightlong eyes*"; "On the marriage of a virgin"; Thomas, 1979: 170); "Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas [...]" (CC/1: 250). Thomas, como señala, Fernández Moreno (1967: 318), "marca la transición entre el neorromanticismo del 40 y el desgarrado existencialismo del 50, transición válida para la poesía norteamericana y también por la sudamericana, a través de los numerosos vasos comunicantes establecidos en los últimos años". Su presencia es constante en la obra de ficción de Cortázar: "[...] podía alcanzar la totalidad del salón mundano, alegóricamente dominarlo y escudriñar hasta su último rincón, hasta la última corbata blanca y la última chinchilla de los protectores de la literatura entre bocado y bocado de foie gras y Dylan Thomas" ("Los pasos en las huellas", *Octaedro*; CC/2: 57); "Al contrario, este viaje enigmático te dará gran prestigio. Podés hablar de un retiro espiritual, decir que estás trabajando en una monografía sobre Dylan Thomas, poeta de turno en las confiterías literarias" (LP: 41); "Dos estantes de libros incluían el cuarteto alejandrino de Durrell, muy leído y anotado, traducciones de Dylan Thomas manchadas de rouge [...]" (R, cap. 92: 348).

¹¹¹⁸ "Luz y color son ambos forma y símbolo, el estilo y el contenido de la arquitectura gótica religiosa" (Elsen, 1971: 80). "Las vidrieras de colores tenían el propósito de impedir casi por completo el paso de la luz exterior y todo recordatorio del mundo terrenal. Su objetivo consistía en elevar e iluminar la mente y el alma" (*ibid.*).

vitral: "Coral de hierba, mar y vino [...]" (1). Esos tres colores básicos (verde, azul y rojo) se completan más abajo: "El blanco, el verde, el amarillo y el violeta, / el rojo tan precioso, y ese espía del cielo que ilumina / túnicas y ciudades y gualdrapas" (9-11).

Fuera de ese punto de partida que hace eclosionar como primera nota significativa el cromatismo de la vidriera, el primer verso apunta ya una de las cuestiones que han de resultar capitales en la interpretación simbólica del poema. El vitral es el lugar "[...] por donde la teoría de figuras y de nombres sale al aire, / la grave vocación de las figuras y los nombres" (1-2). La primera lectura debe ceñirse a una interpretación puramente denotativa basada en el uso de "teoría" en su sentido etimológico y comprender que lo consignado ahí es la visión del vitral como pórtico a través del cual una "procesión de imágenes y nombres inscritos en el cristal" sale al aire¹¹¹⁹. Pero ese sintagma no puede dejar de relacionarse con la propia "teoría" cortazariana de las "figuras", que en el fondo está en la base de su concepto de lo fantástico, y que afecta también al problema de la identidad. Recuérdese que, *grosso modo*, esa teoría está basada en la creencia en un universo en conexión, donde nada pasa aisladamente sin encontrar su eco, su razón o su sentido en otro u otros sucesos, por ajenos que puedan parecer. Esa teoría es, en suma, una nueva versión de las "correspondencias" y con ese patrón deberán leerse ya todas las imágenes, metáforas o comparaciones que aparezcan en el poema.

Y la primera correspondencia se establece inmediatamente al reparar en la función paradójica de la vidriera, que oculta el cielo convirtiéndose ella misma en nuevo cielo: "al ocultar el cielo, árbol abierto sobre el tronco de la viva catedral, / urde este nuevo cielo de cumplidas imágenes, / de profecías y martirios, este jardín regado

¹¹¹⁹ Cortázar gusta de usar "teoría" en su significado etimológico; sin salir del *corpus* poético puede leerse inequívocamente al menos en dos textos: el recién comentado "El ánfora" ("el color posa leve una teoría / procesional [...]") y en el poema permutante "Helecho": "una lenta teoría de panteras" (SC: 133). Plausiblemente, tiene el mismo sentido en un soneto de *Presencia*: "[...] todo se mueve / en la teoría ardiente del color" ("Flores del mediodía", v. 8). En el primer y último caso, la relación con el color vincula su uso al que se da en "Los vitrales de Bourges".

por la encendida lluvia del espacio" (3-5). No puede hablarse de reflejo, sino de identidad de los dos mundos convocados, el del ser -arcano inaccesible- y el de su traducción e interpretación. Por otro lado, la visión de la catedral como "árbol" debe proyectarse sobre el principal sentido simbólico de éste, cual es la unión entre el mundo inferior y el superior, y conectarse además con el paradigma de símbolos vegetales que han de desplegarse en el poema. Las "profecías y martirios" (5) anticipan simplemente el contenido iconográfico del vitral que se desarrolla más adelante en el poema. Pero llama sobre todo la atención el hecho de que lo más interesante para Cortázar es el "martirio", que se repetirá luego ("estrellas en martirio", 13; "Están el santo, el juez, el heresiarca, el mártir y el verdudgo", 63; "¡Oh figurillas petulantes, segurísimas / de vuestra gloria, vuestro amor, vuestro martirio", 82-83), y que debe conectarse con el interés por el tema del sacrificio, que habré de analizar en otro momento.

La segunda estrofa continúa la descripción e introduce el importante tema del espacio, en la oposición "interior / exterior", y su ulterior proyección a lo esotérico. La presencia del término polisémico "nave" rige, en buena medida, la conformación metafórica de este fragmento del discurso, en nueva correspondencia que vincula la catedral con el ámbito simbólico del mar: "La nave crece como el altamar de Saint Etienne / bajo los remos transparentes del color / y el resonar de las marinerías invisibles" (6-8). Como digo, esa oposición "interior (nave) / exterior (Saint Etienne)" se proyecta hacia lo esotérico cuando se recoge que los colores "marcan las casas de un zodiaco sembrado / de estrellas en martirio, de apariciones como luminarias" (12-13), basándose de nuevo en la dilogía del término "casas": la vidriera es, pues, ese nuevo zodiaco en el nuevo cielo que ella misma construye, pero sus "casas" son figura también de "la Casa" (45), esto es del Templo o bien del Universo.

Tras la descripción y el planteamiento de algunos temas esenciales, se comienza a plasmar la reacción y la interpretación del contemplador. En primer lugar se alude a

un espectador genérico, fuera del tiempo, "el hombre": "Los ojos oyen esta música que el sol / una vez más trama en su lira, / una vez más inventa para el hombre" (14-16). La sinestesia, obviamente, es otra forma de la "teoría de figuras". Pero más importante será hacer destacar que esos "ojos que oyen" son una metonimia a su vez del cuerpo que se da íntegro a la contemplación, al intercambio con el universo, al conocimiento, en suma. La luz del sol ha de ser símbolo de ese conocimiento y remitir a otras apariciones significativas: las "apariciones como luminarias" (13), recién vistas, pero también la "transparencia llena de abejas encendidas" (17) o "Contra la pesantez de la hora esta alianza de luz" (23) y, singularmente, "La luz explica las imágenes" (36).

El ámbito en que se empieza a producir la revelación es el ámbito de la eternidad: "Inmóvil tiempo de agua vertical [...]" (17). La aparición del agua remite a las imágenes marinas que se habían anunciado antes y se proyecta sobre otros lugares en que su significado es vitalizador: "contra la sed de la agria espera estas cisternas" (24). Pero su verticalidad apunta también a la reversión del dinamismo de un elemento: contra la horizontalidad del agua quieta, símbolo de la muerte, la verticalidad ascensional de esta otra agua que debe conducir a la vida, contrarrestando las pulsiones ctónicas representadas por ejemplo en el "profundo tiempo" (21) o en la "pesantez de la hora" (23), que son eco del "inmóvil tiempo".

El final de este momento referido al contemplador genérico hace alusión explícita a la cuestión del sentido: las imágenes no son puro objeto de visión, sino que comportan un "mensaje" que nace cada día y que debe ser interpretado:

Un polen de mensaje invade el viento curvo de las naves
cuando al nacer de cada día
20crece el enjambre rumoroso¹¹²⁰
desde el profundo tiempo-
Y son las mismas flores y las mismas abejas.

¹¹²⁰ Tras este verso, SC introduce un blanco que no está en PM y que corresponde, como suele ser habitual, a un cambio de página en SCm, algo que ocurre también tras el v. 49. Al contrario, tras el v. 102 PM trae un blanco que aísla los dos últimos versos y que desaparece en SC. Se demuestra una vez más que la composición de la edición española sigue acríticamente a la edición mexicana, resolviendo mal los problemas de paginación.

Las abejas, que ya habían aparecido antes, son moléculas de luz portadora del sentido que toman y depositan a la vez de las flores, que son las imágenes representadas en la vidriera. Tras esa interpretación abstracta del hecho de la contemplación, el foco del discurso se desplaza hacia contempladores reales y el efecto que la maravilla de luz, imágenes y color provoca sobre ellos:

- 25 Un pueblo, una majada de ojos que apenas sabe
 mirar el huerto, el hijo o la gavilla,
 alzándose al espacio de las revelaciones-
 ¡Qué lustración por el asombro, qué radiante colirio,
 las plumas de los ángeles, la luz del Paraíso!
- 30 Las ancianas mujeres entendían
 las relaciones y las moralidades.
 El nieto, de su mano, osaba
 preguntar por los hechos que entre colores corren
 Y los adolescentes mirarían
35a Salomé danzando.

Lo primero que llama la atención al poeta es el contraste entre los objetos habituales de la mirada de esos contempladores y la maravilla que se les ofrece en la catedral, esa Biblia en imágenes, que les permite acceder al sentido ("espacio de las revelaciones", 27). Ese acceso está relacionado con el carácter fantástico ("asombro") de las imágenes que se les ofrecen y su efecto es la purificación ("lustración"). En segundo lugar, interesa percibir que el mismo mensaje ofrece diferentes sentidos según su receptor (ancianas, niños, adolescentes): es la unidad que encierra la diversidad, según se explicita poco más adelante: "cómo el lado uniforme en la baraja / guarda todas las suertes" (39-40).

Se produce luego una elevación del sentido hacia lo críptico-esotérico: el orden de las escenas procede de un "tráfico secreto" (41, 47) que se ha de revelar al contemplador, nuevamente ahistórico. La vidriera aparece, entonces, como "tapiz sigiloso" (43), como conjunto de "suertes cabalísticas" (44) -que remiten a las de la baraja, recién nombradas- que deben llevar al contemplador a "[...] cerrar los ojos contra el tiempo / y abrirlos al Jordán donde las llaves de la Casa se enmohecen / privadas del Pastor y la Paloma!" (44-45). Este último pasaje, con su grafías simbólicas,

revela que el discurso se orienta definitivamente hacia los territorios de lo arcano. La contemplación del objeto místico exige un reto: el del salto hacia una nueva vida simbolizada en lo que hay más allá del río. La falta del Pastor y la Paloma podría interpretarse como inserción de la conciencia moderna del contemplador-poeta, que siente el impulso hacia la purificación, hacia el ingreso en la Nueva Casa, pero no puede creer ya en la existencia de un guía indubitable, por lo cual sucede que las llaves aparezcan enmoheciéndose.

Sin embargo, el final de esa estrofa reclama confianza ("ten confianza y espera", 48), indicando que el mero objeto, con lo que en él se representa puede ya ser *de por sí* sagrado, sin necesidad de una trascendencia espúrea: "[...] Verás, oirás, perfumarás tu cara / con las presencias que derrama esta constelación de sangre" (48-49). La aparición de los términos "presencias" y "constelación" sitúa ese presagio en el ámbito de lo metafísico para Cortázar, según se vio al comentar la importancia del concepto de la "presencia"; y la "constelación" no es sino otro nombre de la "figura".

En ese punto, se hace necesaria la descripción concreta del objeto, para acotar sus posibilidades de dar acceso a la revelación para cada contemplador. Son figuras bíblicas o históricas que se ofrecen en el ámbito fantástico: "Está Santiago, está José, está Constantino, / no en el cristal, ya fuera, ya en el aire" (50-51). Algunas escenas aparecen más detalladas, las referidas a figuras femeninas:

Así Santa María Egipciaca abandona la nave y disemina
por campos y cocinas y antecámaras la narración de su destino,
va por las calles como entonces, dulcemente agoniza,
55 y otra vez un león de humildes ojos ayuda a sostener su cuerpo al borde de la tumba.
Está Santiago, está José, está Constantino,
y Magdalena envuelta en el cabello de su llanto.
Marta se inquieta por la cena del rabí,
y Salomé volatinera
60 como una llama que en sí misma trepa,
la tela roja de su danza.¹¹²¹

¹¹²¹ El componente intertextual en estas descripciones se hace evidentísimo. Me interesa subrayar, primero, que también Rilke había dedicado, en la segunda parte de los *Neue Gedichte*, un poema a la historia de Santa María Egipciaca ("Die Ägyptische Maria"; Rilke, 1994: 78), donde destacan componentes que también menciona Cortázar: "Und ein Löwe kreiste; und ein Alter / rief ihn winkend an, daß er ihm helfe: / (und so gruben sie zu zwein.) // Und der Alte neigte sie hinein. / Und der Löwe, wie ein Wappenhalter, saß

El final de la primera parte invita a proyectarse sobre cualquiera de las figuras representadas. El sentido de la vidriera -y del poema- empieza a aclararse: ofrece modelos de comportamiento que luego cada cual deberá poner en práctica como pueda: "Elige tu figura / [...] / Toma una carta y vete / por la vida" (62, 66-67).

El inicio de la segunda parte del poema implica un descenso en el nivel: el discurso se fija en las figuras que ocupan la catedral "a altura de hombre, cara contra cara" (68). Se enumeran tipos que integraron el público primigenio del espectáculo de la vidriera: "los donadores: carpinteros, herreros, panaderos, / peleteros, plateros, curtidores, / y los pacientes albañiles uncidos a la piedra, / y los samaritanos aguateros dando sus lunas de verano a cambio de monedas" (70-73). De ese modo se va a iniciar una reflexión contrastante entre el nivel terreno y el nivel ultraterreno, que no acabará de resolverse totalmente: quedará dibujada una situación tensa entre la inmanencia y la prometida trascendencia.

A continuación de la enumeración del público que asiste a la catedral viene una larga sección del poema (74-98) que plantea explícitamente el contraste que he indicado. Esa sección se articula en torno a dos versos aislados ("Más arriba el Misterio", 74; "Más arriba, la sal de las hagiografías", 81) que, planteando el salto de nivel respecto del inicial "A altura de hombre [...]", ya suscitan la tensión entre lo terreno y lo ultraterreno. Las estrofas que siguen a esos dos versos plantean, así, una interpretación de la vivencia religiosa medieval, pero que sin duda se ofrece como "figura" interpretada por un lector moderno.

dabei und hielt den Stein". Para las historias de Magdalena y Marta, la fuente es bíblica: "Pero María [Magdalena] estaba fuera llorando junto al sepulcro; y mientras lloraba, se inclinó para mirar dentro del sepulcro" (Juan, 20: 11-18); "Seis días antes de la pascua, vino Jesús a Betania, donde estaba Lázaro, el que había estado muerto, y a quien había resucitado de los muertos. Y le hicieron allí una cena; Marta servía y Lázaro era uno de los que estaban sentados a la mesa con él" (Juan, 12: 1-2). Apenas hará falta recordar la historia de Salomé, otro mínimo tributo que Cortázar paga a la escritura simbolista que, en cierto modo, informa este poema.

Tras la aparición del "Misterio" como cifra de las imágenes representadas en el vitral, la voz poética ofrece una interpretación de su función mística: "Portulanos del alma, itinerarios / para encontrar pacientemente / la vía que remonta, el paso oscuro" (75-77)¹¹²². Las imágenes son una guía que ayuda a sortear los peligros de la vida en la tierra, representados por "[...] el lobo y el bandido y la ramera" (78). El premio que ese mensaje promete es "[...] todo el cielo como un manto / que San Martín da entero al que se humilla" (79-80)¹¹²³.

Si ya la mención de la paciencia y la humillación dejan traslucir en un poema moderno una cierta velada crítica del programa de salvación cristiano entendido a la manera medieval, la interpretación que se hace de "la sal de las hagiografías" que ofrece seductor el vitral es inequívocamente crítica. Los santos son juzgados como "figurillas petulantes" (y el diminutivo aplicado a una palabra cuyas importantes connotaciones he señalado no deja lugar a dudas). Se parecen a aquellos "mártires" y "justos" que aparecían al final de "Juana ante su señor". Se les reprocha su seguridad con respecto a "[...] vuestra gloria, vuestro amor, vuestro martirio" (84), y el hecho de que, contra los difíciles itinerarios de la gente común (necesitada de "portulanos"), el de los santos es un "impeccable itinerario" (84, con maliciosa dilogía en el adjetivo). Esos atributos se consideran propios de un artificio irreflexivo que, sin embargo, consigue ofrecer una imagen ordenada del mundo: "cuánto impudor de niños, cuánta fe, / como una flor que se dibuja minuciosa / en el centro del mundo!" (87-89)¹¹²⁴.

¹¹²² "A través de la catedral, el hombre entendía lo invisible y lo infinito, y lo divino se hacía inmanente" (Elsen, 1971: 74).

¹¹²³ La mención, obviamente, se refiere a San Martín de Tours (316-400), de quien se destacan gestos proféticos que anunciaban su santidad, entre ellos el que siendo soldado, hiciera dos pedazos de su capa y entregara uno de ellos a un pobre para que se cubriese. Debe inscribirse en el paradigma de personajes sagrados que se han mencionado ya en el poema y conecta directamente con la inmediata mención de "la sal de las hagiografías" (81).

¹¹²⁴ Ya mencioné en otro capítulo el breve poema "Cartel", que, con carácter de manifiesto, casi de *Weltanschauung* relacionada con la imagen del mandala, elabora el simbolismo del centro en términos muy próximos a este pasaje de "Los vitrales de Bourges": "Veo el mundo como un caos y en el centro una rosa / veo la rosa como el ojo feliz de la hermosura y en su centro el gusano / veo el gusano como un fragmento de

Los santos se ofrecen como modelo ("Sus cumplidos trabajos los proponen / al que viene por paz o por ventura", 90-91), pero el poema insiste en denunciar su posible carácter falaz, puesto que están teñidos de una ingenuidad que no puede ocultarse:

95 Como de un niño a otro
 muestran al suplicante las promesas del Libro,
 le dan las piedrecillas blancas
 y el lucero del alba,
 le dan un globo de figuras
 y una pecera con sus peces
 y todos los colores para el sueño.

El poeta interpreta el intercambio de lo sagrado como juego que puede encubrir un engaño¹¹²⁵: la función del vitral es deslumbrar, conducir a un mundo otro.

El final del poema, sin embargo, revelará cuáles son las condiciones de "este mundo" momentáneamente abandonado: "El hombre sale de la iglesia: / después el hambre, los tributos, corvos¹¹²⁶ / azores de combate contra el pecho, / y la desolación sin fin de días y de reyes" (99-102). La realidad hostil no ha desaparecido, sólo ha sido solapada por la fascinación del espectáculo visual y de las sugerencias de lo sagrado. No obstante, el cierre del poema se reserva para dos versos que, tras consignar la insoslayable presencia de la desolación, reconocen la presencia también incuestionable del lugar de lo sagrado como emblema ordenador del mundo: "Pero en el centro está la catedral / y en su manzana clara muerde el sol" (103-104).

La tensión entre fascinación y desenmascaramiento, entre desolación de lo inmanente y consuelo sagrado, no se resuelve en el poema. "Los vitrales de Bourges"

la inmensa vida y en su centro la muerte / veo la muerte como la llama de la nada y en su centro la esperanza / veo la esperanza como un vitral cantando a mediodía y en su centro el hombre". Por otro lado, y en relación con la solapada crítica de la fascinación trascendente que puede sugerir el vitral, deben tenerse en cuenta estas palabras desacralizadoras de Persio en *Los premios*: "Fíjese, Claudia, nada hay de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio" (LP: 47-48).

¹¹²⁵ La referencia a las piedrecillas y al lucero del alba son disémicas, en tal sentido: la primera porque a su carácter denotativo como posible entretenimiento añade la fuente apocalíptica ya señalada; la segunda porque a su interpretación "mística" adjunta sus connotaciones de frase hecha como promesa imposible de cumplir.

¹¹²⁶ Así en SC; PM trae, quizá con más sentido, "torvos".

es una realización plena del discurso lírico cortazariano que se mueve en el límite de lo material y lo espiritual. Poema de arte, es a la vez reflexión sobre la relación del hombre con lo sagrado. Las conexiones internas en el *corpus* cortazariano se harán más evidentes cuando me aplique a analizar otros poemas que plantean cuestiones semejantes.

5. UT PICTURA POESIS: COLABORACIÓN CON PINTORES CONTEMPORÁNEOS

El análisis de la poesía "de arte" cortazariana se dirige ahora hacia textos más tardíos y con planteamiento y objetivos distintos de los que han podido verse hasta ahora. En los últimos años de su producción, el vínculo de la escritura cortazariana con los objetos de arte pasó de ser respuesta generada frente a una pieza dotada de "aura", de prestigio histórico-cultural, a convertirse en discurso verbal simultáneo y solidario con el discurso iconográfico propuesto por artistas contemporáneos. Al margen de algunos cuentos que podrían inscribirse en esa corriente de escritura¹¹²⁷, la mayoría de esos textos son prosas más o menos breves, muchas de las cuales se recogieron en *Territorios*¹¹²⁸. Ahí aparece también una muestra de respuesta poética a la incitación de la obra de un artista amigo ("Territorio de Guido Llinás"). Pero además Cortázar

¹¹²⁷ "Reunión con un círculo rojo" (*Alguien que anda por ahí*; CC/2: 189-194), "Apocalipsis de Solentiname" (*ibid.*: 155-160), "Fin de etapa" (*Deshoras*; CC/2: 426-433), "Orientación de los gatos" (*Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 329-331), etc. La atención crítica sobre el particular sólo ha atendido a algunos de esos cuentos, a algunos capítulos de novelas o a otros textos singulares en los que la relación texto-imagen *in praesentia* tiene también interés (como *Prosa del observatorio* o "Paseo entre las jaulas", incluido en *Territorios*). Cfr. Aronne-Amestoy (1987), Filer (1983), Galeota Cajati (1986), López Oliva (1984), Mora (1986), Speratti Piñero (1975), West (1991).

¹¹²⁸ En ese mismo libro, Cortázar confiesa abiertamente la importancia de las artes no verbales como fuente de inspiración: "[...] contrariamente a lo que parecen esperar o encontrar los críticos, las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura antes que de la palabra en un nivel literario" ("Las grandes transparencias"; T: 107).

escribió un par de poemas, muy importantes en el seno de su producción, destinados a acompañar en sendas ediciones de lujo unas series de grabados de Luis Tomasello ("Un elogio del tres" y "Negro el 10"). A esos tres textos voy a dedicar alguna atención en lo que sigue.

5.1. "TERRITORIO DE GUIDO LLINÁS"

El mayor interés de este breve texto reside en el hecho de que es uno de los pocos ejemplos del libro *Territorios* que conjuga la referencia explícita a una obra plástica con las marcas formales del poema. El sentido del texto lo explica Cortázar en la mínima nota que lo precede: "El breve poema busca decir lo que representan para mí los grabados en madera de este artista cubano". Es decir, que el poema va a ser traducción subjetiva de una serie de imágenes abstractas, según puede verse en las fotografías que lo acompañan.

Los primeros versos simplemente son apunte denotativo de lo que construye material y formalmente esas imágenes: "El blanco, el negro: no se sabe cómo / todos los grises vienen a la cita, / se concilian en ritmo y se resuelven / en infinitas gradaciones" (1-4). Pero inmediatamente aparece una voz en primera persona que implica a un destinatario elegido (acaso el propio artista plástico) para exponerle su interpretación de los grabados como "imagen" de un territorio común, "América Latina": "Mira nacer de tintas y de gubias / una cartografía: América Latina, / ésa que te contiene y me contiene" (5-7). La mirada superpuesta a la forma indefinida hace surgir un mapa y un poema que abandona desde ese mismo instante toda fijación en el objeto para seguir su propio derrotero. El poeta percibe la conexión entre el movimiento que crea esas imágenes y todo otro movimiento creativo producido en ese territorio común: "la pulsación que guía tu dibujo / y la guitarra campesina / y el poema que engendra la ciudad / son ya la punta del futuro" (12-15). El poema ha cobrado un impulso entusiasta, casi de profecía ecuménica, de expresión de una esperanza escatológica. La

incitación estética, a través nuevamente de una interpretación metafísica, se proyecta sobre una determinación inequívocamente política: se aspira a construir "la ancha plaza latinoamericana / donde hombres diferentes / se encontrarán un día / como estos signos que tu mano orienta / a una difícil libertad de pájaros" (16-20).

El poema, así, presenta un interés añadido por la integración de discursos que en él se verifica: de la inmediatez de la éfrasis se pasa a la promulgación de un credo ético-político que Cortázar venía exponiendo de múltiples maneras desde finales de los años 60. En el breve poema, ese discurso se ajusta a constantes de tipo formal (predominio de heptasílabos y endecasílabos) y a la recurrencia de símbolos privilegiados como los "pájaros" o, sobre todo, la "ciudad" que confieren una singular unidad de sentido a toda la escritura del argentino.

5.2. "UN ELOGIO DEL TRES"

Mayor interés que esa pequeña pieza lírica tienen, desde luego, los dos poemas que Cortázar dedica a acompañar grabados de Luis Tomasello. En 1980, Cortázar publica en edición de bibliófilo un poema que acompaña a ocho grabados al linóleo de Luis Tomasello. El texto (que se publica en tres idiomas: español, francés y alemán) ya estaba escrito en agosto de 1979, como prueba una carta de Cortázar al autor de los grabados¹¹²⁹ y que es un documento fundamental para comprender la intención de Cortázar al escribir este poema.

Algunas referencias intertextuales demuestran, sin embargo, que en este poema encuentran acomodo nexos líricos que Cortázar había ido acumulando durante

¹¹²⁹ Que transcribe -traducida- Karine Berriot: "[...] une lettre qu'il adresse à Luis Tomasello de Deyà (Majorque) en août 1979" (Berriot, 1988: 205). El propio Tomasello recuerda años más tarde algunas circunstancias de esa escritura: "[...] *Elogio del tres* lo escribí estando de vacaciones con Carol en Mallorca, porque a pesar de que no era muy disciplinado trabajaba todo el tiempo. Además me escribió un hermoso prefacio-presentación cuando hice la muestra en el Museo de Arte Moderno de París. Lo tituló *L'alchimie toujours* (*La alquimia siempre*); ningún crítico de arte lo hubiera podido hacer mejor" (Luis Tomasello, en VV.AA., 1994: 8). La versión española de ese prefacio-presentación es anterior al poema, pues se incluyó en *Territorios* (T: 113-114).

décadas. El epígrafe de Marechal que antecede al poema ("Con el número dos nace la pena"¹¹³⁰) había aparecido destacado en el importante comentario que Cortázar realizó en 1948 del *Adán Buenosayres*, y con una interpretación concreta -el nacimiento y la problemática de la alteridad- que dejará su huella en "Un elogio del tres":

Ya que el número 2 existe ("con el número 2 nace la pena"), ya que hay un *tú*, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. (reseña de *Adán Buenosayres*, 1948; OC/2: 171).

Más curioso resulta encontrar otra vez ese fragmento en las páginas del *Diario de Andrés Fava*, en esta ocasión subrayando su conexión con un verso de Vallejo:

Conversación de los poetas.

El lector es el puente, el que los presenta y oye su diálogo. *La penultième* hace de las suyas en obras tan alejadas y tan dispares.

Marechal:

Con el número dos nace la pena.

Y desde tan otro lado, César Vallejo:

Con cuántos doses, ¡ay! estás tan solo! (DAF: 33).

La relación con Vallejo es fundamental, porque el poema, además de la importancia del número¹¹³¹, recoge, en su minimalismo, vectores semánticos que deben relacionarse con la poesía del peruano, cuales son la conciencia del paraíso perdido ("Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO / NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE", 16-17) y la preocupación por "el hombre" ("EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO / CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE", 36-37)¹¹³².

Por otro lado, la importancia del número en toda la escritura de Cortázar, convierte a este poema en punto de llegada de todo un proceso de reflexión acerca del valor simbólico de la cifra (en abstracto) o incluso de su función mágico-

¹¹³⁰ Que Cortázar no localiza, pero que es el verso final del soneto "Del amor navegante" (cfr. Albareda - Garfías, eds., 1959: 398).

¹¹³¹ En su anotado y subrayadísimo ejemplar de *Poesías completas (1918-1938)* de Vallejo (Buenos Aires, Losada, 1949) Cortázar señala muchos versos "numéricos", entre ellos el recién citado (de "Los desgraciados", v. 25; *Poemas humanos*). Otros ejemplos: "acerco el 1 al 1 para no caer (Trilce, XX, 3); "¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!" (*España aparta de mí este cáliz*, XV, 9).

¹¹³² Transcribo las citas en mayúsculas y sin acentos porque así consta en la publicación original y porque Cortázar en un documento que colaciono más abajo revela la importancia de la grafía en este texto.

incantatoria¹¹³³, como materialidad de un discurso privado de sentido apriorístico, en algo opuesto por ello al discurso verbal. No pocos poemas, desde lo más temprano de su producción, incluyen versos compuestos exclusivamente de cifras en los que siempre está gravitando el problema del sentido¹¹³⁴.

El comentario concreto del poema debe comenzar por reparar en las observaciones autorales incluidas en la mencionada carta a Tomasello. Comienza ahí subrayando -sin eludir el *topos* de la *humilitas*- la subordinación de su texto a la imagen que lo incita:

Je t'envoie ci-joint le texte destiné à notre livre (je dis "notre" avec beaucoup de prétention puisque mon apport consiste surtout en une présence d'amitié et d'admiration, mais je sais que pour toi le résultat sera cela, une chose nôtre). (*apud* Berriot, 1988: 205).

Más interesante resulta, sin embargo, la inmediata confesión del método de escritura seguido, que el propio autor preenta como procedimiento habitual en la composición de textos relacionados con la imagen. Al tiempo, la intimidad con el corresponsal le lleva a manifestar la confianza que tiene en su propia intuición poética:

J'ai travaillé comme je le fais toujours en pareil cas. J'ai regardé, et regardé encore longuement tes compositions, posées sur ma table pendant plusieurs jours comme un jeu de poker, et lorsque j'ai senti le rythme et vu que de l'un on passait au deux, et du deux au trois et qu'à partir de là le trois commençait à jouer en se maintenant toujours en trois, le texte est né tout seul, et l'accouchement s'est fait absolument sans douleur. Il me plaît beaucoup, cela dit, bien sûr, avec mon habituelle désinvolture. Je crois en mon instinct de poète, et quand quelque chose me plaît je sais que je peux le laisser aller seul. (*ibid.*: 205-206).

¹¹³³ Así, una vez más, aparecen como recurso contra el insomnio: "Presencia, ocurrencia de mi *mandala* en las altas noches desnudas, las noches desolladas, allí donde otras veces conté corderitos o recorrí escaleras de cifras, de múltiplos y décadas y palindromas y acrósticos, huésped involuntario de las noches que se niegan a estar solas" (SC: 18-19).

¹¹³⁴ Así, la rebelión del "niño salvaje" contra las cifras en el romance que se le dedica es una oposición contra el orden social que se interpreta como "farsa": "Se puede saber por qué / me estáis mandando a la escuela? / -7, 14, 21... / ¡Yo no quiero hacer más cuentas! // A este niño tan salvaje / lo pondrán en penitencia, / para que aprenda la farsa / de números y banderas" ("Romance del niño salvaje"). Más tarde, en un poema de contenido onírico incluido en el *Libro de Manuel*, las cifras, por su falta de sentido, son metonimia del caos en que se siente inmerso el sujeto: "(¿era el 14, el 8, la litera de arriba? / el guarda duerme, todos duermen); "(¿el 9, el 34, el 5?)" ("Maneras de viajar"). Contra eso, el orden de las cifras se convierte en signo (irrisorio) de racionalidad: "La diferencia entre un loco y un piantado está en que el loco tiende a creerse cuerdo mientras que el piantado, sin reflexionar sistemáticamente en la cosa, siente que los cuerdos son demasiado almácigo simétrico y reloj suizo, el dos después del uno y antes del tres [...]" ("Los piantados y los idos"; VDOM: 284).

La función de la mirada como medio de acceso al (sentido del) objeto es algo que está presente en la mayoría de los poemas de arte cortazarianos, como he tenido ocasión de señalar. Esa "participación" esencial, de estirpe romántico-keatsiana según quedó dicho, es la que desencadena la escritura como un *fluir* auto-generado que convierte al autor en simple "médium", instrumento de la escritura. En este caso, el desencadenante concreto es la percepción del ritmo geométrico (y aritmético) que suscita la disposición de las figuras de Tomasello sobre el papel: simples líneas monocromas (amarilla, violeta, roja) e isométricas que se combinan de diversas formas en la página, nunca más de tres y nunca más de una del mismo color.

Pero lo más interesante son las anotaciones acerca de la disposición del texto sobre el papel y la importancia que concede a la tipografía como factores de ritmo. El texto se ofrece, casi exclusivamente, al ojo, pues, como se ha visto, de él ha nacido:

Organiquement, tu verras que le poème est né en blocs (strophes, mais moi je les vois comme des blocs typographiques). Je crois que c'est un grand avantage pour que Honnegger et toi puissiez les distribuer typographiquement d'une manière rythmique. J'ai fait la copie en utilisant seulement des majuscules parce que l'on évite ainsi les accents et les majuscules au commencement. Il n'y a pas non plus de points qui ferment. L'oeil reconnaîtra de lui même le rythme et fera les pauses nécessaires en passant d'un bloc au suivant. (*ibid.*: 206).

En cualquier caso, no puede evitar preocuparse por las dificultades de lectura que tal decisión comporta¹¹³⁵ y orienta a su colaborador acerca de algunas variantes que pueden introducirse para simplificar el acceso al sentido:

Il existe une possibilité, dont nous reparlerons. Quand le sens de certains vers comporte une virgule (qu'ici je n'ai pas mise) je pense que l'on pourrait peut-être séparer un peu plus les mots afin que l'oeil reconnaisse la virgule, c'est-à-dire la pause, ce qui rendrait le sens plus clair. Un exemple: ces vers je te les ai copiés ainsi:

ET DE L'EDEN ET DU CHATIMENT
NAQUIT LA SUEUR NAQUIT LA MORT

Mais ils pourraient également se présenter ainsi:

ET DE L'EDEN DU CHATIMENT
NAQUIT LA SUEUR NAQUIT LA MORT

Dans cette option, l'oeil enregistre une pause (équivalant à une virgule) entre "sueur" et "naquit". Autrement dit, la lecture s'en trouve simplifiée. Il faut que tu me dises quelle formule choisir en fonction du problème de la composition typographique. (*ibid.*: 206).

¹¹³⁵ Ya la traducción se veía obligada a optar deshaciendo ambigüedades acaso intencionales. El v. 12, por ejemplo, reza: "EL UNO YA NO ES UNO SOLO". Ese "SOLO" es traducido al francés por "tout seul" y al alemán por "einzeln".

La importancia que el autor, como se ve, concede al ritmo en este poema hace que merezca la pena detenerse en dos aspectos: la distribución concreta de texto e imágenes en el libro y la fijación de los versos a un molde polimétrico regular. Por lo que hace a lo primero, vaya por delante una mínima descripción de la distribución de la materia verbal y gráfica en las páginas del libro (los grabados me sirven como signo que "puntuá" el texto):

p. 11: 2 vv p. 12: 7 vv. p. 13: primer grabado (una raya amarilla, vertical en el ángulo superior izquierdo de la página)

p. 15: 2 vv. p. 16: 2 vv. p. 17: segundo grabado (dos rayas verticales paralelas en el ángulo superior izquierdo, amarilla y violeta, respectivamente)

p. 19: 2 vv. p. 20: 6 vv. p. 21: tercer grabado (tres rayas verticales paralelas en el ángulo superior izquierdo, amarilla, violeta y roja)

p. 23: 3 vv. p. 24: 2 vv. p. 25: cuarto grabado (tres rayas verticales dispuestas linealmente en el margen derecho de la página: amarilla, violeta y roja, de arriba abajo)

p. 27: 2 vv. p. 28: 2 vv. p. 29: quinto grabado (una raya vertical violeta en el ángulo superior izquierdo; dos rayas verticales paralelas, amarilla y roja, en el ángulo inferior derecho)

p. 31: 4 vv p. 32: 3 vv p. 33: sexto grabado (tres líneas oblicuas simétricas dos a dos -/ \ /- en el centro de la página: roja, amarilla y violeta)

p. 35: 2 vv. p. 36: 1 v. p. 37: séptimo grabado (tres líneas oblicuas paralelas -\-, dispuestas a diferente altura en la página: violeta, amarilla, roja)

p. 39: 1 v. p. 40: 1 v. y octavo grabado (tres líneas en "Y": amarilla, roja, violeta).

Como puede comprobarse, el módulo "3", que es "*tema*" del poema, organiza e integra a la vez los bloques verbales e icónicos (2 bloques verbales - 1 grabado). Por lo general, esos bloques verbales son breves, habitualmente de dos versos, pero ello no impide que en un par de ocasiones (bloques 2 y 6) se extiendan hasta 7 y 5 vv. respectivamente. A tal respecto, no parece existir un patrón numérico que rijan la distribución versal, que se ciñe a la unidad semántica.

En segundo lugar, me interesa señalar la fijación métrica del poema en torno a un ritmo impar en el que ningún verso tiene menos de cinco ni más de catorce sílabas:

pentasílabos: 2, 4, 5, 11

heptasílabos: 1, 7, 9, 10, 14, 15, 18, 21-27,

eneasílabos: 3, 12, 13, 16, 17, 32, 34, 38, 39

endecasílabos: 6, 8, 19, 20, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 40, 41

alejandrino: 33

A esa fijeza métrica se añade además algún efecto fónico basado en una recurrente acentuación esdrújula, quizá también relacionable -simbólicamente- con el módulo "3" que articula el poema en todos sus planos (por ejemplo: "QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO", 29).

Esos dos criterios rítmicos (visual y fónico) son los que fundamentan la estructura del poema. Sobre esa base se impone un tercer elemento de tipo semántico que consiste en la repetición minimalista de las cifras "el uno" (1, 11, 12, 23, 28, 33), "el dos" (2, 10, 13, 23, 28, 32, 36), "el tres" (2, 3, 22, 28, 30, 31, 36, 39). Esa repetición con variaciones es traducción de la combinatoria, también minimalista, de los elementos iconográficos que el texto ilustra¹¹³⁶. Además, el resto del discurso verbal es también repetitivo, contribuyendo en gran medida al efecto de recurrencia obsesiva: el "baile" o "danza", que traduce el desplazamiento de las imágenes, aparece en los vv. 3, 6, 22, 40, 41. Los lexemas "edén" y "castigo", que se convierten en desencadenantes del alcance simbólico del poema, se repiten en los vv. 16, 19, 24, 25, 34. A veces las repeticiones trascienden los límites de la palabra:

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE
COSAS SIN IMPORTANCIA
PUESTO QUE DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACIO POR SOBRE TODO LA ALEGRIA (16-20)

¹¹³⁶ Berrriot (1988: 205) vincula ese minimalismo, sin decirlo abiertamente, con la poesía del silencio: "[...] à la manière des dynamiques petits bâtons rouges, jaunes et bleus de Luis Tomasello scandant les pages de ces trois couleurs élémentaires qui racontent symboliquement la démultiplication du spectre, avec une provocante simplicité à laquelle fait écho un poème dans lequel tout est dit avec un minimum de mots, à la frontière du silence". Pero ese vínculo implicaría leer el poema exento, cuando en realidad, como digo, su minimalismo es *eco* del de las imágenes, traducción por tanto y exceso paradójico con respecto a una poética del silencio que se quiera consecuente.

[...]
Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACE POR SOBRE TODO LA ALEGRIA (34-35)

SOMOS LOS REBELADOS
LOS VERDADEROS ANGELES (26-27)
[...]
LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN (40).

Puede decirse, en efecto, que el discurso se autogenera, respondiendo a sus propias incitaciones, a partir de unos elementos de partida no muy numerosos. Pero lo cierto es que ese desarrollo del discurso se desencadena básicamente a raíz de la interpretación simbólica de las cifras. Podría decirse que el poema es el canto que intenta acotar una especie de "cosmogonía" aritmética, un Génesis¹¹³⁷ que progresa de la soledad del uno y el dos edénicos al nacimiento de la humanidad en plenitud representada por el vencimiento en el tres de la dualidad limitada. Las connotaciones de "génesis" son explícitas en el poema: el uno y el dos son "origen y pena" (14-15), "edén y castigo" (16) de los que nace "el sudor y la muerte" (17).

El discurso señala en primer lugar el surgimiento progresivo del tres ("AQUI DEL UNO AL DOS / DEL DOS AL TRES", 1-2) y la irreversible clausura de las limitadas posibilidades del uno y el dos ("EL DOS NO VOLVERA / TAMPOCO EL UNO", 10-11). Esto se señala en una primera macro-secuencia (1-13) que inscribe la autosuficiencia del tres que se da ya como aparecido ("UN TRES QUE SE SOSTIENE Y BAILA / DESDE SI MISMO / CONSIGO MISMO", 3-5), y que contiene las únicas referencias directas a las imágenes ("UNA DANZA QUE BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE / PARA BUSCAR DE NUEVO / EN SU LIVIANO JUEGO DE COLORES / DE DISTANCIAS Y DE ANGULOS", 6-9).

A partir del v. 14 se inicia una segunda macro-secuencia (14-25) que proyecta la descripción abstracta hacia lo existencial: es el momento en que se apunta la relación de las cifras con su valor genesiaco, que ya he consignado. El movimiento dialéctico

¹¹³⁷ Aspecto ya percibido por Berriot (1988: 205): "[...] *Éloge du trois*, nous raconte à sa manière la Genèse du monde, et notamment comment "l'humanité naît du trois"[...]."

originado en la dualidad no se detiene sin embargo en el "sudor" y la "muerte" ("COSAS SIN IMPORTANCIA", 18), sino que se observa cómo de esa misma fuente "NACIO POR SOBRE TODO LA ALEGRIA" (20). Esa alegría se identifica inmediatamente con "ESTA DANZA DEL TRES / QUE IGNORA AL DOS Y AL UNO" (22-23), o sea, que se mueve en la pureza, puesto que también "[...] IGNORA EL EDEN / Y HACE FRENTE AL CASTIGO" (24-25).

A partir de ese momento comienza la explicación-aplicación concreta de la reflexión abstracta y su proyección existencial. Es el lugar del poema en que se produce un importante corte enunciativo: se revela la voz como voz plural que ha de acoger tanto al poeta como al lector -y, para cerrar la tríada, al tercero que no es uno ni otro-: "SOMOS LOS REBELADOS / LOS VERDADEROS ANGELES" (26-27)¹¹³⁸. Ese "tres" que se enfrenta al castigo genera el sema de la rebelión (conectado aún con el mito del Génesis), pero el giro fundamental del poema consiste en la reivindicación del protagonismo del hombre en esa cosmogonía: se procura una reconversión de la trascendencia al ámbito de lo humano.

La superación de la dialéctica en el ámbito de lo humano genera el movimiento expansivo: "CON EL UNO Y EL DOS HACEMOS TRES / QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO" (28-29). La negación del "cerco", un cerco que debe identificarse con el *hortus conclusus* del Edén, es explícita. Se niega el paraíso reducido al uno y al dos para introducirse en el mundo: "DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO / EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA / AL DOS EN DIALOGO SIN ECO / AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA"

¹¹³⁸ Ese "angelismo" humanizado le preocupa a Cortázar desde mucho antes y encuentra su plasmación más cruda en un poema incluido en *Último round*, "Álbum con fotos (edición 1967, d.C.)", donde pueden leerse versos muy parecidos a los de "Un elogio del tres": "La verdadera cara de los ángeles / es que hay napalm y hay niebla y hay tortura. / [...] / 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".

(30-33). El dinamismo del discurso verbal está traduciendo el dinamismo gráfico de las líneas que lo acompañan, cada vez más ricas en su combinación de colores, ángulos y distancias. El discurso verbal se orienta hacia un optimismo neo-humanista, relacionable con el credo revolucionario: el surgimiento del tres es el surgimiento del hombre: "[...] DEL DOS AL TRES IRRUMPE EL HOMBRE" (36); "LA HUMANIDAD NACE DEL TRES" (39) y esa epifanía del ser humano se identifica con la alegría que vence a la condena inicial ("EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO / CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE", 37-38). La conclusión no puede sino subrayar cómo el texto ha traducido a un nivel poético-antropológico una secuencia gráfica que en principio se ofrecía como mera abstracción geométrica. La *Kunstgedicht* de Cortázar no puede quedarse en la mera intrascendencia del objeto: la exposición verbal es transformación de dicho objeto y ello implica comprometerse con un sentido.

5.3. "NEGRO EL 10"

Poco antes de morir, Cortázar todavía escribió un interesante poema destinado a acompañar a unas fotografías de trabajos de Luis Tomaseño. Probablemente fue el último poema escrito por Cortázar, como se encarga de recordar el propio pintor:

[*Negro el 10* son] diez fotos de trabajos míos de color negro, exclusivamente de arte cinético, y los poemas que a él le inspiraron mis cuadros. Siempre trabajamos así, a la inversa de la costumbre. Los poemas los escribió en el hospital; Julio había colgado las fotos en la habitación y cuando entró el médico, le preguntó asombrado: "Señor Cortázar, ¿qué hace con todas esas radiografías?". Como en los poemas se habla de la ruleta y el diez es negro, fue fácil encontrar el título. En ellos se despide de la vida [...] Tres días antes de morir me pidió los libros para firmarlos. [...] El *vernissage* de *Negro el diez* había sido pedido con mucha anticipación y la fecha que nos dieron era el 13 de febrero. Fijate qué presentación, qué *vernissage*, qué tristeza. (VV.AA., 1994: 9).

La difusión del texto, en tales condiciones, estuvo lejos de ser fluida¹¹³⁹. Por ello, mi comentario se ceñirá al facsímil de la versión manuscrita. En esa publicación, el

¹¹³⁹ Al margen de las carpetas originales que unían poema y fotografías (que no he podido ver), el texto exento salió en *El País* de Madrid, el 14 de febrero de 1984, único lugar donde podía leerse con comodidad hasta 1995, cuando fue reeditado por la revista de Valladolid *El signo del gorrión* (nº 8, Primavera-Verano, 1995, pp. 5-7). Esta segunda publicación sigue el texto del manuscrito original, que había sido publicado por Aurora Bernárdez el año anterior en edición facsímil no venal (s.l., Clot, Bramsen et Georges, 1994) y que presenta significativas variantes con respecto al texto que se conocía desde 1984. Peri Rossi (1994) reseñó la publicación del facsímil en *El País*, pero sin hacer referencia a las variantes. Simplemente apuntaba

texto se presenta en diez bloques o páginas numeradas que deben corresponder a cada una de las diez fotografías a las que iba a acompañar. No creo, sin embargo, que cada uno de esos bloques deba considerarse un poema independiente, como han sugerido las escasas voces que se han referido al poema. Éste es, por el contrario, una obra unitaria y coherente que, no obstante, se fragmenta en su presentación buscando la integración del discurso verbal y el gráfico, como ya ocurría en "Un elogio del tres".

Al igual que en ese otro poema, la determinación numérica vuelve a aparecer en el propio título. Si allí la justificación era exclusivamente referencial, aquí a este mismo aspecto (de hecho el poema se refiere a "diez" imágenes "negras") se añaden muy importantes connotaciones simbólicas que no pueden dejarse pasar. En primer lugar, la metáfora lúdica -ya señalada por Tomasello- referida a la ruleta, que aparece en el propio poema y que acaso vincula la escritura con la circunstancia biográfica ("negro el diez: ruleta de la muerte, que se / juega viviendo", 39-40). Pero, además, según mostrará el comentario, el propio título no deja de albergar una cierta paradoja u oxímoron simbólico: si el "negro" como se dice en el texto es símbolo de la negación, del "caos", de la "nada" ("Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro. / Como es negra la nada", 1-2), su número debiera ser el cero (que es también negro en la ruleta). Sin embargo, se le atribuye el diez, la plenitud, la culminación metonímica del todo. El sentido del título, así, resume el sentido global del poema, no poco esotérico: oscuridad y luz son lo mismo, todo y nada, el color y la ausencia de color, la vida y la muerte. Nuevamente, en el último poema cortazariano, se lee la fusión de los contrarios¹¹⁴⁰.

impresiones y tópicos que pretendían vincular al texto con la obra total: "me pareció que este último libro, con su alusión expresa al juego, cerraba perfectamente la parábola de la vida y de la obra de Cortázar"; "Estos poemas de "Negro, el diez", no destinados en principio a la publicación [?], son una tela delicada de hilos del inconsciente, del mundo de los sueños y del juego".

¹¹⁴⁰ A este respecto, y aunque el símbolo concreto no se menciona explícitamente en el poema, me parece inevitable remitirse a la tradición esotérica del "sol negro", de la cual traigo algunas referencias, a buen seguro conocidas por Cortázar. La más antigua se halla en el Apocalipsis ("Miré cuando abrió el sexto sello, y he aquí hubo un gran terremoto; y el sol se puso negro como tela de cilicio, y la luna se volvió toda como sangre", 6:12). Pero la más conocida, sin duda, está en el primer cuarteto del soneto "El Desdichado" de Nerval, que, al ser citado por Brémond en *La poesía pura*, Cortázar tradujo como sigue: "Yo soy el tenebroso -el viudo- inconsolado, / Príncipe de Aquitania con su torre abolida; / Mi sola *estrella* ha muerto, mi laúd

La lectura de la versión manuscrita revela datos muy importantes para la comprensión del proceso de composición del poema. Como dije, éste se presenta distribuido en diez unidades relativamente independientes que deben corresponder con otras tantas imágenes. Esas unidades no se corresponden necesariamente con el concepto de estrofa, pues gráficamente algunas se presentan como una serie de versos, pero otras admiten la segmentación con blancos. Además, es preciso notar que algunas de esas unidades incluyen citas de textos ajenos (la definición que de "corps noirs" trae la *Enciclopedia Universalis*) que tienden a difuminar las fronteras entre el discurso poético y el científico, algo que Cortázar ya había practicado, de otro modo, en *Prosa del observatorio*. Por otra parte, es difícil conceder que todo el discurso se ciña a los cauces del verso¹¹⁴¹ y, más bien, debe admitirse que algunas de esas unidades se presentan patentemente como prosa¹¹⁴². Pero quizá lo más interesante que refleja el manuscrito, al margen de las tachaduras¹¹⁴³, es la vacilación en el orden que iba a atribuirse a esos

constelado / Ostenta el negro sol de la Melancolía..." (*apud* Brémond, 1947: 17, n. 4; Cortázar cita además los dos últimos versos en IJK: 309). La huella se extiende sobre otros franceses perfectamente leídos por el poeta argentino. Léase, por ejemplo, Baudelaire: "Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur" ("Le désir de peindre", *Petits poèmes en prose*, XXIX; 1975: 192); Verlaine: "Ma main vous bénit, petites / Mouches de mes soleils noirs / Et de mes nuits blanches. Vites, / Partez, petits désespoirs" ("Prologue", *Jadis et naguère*; 1979: 47). También puede leerse en Whitman: "The bright suns I see and the dark suns I cannot see are in their place" (*Song of Myself*, v. 353; 1975: 80) y se escucha el eco en Rubén Darío: "Luz negra, que es más luz que la luz blanca / del sol; [...]" ("Alaba los ojos negros de Julia", *Prosas profanas*; 1987: 102). Jung (1992: 149) señala como Saturno es la "estrella del Sol", negro en la interpretación alquímica (*sol niger*), donde se concibe como símbolo de la sustancia arcana, algo que no queda lejos del poema.

¹¹⁴¹ Hasta el v. 24, el predominio de una métrica basada en un ritmo impar es evidente: heptasílabos ("Como es negra la nada", 2; "retorno a qué comienzo", 15), endecasílabos ("se esponjan los colores vanidosos", 4; "Estigia contra el sol y sus espejos", 16), alejandrinos ("Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro", 1; "sedosa guillotina del diurno pavorreal", 21).

¹¹⁴² Los bloques 7, 8 y 9, o sea las líneas 25-40 de la versión manuscrita (que no se corresponden con la versión de *El País*), precisamente cuando, en mi interpretación, se produce un significativo cambio en la orientación del discurso. El bloque 10 y último, de una sola línea, vuelve a estar formado por un endecasílabo: "Tu sombra espera tras de toda luz".

¹¹⁴³ De palabras o versos enteros: "Lo negro entra en el alma" (antes del v. 9), "adustamente tierna" (16-17); "Aliado del artista" (antes de la línea 25).

bloques, según refleja la numeración de las páginas. No hay dudas en los bloques 1 (vv. 1-2), 2 (vv. 3-6), ni en el 9 (ll. 36-40). Todos los demás, sin embargo, presentan vacilaciones: el bloque 3 (cita de la *Encyclopaedia Universalis* y vv. 7-8) primero se había numerado como 9; el 4 (vv. 9-13) como 3 (y en la publicación en *El País* aparece pospuesto al bloque 5); el 5 (vv. 14-19), antepuesto al anterior en *El País*, había sido primero el 6 y luego el 7; el 6 (vv. 20-24) había sido el 7; el 7 (ll. 25-28) se numeró primero como 5 y luego como 6; el 8 (ll. 29-35) fue el 7 (obviamente, éste fue el lugar más conflictivo); el bloque 10, de verso único, primero se había numerado como 9. Todas estas oscilaciones en la ordenación del texto, aunque sea difícil establecer su prelación, demuestran, al menos, el carácter abierto del poema, que lo vincularía en cierto modo con la poesía permutante, y su relativa independencia con respecto al referente gráfico que lo suscita.

El poema podría resumirse como definición, por analogías, del sentido de lo negro. La voz enunciativa no se caracteriza en ningún momento y durante gran parte del poema se mantiene en una tercera persona que pretende acotar su objeto. Sin embargo, en un momento dado (ll. 29 y ss.), el negro deja de ser mero objeto del discurso para convertirse en destinatario del mensaje, culminando la progresión emotiva que el proceso de definición había venido marcando hasta ese momento.

Como he sugerido más arriba, los diferentes bloques del poema pueden agruparse en virtud de una cierta afinidad semántica y formal. Así, una primera macro-secuencia la constituirían los bloques 1-6 (vv. 1-24), caracterizados por cierta fijeza métrica y por una intensa construcción del simbolismo abstracto del negro.

El poema comienza diciendo su propio comienzo, apuntando ya una vertiente metapoética que culminará más adelante en ciertas referencias a la función de la palabra: "Empieza por..." (1). Los dos versos que configuran el primer bloque establecen una analogía en tres órdenes: el cromático, el gramatical y el metafísico, al

identificar el negro con la negación y con la nada: "Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro. / Como es negra la nada". El retruécano (no ser / ser no) plantea la tensión fundamental del poema, ya señalada en el título: la posibilidad de fundir la plenitud del ser con la radical falta que implica la negación. Esa tensión dialéctica no resuelta es la que ha de sostener el símbolo del negro.

El siguiente paso consiste en consignar la convicción de que el cromatismo y la luz tienen su origen en lo negro: "Nace la claridad, su gallo triza el cielo, / se esponjan los colores vanidosos. // Pero el negro se ahínca primigenio. Toda luz / en el carbón se abisma, en el basalto" (3-6). La intensidad retórica no cede al simbolismo sino que éste se afínca en ella¹¹⁴⁴: si antes mencioné el retruécano, ahora es preciso subrayar como en el negro del "basalto" se funden su carácter "basal" y su expansión hacia lo "alto", nueva fusión de contrarios que es análoga a la existente entre "luz-negrura" y "ser-nada".

A continuación, el poeta confirma en la autoridad científica su intuición: "Les physiciens appellent *corps noirs* tous ceux qui absorbent intégralement les radiations réçues. (E[ncyclopaedia] U[niversalis])"¹¹⁴⁵. El discurso de la racionalidad científica ratifica la paradoja que el poeta busca comprender: el negro surge de la absorción plena de la luz; el "cuerpo negro" es el cuerpo lleno de luz. Su misión, así, es lanzarse "[...] al asalto / del día [...]" (7-8). El modelo que se cita como ejemplo de esa misión paradójica es Goya ("Goya pudo decirlo", 8): sus "pinturas negras" apuntan hacia una más profunda "iluminación" o "visión".

¹¹⁴⁴ No quisiera dejar de mencionar el posible eco lorquiano en la metáfora del gallo: "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora", precisamente del "Romance de la pena *negra*". La imagen cortazariana puede tener un precedente biográfico en un recuerdo de infancia (que ya he mencionado en otro lugar): "Y entonces cantó un gallo, si hay recuerdo es por eso, pero no había noción de gallo, no había nomenclatura tranquilizante, cómo saber que *eso* era un gallo, ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos, ese desgarramiento del espacio que precipitaba sobre mi sus vidrios rechinantes, su primer y más temible Roc" ("Paseo entre las jaulas"; T: 32).

¹¹⁴⁵ El manuscrito sólo da las iniciales de su fuente; la edición en *El País* da la referencia extendida.

En el siguiente bloque (vv. 9-13) la reflexión toma otros derroteros: se apunta a su incarnación en el sujeto (un verso tachado en el manuscrito dice: "Lo negro entra en el alma"). Si los principios de lo positivo se identifican en él como "sangre", "memoria" y "palabra", lo negro es "socavón", hueco, falta y su plasmación más radical se halla en la perversión de la pasión, del amor creador. Entonces se encuentra otro emblema extraído del mundo de la cultura:

10 Socavón en la sangre, en la memoria,
 lo negro sube a la palabra, es la tormenta
 rabiosa de los odios y los celos:
 Otelo el *Blackamoor*, el moro negro
 siempre, para el lívido Yago.

Acaso lo negro en la palabra sea el afán de suplir el hueco, la prueba misma de ese hueco. La palabra es así lo negro: abierta la fisura, el discurso se desmorona por allí hacia lo negativo.

Con el siguiente bloque (vv. 14-19) se inicia una serie de epítetos analógicos aplicados a lo negro que inciden en los mismos significados: su carácter fundacional ("Padre profundo, pez abisal de los orígenes, / retorno a qué comienzo", 14-15), a la vez que su paralela relación escatológica con el final en abismo: "Estigia contra el sol y sus espejos, / término de los cambios, / última estela de las mutaciones" (16-18). El negro está en el origen y a la vez es el destino final al que aboca toda mutación: es el paréntesis que alberga la vida. La proyección metapoética vuelve a aparecer como conclusión: "palabra del silencio". Si el silencio es el paréntesis que alberga la palabra, el negro es su signo, su propia palabra.

A continuación (vv. 20-24) se le concede un ámbito específico a lo negro: "Su palacio nocturno, el sueño [...]" (20). En esa concepción el párpado aparece como "sedosa guillotina del diurno pavorreal" (21), cancelación del cromatismo "real" para ceder su lugar a las analogías: "[...] que sólo las similitudes / desplieguen sus tapices de morado, de púrpura y de óxidos, / harem del negro, esperma de los sueños" (22-24). De lo negro del sueño vuelven a surgir los colores.

Con este bloque se ha cerrado la primera gran secuencia simbólica del poema, que ha dibujado un movimiento del alba ("Empieza...", "Nace la claridad...") al ocaso ("Su palacio nocturno..."). La segunda parte del poema apela a un discurso más referencial, vinculado a las imágenes concretas que lo han hecho surgir. Formalmente, se distingue esta sección, como he dicho, por una distensión del canon rítmico que había predominado en la primera, al punto que el fluir discursivo se acerca a la prosa.

El bloque 6 (ll. 25-28) subraya las consecuencias de la acción física del artista sobre el negro: "Se diría que le gusta que lo aplanen, lo espatulen, lo tiendan en / lisas superficies, como se hace aquí. [...]" (ll. 25-26). Esas acciones, no obstante, presentan connotaciones semánticas relacionadas con el significado basal del negro previamente analizado: "aplanar", "espatular", "tender", todo eso convierte al negro en el *humus* del que habrán de surgir los colores ("[...] Se diría que ama ser el / trampolín desde donde saltan los colores, su callado sostén", ll. 26-27). Su valor es máximo pues se convierte en término de comparación para todo lo demás: "Todo es más contra el negro; todo es menos cuando falta" (l. 28).

El siguiente bloque (ll. 29-35) consigna las consecuencias de la manipulación física de lo negro (aparece representado el artista con una metonimia connotadísima en el idiolecto cortazariano: "una mano enamorada", l. 29). Es el momento en que la enunciación se convierte en apelación, el negro se vuelve destinatario del discurso para destacar su maleabilidad: "Cedes a estas metamorfosis [...]" (29). La relación con la mano que lo crea está cercana a lo erótico: si la mano estaba "enamorada", el negro "se llena de ritmos, hendeduras" (30)¹¹⁴⁶. El resto del bloque será una enumeración de las metamorfosis del negro:

te / vuelves tablero, reloj de luna, muralla de arpilleras / abiertas a lo que acecha siempre del otro lado, / máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio / y portulano para tierras nunca abordadas, mar / petrificado en el que resbala el pez de la mirada. (ll. 30-35)

¹¹⁴⁶ El manuscrito permite ver también las vacilaciones con la ortografía: Cortázar escribe "hendeduras", pero sobre la segunda "e" coloca un signo de interrogación.

El negro, siendo nada, puede recibir todas las proyecciones y servir de guía ("astrolabio", "portulano", símbolo que había aparecido ya en "Los vitrales de Bourges"). Es la promesa de lo que encierra, como ya se ha visto. A la vez encuentra respuestas simbólicamente análogas: si antes era "pez abisal", la mirada que lo recorre será también "pez". Lo opuesto se funde en lo mismo.

A partir de ese momento, el discurso se acelera. El penúltimo bloque (ll. 36-40) prosigue la enumeración de epítetos metafóricos, en una serie que ya quiere fundirlo todo: "Caballo negro de las pesadillas, hacha del / sacrificio, tinta de la palabra escrita, pulmón / del que diseña, serigrafía de la noche, / negro el diez: ruleta de la muerte, que se / juega viviendo". Pasión, terror, escritura, noche, juego, muerte y vida se cifran en lo negro. El último bloque y verso del poema vuelve a recoger lo ya expresado con tintes de inminencia: "Tu sombra espera tras de toda luz".

Ese último verso de "Negro, el 10" recoge una vez más el sentido órfico de reconciliación de lo separado. En circunstancias especialmente dramáticas, como garantizan los testimonios extra-textuales, Cortázar cierra, hasta donde se conoce, su escritura poética con una reflexión sobre el vencimiento de la tiniebla que es la negación de la muerte. El protagonista de todos estos poemas de arte, desde "Estatua" hasta "Negro, el 10" es el sujeto *que mira* y que mientras mira garantiza su ser a la vez que el del objeto. Los últimos poemas que he analizado bajo el epígrafe del *topos* horaciano constituyen la intensificación de esa mirada órfica cortazariana: el poeta busca dar la traslación exacta de lo que ha visto. Y eso que ha visto tiene siempre connotaciones genesíacas y escatológicas: de la fusión de lo separado nace la plenitud y hacia esa fusión se dirige la proliferación de lo que se da a los ojos. El poeta lo dice y niega de ese modo cualquier posibilidad de acceso a las fuerzas de la aniquilación.

6. EL MUNDO DE LA CULTURA: NOSTALGIA E IRONÍA EN LA MIRADA

Como apunté en la introducción a este capítulo, la poesía sobre objetos de arte encuentra su complemento inmediato en una serie de poemas cortazarianos que, si bien no pueden calificarse como poesía "de arte", transcriben una experiencia filtrada por la presencia de un modelo cultural poderoso. Podría decirse que tales poemas señalan la transición entre un discurso fundamentado en la mirada expectante, que interroga al objeto privilegiado confiando en la revelación que éste puede depararle, y el discurso que traduce otro tipo de mirada: la mirada crítica sobre un mundo de cuya trascendencia "ultraterrena" ya se desconfía. Entre ambas "miradas" se sitúan las elaboraciones más o menos distanciadas de otros mundos "que fueron" y que mantienen una relación conflictiva con el presente habitado por el sujeto. Entre esos poemas, son especialmente importantes aquellos que recrean algún ámbito cultural privilegiado a través de la experiencia del viaje (entendido como avatar de la "búsqueda" y, por tanto, conectado con el arquetipo órfico que me sirve de pretexto organizador).

Como ha podido observarse al comentar algunos poemas referidos a objetos artísticos, dos de los ámbitos culturales privilegiados en la escritura cortazariana son el mundo clásico, fundamentalmente griego, y la Italia renacentista (bastaría cotejar sus cuentos para corroborarlo¹¹⁴⁷). A los poemas que recrean determinados objetos de ese pasado o a los que plantean cuestiones generales a través de un patrón literario que remite a esos ambientes deben unirse una serie de poemas que presentan la vivencia contemporánea que el sujeto tiene de esos mundos. Ciertamente, no son muchos pero sí lo suficientemente significativos como para tenerlos en cuenta a la hora de precisar los mecanismos de la escritura lírica de Cortázar.

¹¹⁴⁷ Con el trasfondo procedente de aquella "fugaz vocación de helenista", que Cortázar confesaba deber al magisterio de Arturo Marasso (SC: 341), hay que relacionar "Circe" (*Bestiario*), "Las ménades" (*Final del juego*), "El ídolo de las Cícladas" (*Final del juego*), "La isla a mediodía" (*Todos los fuegos el fuego*). A Italia remiten "Clone" (*Queremos tanto a Glenda*) o "La barca o Nueva visita a Venecia" (*Alguien que anda por ahí*).

6.1. EL MUNDO GRIEGO

Con respecto al mundo griego, consideraré cuatro poemas. Tres de ellos se engloban bajo el título general "Grecia/Grèce/Greece 1959"¹¹⁴⁸ y otro se refiere a "Las ruinas de Knossos". Son poemas que revelan una experiencia concreta del lugar evocado en el título y que, a la vez, plantean melancólica, pero también irónicamente la oposición entre el pasado mitificado por la cultura y el presente dado en esa experiencia¹¹⁴⁹.

"Las ruinas de Knossos"

Este poema resulta particularmente interesante por razones de tipo para-textual y por las relaciones intertextuales que mantiene en el seno del *corpus* cortazariano. Su inclusión en *Salvo el crepúsculo* va justificada por un breve comentario autoral que permite fecharlo aproximadamente, a la vez que aporta datos contextuales para historiar la atracción cortazariana por el mundo griego:

A veces era casi divertido, porque de golpe me nacía un meopa trufado de referencias clásicas (de muchacho tuve una fugaz vocación de helenista, hasta hice un fichero de mitología griega después de leerme todo Homero y Hesíodo, alentado por la bondad y el saber de Arturo Marasso). Muchísimos pameos precedentes lo reflejan, pero éste se instaló en plena rabia de despegue, adherencia tenaz y broncosa a la hora en que Perón desalojaba a Zeus para siempre de mi casa. (SC: 341).

¹¹⁴⁸ A pesar del título común (que por otra parte no se inscribe tal como yo lo he dado), de su singular disposición gráfica en el volumen (los poemas se imprimen en página apaisada) y del hecho que Cortázar en una nota previa se refiera a los tres como "este poema" (SC: 169), me inclino a considerarlos poemas aislados integrados en un tríptico, mejor que un solo poema en tres secciones, puesto que no existe una concatenación explícita entre ellos y cada uno se refiere a un aspecto distinto del ámbito evocado, que se identifica en los respectivos epígrafes.

¹¹⁴⁹ A tal respecto la aprehensión cortazariana del mundo helénico en estos poemas es plenamente romántica, motivada por un movimiento subjetivo del espíritu que, en sentido amplio podría entenderse como "simpatía" que supera el prurito de la erudición, tal y como él mismo comenta en fecha temprana: "[...] había de ser el romanticismo (mejor, algunos románticos) quien reaccionando contra la subordinación de valores estéticos a garantías instrumentales, aprehenderá el genio helénico en su **total presentación estética** (n.: Esto no supone sostener que el romanticismo *entendió* lo helénico mejor que el clasicismo; antes bien, en el orden histórico y científico abundó en crasos errores surgidos de una indebida sentimentalización del tema clásico. Pero algunos románticos -y aquí Keats- alcanzaron por identificación estética, por *simpatía* espiritual, una vivencia de lo helénico como jamás sospecharan los siglos de Dryden y Winckelmann" (Cortázar, 1946: 50).

Desde luego, la inspiración helénica de la escritura cortazariana no desaparece en ese momento de transición biográfica que se sitúa hacia 1951 y que suscita poemas como éste. La experiencia directa de la visita a Grecia, años más tarde, dará pie al tríptico de poemas que analizaré enseguida, en los que se profundiza el sentimiento de mundo en desaparición que anticipa "Las ruinas de Knossos". Lo interesante, desde el punto de vista contextual, es que Cortázar, en su comentario, asocia esta escritura melancólica acerca de un ámbito cultural privilegiado en su formación con la desaparición de un mundo real, el que le rodeaba en la Argentina de finales de los años 40, el mundo que, precisamente, había propiciado esa formación.

Podría decirse que este poema comienza a clausurar la confianza concedida por el autor a los mundos construidos sobre base libresca. Confrontado al primer texto extenso publicado por Cortázar, *Los reyes*, con el cual comparte referente geográfico, se observa como se cierra en este poema un ciclo de escritura que pasa de la citada confianza en la revitalización moderna de los mitos clásicos -tal como se da en la revisión de la fábula del Minotauro- a la comprobación de su imposibilidad.

El comienzo del poema es una referencia evidente a aquel "poema dramático": "Ya no hay laberintos / ni reyes de mirada plana, imprecatorios" (1-2). Se evoca el mito del Minotauro destacando elementos y términos clave en la construcción de aquél texto y se consigna su total desaparición. Con ello, se deja testimonio de la desaparición de una cierta "edad heroica", que afecta no sólo al ámbito del enunciado, sino también (como he sugerido, apoyándome en el comentario autoral) al ámbito de la enunciación: no sólo ese mundo ha dejado de existir, sino que el sujeto poético confiesa su propia imposibilidad de recrearlo literariamente, pues se ve impulsado hacia otras preocupaciones. Tal es la conciencia que dará lugar a los poemas que integran el tríptico "Grecia 59".

La organización de "Las ruinas de Knossos" es acumulativa y contrastante. Se acumulan las faltas que son testimonio de la desaparición del mundo heroico. Todas

hacen referencia al aludido mito del Minotauro, por lo que el poema se convierte, en buena medida, en un texto dependiente de *Los reyes*: la orden del encierro del monstruo ("sin decretos ni claustración [...]", 6), la presencia de Ariadna ("ni hermanas lamentándose en los muros", 9) o, finalmente, la de Teseo ("ningún adolescente de encendida espada / irrumpe de la nave y corre a ellos para morder por fin / el alegre, jugoso durazno de la sangre", 14-16). Todo eso falta y esa falta es la que define el espacio de la enunciación en el que se mueve el poeta. Lo que queda en él son "monstruos cabizbajos" (4), frente al Minotauro orgulloso de su diferencia que Cortázar había pintado en *Los reyes*. Ese mundo inmediato es, en fin, un mundo de confusión en el que las jerarquías han desaparecido: "confundidos entre las vendedoras de pasteles y peinetas" (5). Sus habitantes de ese mundo son los habitantes de una modernidad carente de valores o pasiones ("Ni prestigio, ni nombres execrados", 8) y marcada por la disolución de la identidad individual: "Envueltos en bufandas se pierden en los huecos del tráfico / con paquetes que llevan a sus casas, / a las pensiones familiares donde comen y duermen" (10-12). En su brevedad, este poema plantea figuralmente la correspondencia entre la simultánea disolución de dos mundos: el del enunciado, esto es, el del conjunto de conocimientos que conformaban la "cultura" del sujeto; y también el de la enunciación, o sea, la conciencia de que las circunstancias que permitían hacer obra aporoblemática de aquellos conocimientos adquiridos (escribir *Los reyes* o algunos otros "poemas de arte") también han desaparecido. Sobre ese patrón debe leerse gran parte de la producción "culturalista" del Cortázar de los años 50.

"Grecia / Greece / Grèce 1959"

El tríptico sobre Grecia constituye un entramado textual que debe intentar analizarse en toda su complejidad. Habiéndose publicado tan sólo una vez, en *Salvo el crepúsculo*, no hay lugar para considerar variantes y el texto debe enfrentarse tal y como

allí se ofrece. Las peculiaridades de estos poemas afectan a su poliglotismo, a la disposición gráfica y al aparato para-textual que los acompaña.

Empezando por esto último, hay que consignar que antes del primer poema se inscriben, en una página, el título (con una peculiar disposición gráfica que, por repetirse luego, analizaré más adelante) y un epígrafe de *Trilce* de Vallejo (VII, 1-4, aunque no se da más que el nombre del autor y el título del poema), que anuncia el tema del viaje en el espacio que termina convirtiéndose en un viaje en el tiempo: "Rumbé sin novedad por la vetuada calle / que yo me sé. Todo sin novedad, / de veras. Y fondeé hacia cosas así, / y fui pasado".

Tras esa pseudo-portadilla viene un fragmento de *Aguaviva* de Clarice Lispector y un extenso comentario autoral referido a su relación con la cultura griega y al problema de la escritura "distráida". El fragmento de Lispector hace referencia también a este problema, en términos que podrían provenir perfectamente de Maurice Blanchot:

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa nopalabra -la entrelínea- muerde el cebo, algo ha sido escrito. Una vez que se pesca la entrelínea, sería posible expulsar con alivio la palabra. Pero ahí se detiene la analogía: la no-palabra al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva, entonces, es escribir distraídamente.

Cortázar ha encontrado en ese fragmento una justificación teórica para un poema singular: "No sé, pero si algo fue escrito distraídamente es este poema" (SC: 169). Recuerda inmediatamente su gestación: "Una serie de ráfagas a lápiz o tinta, en camas y cafés y playas griegas, su inicio en Estambul frente al supuesto sarcófago de Alejandro" (*ibid.*) y se proyecta hacia su formación personal en la cultura griega¹¹⁵⁰. A continuación justifica su "escribir distraído" como inmersión en la memoria que se le

¹¹⁵⁰ Un recuerdo que complementa su noticia respecto a la "fugaz vocación de helenista": "[...] : de golpe el puñetazo de la adolescencia en pleno pecho, retorno de las lágrimas que me había arrancado la muerte de Patroclo en la *Iliada*, la fascinación de Esquilo y Hesíodo, la complacencia nada equívoca de los diálogos pastoriles de Teócrito, y detras la sombra mayor y un poco más retórica de Píndaro, sobre quien escribí un ensayo que mi profesor de literatura griega estimó a tal punto que quiso verlo publicado por cuenta de la escuela normal de profesores donde yo estudiaba y cuyo director, matemático y cazador de patos, puso una cara cadavérica y le hizo saber que los créditos no se destinaban a esas pavadas. *Exeunt* Píndaro y gran tristeza de don Arturo Marasso y del autor del ensayo, que años después lo quemaría junto con una novela de seiscientas páginas (hoy lo lamenta, se llamaba *Soliloquio* y era perceptiblemente homosexual, como Alejandro cuyo falso sarcófago habría de suscitar el torbellino que aquí tan mal se resume)" (SC: 169-170).

impone más allá de su propia voluntad: "[...] mis distracciones han sido siempre embudos, succiones, maelstroms de imágenes y *derelicts* del recuerdo chocando entre ellos, disputándose una entrada y un lugar, *le lieu et la formule*, alineándose en un orden que no depende de mí" (SC: 170).

Finalmente, la nota autoral busca justificar el excepcional trilingüismo¹¹⁵¹ como un recurso de enfrentamiento al que es problema central del texto: la oposición de el mundo del recuerdo y el mundo de la realidad, en una circunstancia personal que se juzga algo así como post-cultural, esto es, más allá del mito del saber:

Creo además que el trilingüismo del poema -del que me sentiría culpable si no fuera excepcional-, viene de un rechazo de la Grecia de la imaginación adolescente idealizada a través de Leconte de Lisle, Winckelmann y mi maestro Marasso, y sustituida hoy por una visión no sé si más real pero en todo caso menos "clásica". Y precisamente por eso, por compartir con el Viejo Marinero ese atardecer de la vida en que nos despertamos más tristes y más sabientes, mi distracción no excluyó la ironía [...]. Todo eso venía en tres lenguas, y la distracción no me lo dejó ver hasta la hora de releer y ajustar. No es la primera vez que me ha ocurrido escribir así, estar enajenado hasta un punto modestamente babélico, pero aquí supe que no debía suprimir ni traducir como otras veces. Lo que nunca sabré es por qué lo supe. (SC: 170).

La disposición del poeta a la hora de explicar su poema es básicamente romántica: ironía, enajenación, voz que surge a través de él -casi "pentecostal"-, polifonía de discursos que, suscitados en una misma ocasión, giran en torno a aspectos diferentes, a veces difícilmente conciliables, en lenguas diferentes que pueden llegar a contaminarse.

A continuación de la nota autoral, en página exenta y en sentido apaisado, vuelve a inscribirse, el título del poema cuya disposición gráfica es más o menos como sigue:

CE

GRE CIA 59

¹¹⁵¹ Aunque la mayor parte del poema está escrita en francés, inglés y español, aparece también en algún momento importante el alemán. Además pueden leerse citas en latín (*vini, vidi*; I, 14; *cella*, II, 20), nombres en otras lenguas europeas (Seraglio; I, 18; Hephestion, Hellas, Omphalos, Amerikani) u orientales (Iskander, rahat-lukum). En relación con el sentido profundamente irónico del poema, tal como voy señalando, el poliglótismo actúa como signo de una cierta superación por parte de Cortázar de la "Poesía con mayúscula", esto es, de una cierta "vitalización" del conservadurismo lírico, según diría Bajtín (1989: 104): "[...] el plurilingüismo sólo tiene lugar en los géneros poéticos "bajos".

Fuera de la desaparición de algún acento, propiciado por la mayúscula -licencia que Cortázar había justificado en comentarios a poemas como "Un elogio del tres", según se vio-, esa particular escritura del título quiere recoger la amalgama políglota del poema a través de un metagrafo nada sorprendente, pero que en el contexto de la escritura cortazariana debe relacionarse con la teoría permutacional: sobre una base común (la sílaba inicial¹¹⁵²) se proyectan los elementos de la posible combinación. Se crea así una entidad compleja sólo existente en el texto, hecha de la confluencia discursiva o, inversamente, nacida del desarrollo "distráido" de un término inicial. A ese impulso primigenio, de orientación material decidida previamente, lo moldea su plasmación verbal, que decide no limitarse a un solo idioma. El título es la inscripción de un lugar y una fecha, el anclaje del discurso en una circunstancia concreta. Pero el poliglotismo y su simbolización gráfica es reflejo del estallido de la entidad cultural pre-concebida, dígase, una "Ur-Grecia" existente fuera del tiempo. Ese lugar trimembre sólo está en estos poemas y está ahí por suceder en un momento concreto: "59", que, por otra parte, no se puede leer, dadas las condiciones establecidas por el nombre que lo antecede: ¿cómo se reescribe esa cifra: "cinquante-neuf"; "cincuenta y nueve"; "fifty-nine" o cualquier otra posible combinación que resuma las grafías compartidas? El código numérico revela ahí toda su plenitud, su máxima diferencia con respecto a la verbalidad. De ese modo, el aparente anclaje "biográfico" de los poemas, el título "de circunstancias", desaparece para hacerse símbolo del proyecto de escritura que ha de desarrollarse.

(I)

El epígrafe del primer poema del tríptico sitúa el discurso frente a un objeto histórico, pero identificado por su ubicación contemporánea a la escritura del poema:

¹¹⁵² O ni siquiera eso, pues no se puede decir que "gre" constituya sílaba en inglés.

"Sarcófago de Alejandro Magno, Museo Arqueológico de Estambul". El poema, sin embargo, no va a ser una recreación del objeto, como ocurría en otros poemas cuyo título o epígrafe pudiera relacionarse con éste ("Tumbas etruscas", "Tumbas romanas", "Los dióscuros. Vaso griego del Museo Vaticano"). Antes bien, la confrontación inesperada con los restos del héroe va a suponer un momento de crisis en el sujeto. El viaje va a cobrar un sentido diferente a raíz de ese encuentro.

La dicción, desde el primer instante, sitúa al lector en un ámbito totalmente distinto al de aquellos poemas "de arte" recién citados. Los doce primeros versos, escritos en francés (salvo alguna palabra aislada en inglés), introducen bruscamente el poema, presentando una situación de diálogo pleno de imprecaciones eróticas más o menos violentas ("putain", 1; "fais ton métier", 2; "Mais vas-y, ne lâche pas prise, broute toujours, baby", 9) que imponen un contraste total con el sentido del discurso que el "yo" está comenzando a elaborar: "[...] pendant que je médite les Diadoques au lendemain de la Grande Mort" (2). Al parecer, pues, se va a presentar una meditación sobre un suceso histórico recordado, debe suponerse, a raíz de la visión del sarcófago de Alejandro Magno. Confluyen en esos primeros versos una situación de intimidad violenta y el surgimiento de la memoria como evocación del bagaje cultural que el sujeto posee. La apuesta teórica es desde el inicio arriesgada: el sujeto, al crear esa situación "ficticia" para la evocación, renuncia a un concepto de cultura hecha para ser disfrutada demoradamente en unas determinadas condiciones de "pureza". Vida e historia se mezclan; instinto y cultura se atraviesan recíprocamente.

Al mismo tiempo, estos primeros versos son una representación en obra de la teoría del "distrainimiento". El sujeto no se entrega a aquello "en lo que está", ignora a su interlocutor, lo usa como excipiente ("inévitable manigance de l'ennui", 1), el contacto le sirve como proyección hacia "otra cosa": el personaje histórico cuya presencia lo ha invadido.

Los versos centrales (3-8) de esta primera sección suponen una inmediata pero mínima detención reflexiva. El sujeto se pregunta por la causa de la rememoración en tales circunstancias y a la vez comienza la evocación del momento de la contemplación del sarcófago: "Serait-ce le prestige de ces noms parfumés, musqués, / l'enjeu de cette balade autour du Grand Cercueil, / la longue halte sur les dalles minées par les fourmis?" (3-5). La importancia concedida al nombre, como desencadenante de asociaciones culturales, a los olores, como puerta quizá de la memoria, al movimiento circular¹¹⁵³ y a la detención e incluso la presencia de las hormigas, como símbolo del paso del tiempo y de su potencia destructiva, suscitan cuestiones clave que se desarrollarán más adelante.

A continuación, entre paréntesis, el sujeto introduce una primera conclusión, una especie de comentario a su propio pensamiento: "(Histoire de saisir l'Histoire [...])" (6). Su discurso es un intento de comprender el sentido de una vida señalada, la de Alejandro Magno, y lo que significa para el sujeto en ese preciso instante. Inmediatamente se da con una figura emblemática para iniciar el proceso de comprensión, la de Pausanias, el favorito de Alejandro, interlocutor privilegiado, que, sin embargo, termina "desengañado", anticipando reacciones posteriores, hasta la contemporaneidad: "[...] ô Pausanias, ô fidèle / désabusé, image première de ceux qui ont (presque) complété / leur collection de Guides Bleus, Nagel, Michelin and so forth-)" (6-8). La ironía de mezclar la referencia clásica con el contexto "turístico" se reduce al considerar que esa "colección" es el intento (frustrado, por falso y desviado) de conseguir encontrar una "guía de viaje" que permita eludir el desengaño, encontrar una certeza. En suma: comprender. Eso es lo que pretende el "yo" que habla en este poema.

¹¹⁵³ "Balade autour", que además puede interpretarse como homofonía dilógica que remite al propio poema.

Tras ese interludio reflexivo, se vuelve al diálogo, mediante un reproche que funde por primera vez, a través de la comparación, la circunstancia de la evocación con el contenido de lo evocado: "la nuit était plus leste que toi quand ses étoiles / chatouillaient la peau du jeune lion mieux que le font tes ongles / Apricot Number Two" (10-12). La comparación esconde una de esas figuras que atraviesan sin cesar la escritura cortazariana: el sujeto proyecta sobre su situación actual una escena imaginada con los siguientes términos de correspondencia: "caricia sobre la {(piel del "yo") -> piel del joven león (Alejandro) / tú <-> noche --> uñas <-> estrellas}". La mención final de un tipo de crema bronceadora, acaso atraída por el color de la piel del león, supone el momento de distensión irónica que cancela la introducción del poema y disuelve la figura.

La introducción del discurso en español marca el inicio de un segundo bloque en el poema (13-35). Ahí el sujeto se entrega sin reservas a la rememoración del encuentro con el sarcófago de Alejandro. La primera nota destacada es la sorpresa que supone ese encuentro: "Inesperadamente ante el Sarcófago (no se puede saber todo, / llega el día en que *vini, vidi*: Alejandro! (En Estambul, of all places)) [...]" (13-14). La ironía y la elipsis siguen presidiendo esa evocación: el "yo" reconoce, sin darle mayor importancia, una falla en su bagaje cultural, pero inmediatamente intenta suplirla con una cita tópica y el uso de modismos en inglés. Sin embargo, como se verá al final, el hecho de subrayar que el encuentro se produzca en Estambul no será azaroso: la figura de Alejandro y el lugar que supuestamente alberga sus restos se identificarán, a mi juicio, como elementos de mediación intercultural en un complejo proceso de interpretación poética que habrá de ser explicado.

El sujeto de este poema no cree en casualidades y enseguida intenta aprehender el sentido de su encuentro con la figura de Alejandro. Se cree arrastrado hacia ese lugar, que comienza a dotarse de características propias del simbolismo del centro: "[...] Con un gusto / de huracán en la boca, de pronto comprender (un rayo, un aletazo de

águila) / que la espiral de tantos viajes Leica en mano / me hundía en este pozo de pasaje, el agujero de la nada" (14-17). Otra vez, su deambular "turístico" se deja interpretar como viaje de búsqueda cuyo destino sólo puede identificarse una vez encontrado. A los ojos del "yo", el encuentro con la figura de Alejandro Magno empieza a aparecer como una revelación.

Pero el poema está hecho de cortocircuitos, de la mezcla de discursos que reflejan la dificultad de alcanzar directamente el sentido de la experiencia evocada. A continuación de los primeros atisbos de la revelación se introduce (entre paréntesis) la voz distorsionante del guía turístico que degrada la experiencia: "(aquí, irrisión, Seraglio, aquí Topkapi Palace / where the nice Tulip Garden commands the most breathtaking view of the Golden Horn / provided that you arrive at the right hour and/or in the right mood-)" (18-20). La mención de "llegar a la hora y con el ánimo adecuado" no deja de ser irónica, por cuanto esta interrupción, fuera de lugar, altera el ánimo del sujeto en su proceso de adecuación al sentido último de la experiencia.

El esfuerzo poético se sostiene, no obstante. Pasa por encima de las interrupciones e inscribe inequívocamente el objeto que ha de ser cifra del centro que empezaba a atisbarse, el excipiente a cuya llamada no ha podido resistirse:

y ese cráneo, Iskander,
ese cráneo, Alexander, como el Omphalos, ombilic
pour celui depuis toujours aimanté sans le savoir par ce cercueil,
frappé d'arrêt, s'arrêtant pile devant (le sourire,
25dans la vitrine, du crâne, plus loin).

Cráneo y sarcófago, metonimias de la muerte, se convierten en símbolos del centro. Y la muerte no es la de cualquiera. La mención de diferentes nombres de Alejandro empieza a sugerir el sentido que el personaje tiene en el poema: la integración de diversas tradiciones, el hecho de que sea una figura fundamental en tan diversas culturas. Su efecto polarizador se proyecta incluso en el presente, única explicación para la "imantación" que experimenta el sujeto lírico.

La estrofa siguiente, con la que se cierra este bloque central, continúa en francés precisando el sentido de la experiencia y anticipa elípticamente una interpretación de la figura del héroe macedonio. En primer lugar, se subraya la transformación que sufre el paisaje por la mera presencia del símbolo. El Seraglio, que era "irrisión", y "the Golden Horn", simple "breathhtaking view", reaparecen de nuevo, transfigurados en cuanto se ha percibido, no sin escepticismo, el objeto mágico: "Je l'ai vu ce cercueil et le crâne, qu'on a trouvé dedans, / sans foi j'ai regardé, et tout autour le Seraglio, son odeur de pistache, / au loin la Corne d'Or était une corne verte, ambrée" (26-28). Los olores que ahora caracterizan el ambiente deben ponerse en relación con "ces noms parfumés, musqués" (3) que se anticiparon como desencadenantes de la evocación. Inmediatamente, del escepticismo se pasa a la melancolía: la presencia de los restos del héroe es el testimonio de su desaparición:

30 comment ne pas hisser les focs de la douleur,
 alas, poor Yoricksander, alas, bright boy!, fusillé toi aussi
 comme l'ange de l'Oiseleur par les soldats de Dieu! Mais, vrai, j'ai trop pleuré,
 Arthur de Macédoine, ne me tiens pas rigueur si devant ce tombeau
 (ô dérision, placé parmi les ombres des Ingres à l'étuve,
 ton crâne qui grince ses quelques dents dans l'absence de pensée
 35 et l'impuissance d'agir (à moi, Héphestion, ombre si chère!)).

El héroe ha desaparecido y su falta se interpreta bajo el patrón de otros modelos provinientes de la literatura: el personaje de *Hamlet* (en virtud del símbolo del cráneo: la palabra-maleta funciona como imagen, en lo gramatical, de la nueva fusión intercultural), el mito del rey Arturo, siempre ausente, siempre a punto de regresar, o, románticamente, como ángel caído salido de alguna obra de Cocteau¹¹⁵⁴. Alejandro es hipóstasis de una figura rectora, caída en desgracia, que deja desamparado al sujeto que la buscaba.

A la melancolía, finalmente, se añade una cierta rabia procedente de considerar inapropiada la ubicación del símbolo, "placé parmi les ombres des Ingres à l'étuve",

¹¹⁵⁴ El sobrenombre del "Pajarero" identifica necesariamente al poeta francés, como en otros lugares del *ocrpus* cortazariano. Sin embargo, no he logrado identificar el lugar que se alude en ese verso.

reducido a "ilustración" de museo: la irrisión del ámbito más amplio, transformado por el símbolo, ha dejado paso a la "dérision" del espacio inmediato, que lo constriñe. La evocación ha alcanzado su clímax: el sujeto apela directamente a la figura de Alejandro como interlocutor. El cráneo parece protestar, además, por su ubicación; pero es una protesta intransitiva, ajena al pensamiento y a la acción, su propia presencia significa el rechazo de su ubicación. Tan fuerte es esa presencia, por otro lado, que el "yo" parece ceder por un instante la voz al propio héroe, para reclamar la ayuda de uno sus amigos preferidos (Hefestión), "sombra querida", tan distinta de las sombras que lo rodean en el museo.

Alcanzada esa conclusión melancólica, se abandona el espacio discursivo de la evocación para recuperar el momento en que ésta se produce, la situación inicial de diálogo con una mujer, a la que ahora se le da un nombre, vacilante, lo que sirve para precisar el tipo de relación que mantienen, y que no deja de ser irónico: "[...] t'appelles-tu Irène, non?" (36). Esta "Paz" es la que busca el sujeto en el momento de máximo conflicto. Las palabras que éste le ha dirigido inmediatamente antes no dejan lugar a dudas: "-Vaut mieux oublier, suce donc en t'astreignant, [...]" (36). El proceso de reflexión se ha detenido voluntariamente y la orden física (paralela al "broute toujours, baby", 9) puede interpretarse también en sentido figurado: el sujeto pide ser absorbido, eliminado de la espiral reflexiva a la que se había entregado, olvidarse, aniquilarse, en fin. El "tenso" intercambio erótico que se figura como circunstancia de la enunciación aparece ya plenamente insertado en la coherencia poética establecida por el propio poema, que no puede separar los diferentes órdenes de la vida, pues el sentido de cada uno de ellos procede de los otros.

A la mujer se le da una excusa por la "distracción" y se le explica un poco quién era el personaje que había protagonizado el discurso hasta ese momento. La excusa es el exceso de alcohol, pero no de un licor cualquiera, sino "tant de vin résiné" (37), brebaje mágico, que transporta hacia otra época. La explicación quiere suscitar la

admiración por un Alejandro fuera de la historia, un hombre de quien a esta mujer pueden interesarle su filiación ("Eskander, Philip's son", 38)¹¹⁵⁵ y su carácter ("quite a bright boy, a horseman, go ask the Easterns roads", 39)¹¹⁵⁶.

El final del poema (40-53) acota definitivamente el sentido de la figura de Alejandro. El sujeto se olvida por completo de su interlocutora; menciona sucintamente la circunstancia en la que vuelve a perderse en la reflexión ("De espaldas todo es yeso y lámpara, noche galope a paso lento", 40). Y enseguida da la clave: no le interesa tanto las circunstancias de "esa Muerte (¿envenenado? ¿Fiebre maligna de pantanos?)" (41) como el hecho de que su protagonista se haya convertido en mediador por excelencia: "hubo Ygdrasil, el fuste de una sed entre Zeus y los hombres" (42). Del mismo modo que el árbol de ceniza unía cielo, tierra e infierno, Alejandro el héroe se convierte en vínculo entre el mundo de los dioses y el de los hombres.

La casualidad o el destino de los viajes organizados ("[...] esto que llamo / casualidad o Thomas Cook, este turismo", 43-44) ha arrastrado al sujeto hasta la presencia de un símbolo integrador de mundos y culturas y eso ha ocurrido, como apunté, en Estambul, quicio entre dos mundos, el oriental y el occidental ("standing exactly between Hellas and Islam", dice el último verso, algo en lo que coinciden el héroe, la ciudad y hasta el sujeto lírico). Poco importan, al fin las circunstancias del encuentro, que se haya producido en un ámbito reducido por la mezquindad de la subcultura de museo ("[...] tras un vidrio de museo (cameras not allowed)", 46) o incluso que, probablemente, el objeto físico real que ha desencadenado la experiencia sea falso ("tu cráneo apócrifo (why, sir, it is genuine!) / el ataúd donde enterraron a un vago

¹¹⁵⁵ La cuestión de los nombres, suscita también un juego "intelectual" en *Los premios*, ante alguien que tampoco termina de comprenderlo: "- Adivine quien soy. - Por la voz, un muchacho muy buen mozo -dijo Paula-. Espero que no se llame Alejandro, porque el sol está estupendo. - ¿Alejandro? - dijo el alumno Trejo, cero en varios bimestres de historia griega. - Sí, Alejandro, Iskandar, Aleixandre, como le guste. Hola, Felipe. Pero claro, usted es el papá de Alejandro. ¡Raúl, tenés que venir a oír esto, es maravilloso! Sólo falta que ahora aparezca un mozo y nos ofrezca una macedonia de frutas" (LP: 327).

¹¹⁵⁶ Si, como todo parece sugerir, la mujer es una prostituta, ese envío a perder información a las "carreteras orientales" no pasa tampoco sin ironía.

reyezuelo que se obstina en llamarse por tu nombre", 47-48). Frente a ese objeto ha cristalizado la revelación y eso es lo que importa: "[...] el fin ejemplar de los viajes, / los beneficios de la veneración histórica", 49-50). De ahí que el irónico final del poema pueda interpretarse como una descripción del estado alcanzado por el sujeto: "the happy longing of a battered Christian dog / standing exactly between Hellas and Islam, amen" (52-53). El "yo", frente a esa experiencia, reconoce su condición de "perro apaleado" en su propia tradición, pero feliz de poder alzarse y durar detenido en el umbral de otras culturas que acaso comienza a asimilar o espera que "así sea".

(II)

El segundo poema del tríptico plantea otra versión del contraste entre la experiencia contemporánea del sujeto que visita Grecia como turista y la invasión inevitable de los recuerdos de una Grecia aprendida en la literatura. Si en el primer poema se mezclaban una situación erótica tensa con la evocación de la figura de Alejandro Magno, en éste se entretajan las sensaciones percibidas al despertar en un "Hotel en Atenas" (según reza el epígrafe), el recuerdo de la Troya mítica y algunas leyendas tan sólo aludidas.

La situación que aquí se construye es la de un despertar acompañado en una habitación de hotel. No es fácil determinar si el esquema enunciativo configurado en el poema es ocupado por sujetos idénticos a quienes lo ocupaban en el poema anterior: es indudable la presencia de un "yo" masculino que en determinados lugares interrumpe el discurso para dirigirse a una mujer, como ocurría en el poema anterior. Pero los términos en que se producen esas interpelaciones inclinan a pensar que la relación entre ellos es distinta a la esporádica y más o menos hostil que allí se daba: "Por favor, cierra un poco esa persiana [...]" (32); y, sobre todo, el final, no exento de ironía, "Et si on prenait l'apéritif, chérie?" (41).

El inicio del poema parece corresponder con el acceso del sujeto a la vigilia. Pero desde el mismo comienzo la ironía grotesca que ha de marcar el poema hace su aparición. Ese despertar obedece a causas externas que se consignan "objetivamente": "Arrancarse un gargajo no siempre es fácil de mañana, por eso / el señor de la pieza catorce del Palladion Hotel / de siete a nueve lucha contra el ahogo. [...]" (1-3). Ese ruido desencadenante, que la aliteración de oclusivas quiere evocar, se convertirá en *leit-motiv* del poema, que irá reapareciendo (entre paréntesis) como contrapunto del otro discurso que el mismo ruido ha hecho nacer. Porque la tendencia "aliterante" del sujeto le lleva a proyectar esa situación grotesca sobre otra de origen literario, que revela la persistencia de un patrón cultural que rige su interpretación de los acontecimientos: "[...] ¿Cómo dormir / tan cerca del combate entre Gorgo y Tersites? [...]" (3-4)¹¹⁵⁷. La referencia de esos versos es, evidentemente, doble: el ruido, metafóricamente interpretado como "combate", no deja dormir; pero, irónicamente, se quiere sugerir que es la proximidad al lugar de un suceso que se presenta como épico la que genera la excitación del "yo".

A partir de ese momento, se impone la conciencia: el sujeto comienza a esbozar su plan del día, a anotar lo previsible, los mensajes de una Grecia *ad usum* del turista: "[...] Cigarrillo, / proyectos: el día será largo, museo, hojas de parra / rellenas con arroz, rahat-lukum. Hot shower seven drachmae, soap included" (3-4). Sin embargo, el curso de esa conciencia no es meramente progresivo: la determinación prospectiva deja pronto lugar a la evocación del pasado inmediato, que lleva aneja la inscripción del sentimiento del sujeto frente a su experiencia. Apenas enumerados los componentes del "proyecto" para el día, la memoria transporta al sujeto a la noche anterior. Esa sección del poema va a mezclar los recuerdos objetivos, su interpretación

¹¹⁵⁷ La elección de la imagen no sólo se justifica por la aliteración. Hay una analogía en lo grotesco: Tersites, según Homero, era "el hombre más feo que había llegado hasta Troya" (*Ilíada*, canto II; Homero, 1982: 31). No he conseguido localizar la escena de ese supuesto combate entre Gorgo (que debe ser Gorgona, si no me equivoco) y Tersites, personaje muy secundario en la *Ilíada*.

subjetiva, la inserción del discurso ajeno (el del guía turístico, en inglés, representante de la *koiné* "moderna" que se corresponde con la transformación sufrida por el mundo clásico) y la inserción de mensajes referidos a la circunstancia concreta en que se está produciendo la evocación: "Anoche y luna llena, Athens by night, subimos / a la Acrópolis (pausa, ya no tose, ya escupió)" (7-8). Lo que llama la atención del "yo" en esa visita no es la ruina de un pasado sino la visión de esa noche bajo el modelo de una mitología que considera viva. El contraste entre la metáfora que aplica a la ruina y la referencia al nombre mítico de la luna revela la tensión de este discurso: "y en la gran caja de zapatos Partenón vimos alta a Selene" (9).

Tras un nuevo "cortocircuito" turístico ("(anoche, yes, a must, to miss it would be *such* a shame)", 10) se refleja la disparidad de intereses entre lo esperable (lo que es obligado para el turista) y lo que el "yo" encuentra, un atisbo de revelación:

y es necesario confesar que el cielo me pesaba un poco menos,
que el tres de mayo no era un día con los hombros doblados
por más de cuarenta años que os contemplan;
en el chirriar de un saltamontes ático se asomaba la gracia
15 de los altos lugares, de las mesetas del corazón: y descansábamos.

Este fragmento plantea la cuestión central del tríptico: la función del tiempo en relación con la experiencia. Al inscribir la fecha concreta de esa experiencia (que completa a la más amplia del título global del tríptico), no se quiere dejar escapar el anclaje de la memoria en el tiempo calendario. Por otro lado, la inscripción de la edad del sujeto - que permitiría una proyección biográfica sobre el autor-, bajo la cita irónica del tópico napoleónico, sugiere, al tiempo, una determinada concepción de la relación del pasado con el presente. La sacudida de la melancolía ha sido esquivada, pero no por el acceso a los vestigios del pasado, sino por el sentimiento de haber tenido una experiencia ucrónica: la contemplación de un elemento (la luna-Selene) o la audición de un animal fuera del tiempo (el saltamontés ático), que han permanecido íntegros uniendo el antes y el ahora.

Tras ese acceso al plano de la memoria, que ha permitido reconocer el sentido de la experiencia del sujeto, el discurso -cambiando de lengua- recupera el plano de la "realidad", el proyecto para el hoy, la Grecia grotesca, arrastrada de nuevo por el *leitmotiv*, cada vez menos "comprensivo":

Ceci dit (mais il tousse de nouveau, il râle comme sa chienne de mère,
faudrait changer de chambre), Atenas hoy es polvo y Wagon Lits,
inútil escapar hasta Cap Súnion, diez autocares vuelcan colegiales,
Amerikani!, Rock'n Roll, y los soldados juegan a las cartas
20en la *cella* del templo de Poseidón: un tres, un seis, ah merde!

La llegada del día cancela la experiencia nocturna, "des-vela" la verdadera Atenas de postguerra: sucia, igualada al resto del mundo, colonizada y ocupada por turistas y otros "héroes" que usurpan los lugares sagrados¹¹⁵⁸: el poema revela su importancia en la transición de un discurso "áulico" hacia una poesía de la desacralización a la que tendré que volver. La exclamación final, obviamente, debe atribuirse a la voz rectora del poema, que ya ha demostrado su bilingüismo francés-español (el inglés pertenece, por lo general, a "otras voces"): no es, pues, una exclamación ante la adversidad del naípe, sino el grito de rabia de quien contempla la sustitución de un mundo que le era de referencia por otro, insisto, plenamente grotesco.

Los siguientes versos desarrollan uno de los "proyectos" del v. 5, el referido al "museo". Decepcionado por el viaje, por la visita al residuo que el pasado ha dejado en el ahora, el sujeto se sumerge en lo que podría considerarse el repositorio de experiencias culturales. La pregunta que introduce esta sección es irónica y no oculta

¹¹⁵⁸ Este fragmento del poema entra en estrecha relación con un texto incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion", particularmente con algunos lugares que pueden proyectarse sobre el tríptico griego: "[...] el modesto consejo de llegar con tiempo a una plaza polvorienta para tomar un autocar sin peligro de quedarse sin asiento entre cestas de gallinas y **marines** de quijadas paleolíticas. [...] Fui a Grecia un mes después [...] vi Cabo Sunion, busqué la firma de Byron en el templo de Poseidón [...]. Han pasado diez años, y las imágenes de un rápido mes en Grecia se han ido adelgazando, se reducen cada vez más a algunos momentos que eligieron mi corazón y la araña. Está la noche de Delfos en que sentí lo numinoso y no supe morir, es decir nacer; están las horas altas de Micenas, la escalinata de Faistos, y las minucias que la araña guarda en cumplimiento de una figura que se nos escapa, el dibujo de un mediocre fragmento del mosaico en el puerto romano de Delos, el perfume de un helado en una calleja de Placca" (VDOM: 89-90).

un cierto doble sentido: "¿Las máscaras, quizá? [...]" (21). Al aparecer en español, debe considerarse que es el propio sujeto quien se hace a sí mismo esa pregunta, escéptico ante la posibilidad de recuperar tras esas "máscaras" la cara real de "su" Grecia. La respuesta está ya ímplicata en la propia lengua en que se continúa el discurso. Vuelve a inmiscuirse la voz en inglés, el discurso de la masificación reductora, de la adaptación, de la explotación turística: "[...] Sala I (a very fine museum) / and good old Schliemann (and good old Mrs. Schliemann too) got quite a scare / when their spade klang Ojo! Frágil! -Wunderbar, unbelievable!" (21-23). La función satírica de esta "polifonía" es evidente: toda Grecia, en inglés, está en el ápice ("a must", "*such* a shame", "very fine"), y, sin embargo, es la Grecia transfigurada por la manipulación de "visionarios" europeos. La "cortesía" de reconocer el mérito de "Mrs. Schliemann" sólo incide en el proceso de ridiculización a que el poema somete la visión "alienada" que de Grecia quiere presentarse: se ignora el sentido del pasado clásico, pero no se puede prescindir del orgullo espurio de conocer las anécdotas referidas al "extranjero que nos admiró". La penetración de algunas palabras en alemán representan ágilmente la situación: entre el público se encuentran turistas alemanes y el guía quiere llamar su atención ("[...] their spade *klang* [...]"), cosa que consigue, pues ellos traducen su respuesta espontánea ("[...] -Wunderbar, unbelievable!"). Entre ambas preferencias aparece la interpretación "comercial" que hace el sujeto lírico de toda la situación: "Ojo! Frágil!".

A pesar de todo, en esa circunstancia la evocación del pasado clásico se produce con mayor amplitud. El discurso se fragmenta, se rige por la elipsis y la alusión, como queriendo corresponder al estímulo que lo desencadena: sólo restos de un mundo. El "yo" reconstruye así, a partir de la mera contemplación de algunos objetos, una escena de muerte atroz:

25 Todo de oro y Atrida, todo el banquete Tiestes: el horror
en el túmulo negro: máscaras, rayos verdes y aplastados,
como águilas deshechas contra el flanco de piedra
por las manos del viento, Moiras, Tánatos!
¡Agamenón! [...]

Entre las dos referencias a Agamenón (por su patronímico y por su nombre) se insinúa la historia de Tiestes y Atreo¹¹⁵⁹, como sugiriendo la fatalidad del horror para que sea engendrado un héroe. Pero a la tragedia, el espectador no comprometido le opone un *pacato* "Ach, Schrecklich!" (28) con el que quiere acaso detener la continuación del discurso. Sin embargo, el "yo" prosigue su interpretación, desarrollando el mundo que surge de esas muertes: "[...] Con ojos como sexos de vírgenes, / entremirando un mundo que despierta / y es una pura maldición maravillosa, un bosque de amenazas / a combatir con carros, Ifigenias, caballos, simulacros y aedos" (28-31). La forma de esos ojos mencionados es la forma, también, de la "almendra mística", la puerta a ese albor de una cultura en plenitud, marcada por la paradoja ("maldición maravillosa"), la vía de la revelación, que genera un texto que luego sirve para interpretar la realidad¹¹⁶⁰.

Como suele ocurrir, llegado el poema al clímax de la evocación, al centro del sentido, se inicia el anticlímax. La enunciación vuelve a inscribir las circunstancias concretas en que se está produciendo ("Por favor, cierra un poco esa persiana [...]", 32). La petición obedece a un último intento por aprehender lo que en ese mundo real puede quedar del "otro mundo": "[...] quiero escuchar mejor / el acordeón del ciego de la calle, sube con el olor del maní y el pistacho, / la calle Venizelos con su rumor de Pnyx, de areópago, / cualquier nombre que huelga a cebolla, a muchedumbre socarrona" (32-35)¹¹⁶¹. Lo que puede quedar está en los hombres, en el Pnyx, el

¹¹⁵⁹ Baste recordar que es otra versión del odio fratricida que cuenta entre sus momentos más señalados el banquete antropofágico que Atreo ofrece a Tiestes, para revelarle al final que se ha comido a sus propios hijos; Tiestes, para vengarse, recibe la consigna de hacerlo a través de un hijo habido de su propia hija Pelopia, con quien yace oculto tras una máscara. Las máscaras ahí mencionadas remiten a la leyenda y a las que se han mencionado versos más arriba: todas ellas representan, en el fondo, la ocultación de la vergüenza.

¹¹⁶⁰ Es la *Iliada*, obviamente; la referencia a los "caballos, simulacros", remite, claro, al Paladión, con lo que se cierra una alusión que se iniciaba en el v. 2 al inscribir el nombre del hotel.

¹¹⁶¹ El recuerdo del pistacho también se halla en "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion": "(Carlos había hablado de los vendedores de pistacho y del calor)" (VDOM: 90).

aréopago, la asamblea, en fin, la "muchedumbre socarrona". El sujeto quiere penetrar en la oscuridad, cegándose (como ciego es el aedo nunca nombrado en el poema, como ciego es el acordeonista que toca ahí), cediendo a otros sentidos que acaso le engañen menos.

El poema va a terminar: la desaparición del *leit-motiv* así lo anuncia ("(Il est parti, je crois; personne ne tousse / dans la chambre à côté)", 36-37), como anuncia también que se ha terminado la evocación y que ya sólo queda resumir el sentido subjetivo que ésta ha tenido para el "yo". Y ese sentido ha consistido en la posibilidad de salirse del tiempo, de proyectarse sobre una experiencia que, en realidad, no le ha sido dada: "El acordeón me da una leve náusea, ganas de irme, / de nadar mar afuera, desnudo de la historia, / marinero de Ulises en el alba del tiempo" (38-40). Y esa conciencia de imposibilidad es la que se verifica en la irónica pregunta final: "Et si on prenait l'apéritif, chérie?" (41). Al margen de delimitar el marco temporal que ha abarcado la enunciación-evocación (del despertar a la hora del aperitivo), lo cual ya es paradójico con respecto al deseo de "salir del tiempo", la pregunta asume que el único lugar del que puede salirse es la habitación, o sea, del ámbito de la evocación para entregarse a la realización de las cosas que deben hacerse, para someterse, en suma a la realidad.

(III)

El tercer poema del tríptico es una invocación apolínea. En primer lugar, porque comienza como una declaración del compromiso del sujeto con la belleza como fenómeno. El epígrafe que lo individualiza circunscribe también el discurso a ese ámbito: "Las leonas de Delos". La referencia a la isla originaria de Apolo se va a trasponer al cuerpo del poema y orientará en buena medida el discurso por cauces de expansividad eufórica a la que también contribuye el símbolo de fuerza que aportan las leonas esculpidas.

Desde el inicio, como digo, el poema se presenta movido por un impulso fundamentalmente estético: "No sé qué es la belleza; esto es hermoso, / la lenta mordedura de la rosa en el tiempo. [...]" (1-2). Claramente se expone en esos primeros versos la confrontación entre la idea y el fenómeno. Sin embargo, a mi juicio, la oposición no es irreductible sino que se deja asimilar en la inmersión de lo eterno (esa rosa) en el tiempo (que resulta mordido por ella)¹¹⁶². Tal inmersión está propiciada por la presencia del sujeto, que reconoce las limitaciones de su acceso al mundo de las esencias, pero cuya presencia (reflejada necesariamente en los deícticos) es la garantía de la existencia del objeto en todas sus virtualidades -tal como se vio en algunos poemas "de arte"-, entre las cuales se encuentra la de "ser hermoso". El planteamiento es dialéctico desde su arranque y se verá cómo continúa siéndolo, explícitamente, más adelante.

Enseguida se nombra la figura que revela esa conciencia de lo hermoso y que desencadena el deseo de expansión en el sujeto. Con otro sentido distinto al que tenía en el poema anterior, una vez más la aliteración, casi anagramática, favorece el descubrimiento:

5 [...]
 Sol de Delos
 con ceñidor de kinesiólogo: a tirarse gritando en lo desnudo, a abrir
 cada ventana sobre la carne libre, entre las leonas,
 su exasperante guardia de arpías agoreras
 y al pie el puerto romano, los baños polvorientos y las ranas
 trizando hasta la náusea el fondo de la fuente de Meroé.

El pasaje, tras la mención de la que se va a convertir en figura protagonista del poema, combina los signos de constricción ("ceñidor", "guardia", "fondo") con el impulso expansivo ("tirarse", "gritar", "abrir"). La descripción objetiva del ámbito queda así proyectada hacia una percepción conflictiva por parte del sujeto.

Inmediatamente se pasa a una evocación, entre paréntesis, que genera un contraste total y que es el fragmento de mayor permeabilidad políglota del poema.

¹¹⁶² Bajo este inicio de poema no puede dejar de oírse el comienzo del *Endymion* de Keats: "A thing of beauty is a joy for ever".

Frente a la expansividad desencadenada por la visión del sol de Delos, se recuerda lo amenazante de una visita nocturna al mismo lugar:

(De noche el miedo, una linterna equívoca, columnas,
let's go back now, it's getting late. Ever heard about the Panic horror?
10 They'll have it that some prowling shape
starts looking for a prey at midnight, and -Merci, je fume des blondes.
vous savez, c'est plus doux, et puis, l'humidité des lieux sacrés...
C'est connu. Let's go back for a drink. Not bad, the local stuff.

El fragmento representa las conversaciones intrascendentes de un grupo de turistas, que mezclan percepciones fragmentarias con observaciones supuestamente inquietantes y, sin transición, pasan a comentar sus costumbres: las leonas y las arpías previamente mencionadas se convierten en "formas acechantes en busca de una presa a medianoche" con las que se pretende asustar al compañero de "aventura"; a la vez, se intercambian cigarrillos y se exponen irónicas razones para justificarse. La retirada propuesta al principio ya no es por la hora que ocultaba el miedo, sino para proseguir la conversación en torno a una copa. Lo pseudo-trágico y lo frívolo se contaminan, rebajando el carácter sagrado del lugar y la hora.

Pero ese fragmento sólo era una evocación, como ocurría en los otros poemas del tríptico. El lugar sagrado realmente ha hecho presa en el sujeto, que a continuación inicia su invocación al dios, con dos alejandrinos: "Te he buscado en la cima, en tu cuna de altura, / rubio señor del día, sabiendo que no estabas" (19-20). El "yo" confiesa la intención de su viaje de ascenso y a la vez admite la inexistencia del objeto buscado, en una nueva paradoja dialéctica. Lo que se encuentra en la cima es la presencia de una realidad contemporánea, tecnológica, marcada por los acontecimientos históricos:

Contador Geiger: radioactividad, 40. (Tres aviones a chorro
pasan sobre Andros, Tinos, Paros, Hydra, Míkonos,
Santorín, Cabo Súnion. Tres aviones, un vuelo
de reconocimiento. *Ningún dios, todos muertos, nada que señalar.*) (16-19).

Lo que observan esos aviones que sobrevuelan las Cícladas (americanos, probablemente, como los soldados mencionados en otro de los poemas del tríptico) es una redundancia, pues su mera presencia ya es prueba de la desaparición del orden de

lo sagrado ahistórico: lo moderno ha arrasado lo clásico, que no se ha comprendido. La conciencia de la decadencia, del ocaso de la cultura clásica, de origen romántico, que preocupa a Cortázar en numerosos lugares (cfr. el poema "Los dioses" que comento en el capítulo dedicado a la desacralización), alcanza aquí una reformulación irónica.

Incrédulo ante esa comprobación, el sujeto se pregunta por la posibilidad de que queden restos de esa cultura. Evoca el parto de Leto, madre de Apolo: "Así, de Leto abriéndose en la cima con su dolor radiante entre los muslos, / ¿no quedarán las huellas en esta tierra roja, / en el silencio donde raspa un grillo, / en el bruñido mar del mediodía?" (20-23).

La parte final del poema (24-35) la constituye, a mi juicio, la respuesta del propio Apolo, mezclada con algunos recuerdos del sujeto. El fantasma del dios comprende el sentimiento de expulsión que el sujeto padece en ese ámbito desacralizado, pero, a pesar de todo, le pide permanencia: "Como un rechazo de la tierra seca, oh no te vayas, / como un puño de mármol en la cara, ávida boca eterna / dialéctica de Delos: Huye, quédate" (24-26). Es el momento en que se hace explícita, también aliterativamente, la dinámica que ha movido el poema: la "dialéctica de Delos", el puño que repele y la boca que quiere absorber. Lo único que queda en el lugar sagrado es simulacro y residuo: "no hay dioses, todo es triste alfarería / y una playa mediocre, la resina en el vino, un perro / aullando en la veranda (las postales, dos dracmas, en la sala)" (27-29). La pregunta final, cuyo enunciador (¿Apolo o el "yo"?)¹¹⁶³ apenas modifica su sentido, sugiere que, desaparecido lo esencial, queda tan sólo el eco cuyo sentido ya no se alcanza, la persistencia precaria de lo que fue, a punto de desaparecer por completo: "qué es este ritmo de altas nubes rotas, / el negro mar temblando en las columnas, / la procesión perfecta del vacío?" (30-32). La isla en sí, la cuna del dios queda reducida a

¹¹⁶³ El "perro aullando" podría ser una alusión al poeta, que ya en el primer poema del tríptico aparecía disfrazado como "battered dog". Estos versos recogen otros elementos diseminados en los poemas anteriores: la "resina en el vino" remite al "vin resiné" del primero y, desde luego, la alusión a las postales se conecta con el discurso "turístico" que tan importante se reveló en ambos.

"Máscara de isla, hueco tambor quemándose [...]" (33) y lo último que se oye en el poema es la paradójica plegaria del dios: "[...] no te vayas, viajero, / reconóceme, encuéntrame, I was a God, a radiant King, / golden Apollo!" (33-35). Grita al sujeto, su último asidero, de quien necesita para existir. Pero el hecho de que las últimas palabras que profiere vayan en inglés demuestra su propia corrupción: la lengua del dios es la lengua del guía turístico en los otros poemas, la *koiné* falsa con la que quiere reconstruir una figura que se desvaneció hace mucho tiempo, como ocurre, en suma, con la Grecia evocada en este tríptico y que ya es inencontrable en su lugar originario.

6.2. OTROS CANTOS ITALIANOS

Como sugerí al referirme en diferentes lugares a algunos poemas relacionados con Italia ("Estela en una encrucijada", "Tumbas romanas") y según puede leerse en textos más o menos autobiográficos como los recogidos en *Imagen de John Keats*, Cortázar se enfrenta poéticamente a Italia como ámbito de positividad pura, donde naturaleza y arte se mezclan para conceder al sujeto máximas posibilidades de desarrollo. Atendí ya a algunos poemas estrechamente vinculados con objetos de arte contemplados en ese ámbito. Me ocupo en lo que sigue de otros poemas que reconstruyen ambientes concretos, piezas parciales que sirven para completar la construcción de esa Italia privada.

"Villa d'Este"

Entre los poemas incluidos en la sección "Cantos italianos" de *Pameos y meopas* hay uno que sólo puede leerse allí y que, sin embargo, presenta singular interés. "Villa d'Este" podría interpretarse como elevación metafísica de la descripción parcial de un *locus amoenus* contrastante con respecto a los dos poemas que lo preceden en el libro, los ya comentados "Tumbas romanas" y "Tumbas etruscas". La localización concreta del lugar que suscita el poema apenas es importante: los escasos elementos

plausiblemente "realistas" son inmediatamente transportados a un plano simbólico en el que reside el sentido del poema.

La voz enunciativa se refugia tras una impersonalidad explícita ("se aprende", 5; "Quedarse", 13) y sostenida, que en algo acerca este poema a la "objetividad" de algunos de los poemas "de arte". Sin embargo, la única vez en que esa impersonalidad se rompe, por una imprecación en plural ("Vamos", 9), queda patente que la objetividad no existe, sino que se impone el entusiasmo suscitado por la contemplación del ámbito que acoge al sujeto y se presenta al lector. El arranque del texto incluye dos elementos de ese *locus* en enumeración nominal que tiene tintes de "visión". A partir de esos dos elementos se va a desencadenar la reflexión sobre la trascendencia: son "La entrelazada vid, el surtidor" (1). Los atributos que se adhieren al surtidor en los versos siguientes ("que triza el aire con un huso de alegría, / repetición al infinito / de una sonriente nada, el agua", 2-4) me parece que plantean en el inicio una primera oposición dinámica (lo retorcido - vid / lo recto - surtidor), solidaria con otras que irá señalando y que, junto con ellas, construye el sentido del poema. Por otra parte la identificación del "agua" con una "sonriente nada" habla también del impulso elemental y eufórico que rige el poema: esa nada no es aniquilación negativa sino potencialidad expansiva, ascensional.

Tras ese instante de visión, el sujeto no identificado apunta una primera interpretación: la experiencia contemplativa encierra un mensaje que debe descifrarse. El sentido que se atribuye a ese mensaje comienza expresándose en términos simbólicos: "Aquí se aprende a comprender el salto / del danzarín, su imagen de humo" (5-6). Por situarse en el paradigma de la levedad y la expansión ascensional, esos elementos, necesariamente, se corresponden con el ánimo del sujeto de la experiencia, cuyo alcance metafísico ya no podrá negarse. La prolongación de la serie de cosas "comprendidas" va definiendo ese sentido, abandonando la dicción simbólica para acceder a lo abstracto inambiguo: "el peso aterrador de lo liviano, el necesario /

seguir llevando entre los dedos / el ovillo del tiempo. [...]" (7-9). Surge ahí otra oposición (pesado / liviano), pero esta vez subsumida en el oxímoron, que aquí es la traslación retórica de lo siniestro: la conjunción en un mismo objeto de peso-liviandad es "aterradora" porque contradice el orden del mundo. Pero no se contenta el poema con evocar ese objeto aterrador: lo nombra, es "el ovillo del tiempo". Se ha revelado así uno de los centros semánticos del poema: la captación de dinamismos contrapuestos (retorcido, pesado / recto, liviano) ha permitido sentir, en ese lugar privilegiado, la presencia-ausencia paradójica del tiempo.

La continuación del poema prolonga el mecanismo opositivo para progresar hacia un sentido más acuciante. De inmediato, frente al ámbito abierto insinuado hasta ahora (un jardín), hace aparición lo cerrado, como incitación hacia el fondo: "[...] Vamos, / los dioses duermen en las grutas" (9-10). Si el hombre, que *ve*, pasea por el jardín, la cueva es el ámbito de los dioses dormidos, doblemente cegados. Pero si en el jardín el hombre "aprende a comprender", los dioses en la gruta son ya "sabios, tristísimos" (12)¹¹⁶⁴. Su sueño, en tal circunstancia, es su consuelo, la forma de no-saber que puede acercarlos a la euforia del hombre que, en el jardín, se encuentra en los albores del conocimiento.

La conclusión del poema revela que el sujeto ha aprendido bien la lección: "Quedarse en el jardín sería / traicionar su derrota cadenciosa, / desaprender esta lección de nubes" (13-15). En mi interpretación, el sentido que revelan estos últimos versos puede relacionarse con la conciencia de la transitoriedad y de la inexistencia del Paraíso, del *hortus conclusus* en el que el tiempo ha desaparecido y el sujeto puede disfrutar de la beatitud eterna. El jardín hermoso y revelador es un lugar de paso: hay

¹¹⁶⁴ La asociación de sabiduría y tristeza (procedente del Eclesiastés) es un *motto* que Cortázar reitera en múltiples lugares, como ya he tenido ocasión de apuntar; por lo general, no falta la referencia más o menos explícita al verso final de la "Canción del Viejo Marinero" de Wordsworth-Coleridge. La referencia puede perseguirse desde, al menos, el título de uno de los capítulos de *Imagen de John Keats* ("Al que sabe le duele", IJK: 162) hasta unas líneas de *Salvo el crepúsculo*, que ya he citado: "poder volver alguna vez "más viejo y más sapiente" (cita de un poeta inglés me dirá alguien justamente)" (SC: 337).

que mirarlo, comprender su lección y abandonarlo. Los propios dioses que una vez garantizaron su existencia atemporal se han retirado a soñarlo. El tiempo no puede detenerse (tal es la "lección de nubes", su fugacidad); pretender hacer durar lo pasajero sería "traicionar" una actitud que los propios dioses han asumido, querer usurpar su lugar. Haber "aprendido a comprender" significa asumir los momentos de "visión" como azares que revelan la transitoriedad de la belleza. En tal sentido, "Villa d'Este" se inscribe en la vía de reflexión melancólica sobre la función de la cultura como mundo de referencia que puede haber preterido, pero que sin embargo pesa en la configuración de la experiencia, como ocurría con los poemas sobre Grecia, recién comentados.

"Un canto italiano"

El título de este poema es especialmente interesante porque constituye un elemento de engarce macro-textual en la primera ocasión en que se publica: ocupa entonces el penúltimo lugar de la sección "Cantos italianos" de *Pameos y meopas* y por ello puede interpretarse de dos formas. En primer lugar, una interpretación "fuerte" puede leerlo como título clave que se proyecta sobre el conjunto de la sección. En segundo lugar, la lectura "débil", propiciada por la presencia del artículo indeterminado, podría ver en este poema un texto casi "sin título", o de título redundante, al que se le confiere la condición de "uno más" de los de la sección marcada por su título global. En ambos casos, la singularidad del poema con respecto a los que lo acompañan se hace evidente¹¹⁶⁵ y su contenido no hará sino ratificarla. De hecho, es el poema más extenso de la sección (43 vv.) y el único que no tiene un

¹¹⁶⁵ Es el momento de señalar la relación (a distancia en la organización del *corpus*, pero no tanto en la cronología de la escritura) de este poema y la sección que lo incluye con los "Cantos argentinos" incluidos en *Divertimento* -de los que me ocupó más tarde- y acaso pueda señalarse, siquiera sólo para la troquelación de esos títulos, el precedente de los "Cantos Pisanos" de Pound.

referente cultural o libresco específico¹¹⁶⁶. Por todo ello, podría pensarse que en él se ha de cifrar buena parte del sentido abstracto de esta serie de poemas que vengo comentando ahora.

La lectura del texto revela la presencia de un "yo" que reflexiona en un espacio preciso sobre el paso del tiempo, prohibiéndose la melancolía. El inicio (1-9) se plantea, una vez más, en términos de visión que homologa espacio y tiempo: "El presente como un cuarto de estucos y tapices, con muros / falsamente profundos para ojos que consienten" (1-2). Lo cierto es que el sentido de la visión permanece impreciso: podría pensarse que la experiencia real del espacio evocado lleva al sujeto a sentir que éste traduce su sensación del tiempo presente. Pero nada impide -la sintaxis incluso empuja a ello- considerar que el sentido es el inverso y que la consideración abstracta del sentimiento del presente hace surgir en el sujeto la figuración espacial que asume ese tiempo presente como un ámbito cerrado en el que el "yo" se encuentra constreñido. En tales circunstancias, los límites de ese espacio-tiempo son engañosos: el muro es profundo si el sujeto "consiente". En el ámbito cerrado pueden simularse aperturas. Pero también se descubren aberturas ciertas, cuyo destino, no obstante, se ignora: "La puerta, ahí, y también una ventana. / ¿Cuál devuelve al pasado, cuál contiene el futuro?" (3-4).

En ese momento, ya se ha enunciado la que ha de ser la clave semántica del poema: el problema del acceso al pasado o al futuro desde los límites que la temporalidad impone al sujeto y el papel que la voluntad juega en ese proceso. Los versos inmediatos progresan todavía un poco en la homología espacial al encontrar en "esta columna socavada [...]" (5) el símbolo de un saber enigmático ("[...] sabe más, / pero no cede su lenguaje de ceniza", 6-7), precisamente el saber buscado por el sujeto,

¹¹⁶⁶ Al margen de los ya comentados ("Tumbas romanas", "Tumbas etruscas", "Villa d'Este" y "Los dióscuros") se integran en la sección otros dos poemas relacionados con otros ámbitos culturales que, por su peculiaridad enunciativa comenté en otro contexto: "La hija del Roc" y "Menelao mira hacia las torres". Frente al anclaje culturalista de todos ellos, como digo, "Un canto italiano" es pura reflexión que sólo se ubica en un momento: "[...] este trozo / de pensar es Italia. [...]" (22-23).

que ya aparece, a todas luces y una vez, más recortado sobre el patrón órfico: la presencia de un elemento (la columna socavada) que representa la firmeza menoscabada por el paso del tiempo podría ser útil para conocer las vías de acceso al misterio del fluir en el tiempo. El "yo", en este arranque del poema, no se siente dotado para la indagación necesaria; no puede penetrar en el enigma que la columna no cede: "como si para abrirse paso en la moldura cruel / nos fueran necesarias otras manos que estas pobres / sostenedoras de manzanas y cuchillos" (7-9). Los instrumentos con los que cuenta (sus manos), sólo le son útiles "aquí", en el ámbito cerrado en el que hay que manipular vida (manzana) y muerte (cuchillo¹¹⁶⁷), pero no podrán llevarle al "otro lado" de los muros.

La existencia del límite, que se ha impuesto desde el inicio, deriva en el planteamiento inexcusable del tema de la separación y del deseo de recuperar lo perdido en diferentes ámbitos, que constituye la mayor parte del poema. El enfrentamiento con esa situación, no obstante, se verifica desde una negación radical de la nostalgia y el propósito de invertir las connotaciones negativas del sentimiento de pérdida y escisión: "¡Identidad, reunión! ¡Oh exilio hermoso! / Es dulce este divorcio que nos quema despacio, / y luchar con el tiempo sigue siendo / la luz de cada hoguera, la gracia en cada paso" (10-13). La situación de "exilio" o "divorcio", padecida por el sujeto en el ámbito espacio-temporal cerrado, se valora positivamente porque la tensión que genera frente a su deseo ("¡Identidad, reunión!") es el testimonio de la existencia de energía progresiva, el impulso hacia la superación de lo dado: "luchar con el tiempo" es la única manera de trascender los muros "falsamente profundos" y de averiguar el destino de las posibles vías de salida. Así, lo que en principio parecía

¹¹⁶⁷ La "manzana" inaugura una amplia isotopía simbólica, la del vegetal, habitualmente con connotaciones positivas ("naranja colgando del azul", 14; "baya dulce de guitarras", 21; "calabaza sonora", 25; "laureles rosa", 26), pero que puede teñirse de sombra ("[...] crece / como la muerte en cada fruta [...]", 16-17), lo que puede remitir al simbolismo victimario del "cuchillo".

plantearse como un poema de depresión melancólica comienza a invertir su signo hacia la expansividad optimista.

Los versos siguientes traducen metafóricamente la oposición recién planteada como "lucha contra el tiempo" que redime al sujeto. Una breve enumeración nominal enfrenta elementos concretos, metonimias de la certeza, con elementos que simbolizan el enigma: "¡Barca al mar, oh naranja colgando del azul, / brillo de peces contra lo profundo!" (14-15). Lo tangible luminoso y liviano (la barca flota y la naranja también) se enfrenta a lo inmenso inabarcable con actitud optimista.

En semejante disposición el poeta se preocupa menos por descifrar el mensaje de las cosas -inaccesible para él, según había ya reconocido- que por sostener su propio discurso como único mecanismo para detener el tiempo que lo acucia. El mundo de lo incierto lleva un mensaje hermético (la columna lo sabía): "¡Veo en la ola un signo sin objeto, crece / como la muerte en cada fruta, estruendo / de aire en pedazos! [...]" (16-18). La impotencia para descifrar ese signo sólo es paliada por el propio canto superpuesto a ese estruendo: "[...] Quémate, cigarra, / nada transcurre mientras cantas, mientras / el día suspendido de tus élitros / sea una baya dulce de guitarras" (18-21). Nada transcurre, pues, el día se suspende, y el incendio de la escisión (que quemaba despacio un poco más arriba) es simultáneo al decir del poeta.

Ese giro metapoético, que remite de nuevo a la tarea órfica, se concreta inmediatamente. El "yo" es esa "cigarra" y su decir se traduce como un "nombrar cosas claras" en un ámbito preciso:

Doy nombre a cosas claras: este trozo
de pensar es Italia. ¿Qué presente
menos manchado de pared, menos opaco?
25 Esponja meridiana, calabaza sonora,
y en el continuo de las rutas, entre laureles rosa y piedras
este poroso ser, este instante que dura.

El optimismo se vincula a la identificación de un espacio privilegiado: la Italia clara comienza a mostrar la diafanidad de los muros que cercaban al sujeto en el inicio del poema. El "yo" se siente transformado, permeable ("esponja meridiana", "poroso

ser"), predispuesto a asumir la contradicción entre temporalidad y eternidad simultáneas: "instante que dura", realización del grito fáustico que Cortázar había subrayado como la más "absoluta *ars poetica* jamás formulada" (Cortázar, 1946: 78). Ese momento de iluminación decide al "yo" a transformar también su circunstancia. Lo negativo debe convertirse en positivo, la separación se hará reunión en otro orden superior: "Entonces, que el desgarró del amor desahuciado, / la sandalia quemada por el viento, la noche / con todas sus estrellas pesando en las espaldas, / sean reunión. [...]" (28-31). Se llega ahí al culmen de la dialéctica subjetiva que quiere extraer un sentido positivo de todo acontecimiento. La condición de posibilidad de esa dialéctica es la suspensión del tiempo y así se representa a continuación, casi como un *hai-ku* incluido en el poema, que se explica a sí mismo: "[...] El grillo asoma, / se quiebra un mimbre. Y esto fue, será, / o solamente está ocurriendo? [...]" (31-33)¹¹⁶⁸. El "yo" es crisol donde se funden todos los tiempos por cuya relación se preguntaba al inicio del poema: presente, pasado y futuro, finalmente, son indiscernibles. La consecuencia inmediata de esa conclusión es que tanto el olvido como la nostalgia carecen de sentido: fuera del tiempo *no tienen lugar*. El "yo" que al principio aparecía constreñido por el tiempo se ha convertido ahora en el lugar en el cual el tiempo sucede y, por tanto, puede y debe manejar sucesos y previsiones:

[...] Mira,
 bebe de cada fuente. En ti beben los muertos
 35 y la sed del futuro. No te olvides
 sin que un nuevo verano de gavillas
 te dé el derecho de olvidar. Ni años
 los viejos años. Ellos duermen
 en tu vigilia, y velarán como ese grillo
 40 en la penumbra de tu sueño.

Sólo lo que llegue podrá hacer olvidar lo que sucedió, pero eso que sucedió nunca ha de desaparecer: el "yo" es doble (sueño / vigilia) y su memoria completa cada una de sus mitades. La conclusión recupera la imagen inicial del cuarto cerrado para

¹¹⁶⁸ Por la ambigüedad enunciativa que puede ser buscada, anoto que en PM la puntuación interrogativa sólo se sitúa al final, mientras que en RC2 también se pone antes de "¿Y esto...".

reflejar la inversión producida gracias a la reflexión puesta en obra en el poema: "El aposento con estucos y tapices / cede al ser que lo habita, como cede la jaula / si su pájaro canta" (41-43). El cerco no resiste a la voluntad del ser que lo habita, una voluntad que se manifiesta en su capacidad de de-construir sus propios límites a partir de su propio discurso. Se defiende así el predominio del sujeto (poroso y permeable) por encima de las constricciones espacio-temporales que lo acucian con las armas de la melancolía. El poema me parece, pues, ejemplar: la reflexión sobre algunas circunstancias concretas (el "amor desahuciado", por ejemplo) en un ámbito preciso (Italia) redundando en la elaboración de una filosofía voluntarista del sujeto poderoso, cuya principal arma -no puede olvidarse- es el canto. Tal es el sentido final de la sostenida confrontación sujeto-objeto (sujeto-ámbito) que exponen singularmente los poemas de arte y estos que he llamado "culturalistas".

"Ciudad" ["Venecia"]

Otro poema italiano de fecha menos precisa pero probablemente contemporáneo a los anteriores se encuentra en la sección "Preludios y sonetos" (1944-1957) de *Pameos y meopas* y también en su homónima de *Salvo el crepúsculo*. Ambas publicaciones sólo presentan una variante, pero extremadamente significativa: el título, que reza "Ciudad" en la primera ocasión, se precisa como "Venecia" en la última. Desde luego, la identificación ya estaba dada en las referencias explícitas en el cuerpo del poema a "San Marcos", la "góndola" o la "laguna" y se confirmaba en el penúltimo verso ("esta Venecia"). Pero el hecho de que el autor, al volver a publicar el poema, prefiera precisar la referencia topográfica desde el inicio indica un relativo cambio de actitud con respecto a la exigencia de lectura: lo que antes era una sugerencia que se confirmaba, se convierte luego en una referencia inequívoca que se impone¹¹⁶⁹. De ese

¹¹⁶⁹ No me parece inoportuno señalar otra posible relación, indirecta, con los poemas venecianos de Rilke incluidos en *Neue Gedichte II* ("Venezianischer Morgen", "Spätherbst in Venedig", "San Marco", "Ein Doge", "Die Laute"; Rilke, 1994: 152-160), puesto que el alcance metafísico-esotérico (simbolista, en cualquier caso) de este poema lo acerca a los poemas sobre catedrales del propio Cortázar, para los cuales ya señalé el mismo

modo, la posible interpretación simbólica del poema permanecerá mejor anclada en la circunstancia real, algo que caracteriza en buena medida todos los textos que ahora me están ocupando.

Este poema se compone de seis redondillas asonantadas de versos eneasílabos más una especie de estrambote de dos versos, también eneasílabos cuyas rimas repiten las de la última estrofa¹¹⁷⁰. La mera observación de esas rimas ya revela algún aspecto significativo: no sólo el hecho de que se repitan varias veces algunas de las asonancias (/úa/ tres veces; /oa/ dos; /ea/ otras dos), sino que en varios casos, las palabras-rima son las mismas: "laguna" (vv. 1, 15, 22), "tumba-tumbas" (4, 26), "linternas" (6, 21). Esta reiteración de palabras en posiciones clave tiene que ver con un aspecto central en el poema: su carácter de discurso cerrado y un tanto enrarecido (¿como la propia ciudad?) que pretende acotar "lo esencial"¹¹⁷¹. Por su específica configuración simbólica, además, podría sospecharse alguna intención esotérica o hermética que apunta a las connotaciones tanáticas tradicionalmente asociadas a la ciudad de Venecia.

En efecto, el poema se construye como una reflexión acerca de la muerte y el tiempo superpuesta a una descripción de aspectos concretos de la ciudad. La configuración simbólica a que acabo de aludir incluye referencias animalísticas inequívocas: el "caracol" (1), el "león" (3), las "palomas" (5); también otros símbolos como la "rosa entre las tumbas" (26) o las "estrellas" (24) y una particular distribución de referencias a materias más o menos "elementales" que no pueden pasar

modelo.

¹¹⁷⁰ Una vez más, SC presenta una irregular distribución de versos, que puede entorpecer la lectura: los seis últimos versos, en página distinta de la de los anteriores, están distribuidos en grupos de dos, introduciéndose un blanco entre los vv. 22-23 que no existe en PM y que, como suele ocurrir, se corresponde con el cambio de página en SCm.

¹¹⁷¹ Ese carácter de discurso vertido sobre sí mismo lo corrobora la frecuencia de asonancias internas y aliteraciones que refuerzan la cohesión: "El caracol de la laguna / [...] / Aquí el león, aquí San Marcos" (1-3); "traman la fábula que cierra / la blanda estela de la góndola" (7-8); "Única, sola, la laguna" (15).

desapercibidas: "ceniza" (5), "piedras" (9), "petrificar" (19), "aguas-agua" (10, 25), "carne" (17), "otra materia" (18), "oro" (22). Si a ello se añade la presencia contrapuesta de "las obras de los muertos" (16) y de "la obra de amor" (18), la, cuando menos, sugerencia esotérica queda acotada.

Las dos primeras estrofas y la última (con su "estrambote") presentan una visión de Venecia en la que los aspectos simbólicos se vinculan todavía a elementos concretos del paisaje de la ciudad. Las tres estrofas centrales, por su parte, liberadas de ese nexo y mediante estrategias sintácticas diversas, inscriben la reflexión abstracta sobre la muerte y el tiempo que ha de ser el núcleo semántico del poema.

Según se ha visto al consignar la repetición de palabras-rima, el elemento de la ciudad que se impone en el discurso es la presencia de la "laguna". La interpretación simbólica en este caso asume esa laguna como "agua de muerte" desde la primera estrofa ("Aquí el león, aquí San Marcos / velan de pie entre tanta tumba", 3-4) hasta la última ("[...] esta Venecia / como una rosa entre las tumbas", 25-26). Esa visión funeraria teñirá al resto de elementos reales que se consignan en el poema: el color de las palomas de la ciudad no podrá ser sino "una ceniza de palomas" (5) y "la blanda estela de la góndola" (8) que surca la laguna suscitará de inmediato el recuerdo de la barca de Caronte atravesando la Estigia.

En las estrofas centrales esa visión fúnebre de la ciudad se proyecta hacia una reflexión sobre el tiempo. El agua quieta, de muerte, como fluido que no fluye, se convierte en líquido que detiene el tiempo y entonces aparece la tensión. La ciudad, constituida por elementos inmutables, eternos ("Sobre las mismas piedras rosa, / sobre las mismas aguas verdes", 9-10), alberga habitantes que pasan, apurando el tiempo ("los hombres y su vida breve / beben el vino de la hora", 11-12). El sujeto lírico inidentificado que habla en el poema cree entonces descubrir el secreto paradójico de la eternidad: "¡Eternidad, oh entrega al tiempo! / La duración nace en la fuga..." (13-14). En esos dos versos se lee un paralelismo nocional (eternidad-duración / entrega al

tiempo-fuga) que está apuntando hacia la muerte (inexorable resultado del paso del tiempo) como único modo de alcanzar un estado perdurable, la detención. Enseguida se sugiere que el acceso a la eternidad que se percibe en la ciudad es resultado de la labor sostenida por los muertos en su propia muerte: "Única, sola, la laguna / guarda las obras de los muertos" (15-16). Frente a esas "obras" se presenta inmediatamente, en un paréntesis interpretativo, "la obra de amor": "(Ceder, astucia de la carne, / la obra de amor a otra materia, / petrificar esa belleza / que burla el tiempo y lo rehace-)" (17-20). La solidez de la construcción simbólica es evidente: la eternidad como "obra de los muertos" es transustanciación de la "obra de amor", que, "astutamente", renuncia a su materia originaria (la carne) para albergarse en otra no sometida al tiempo (la piedra), alcanzando así su ápice de belleza que "burla al tiempo" -que no podrá tocarla- y a la vez lo rehace -en tanto que lo tiene por condición de la perdurabilidad de esa belleza-.

La estrofa final recupera los elementos reales pero ya los eleva figuralmente: las linternas que, de noche, "salpican de oro la laguna" (22) no son mero índice fugaz sino símbolo de otra construcción trascendente, "[...] la arquitectura / del hombre que urde sus estrellas" (23-24), la proyección de un ámbito de eternidad que hace surgir a la ciudad como triunfo de lo eterno sobre la muerte, "que alza del agua esta Venecia / como una rosa entre las tumbas" (25-26).

El poema "Venecia", en fin, está más cerca de algunos de los "poemas de arte" que apuntaban a reflexiones metafísicas que de aquellos otros que suponen una reflexión sobre el papel de la cultura en relación con la experiencia. Pero ha podido comprobarse como, una vez más, el discurso lírico cortazariano vuelve siempre al cauce que le resulta connatural: el mundo en disolución que revelan las imágenes actuales de algunos espacios privilegiados por la memoria se interpreta como espacio de la crisis del sujeto. La continuación de mi estudio regresa en parte hacia ese cauce, en tanto en cuanto aprovecha las implicaciones "mortales" derivadas de la decadencia de ese mundo en torno que han reflejado poemas como "Grecia 59", "Las ruinas de

Knossos" o este "Ciudad / Venecia" para centrarse en el sentido de una muerte especial: el sacrificio, interpretado casi como signo límite verificado por el sujeto para poner en relación ese mundo en torno con el mundo de lo misterioso.

DEL SACRIFICIO A LA DESACRALIZACIÓN EN LA POESÍA CORTAZARIANA

1. EL TEMA DEL SACRIFICIO

La atención a aquellos poemas que pretendían traducir una experiencia del sujeto filtrada a través de modelos culturales en los que se reconocían signos de crisis llevó mi discurso hasta las imágenes de disolución del mundo en torno, con referencia especial a ámbitos "decadentes". En el presente capítulo, mi estudio progresa por esa vía "tanática", pero atendiendo a un tipo de muerte especial: el sacrificio, o sea una experiencia límite, en la que se plantean claramente las cuestiones del sentido del ser, de la identidad del sujeto y de su relación con los otros. Una vez realizado el repaso de esa experiencia límite, la recomposición del discurso lírico cortazariano que propongo habrá de atender a los textos en los que de forma más clara se presenta el reconocimiento del abandono de la sacralidad más o menos misteriosa, así como se denuncia la imposición de una re-sacralización espúrea.

1.1 HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL RITO SACRIFICIAL

El cruento desenlace de la historia de Orfeo es el nexo imaginario de estos poemas con la vía semántica principal que propongo para buena parte del *corpus* lírico cortazariano. En efecto, el tema del sacrificio del sujeto, como desenlace del

cuestionamiento de la identidad, según también se vio en el final del desarrollo de algún ciclo amoroso, se convierte en esa escritura en un elemento semántico catalizador de preocupaciones diversas. Sin pretender un repaso exhaustivo de las implicaciones antropológicas del tema, señalaré algunos de los elementos que pueden resultar particularmente interesantes en un acercamiento a la plasmación del tema en la escritura cortazariana.

Teniendo en cuenta el concepto de poesía que Cortázar elabora resulta pertinente señalar que, casi sin ir más allá de la pura etimología, el sacrificio aparece por lo general como medio que comunica dos órdenes de la vida: el de lo sagrado y el de lo profano¹¹⁷². El "aquí" y el "allí", "este lado" y el "otro", se encuentran en el momento privilegiado de la ofrenda sacrificial. El misterio de la conjunción de mundos se produce cuando un sujeto se entrega o es entregado por otros para ser destruido: el acceso al "reino de los muertos" propicia la revelación momentánea. Todos los participantes en el ritual del sacrificio¹¹⁷³ son transformados por la experiencia y no sólo la víctima. El reconocimiento de esa transformación vincula el tema del sacrificio a la cuestión de la identidad tal como ha quedado expuesto en páginas anteriores, en algún caso con referencia explícita a las conexiones con el tema sacrificial, pues en algunos poemas, según se vio, el planteamiento de esa identidad problemática se hacía en términos que implicaban, por ejemplo, el desmembramiento del sujeto. El sacrificio "modifica el estado de la persona moral que lo realiza o de determinados objetos por los cuales dicha persona se interesa" (Hubert y Mauss, 1899: 155), pero no sólo eso, sino que se comprueba, además, cómo dicha transformación

¹¹⁷² "El sacrificio es un medio para que el profano pueda comunicarse con lo sagrado a través de una víctima" (Hubert y Mauss, 1906: 70); "[El sacrificio establece] una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por el intermedio de una víctima, es decir, de una cosa destruida durante una ceremonia" (Hubert y Mauss, 1899: 244).

¹¹⁷³ Como mínimo, el "sacrificante" o sujeto en favor del cual se realiza la ceremonia, el "sacrificador" u oficiante y el "sacrificado" o víctima, pero también el lugar y los instrumentos del sacrificio (cfr. Hubert y Mauss, 1899: 161-196).

implica a menudo un "cambio de nombre", que no debe olvidarse al efecto de considerar las implicaciones globales del tema en la escritura cortazariana¹¹⁷⁴. La máxima transformación a la que puede aspirar el sujeto, en este contexto sacrificial, es la conseguida a través de la muerte, cuando sacrificante y sacrificado coinciden: la muerte se concibe como ceremonia lustral, y en ese sentido ha ido apareciendo en diferentes momentos de mi estudio, especialmente cuando se consideraron poemas que representaban bajadas al infierno de evidentes connotaciones órficas (recuérdese "Último círculo", "El huésped", "Marco Polo recuerda", etc.).

Además hay otro elemento que conviene subrayar en este primer acercamiento al tema del sacrificio: la relación de la víctima con la divinidad. El sacrificio del dios supone, quizá, la culminación ritual del tema y se proyecta, obviamente, sobre el tema de Cristo, que deja huella importante en la escritura de Cortázar. La relación de Cristo con Orfeo encuentra de ese modo una nueva conexión, como es sabido. Pero lo más interesante es percibir el postulado implícito de que, en la tradición occidental (y desde luego también en la escritura cortazariana) todo sacrificado es una figura de Cristo, el que se entrega voluntariamente en beneficio de los otros. El sacrificio del dios, en realidad, se deja leer como la divinización del sacrificado¹¹⁷⁵ y, por tanto, cada aparición del tema lleva implícita una apuesta máxima por la esencia del sujeto, que, mediante el ritual, se transforma traspasando sus propios límites.

Ese componente "redentor" del tema sacrificial repercute sobre las implicaciones sociales del rito, a las que he de volver, pero conlleva, además, una derivación de tipo cuasi "narcisista", perfectamente asimilable en el derrotero mítico-figural que se ha

¹¹⁷⁴ "A menudo, esta recreación del individuo viene señalada por un cambio de nombre. Como es sabido, en ciertas creencias religiosas, el nombre está íntimamente ligado a la personalidad del que lo lleva: en cierta medida, contiene algo de su alma. Pero el sacrificio se acompaña con bastante frecuencia de un cambio de nombre. [...] En ocasiones, el nombre sufre un cambio radical" (Hubert y Mauss, 1899: 213).

¹¹⁷⁵ "Para que un dios pueda descender de esta manera al papel de víctima, es preciso que exista alguna afinidad entre su naturaleza y la de las víctimas. Para que venga a someterse a la destrucción sacrificial, es preciso que el dios tenga su origen en el sacrificio mismo" (Hubert y Mauss, 1899: 227); "Por sí mismo, el sacrificio determina una exaltación de las víctimas que las diviniza directamente" (*ibid.*: 229).

planteado en la poesía cortazariana. El sacrificado, en suma, es un "elegido" y es consciente de ello. En parte, se siente orgulloso porque su condición de víctima lo acerca a la divinidad. Tal es, en suma, el patrón de conducta tópico del poeta romántico.

Como acabo de apuntar, el tema del sacrificio no oculta sus relaciones con el establecimiento de la sociabilidad. Si bien podría postularse, en un estado avanzado de la elaboración literaria (de carácter romántico), que la víctima del sacrificio realiza, si se entrega voluntariamente, el último gesto de protesta que le es dado contra las circunstancias que le impiden desarrollar su verdadera identidad, denunciando con su muerte las contradicciones de ese universo, no es menos cierto que a menudo la víctima elegida lo es en tanto que víctima "propiciatoria", chivo expiatorio o *pharmakos* (en la terminología de Northrop Frye a quien he de volver enseguida), a través del cual la sociedad intenta recuperar un orden que se había perdido, por diversas razones. Pero las implicaciones sociales del sacrificio van más allá: la víctima se presenta como verdadero "lugar de comunión" y el sacrificio se convierte entonces en ceremonia socializadora por excelencia¹¹⁷⁶. Todos estos factores son pertinentes a la hora de acercarse a un segmento importante del *corpus* lírico cortazariano y, además, impulsan el comentario hacia otros sectores de esa escritura, proporcionándole continuidad imaginaria.

¹¹⁷⁶ "[...] esta continuidad [entre el objeto sacrificado y el sacrificante] nos parece ser uno de los caracteres más destacables del sacrificio. La víctima es el intermediario a través del cual se establece la corriente. Gracias a ella, todos los seres que se reúnen en el sacrificio se unen en él. Todas las fuerzas que concurren se confunden" (Hubert y Mauss, 1899: 195); "No puede haber sacrificio sin sociedad. [...] Hay pocos ritos que sean más funcionalmente sociales que el sacrificio. Cuando no es la propia sociedad lo que se sacrifica a sí misma y para sí misma, se hace representar en el oficio por sus sacerdotes, y, a menudo, también, por una asistencia numerosa, que toma parte de forma activa. Incluso cuando el sacrificio se hace por un individuo y para sí mismo, la sociedad está siempre presente, al menos en espíritu, puesto que de ella es de quien se separa para volver a reintegrarse; también es ella quien ha determinado la víctima, dado los medios para consagrarla y elegido y convocado a los dioses" (Hubert y Mauss, 1906: 69).

1.2. SACRIFICIO Y LITERATURA

Un acercamiento de tipo "imaginario" a los textos debe remitirse necesariamente a la *Anatomía de la crítica* de Frye. En esa obra, el sacrificio se revela como tema central en el planteamiento de una serie de imágenes que Frye llama "demoníacas" y que definen lo que él considera el "modo irónico" de la literatura. Ya mencioné algunas de sus observaciones al subrayar la importancia que concedía a las imágenes de desmembramiento (*sparagmos*), que vinculaban ese modo irónico con el tema órfico y el espacio infernal.

Los efectos que la vinculación de una obra con ese "modo irónico" provocan en cada uno de los órdenes en que Frye clasifica el mundo imaginario de la obra (divino, humano, animal, vegetal, mineral, "elemental") pueden mostrar su pertinencia, bien en el análisis de algunos de los poemas "sacrificiales" que comentaré seguidamente, bien como impulso -otra vez- hacia nuevos temas que habré de tratar en seguida. Así, el hecho de que los dioses presentes en obras vinculadas a ese "modo" literario aparezcan como crueles o irónicos es el paso previo para que la escritura se vuelva hacia el discurso desacralizador que en mi exposición seguirá "lógicamente" al repaso del tema sacrificial.

Por otro lado, la tensión de egos que Frye considera efecto característico del modo irónico en el mundo humano, la oposición entre el tirano que exige sumisión y el *pharmakos* o víctima a través de quien la sociedad verifica esa sumisión, debe conducir necesariamente a un discurso "crítico" (más o menos irónico) de las condiciones sociales, que, como ha de verse, despunta ya, para el caso de Cortázar, en algunos poemas directamente vinculados con el tema del sacrificio. No menos importantes son, todavía en el orden humano, las modificaciones que ese modo irónico impone al desarrollo erótico. Según Frye, éste se caracteriza por una

[...] pasión feroz y destructora que obra en contra de la lealtad o deja frustrado a quien la posee. La simboliza por lo general una ramera, bruja, sirena u otra hembra tentadora, objeto físico del deseo, que como posesión se busca y por lo tanto nunca se consigue. La parodia demoníaca del matrimonio o unión de dos almas en una sola carne puede adoptar la forma del hermafroditismo, del incesto (la forma más común) o de la homosexualidad. (Frye, 1977: 197-198).

No hace falta subrayar que todos ellos son rasgos que pueden rastrearse en el erotismo cortazariano. Sí conviene vincular directamente alguna de esas observaciones con el tema del sacrificio. Probablemente el tema de San Sebastián es uno de los "mitos" privilegiados en que se unen sacrificio y sexualidad ambigua. Cortázar no lo pasará por alto y, al margen, de referencias esporádicas en diversos textos, le dedica un soneto escasamente difundido y al que habrá que atender. Las figuras de lo femenino amenazante pueblan también casi toda la escritura del argentino. Aquí me interesará atender a un poema en que un objeto victimario (la guillotina), perversión de un instrumento de trabajo también típica del modo irónico, según Frye, se personifica como mujer que busca una relación con su víctima. En fin, si la cárcel es espacio imaginario privilegiado de este mundo infernal, también aparecerá un poema puesto en boca de un condenado a muerte y enunciado desde la prisión ("Appel rejeté") o si en el mundo vegetal se impone como imagen característica la del árbol de la muerte, que a su vez prefigura el símbolo de la cruz, podrán leerse dos poemas que actualizan esos motivos ("Crucifixión" y "Tala")¹¹⁷⁷.

1.3. EL SACRIFICIO EN LA ESCRITURA DE CORTÁZAR

Al plantear mi interpretación de la poética cortazariana ya aparecieron determinados lugares en los que, metafóricamente, la tarea poética, tanto desde el punto de vista de la creación como desde el de la interpretación, se observaba como un sacrificio. Mallarmé es, en los primeros años de desarrollo de la escritura de Cortázar, el arquetipo del poeta que asume el precio de renunciar a todo en beneficio de la

¹¹⁷⁷ Debo señalar que Mac Adam basó, parcialmente, en Frye su interesante y polémico comentario de los cuentos cortazarianos y señaló algunas constantes para toda su obra que aparecían ya en *Los reyes*: "El elemento más significativo en la triple estructuración de la [sic] *dramatis personae* es el Minotauro, que, en forma modificada, ronda el resto de la obra de Cortázar. En el drama, él es el *pharmakos*, la víctima propiciatoria que debe ser sacrificada a la sociedad" (Mac Adam, 1971: 36); "Estos tres elementos, *pharmakos*, presencia ajena y personajes secundarios (que representan la sociedad o el punto de vista del *status quo*) forman el núcleo de la obra de Cortázar" (*ibid.*: 37). Mi acercamiento aprovecha las pautas de Frye, pero dista de proponer una interpretación maximalista de la obra total de Cortázar.

poesía: "Él supo que la Poesía es un sacrificio, y que no se llega a ella por caminos abiertos" ("Rimbaud", 1941; OC/2: 18-19). Casi en los mismos términos se expresaba poco antes, en una carta, aplicando personalmente ese concepto de la poesía en el que el sujeto es la primera víctima de la ceremonia del verbo: "[...] 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. [...]" (Chivilcoy, 31-VII-1940; Domínguez, ed., 1992: 132). Los modelos, como digo, son excelsos: además de Mallarmé, también Valéry le ayuda a precisar cuál ha de ser la actitud "sacrificada" del poeta: "[...] el escritor está dispuesto a sacrificarlo todo menos la conciencia de lo que hace, como tanto lo repitiera Paul Valéry" (TT: 64). Y, finalmente, como apunté, también la labor del intérprete de un determinado tipo de poesía, la de Rilke, es considerada un "sacrificio". En esa lectura, el sujeto se juega la comprensión del universo:

Las Elegías aspiran a una universalidad, a ser explicación del destino humano y de la misión del Poeta. Su dificultad de interpretación radica en lo que es común a todo gran poeta: el hecho de que hay sentimientos que sólo mediante símbolos, analogías, pueden ser comunicados. ¡Y qué paciente sacrificio hace falta en nosotros para poder decir, alguna vez: "Creo que él intenta decir esto y no lo que una primera visión cree alcanzar-!" (25-VIII-1941; Domínguez, ed., 1992: 242).

Pero al margen de esta utilización metafórica (y metapoética) del tema -que sin embargo me ha parecido pertinente como introducción-, el sacrificio en su plenitud semántico-simbólica es tema de reflexión constante en la escritura cortazariana. Comentando, a mediados de los años 40, *Temor y temblor* de Kierkegaard, se detiene, en la brevedad de su nota, en un episodio significativo, el sacrificio de Isaac, que el filósofo danés ofrece como ejemplo de "prueba" para el sujeto. Es por eso, por su condición de experiencia límite, cuya verificación trasciende toda comprensión, por lo que le interesa especialmente a Cortázar:

Y porque no sabemos mirar, y porque pasamos de largo ante los espectáculos más significativos, entre los cuales se halla este episodio de incalculable sacrificio -junto al cual palidecen los de Ifigenia y Bruto-, Kierkegaard alza una a una las cortinas de un meditar progresivo, donde el acto de Abraham vale por "la prueba del hombre" en su más hondo sentido, donde la trascendencia de los valores allí jugados plantean (tal vez resuelven) la pregunta del hombre por sí mismo. (Reseña de *Temor y temblor*, diciembre, 1947; Alazraki, 1980a: 275).

La desproporción absoluta que se da en una experiencia de ese tipo es lo que fascina. En reseñas y artículos de esos mismos años el sacrificio, ya personificado en la figura de Cristo, es entendido por Cortázar casi como un emblema de la posible superación de la racionalidad occidental. Así, en un comentario sobre Graham Greene afirma:

Será bueno señalar aquí (contra algunas críticas que denuncian la desproporción entre la tragedia de Scobie y la mediocridad de quienes la desencadenan) que todo sacrificio nacido de la caridad y la lástima (como el del Gólgota), excede infinitamente sus motivaciones y sus beneficiarios. (reseña de Graham Greene, *The Heart of the Matter*, 1949; OC/2: 163, n.).

El sacrificio es aquello por lo que no se puede preguntar. Si es elemento de unión entre los mundos, como señalaban Hubert y Mauss, no existe, sin embargo, una correlación lógicamente asumible entre el sacrificio y cualquiera de los dos mundos por él vinculados. El sacrificio finalmente -y sobre todo el de Cristo, con el discurso a que da lugar- es para el hombre occidental el mejor ejemplo de la realidad de lo irracional:

Si en alguna medida el cristianismo entraña el consentimiento de la razón a un punto de partida irracional -la fe, lo milagroso, el *credo quia absurdum*-, su función rectora se traduce en el rechazo de lo restante negativo. Si no hay razón al estado puro, la razón cristiana descansa en ese irracional que estima y escoge como humano, las pasiones y los sentimientos que la prédica de Cristo exaltan a primer plano. ("Irracionalismo y eficacia", 1949; OC/2: 200).

Me interesa particularmente indicar la presencia (y persistencia) de la figura de Cristo en la escritura cortazariana por lo que tiene de soporte para el comentario de algunos de los poemas a que he de referirme y, quizá, como compensación de un olvido injustificado por parte de casi todos los críticos. Cristo, víctima divina, funda una cultura, y Cortázar no deja de subrayar, desde muy temprano, la paradoja de que el "orden" occidental se base, sobre todo, en el ejemplo de un *outsider*:

De todas maneras es bastante curioso que la Ciudad occidental esté trazada bajo el nombre y la lección de un vagabundo sirio que tampoco quería casa, ni hábitos, ni parentela, ni familia propia, ni plano del Automóvil Club para seguir los caminos; otro cruel, otro despiadado, otro pobre poeta. (IJK: 373).

Aunque no se pueden olvidar las ironías que contra esa figura emite en algunos textos ficcionales, hasta sus últimos cuentos Cortázar no dejará de subrayar la actualidad del mensaje del "vagabundo sirio"¹¹⁷⁸.

Desde luego, en algunos de los cuentos más importantes, el tema del sacrificio es explícito y abarca muy diversas implicaciones. Quizá el que más expresamente lo figura es "Las ménades" (*Final del juego*; CC/1: 317-326), relato en que la referencia órfica tampoco se oculta. En ese cuento, el sacrificio de una orquesta y su director cumple el papel de rito de integración social, como proponían Hubert y Mauss, pues los asistentes se reconocen en una exaltación antropofágica común. Pero esa integración, según la presenta el narrador-protagonista, que no participa de ella, es una perversión, puesto que los oficiantes de ese rito han sido presentados como desposeídos de toda condición sacral. De esas dos circunstancias (la perversión de un proceso "normal" y la mirada del que se queda fuera) procede todo el horror del relato.

Las "víctimas propiciatorias" reaparecen en no pocos cuentos. Algunos de ellos se refieren explícitamente a ritos sacrificiales arcaicos, como "El ídolo de las Cícladas" o

¹¹⁷⁸ Cfr., por ejemplo, la importancia que da el hedónico protagonista de "Historia con migalás" a la Nochebuena: "Cristo acaba de nacer de nuevo; por nuestra parte podemos dormir" (*Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 340). Frente a eso léanse otras referencias más "comprometidas": "[...] la tapa inglesa [de un libro que Cortázar está comentando] muestra a Jesús como no creo que a él le hubiera gustado, o sea más bien blandengue" (UR, I: 228); "Jesús, ¿no es el nuevo Adán, no fue **colgado de un leño** como se dice en los Hechos de los Apóstoles? La decencia cristiana escamoteó -literalmente- la raíz de la creencia, que se degradó hasta el nivel de un cuento de Grimm, el del adolescente virgen injustamente ahorcado a cuyos pies nace la mandrágora; pero ese adolescente es el Cristo, y su fruto involuntario llena el folklore a falta de mejor descendencia" ("Verano en las colinas", VDOM: 19); "Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina [...]" ("Apocalipsis de Solentiname", *Alguien que anda por ahí*; CC/2: 157). Por otro lado, resulta extraordinariamente reveladora la descripción que la madre de Cortázar hace del escritor, en términos casi cristológicos, para explicar su "compromiso político": "Yo suelo preguntarle con frecuencia por qué se mete en esto y en esto otro [...]. Escuetamente, me contesta que él necesita "ayudar a los pueblos". No es hombre de llorar fácilmente, pero un día, al abordar un avión de regreso de la India, se percató de que estaba lagrimeando: "¿Cómo no iba a llorar, mamá? Yo dejaba a mis espaldas un hambre agotadora, una multitud de chicos desnutridos". Julio sufre por toda la humanidad. Este hecho, tal vez, explique sus compromisos políticos" (Declaraciones de María Scott, madre de Cortázar; *apud* Berg, 1991: 354).

"La noche boca arriba"¹¹⁷⁹. Otros, como "Queremos tanto a Glenda" (del volumen homónimo), vuelven a disfrazar el tema con una actualización más o menos simbólica. Pero en este caso, otro cuento posterior -que mantiene con él una explícita relación hipertextual-, "Botella al mar", hace evidente el tema y sus implicaciones narrativas: "Como toda narración que propone una catarsis, que culmina en un sacrificio lustral, éste se permite transgredir la verosimilitud en busca de una verdad más honda y más última" ("Botella al mar", *Deshoras*; CC/2: 422-423).

Pero probablemente el cuento en el que el tema del sacrificio permanece implícito con más fuerza semántica sea "El perseguidor"¹¹⁸⁰. Johnny Carter es ejemplo del sujeto que, consciente o inconscientemente, entrega su vida en beneficio de otros. Las referencias de su "evangelista" particular, Bruno, son explícitas al respecto, aunque las tiña de ironía:

Me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos. Sin saberlo, y no como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano con el aire de quien está lavando los pecados del mundo. Sin saberlo, pobre saxofonista, con todo lo que esta palabra tiene de ridículo, de poca cosa, de uno más entre tantos pobres saxofonistas. ("El perseguidor", *Las armas secretas*; CC/1: 251).

[...] los parroquianos del Flore, que no se alarman por pequeñas cosas, me han mirado poco amablemente, aun sin saber en su mayoría que ese negro arrodillado es Johnny Carter me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz. (*ibid.*: 255).

¹¹⁷⁹ "[...] la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que traducirlas Morand cuando más tarde, las reconstruía para Thérèse). Contacto que, como acababa de decirle Somoza, había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del solsticio de junio" ("El ídolo de las Cícladas", *Final del juego*; CC/1: 331); "Pensó en sus compañeros que llenarían otras mazmorras, y en los que ascendían ya los peldaños del sacrificio" ("La noche boca arriba", *Final del juego*; CC/1: 390).

¹¹⁸⁰ También es muy importante en "Reunión" (de *Todos los fuegos el fuego*) que cito más abajo, con relación a los poemas dedicados al Che Guevara.

De ese modo, el saxofonista actúa como figura de Cristo, pero a la vez su propio discurso niega la creencia en tal figura. Nuevamente, es la tensión desacralizadora

entre "presencia" y palabra que caracteriza cierta escritura cortazariana:

Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjamelos a Mahalia Jackson y al Papa [...] (*ibid.*: 261).

Sobre todo no acepto a tu Dios -murmura Johnny-. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese... (*ibid.*: 264).

Si, como afirmó el autor en varias ocasiones, "El perseguidor" supuso un giro en la escritura cortazariana, a buen seguro tuvo que ver en ello el enfrentamiento con el tema del sacrificio del sujeto. En cartas posteriores -y relacionadas con la escritura de *Rayuela*- Cortázar reconoce la importancia que empezó a conceder a la "redención" como justificación de la vida. Otra vez, surge Cristo como parangón de una actitud, en definitiva anti-cristiana, pero que propicia el paso hacia una actitud muy diferente:

Aquí en París vivo rodeado de gente muchas veces extraordinaria, pero para la que su "cielito personal" basta y sobra. A mí también me bastó durante muchos años y quizá fue bueno, porque hay que ser muy duro a veces para cumplirse. (Esa actitud casi insoportable de Cristo con su madre...). Pero llega el momento en que se descubre una verdad tan sencilla como maravillosa: la de que salvarse solo no es salvarse, o, en todo caso, no nos justifica como hombres. (carta a A. M^a Barrenechea; en Barrenechea, 1986: 87).

En carta del 19 de abril de 1964 Cortázar me confesó: "El tema de la piedad es otra de las constantes de *Rayuela*, lo es de mi vida actual; por eso el sentimiento de culpa, de no estar haciendo nunca lo que quizá debería hacer... (A. M^a Barrenechea, estudio preliminar a CB: 130, n. 25).

El "yo", pues, sólo se justifica si puede contribuir a la salvación de los otros. De ese modo, y en cierta medida, la reflexión cortazariana sobre el sacrificio ha vuelto al punto de partida: si el poeta podía ser un avatar romántico del sacrificado, la víctima propiciatoria de una sociedad cuyas contradicciones denuncia, el hombre total sólo encuentra su justificación sobre la tierra si es capaz de sacrificarse por los otros, sin importar los presupuestos ideológicos que propicien esa entrega.

2. LOS POEMAS SACRIFICIALES

2.1. EL SACRIFICIO DEL DIOS

"Crucifixión"

Una vez presentado el interés cortazariano por la figura de Cristo, no extrañará que el primer poema que puede vincularse al tema del sacrificio sea uno dedicado a la crucifixión, incluido en *Presencia*. El primer poema de la sección "Retratos" supone la traducción confesional del tema abstracto de la "presencia" que atraviesa todo el poemario. Desde luego, no es el único poema sacrificial en *Presencia*¹¹⁸¹, pero acaso por sus connotaciones culturales y su proyección ulterior en el resto de la obra cortazariana sí sea el más significativo.

La distancia enunciativa que aparentemente impone la tercera persona no oculta que en el poema se ofrece una presentación e interpretación del calvario desde el punto de vista de la víctima. El sujeto velado de la enunciación se identifica así con el Sacrificado (ahora necesariamente con mayúscula) al objeto de proyectar la visión que éste tiene de la trascendencia del sacrificio. A pesar del calificativo de "confesional" que he asignado al poema, nada más lejos del dogma que este soneto, puesto que lo que en él se propone concretamente es el reconocimiento de la nada tras la muerte desde el punto de vista de un muerto "privilegiado". Nada hay tras ese instante, Dios falta o es indiferente: "Jesús alzó los ojos hasta el cielo / y halló tan sólo un resplandor de hielo / tras del cual se escondía indiferencia" (9-11). Sólo la figura de Cristo es la Presencia,

¹¹⁸¹ Muy cerca de él aparece en el volumen el soneto "Quitadme", poema en el que el "yo" se ofrece como víctima propiciatoria a los otros, retándolos a que lo despojen de todo, pues sintiéndose ya muerto, considera que no tiene nada más que perder. La imaginería corresponde estrictamente con el tema del *sparagmos* y la tortura: "Quitadme el corazón, puesto que ignoro / si es esto un corazón -haz de dolores / ardidios en la cal de los ardores- / o suplicio de agujas que devoro. // Quitadme el rostro, el pelo, las pestañas" (5-9). El poema es queja tradicional del que se siente desvinculado del mundo, con final barroco ("yo os digo que no temo vuestras sañas / porque esto que llamáis la vida mía / es mi muerte fingiéndose mi vida"), que había anticipado ya el epígrafe de Cocteau ("J'en mourrais sans la mort qui veut m'avoir vivant").

pero una presencia que, casi fenomenológicamente, se agota en sí misma, y cumple función de "velo" que oculta esa nada tras la muerte, como única coartada para la esperanza. Pero el propio Cristo sólo comprende su verdadera condición a la hora de morir: "y comprendió el porqué de ese latido / prolongado en el ansia del gemido, / y comprendió el porqué de su Presencia" (12-14). El sacrificio, pues, cumple en este caso función de ceremonia que revela al sujeto la verdad de su propia identidad.

En el curso del poema se ha observado una cierta progresión que prepara esa revelación desolada. Sometido al suplicio físico, la víctima identifica a Dios con el agua (sugiriendo un panteísmo blasfemo, por atribuirlo a quien es en sí mismo Dios): "Tanta la sed, que el agua hubiera sido / sucedáneo de Dios en ese instante" (1-2)¹¹⁸². En los cuartetos, todavía se figura cierta esperanza en "lo Prometido" (8), algo más allá de la muerte que la propia demora en morir retrasa, de modo tal que el propio paso del tiempo -medido en la inocultable presencia del cuerpo, revelado por el dolor- se convierte en elemento fundamental del suplicio: "Y el corazón latiendo, con latido / tenaz y mantenido y delirante, / reloj trizando un tiempo agonizante, / matando en más vivir lo Prometido" (4-8).

Es en ese instante de tensión suprema causada por el dolor, a punto de culminar un proceso de muerte violenta, cuando el gesto de mirar -una vez más- revela al sujeto el vacío que le espera y, no sólo eso, sino, como he dicho, su propia condición de sujeto privilegiado (Mesías) que cumple una función precisa frente a todos los otros (la masa representada en el "clamor quemante" que aparece en el v. 3).

La traducción lírica del tema del sacrificio aparece marcada en sus orígenes por una inversión, que es procedimiento común a la escritura cortazariana, como ya he tenido ocasión de señalar en reiteradas ocasiones. Elige un sacrificio privilegiado en la tradición occidental y ofrece una interpretación del mismo que desmiente el significado

¹¹⁸² Por otro lado, no puedo evitar escuchar en el inicio del poema un juego fónico-semántico que recuerda otro suplicio mítico: esa sed es tanta, que es "tantálica".

habitual del rito. No obstante, algunos de los elementos formales del tema del sacrificio pueden identificarse sin dificultad: el sujeto "distinto" opuesto a "todos los otros" que se congregan en torno a la ceremonia y, sobre todo, el descubrimiento de la verdadera identidad de la víctima en el momento justo -y gracias a ello- en que va a desaparecer.

2.2. UNA REVISIÓN ESTÉTICA DEL TEMA SACRIFICIAL

Tras esa iniciación polémica, el desarrollo del tema sacrificial se orienta pronto en Cortázar hacia la revisión estetizante, de carácter manierista. Entre los poemas vinculables a esta línea cabría, desde luego, el ya analizado "Juana ante su señor", donde, según dije, el momento del sacrificio se eleva como instante de revelación de la identidad propia. Pero aquí me ocupo de otros textos que se acogen a mecanismos retóricos distintos, como pueden ser la écfrasis ("Martirio de San Sebastián"), la cuasi-alegoría ("Tala"), el "monólogo dramático" de tipo filosófico ("Appel rejété", "Chatterton") o "fantástico", pues se atribuye a un objeto ("La veuve"), para concluir en la imprecación directamente dirigida a la muerte ("No te lo llevas todo cuando ciñes").

"Martirio de San Sebastián"

Un ejemplo singular de esta revisión estética del tema lo constituye este soneto temprano (aparece fechado en marzo de 1942)¹¹⁸³, sólo publicado recientemente, en el que reconstruye la escena del martirio de San Sebastián, acaso movido una vez más por el estímulo del Rilke que más le influye en esa época, el de *Neue Gedichte*¹¹⁸⁴. El comentario con que acompaña al texto en la carta que lo incluye ofrece sin embargo

¹¹⁸³ La saturación de efectos fónicos (consonancias y asonancias internas, una vez más) sitúa este poema inequívocamente en la línea de los sonetos tempranos de Cortázar, así como el recurso léxico a cultismos o arcaísmos más o menos extraños ("sagitaria", "de hinojos").

¹¹⁸⁴ Recuérdese lo dicho al hilo del comentario de algunos poemas "artísticos". Aquí el hipotético estímulo sería el *Sankt Sebastian* (Rilke, 1991: 98).

otras referencias que vinculan el texto al género de la écfrasis imaginaria: "un tanto hierático (pensaba yo en un Sebastián pintado por Cimabue, pero también en el de Sandro)" (Domínguez, ed., 1992: 258)¹¹⁸⁵.

El tema del martirio de San Sebastián es típicamente decadentista y supone una piedra de toque muy importante para ubicar los comienzos de la escritura lírica de Cortázar, pero en este momento me centraré en una interpretación que lo integre dentro de la línea temática del sacrificio¹¹⁸⁶. Si el estímulo extra-textual es imaginaria o realmente icónico, la descripción de la escena se ajusta a una ordenada y clara sucesión de momentos que implican casi una progresión narrativa en la que cada unidad

¹¹⁸⁵ Sandro es, obviamente, Botticelli, recién mencionado en la carta que incluye el poema. El prurito de precisión le lleva a añadir tras la transcripción del soneto una nota en que exhibe su conocimiento de los pintores "primitivos" italianos: "(Ahora que releo la página anterior, advierto que me expresé mal; yo pensaba en un Sebastián que Cimabue *hubiera podido* pintar; pero el tema no gozaba en sus tiempos de favor. De todos modos, hubiera sido admirable)" (Domínguez, ed., 1992: 259). La ambigüedad sexual que caracteriza a Sebastián se traduce en otra de las menciones de Botticelli en la obra de Cortázar: "Y su boca [de Paula], ahora parece un ángel de Botticelli, algo tan joven, tan virgen..." (LP: 110).

¹¹⁸⁶ Dejo pasar, entonces, las connotaciones andróginas de la figura, aunque Cortázar las tiene en cuenta en ulteriores apariciones del tema, como un interesante pasaje de 62 / *Modelo para armar*. A raíz de una irónica disquisición musical, un personaje recupera la escena del martirio: "Vos fijate que en *Le martyre de Saint Sébastien* se ensaya la música modal con un espíritu bizantino -decía Polanco" (62: 85); "Después yo le contaría a Nicole que la frase de Polanco me había traído bruscamente el recuerdo de Hélène, yo que poco pensaba en Hélène me acordaba de que la noche antes, entre dos sueños o vagos murmullos de Nicole dormida, había tenido como una visión de Hélène atada a un árbol y llena de flechas, un menudo San Sebastián con su pelo rizado y moreno, la boca dibujada con la minuciosa crueldad que nunca tendría la boca de Nicole y que tanta falta le hubiera hecho en la vida y contra mí, sobre todo contra mí. Alguna vez, muy joven, había sabido de memoria pasajes enteros del poema y sobre todo ese instante en que todo parecía condensarse y girar en torno al verso maravilloso, *j'ai trop d'amour sur les lèvres pour chanter*, que ahora me volvía con la imagen de Hélène suplicada, el concilio de los falsos dioses, el tiempo en que Sebastián danzaba ante César y la vida misma parecía una danza infinita antes que tantas mujeres y estatuas y poemas se inmovilizaran para siempre en el pasado [...]" (62: 86). Fuera de las connotaciones simbólicas que el pasaje cumple en la novela (Hélène es el personaje más "siniestro" de la novela, Diana-Sebastián), es preciosa desde el punto de vista intertextual la información que da sobre la posible fuente del tema en Cortázar. La referencia a la música modal y el título en francés remiten, obviamente, al "misterio" en cinco actos o "mansiones" con música de Debussy y texto original en francés de D'Annunzio, estrenado en París en mayo de 1911 (lamentablemente, no he podido acceder más que a una temprana traducción al italiano del texto: D'Annunzio, 1911). En otras dos ocasiones al menos -entre su soneto y la novela- Cortázar se refiere al poema de D'Annunzio: una como ejemplo de un simbolismo que ya no le gusta: "[...] aunque la corriente simbolista que entra en el siglo sostenga la legítima raíz humana de su obra, el escritor de 1910 husmea desconfiado el saturante clima de los dramas de Maeterlinck o *Le Martyre de Saint Sébastien*, y se aparta de una literatura que quizá busque lo esencial pero que, ciertamente, no tiene nada de existencial" (TT: 40); otra, como epígrafe en el último capítulo de *Imagen de John Keats*, "La vida póstuma": "Écoute. Il est doux d'être né. / Il est doux de voir la lumière, / d'attendre les soleils nouveaux. / On va te crever les deux yeux, / tes yeux si grands. (Gabriele D'Annunzio, *Le Martyre de Saint Sébastien*)" (IJK: 535; la versión impresa, como siempre, traduce al español los versos).

semántica viene a corresponder con una estrofa. Así, el primer cuarteto representa el vuelo de la flecha hacia el cuerpo del mártir; el segundo traduce su dolor; el primer terceto refleja la invasión de la muerte; y el segundo, finalmente, transcribe la recuperación del sujeto, esto es, un momento ulterior al sacrificio mismo -que las violentas elipsis pueden velar, pero que el conocimiento de la leyenda hagiográfica ayuda a descifrar¹¹⁸⁷-.

La enunciación en presente actualiza la escena del martirio y su desarrollo hasta la muerte aparente (1-11). Entre los dos tercetos se produce, a mi juicio, una elipsis que prolonga el tiempo hasta el instante de la salvación del mártir por la viuda. La inclusión de este elemento de la leyenda en el poema parece responder a una voluntad explícita de representar la victoria sobre la muerte, confiriendo al poema un claro sentido optimista, que niega el carácter destructor del martirio.

Los signos eróticos presentes en toda recreación artística del tema, se reducen aquí a mínimas sugerencias a la castidad del santo (como motivación de su martirio): "Ceñido -altivo y casto- [...]" (1), o a ciertas metonimias corporales que representan la invasión de la muerte ("El mármol nace por el pecho y cobra / la adolescente rosa que se pliega", 9-10) o la presencia silenciada de la mujer que salva finalmente a Sebastián ("[...] el cuerpo que le entrega / por su boca plural la cierta llave", 13-14).

Acaso sea más interesante subrayar el hecho de que el poeta sugiere cierta analogía entre el santo y el héroe romántico, orgulloso: es "altivo" ante la amenaza de muerte, como se ha visto, y una vez que ésta quiere apoderarse de su cuerpo, su voluntad termina por imponerse ("mas Sebastián se busca y se recobra", 12). Interesa

¹¹⁸⁷ Tras ser asaeteado y dándolo por muerto, los ejecutores abandonan a Sebastián. Pero el mártir ha sobrevivido; una viuda, encuentra el cuerpo moribundo, lo recoge y propicia su recuperación. Finalmente, la muerte de Sebastián sobrevendrá por lapidación. Si mi interpretación es correcta, Cortázar se aparta, entonces, del modelo dannunziano, pues en su "misterio" el mártir sí muere asaeteado. Debo reconocer que el sentido de esos versos finales es arduo y que su explicación sólo me parece posible admitiendo esta separación del texto de D'Annunzio. En el "misterio" aparece también una mujer dotada de algunos caracteres de la Sibila: la "Mujer Enfebrecida" de la segunda "mansión", que a sí misma se califica como "una voz" (D'Annunzio, 1911: 173). Pero su aparición es muy anterior al suplicio y por tanto altera la secuencialidad que me parece intencionada en el soneto cortazariano.

esa observación sobre todo porque coincide con el arquetipo de la víctima propiciatoria consciente de su papel. Esa consciencia del *pharmakos*, en suma, es probablemente el elemento de mayor modernidad del poema, junto con el hecho de que la muerte aparezca personificada o, más propiamente, "ontologizada" como suceso que se realiza (o, con palabra que aparece en el soneto, "acaece") en el seno del ser: los dos versos que cierran el primer cuarteto no son, entonces, una sencilla metonimia de la flecha: "desgajada de mano sagitaria / la muerte va a su ser y en él se alcanza" (3-4). Subyace a esa figuración el concepto de muerte rilkiano (y aun más allá, heideggeriano, conectando con sus lecturas del filósofo que ya consigné al plantear el análisis global de *Presencia*) como lugar de plenitud del ser.

El resto de imágenes referidas a Sebastián lo vinculan, no obstante, a un complejo simbólico arquetípico. Nombrándolo "árbol vivo" (2) -nuevamente por contigüidad con el poste al que la víctima se halla "ceñida"- se empieza a sugerir su vinculación con el arquetipo de Cristo (también él mismo "árbol" de vida, ceñido al árbol muerto que es la cruz) y, efectivamente, como ya ocurría en "Crucifixión", el dolor será instrumento de revelación; en este caso, revelación de la analogía entre ambos sacrificios: "Acaece el dolor -él ve la lanza / y al Pastor con el ansia solitaria-" (5-6). El paréntesis explica elípticamente cómo la semejanza de los instrumentos victimarios (la que existe entre la flecha y la lanza) implica en cierta medida la semejanza de las víctimas: el mártir es mártir, orgulloso y feliz, porque su pasión es figura de la de Cristo. Su "visión", obviamente, no es una visión real, sino una "videncia", una revelación en el momento de la muerte, representado aquí como la "música contraria" en la que el que ya no es soldado va a tener que danzar, transformado en sombra ("mientras desde una música contraria / crece su sombra y en la sombra danza", 7-8)¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁸ En el poema de D'Annunzio, el santo tiene una visión del Buen Pastor justo antes de ser asaeteado al final de la cuarta "mansion" (1911: 261). El tema de la danza también está en la tercera "mansion" del misterio de D'Annunzio (*ibid.*: 223).

Necesariamente, esa revelación de la analogía de los sacrificios debe vincularse con el carácter de transformación identitaria que, según la antropología, subyace a este tipo de ritos. Sebastián, soldado, muerto de ese modo, abandona su ser para convertirse en mártir, en redentor, para participar en cierto sentido de la identidad de la divinidad¹¹⁸⁹. El poema no limita el desarrollo del tema de la transformación a este lugar. La mera presentación de Sebastián como "árbol vivo", por identidad con el laurel al que se encuentra atado, apunta también en esta dirección y suscita obviamente el recuerdo de la ninfa Dafne, explotando además el carácter de ambigüedad sexual de Sebastián. Pero esto se me hace todavía más evidente cuando al representar gráficamente la llegada de la muerte al sacrificado se dice "El mármol nace por el pecho [...]" (9). En este caso, la metáfora (palidez de la muerte - mármol) evoca la fijación de la figura del sacrificado transformándose en estatua. Pero, como digo, el final transforma a su vez el sentido pesimista del sacrificio. Contra la revelación nihilista de "Crucifixión", aquí se confía en una cierta trascendencia, basada en el triunfo de la voluntad del sujeto, en lucha contra el misterio de la identidad ("Sebastián se busca [...]", 12), siempre que cuente con el apoyo de una figura ajena, preferiblemente femenina (aunque no mencionada), que es la que finalmente aporta la redención: "[...] y se recobra / de hinojos ante el cuerpo que le entrega / por su boca plural la cierta llave" (12-14). Probablemente, la mención de la "boca plural" que entrega la llave es una alusión al discurso múltiple de la voz del misterio y así, la viuda no mencionada se le aparece al poeta como figura de la hidra, de la sibila o de la esfinge. De la poesía, en suma, que él mismo está poniendo en obra, para dejar constancia del ritual sacrificatorio.

¹¹⁸⁹ El santo de D'Annunzio es consciente de esa identidad cuando reclama ser uno con el Cristo (D'Annunzio, 1911: 243) al final de la tercera "mansión" (titulada, significativamente, "El concilio de los falsos dioses", que es la que Cortázar recuerda en *62 / Modelo para armar*), tras haber renunciado a la divinización espúrea que le ofrece Diocleciano y renunciando a cantar por exceso de amor -según el "verso maravilloso" que también recuerda Cortázar- le aconseja que "escuche la otra lira" y no la de Orfeo (D'Annunzio, 1911: 222).

"Tala"

Otro tipo de recreación artística del tema del martirio puede ser la construcción alegórica. Un poema no muy posterior al soneto recién comentado¹¹⁹⁰ presenta la tala de un árbol (personificado, "vivo", como era Sebastián en el poema anterior) como suceso simbólico, como si fuera un sacrificio.

El para-texto que rodea a este poema es bastante complejo: es el primer poema de la sección "De antes y después" (nuevamente la escisión de mundos) de *Salvo el crepúsculo*. Un fragmento de *Monsieur Bob'le* de Georges Schehade introduce esa sección y plantea una cuestión de identidad que remite directamente al autor, pues se habla allí de dos personajes, Julio et Jules, de quienes se dice: "*Ils sont très gentils; ils sont venus / plusieurs fois déjà; ce sont des étrangers; / ils traversent les villages*" (SC: 239). A continuación, un fragmento de *Fragmento* de Eliseo Diego, incluye un aspecto directamente relacionado con "Tala": la mención de la sombra protectora de los árboles ("*[...] los árboles, llenos de antiguo polvo, / nos ofrecen la sombra, sí, la última penumbra, / como quien da un consuelo, una esperanza*", SC: 241). Finalmente, el epígrafe que afecta directamente al poema es un verso Jules Supervielle que aislado subraya el tema de la búsqueda (*Cherchez, cherchez, oiseaux...*), pero que restituido a su contexto original revela que el poema de Cortázar es una reelaboración del del francés¹¹⁹¹. Pero todavía

¹¹⁹⁰ Como ya dije al comentar "Mediterránea" (que sigue a éste en *Salvo el crepúsculo*), el comentario que acompaña a estos dos poemas me inclina a fechar "Tala" como "figura de proa" hacia 1945, por su semejanza métrica (alejandrinos) con otros poemas de esos años ("Marco Polo recuerda", sin ir más lejos). Recuerdo ese comentario: "Diez años y un océano separan *Tala* y *Mediterránea*; si no los hubiera fechado, ¿cómo saberlo? El lirismo de Supervielle y las mitificaciones de Cocteau son respectivamente figuras de proa, cicatrices en la piel del recuerdo" (SC: 247).

¹¹⁹¹ Proviene del breve poema que comienza "Dans la forêt sans heures / On abat un grand arbre" (Supervielle, 1947: 126). La figuración en ambos textos es muy semejante: si Cortázar habla del "hueco del aire" (13), Supervielle se fija en el "vide vertical" y si éste insta a los pájaros a que busquen sus nidos, Cortázar repara en que son las mariposas las que están "buscando infatigables el lugar de las hojas" (14) y en que, finalmente, "anidaron los pájaros en la imagen ausente" (16). Por eso, en la cita inicial de Schehade no sólo hay que ver un planteamiento serio del tema de la doble identidad del poeta que ha cambiado de lugar, sino la vuelta irónica a la relación entre el poema de Julio [Cortázar] y el epígrafe de Jules [Supervielle].

entre la cita de Diego y el poema en sí, se incluye una reflexión en prosa acerca de lo que motivó el traslado transoceánico de Cortázar: un esfuerzo por "hallar la verdad inventada", sin renuncias. Y en ese instante, vuelve a aparecer la referencia al sacrificio de los sacrificios, como modelo que debía ser superado por la actitud del poeta: "preferible, aunque nada modesto, era cargar la cruz e ir más allá del Gólgota" (SC: 243-244).

Bajo semejante espesura para-textual, como digo, emerge el primer poema de la sección que, en cierto modo, recoge todos los hilos emitidos por epígrafes y prosa: la tala como despojamiento del sujeto, la irónica confrontación de identidades (la presencia y la ausencia), la búsqueda de un aposento nuevo para todos los pájaros del recuerdo...

El poema se estructura casi como un "relato". La primera estrofa¹¹⁹² presenta los antecedentes, el lugar y la función del árbol todavía vivo; las dos estrofas centrales muestran el suceso, el derribo, con descripción minuciosa de objetos y circunstancias que lo acompañan; y la última recoge las consecuencias de esa tala: la creación de un hueco en el universo.

He dicho que el poema podría pasar por alegoría de la destrucción de un sujeto vivo, de un hombre, pero un factor explícito impide que se convierta en una alegoría estricta: el hecho de que en los vv. 9-10 se declare que no se habla de una tala concreta sino de un suceso que afecta a multitud de "víctimas": "Fue el pino, fue el ombú, fue el violeta eucalipto, / el álamo de leche y el dolorido sauce". Así, más que la posible referencia a un sacrificio concreto, el poema se centra en las consecuencias de la desaparición de cualquier sujeto del universo y será la descripción de la tala la que aporte los elementos sacrificiales.

¹¹⁹² Está escrito en cuatro cuartetos de versos alejandrinos sin rima, aunque las asonancias internas son bastante numerosas.

El poema comienza exponiendo la personificación del árbol para subrayar su impulso ascensional hacia la luz, si bien un tanto desesperanzado y trabado por la tensión fijadora de elementos terrestres que se vinculan al peso del recuerdo:

El árbol fue una mano cazadora de nubes
vanamente tendida contra el día lejano;
le andaban por los dedos lagartos minuciosos
buscando entre las hojas un oscuro recuerdo.

El derribo subsiguiente aparece descrito como un ritual sacrificial en tanto que se precisan las herramientas victimarias ("Lo tiraron con hachas [...]", 5), se mantiene la personificación del árbol ("[...] y le abrieron el pecho", 5) y se mencionan componentes ceremoniales ("con ganchos y canciones y saliva en las manos", 6). En seguida se presenta al árbol yacente, cada vez más cercano a un sujeto personal: "la copa descansaba con la oreja en el suelo / envuelta en su llovizna de sapitos morados" (7-8). Los sapitos, según puede saberse tras el comentario de otros poemas como "Sapo profundo" o "La yeta del sapito", son animales de profundidad, albergue de lo visto, en suma, símbolos del recuerdo, que por el color que aquí tienen se vinculan con la muerte (la muerte será explícitamente violeta en otro poema sacrificial: "Chatterton").

Es importante señalar que la ceremonia sacrificial tiene lugar por la noche: "Los pasaban de noche por la sierra y el hacha, / para burlar las aves y el recuento del bosque", 11-12). El sacrificio, como señalaban Hubert y Mauss, tiene gran parte de secreto, no puede ser realizado en cualquier circunstancia ni en cualquier lugar. Todo sacrificio es a la vez un crimen y debe procurarse excitar lo menos posible a las fuerzas de la venganza.

La conclusión del poema recupera el tema de la "presencia ausente":

(En el hueco del aire restaban mariposas
buscando infatigables el lugar de las hojas;
cuántos días anduvo dolido el saltamontes
y anidaron los pájaros en la imagen ausente.)

En cierto sentido, la desaparición física de la víctima garantiza su perdurabilidad como imagen: otra vez se sugiere el acceso a la divinización por el sacrificio. El hueco resulta al final tan consistente como el objeto.

"Appel rejeté"

Algunos de los poemas en que se plantea el tema del sacrificio adoptan una forma más o menos próxima al "monólogo dramático", lo cual suscita cuestiones interesantes por cuanto es la propia víctima la que propone la interpretación del hecho. Son sacrificios de índole muy diversa a los analizados hasta ahora. En "Appel rejeté" se asiste a la queja de un condenado a la guillotina, que se lamenta de las circunstancias que han de rodear su muerte, o, en el fondo, de no poder *elegir* esa muerte, queja, desde luego, rilkiana en cuanto es pretensión de una "muerte propia", y que, en cierto sentido, ya estaba presente en el "Martirio de San Sebastián". "Chatterton", por su parte, presenta la inversión del punto de vista: es el monólogo de un suicida, que decide hacerse responsable de su propia muerte y de su inmortalidad inevitable.

El epígrafe y algunas referencias internas en "Appel rejeté" ("llamada rechazada" que recuerda la que realiza Cristo en la cruz)¹¹⁹³ ubican el texto como referido a un condenado a muerte durante el desarrollo de la Revolución Francesa. El epígrafe, por ejemplo, localiza el espacio de la enunciación: "Patio de la prisión de la Santé". En el interior del texto, por su parte, hay referencias elípticas a la guillotina, al instrumento del sacrificio, que no es nombrado por la víctima, como si constituyera un tabú: "el filo que me apartará de mí mismo" (1), "el triángulo [que] desciende" (16)¹¹⁹⁴.

¹¹⁹³ Algunos estilemas repetidos en este poema inciden en la identificación: el uso, por ejemplo, del superlativo analítico, de raigambre bíblica, que el "yo" se aplica a sí mismo: "sangre de sangres, víctima de víctimas" (27).

¹¹⁹⁴ Aunque el texto no da más datos, se podría incluso conjeturar que la voz que en él se oye fuese la de un condenado concreto, por ejemplo, la del escritor André Chénier, guillotinado en 1794 por oponerse a los jacobinos. La sugerencia proviene del poema "Ándele", que aparece pocas páginas antes en *Salvo el crepúsculo*, donde se menciona al escritor, en términos que se repiten en "Appel rejeté": "como Chénier en la guillotina, / tanta vida esperándolo, y el tiempo / de un triángulo de hierro solamente / y ya la nada. [...]" (103-105).

El condenado, pues, lamenta la muerte que le espera, que querría distinta. Esa contraposición es la que articula el poema. Los vv. 1-18 describen la muerte esperada mientras que los vv. 19-28 se centran en la muerte deseada. Los dos versos finales cierran el texto casi con valor epifonemático.

En la primera parte del poema se incluye otra oposición entre lo que no aterra y lo que sí aterra de esa muerte esperada. El sujeto-víctima no teme ni el dolor físico implicado en el sacrificio, ni el hecho de estar seguro de que la muerte es la entrada en la nada; ni la inmanencia puramente material, ni la trascendencia metafísica: "No es la previsión del filo que me apartará de mí mismo, / ni la sospecha científicamente desmentida del después. / Lo que venga vendrá, / y no vendrá nada, y es mucho" (1-4). Quien habla así es, necesariamente, un sujeto introducido en la historia después de la revelación que había tenido el Cristo de "Crucifixión": sabe que tras la muerte no hay nada (el adverbio "científicamente" es acaso un guiño irónico a la confianza racionalista del ateísmo ilustrado). Aparentemente, su discurso es frío y descriptivo: la muerte propia se le aparece como "escisión" en el seno de la identidad del sujeto, que quiere eludir el patetismo. Pero, precisamente, esa fijación en el "despedazamiento" del sujeto establece unas conexiones en el interior del poema que revelan el pleno sentido del sacrificio, lo que realmente es temible en esa ceremonia. Si el sujeto no teme "ser apartado de sí mismo", tampoco puede soportar el hecho de que el resto de seres que le son semejantes asista indiferente al sacrificio de "uno de los suyos", pues es la humanidad la que resulta "despedazada" en esa ceremonia: "que esto vaya a ocurrir entre sombras furtivas y miradas al suelo / mientras mi raza duerme cerca de este pedazo de sí misma" (12-13).

Lo verdaderamente terrible de la muerte del sujeto es la falta de trascendencia humana, el silenciamiento de la catástrofe auto-destructiva, que el sentido real de la muerte violenta y pública permanezca oculto. Las imágenes de constricción espacial atraviesan el poema estableciendo una isotopía del secreto:

que el patio al alba con paredes y paredes

no contenga más que a los infames testigos
que callarán el ruido dulce de mi sangre,
que no haya verdaderamente un hombre ni un árbol,
10 ni siquiera luz en la ventana
porque no habrá ventanas

Secreto al que también hay que adscribir, ya hacia el final, "ese balcón cerrado [que] guarda una lástima y un rezo" (25).

Lo que eso implica es que el peor sacrificio es el del individuo que se sabe ignorado en el momento crucial de su vida: el de la muerte. Su única trascendencia posible estaría en "la raza" (repetida en v. 5, 13, 23), esto es, en la memoria de los otros, si éstos asistieran con plena conciencia al rito del sacrificio. La muerte va a ser secreta, en lugar de convertirse en una ceremonia verdaderamente unificadora y catártica que convirtiera a la víctima en un ser privilegiado y reconocido, que diera sentido a esa muerte, la muerte deseada:

Pienso en tambores enlutados,
20 en una procesión penitencial entre dos olas grises
de puños y de bocas vomitando mi nombre,
en ojos como lenguas, en uñas como perros,
la raza ahí, y el sol, infatigable espectador de espectadores,
y poder ser valiente para algunos, y creer
25 que ese balcón cerrado guarda una lástima y un rezo,
unido en la irrisión y la blasfemia,
sangre de sangres, víctima de víctimas,
despedazado por mí mismo en cien mil manos.

La tragedia del sacrificio, pues, consiste en que su aparente virtud socializadora (de integración en torno de una víctima expiatoria) oculta una pulsión auto-destructiva, que es lo que realmente aterra a la víctima consciente; no su desaparición individual, sino lo que ello significa en el seno de la humanidad: el sujeto teme que permanezca ignorado el hecho de que todo sacrificio es un auto-sacrificio, en el que el sacrificante es también el sacrificado, puesto que en la desaparición de la parte se oculta el inicio de la destrucción del todo.

"La veuve"

Acaso resulte iluminador acerca de la organización imaginaria del *corpus* lírico cortazariano traer en este momento a colación un poema que presenta la "inversión" del punto de vista que caracterizaba el poema recién comentado. Si en él se oía la voz de un condenado a la guillotina, en este breve poema se lee la visión que la propia guillotina, el objeto victimario, tiene del sacrificio en el que se ve involucrado.

"La Veuve", como recuerdan *Le Robert* y el traductor del poema al italiano (RC: 134), era el nombre "cariñoso" de la guillotina en el S. XIX¹¹⁹⁵. En este caso, la audacia enunciativa del "monólogo dramático" lleva a impostar la voz del objeto, una voz compasiva, como si pretendiera hacerse perdonar el rito en el que se ve involucrado, según decían Hubert y Mauss que resultaba habitual en muchas ceremonias sacrificiales. De ese modo, la ejecución aparece representada casi como una ceremonia erótica ("buscando en él la réplica ardorosa / la marital conjugación", 3-4), desde el punto de vista femenino¹¹⁹⁶, una fémina amenazante y peligrosa que sólo puede traer la muerte tras la "perfecta ceremonia que habrá de conciliarnos" (7).

"Chatterton"

Quizá sólo por una ampliación laxa del concepto puede incluirse un poema de suicida en un capítulo dedicado al sacrificio. Sin embargo, me parece que tal y como he organizado el discurso que constituye mi comentario éste puede ser el lugar más adecuado para insertar el del monólogo de Chatterton en el momento previo a su muerte voluntaria. En efecto, el texto -como, de un modo u otro, ocurre en la mayoría de los que he comentado hasta ahora- finge recoger (inventa) *the famous last words* de

¹¹⁹⁵ En el XVI lo era de la horca, pero para el poema parece más oportuno el significado moderno, puesto que, aunque comienza "Con delicados movimientos lo rodeo" (que podría sugerir una cuerda), termina: "Entonces la viudez, como si un filo / lo arrancara de mí" (8-9).

¹¹⁹⁶ Finalmente, la metáfora que da lugar al título es la que rige, por deselexicalización habitual en Cortázar, el fondo imaginario-simbólico del poema.

un sujeto privilegiado por una razón u otra. Además, como he anticipado, puede situarse como el reverso nocional -respecto al tema de la muerte- de "Appel rejeté": si en aquél la víctima protestaba del enajenamiento al que era sometido el suceso más importante de su vida y terminaba imaginando su salvación en una (imposible) ceremonia de *sparagmos* comunal en la que se reconociera que sacrificante (la raza) y sacrificado (el sujeto) compartían la misma identidad, en "Chatterton" es el individuo mismo el que decide hacerse cargo de su "propia muerte" al objeto de garantizarse una identidad también propia.

La protesta es explícita y se enuncia en términos onomásticos habituales en la poesía cortazariana (y con vínculos ciertos con el tema del sacrificio, como ya se vio): "Irrisorio nepente que beberé para engendrar / la versión que algún día se aliará con mi nombre" (4-5). Finalmente, el propio discurso del suicida imagina la muerte propia con un carácter ceremonial que la acerca al sacrificio de alguien que se entrega voluntariamente en virtud de una idea: "Me encontrarán, me lavarán, me enterrarán silbando. / Perdonad si no ayudo, / poco tendré que ver con esos ritos" (10-12). En este contexto, el hecho de que el suicidio se produzca por ingestión de un bebedizo particular no deja de relacionarse (por antítesis y parcialmente) con el símbolo eucarístico: "Alza entonces la copa, Thomas Rowley, bebamos / esta demostración perfecta de inocencia" (17-18).

La víctima y sacrificante simultáneo de este rito es Chatterton (1752-1770) que repasa su existencia momentos antes de envenenarse y, precisamente en virtud de ese envenenamiento, prevé su fama, como un medio de "divinizarse"¹¹⁹⁷. Como he apuntado, la cuestión de la identidad del sujeto se hace capital en este poema y en tal contexto debe interpretarse la construcción alocutiva del texto: Chatterton se dirige en

¹¹⁹⁷ Es innegable que Chatterton es un "poeta maldito" *avant la lettre*, en buena medida a causa de su temprana muerte, y que, por esa razón, entra a formar parte de un panteón privilegiado en la conciencia literaria cortazariana, en el que son figuras mayores Keats y Rimbaud. La figura de Chatterton no pasó desapercibida a los románticos y generó, obviamente, versiones literarias (entre las que destaca el drama de Alfred de Vigny, poeta bien leído por Cortázar).

él, irónicamente, a los que lo encontrarán muerto, pero en un giro importantísimo, en los dos últimos versos, se desdobra al dirigirse a Thomas Rowley, que fue su seudónimo (tomado de un poeta del XV): la muerte va finalmente a integrar las diferentes identidades del sujeto.

El inicio del poema lo constituye la descripción metonímica del veneno, pero, a la vez, los elementos de esa descripción soportan el significado simbólico inicial del poema:

La esperma del ahorcado, un ágata, el ojo salaz del basilisco,
cómo a través del pomo que figura una lágrima hipócrita
se ve flotar en tanta imagen la luz violeta del crepúsculo.
Irrisorio nepente que beberé para engendrar
5 la versión que algún día se aliará con mi nombre.
¿Habré mentido hasta el final, esta última flaqueza
que dejará en mi boca su amarga flor de espino?
¡Oh mi verdad, pequeña luna entre los dedos,
incomprensible fábula secreta!

El veneno se describe como pócima brujeñil, pero su valor simbólico es luego proyectado sobre el resto del discurso: la "esperma" engendrará la historia de Chatterton; el ojo del basilisco petrificará su figura póstuma, le dará límites inmovibles; el ágata, acaso, será el excipiente que embellecerá esa "versión". Finalmente, su sabor a "flor de espino" evoca la irónica corona que identifica al elegido. Sin embargo, todo el ritual está contaminado por la sospecha de falsedad, por la inseguridad del que elige su destino y con él su imagen. La muerte (representada simbólicamente en ese crepúsculo de "luz violeta") es olvido (función del nepente), circunstancia propicia para la reinvención de la identidad. Pero el "yo" no puede dejar de cuestionarse la pertinencia del suicidio, quizá "pose" ficticia, para alimentar su leyenda. En todo caso, la conclusión voluntarista conduce a reconocer que, sea como sea, ese último gesto constituye la única verdad del sujeto.

Tras la descripción irónica del amortajamiento como ceremonia en la que la víctima ya no participa (10-12), negando una vez más la trascendencia metafísica, el

discurso plantea la previsión de la vida póstuma, creada por el propio yo, que quiere ejercer su control sobre el futuro:

15 Soy mi primer historiador, jugar de ausencias. ¿Quién podría acusarme
otra vez de falsario? Ya no es falso
esto que se confunde con los otros fantasmas; una niñez, un reino, una poesía,
una mujer que juega con su anillo.

Frente a "los otros fantasmas", la muerte impone su única verdad: el "yo" decide hacerse también fantasma para buscar armonía con lo perdido (la infancia, el arte, todas las variaciones de la felicidad). De ese modo, el gesto de afantasmarse se convierte en la más pura demostración de la inocencia, el sacrificio voluntario se vuelve la impugnación feroz de un discurso ajeno desviado, que no deja de estar presente en toda ceremonia victimaria.

"No te llevas todo cuando ciñes"

Las relaciones del tema del sacrificio con el tema más amplio de la muerte son evidentes. De ahí que convenga traer a colación en este momento un temprano soneto sin rima (fechado entre 1937-1939 y sólo publicado recientemente) que parece hacer explícitas algunas de las implicaciones subyacentes en las reflexiones de los sacrificados hasta aquí consignadas. Sin incluir ningún tipo de explicitación que vincule el discurso al tema del sacrificio, establece sin embargo una negación explícita de la desolación aneja a la muerte, que es la que parece orientar tanto las protestas del guillotinado como la decisión de Chatterton, al igual que es la justificación -ilusoria, quizá- del sacrificio de Cristo.

El poema se enuncia como refutación vehemente dirigida contra la muerte misma: "No te llevas todo cuando ciñes / la voz al abandono del que yace; / en tu seguro paso se interpone / algo que sobrevive y te derrota" (1-4). La negación de la potencia aniquiladora de la muerte no implica necesariamente fe en la trascendencia metafísica (negada explícitamente en "Crucifixión" y en "Appel rejeté" y aquí otra vez sugerida en términos idénticos: "Detenida en los lindes de la nada", 5), pero sí apoya la

creencia en una perduración ceñida a los límites de lo estrictamente humano: en este caso, la identidad única que haya podido construirse el sujeto muerto: "Búscame en vano el pecho que mantiene / la flor arrebatada a la codicia / -imagen viva solamente mía-" (9-11). Una imagen que perdura en la memoria ("la fragancia del ayer [que] persiste", 14), que es la "esfera clausurada" (12) a la muerte.

La idea de la muerte en Cortázar permanece, pues, sustancialmente idéntica desde sus primeros poemas hasta los pertenecientes a épocas de escritura mucho más decantada: es el límite más allá del cual no es posible concebir nada, y, por tanto, la frontera frente a la cual debe definirse la identidad del sujeto. El sacrificio -elegido o no- es una muerte especial en la que esa condición se revela como algo particularmente crítico, por las implicaciones que tiene para el individuo y para sus semejantes.

2.3. SACRIFICIO POLÍTICO Y CATARSIS CRÍTICA

Por eso, el último aspecto del tema que he de tratar en estas páginas tiene que ver con sacrificios que se proyectan necesariamente sobre el discurso crítico cortazariano. Si es cierto que el rito sacrificial tiene virtud socializadora, ese elemento no pasa desapercibido en una escritura que, a partir de un determinado momento, deja paso a la "contaminación" introducida por lo político. Para concluir este capítulo, me interesa comentar algunos poemas que Cortázar dedica a la contrafigura laica del Cristo que constituye el Che Guevara, así como analizar en detalle un extenso poema que plantea irónicamente la potencia catártica de la muerte violenta.

"Julio Cortázar al Che"

En el proceso de mitificación que afectó a la figura del Che Guevara es innegable la función que cumplieron las cruentas circunstancias que hicieron de su muerte un sacrificio presente durante muchísimo tiempo en un importante sector del "imaginario colectivo". Esa muerte y esa mitificación encuentran en Cortázar un eco

singular. El poema que voy a comentar es acaso uno de los que pueden fecharse con mayor precisión: incluido en una carta a Roberto Fernández Retamar de 29-X-1967, el texto de la misiva lo da como respuesta inmediata a la noticia de la muerte del revolucionario (9-X-1967). Su primera publicación, sin embargo, se produce unas semanas después en un número de la *Estafeta Literaria*.

El poema, en sí, es una elegía dedicada a alguien admirado aunque no conocido personalmente. De hecho, no es posible encontrar elementos textuales que vinculen directamente el poema con el tema del sacrificio, y si lo incluyo aquí es porque testimonios extra-textuales dan fe de la imagen que Cortázar tenía del Che como una especie de figura contemporánea del arquetipo del sacrificado, de modo tal que el poema se convierte en himno-homenaje póstumo a la víctima que ha llevado su compromiso con los otros hasta su última consecuencia¹¹⁹⁸.

Es inevitable traer a la memoria el cuento "Reunión" (*Todos los fuegos el fuego*), publicado cuando el Che aún vivía, y en el que el parangón entre el revolucionario y el Mesías es explícito en boca del narrador-protagonista (que aunque no se dice explícitamente se identifica con el Che): a veces ese parangón se refiere a sí mismo ("Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible [...]"), CC/1: 541); otras veces se refieren al líder del grupo, Luis (Fidel Castro)¹¹⁹⁹:

Tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo, sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, mirar al enemigo como lo mira Luis, con una implacable magnanimidad que tantas veces ha suscitado en mi memoria (pero esto, ¿cómo decírselo a nadie?) una imagen de pantocrátor, un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio. (*ibid.*).

¹¹⁹⁸ Otra figura de este tipo, acaso más trágica, por cuanto fue sacrificado por sus propios compañeros, es Roque Dalton, a quien Cortázar también dedica un artículo-elegía ("Una muerte monstruosa", 1976; OC/3: 131-143).

¹¹⁹⁹ Las implicaciones sacrificiales-cristianas de este relato fueron analizadas por Myriam Espinar y Ángel Esteban en su ponencia "Julio Cortázar y sus obsesiones: una "reunión" conflictiva" (VV.AA.: 1996: 211-217). Allí se ocuparon del tema de la muerte desde otros puntos de vista Matías Barchino Pérez ("Presencia de la muerte en los cuentos de Julio Cortázar", *ibid.*: 133-142) y Rubén Castillo Gallego ("La muerte ritual en los cuentos de Julio Cortázar", *ibid.*: 179-184).

Habiendo interpretado su figura a la luz de la imagen del Redentor, la muerte del Che provoca en Cortázar un sentimiento de desamparo que sólo la intimidad de la carta en que se incluye el poema que me ha de ocupar traduce. Tras explicar que se enteró en Argel de la muerte del Che, "sin querer convencerme", añade:

No sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca el escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente. La verdad es que la escritura, hoy y frente a esto, me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, la sustitución de lo insustituible [...]. Allá en Argel, rodeado de imbéciles burócratas, en una oficina donde se seguía con la rutina de siempre, me encerré una y otra vez en el baño para llorar [...]. Y todo esto que te cuento también me avergüenza porque hablo de mí, la eterna primera persona del singular, y en cambio me siento incapaz de decir nada de él. Me callo entonces. [...] Y para ti también es esto, lo único que fui capaz de hacer en esas primeras horas, esto que nació como un poema y que quiero que tengas y que guardes para que estemos más juntos. (Cortázar, 1984a: 76).

El poema surge, entonces, como efusión de la sentimentalidad, como huella de dolor y como medio de comunicación íntimo entre dos amigos que se sienten igualmente apesadumbrados. Semanas después, sin embargo, Cortázar se decide a darlo a la imprenta por considerarlo "tan breve y poco valioso como caro para mí" según reza la nota con que lo presenta a la publicación.

En esa elegía¹²⁰⁰ el "yo" que habla homenajea al muerto, visto como un doble. En cierto sentido, pues, cabría hablar de una muerte por delegación: siendo "el otro" un hermano jamás visto ("Yo tuve un hermano. // No nos vimos nunca / pero no importaba", 1-3), su muerte expía el destino incumplido del "yo". Los rasgos que caracterizan a uno y otro sujeto son antitéticos, si el "yo" es pasivo, el "hermano" es activo y atenúa la nostalgia de la acción: "Yo tuve un hermano / que iba por los montes / mientras yo dormía" (4-6). El reconocimiento del doble en el otro implica la armonía de las almas, sugerida por vía del sueño, más allá del contacto físico real ("caminé de a ratos / cerca de su sombra", 10-11). Y el final del poema completa la imagen cuasi

¹²⁰⁰ Ajustada a una forma "popular", el romancillo-endeche, de versos hexasilábicos, sin rima pero con estribillo, una especie de concesión a la escritura "accesible" que sus "camaradas" le reclamaban.

mesiánica que subyacía a la figura del Che, pues aparece como enviado que ilumina: "mi hermano mostrándome / detrás de la noche / su estrella elegida" (16-18).

"Sílabas vivas"

Esa elegía tiene un colofón interesante en un poema que parece casi su reverso lúdico-cómico: me refiero al poema que abre *Último round* (con un tipo mayor que el resto de los poemas del volumen, factores ambos que no han de ser casuales). Es un texto de homenaje basado en un juego léxico-fónico, barroco y aun, en cierto modo, cabalístico, consistente en hilvanar palabras que incluyen la sílaba "che", sin vacilar ante la transcripción fonética ("que vachaché"), el coloquialismo ("espiche") o incluso la paradójica "blasfemia" ("me cachendió") para lograr el efecto:

Qué vachaché, está ahí aunque no lo quieran,
está en la noche, está en la leche,
en cada coche y cada bache 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 luche y el que espiche
y en todo el que se agrande y se repeche
él estará, me cachendió.

Dado el contexto que rige en Cortázar la interpretación mítica de la figura del Che, no me parece descabellado proponer que esta "confesión de fe" traduce la seguridad en la eternidad y omnipresencia de la "sílabas vivas", que no es sino la transustanciación de la víctima sacrificada en el "logos" mesiánico. Como en el caso de Cristo, la muerte tampoco ha acabado con el Che; como el otro Salvador, también él resucita en la palabra. Quizá mejor que en la elegía, Cortázar ha conseguido aquí expresar su admiración y su homenaje a la figura de un redentor, inscribiéndolo en las líneas mayores de su poética, aquellas que se basan en la identidad de mundo y lenguaje y en su corolario: la identificación del sujeto con el nombre.

"Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos"

Terminaré mi análisis del tema del sacrificio en la poesía de Cortázar comentando lo que podría considerarse una especie de salmodia crítica, relacionable con el carácter "sacral" de los textos dedicados al Che, aunque su proyección sea muy otra.

Desde el título, este extenso poema declara su relación con otros textos sobre el mal y la crueldad incluidos en *La vuelta al día en ochenta mundos* ("Encuentro con el mal", "Jack the Ripper"): si en esos textos se hablaba de criminales, la "criminalidad" se anuncia como tema de éste; una criminalidad doblemente espantosa por ser "infantil". Pero lo que podría juzgarse como un "monstruo" verbal (si no viniese "avalado" por un epígrafe irónico: "Según informa la prensa"), apunta en Cortázar una valoración positiva: la condición de "infantil" confiere a la "criminalidad" un rasgo misterioso y positivo que ha de revelarse en el poema. Lo "infantil" en Cortázar aparece siempre valorizado significativamente: el niño es ser "extraño", demiurgo vicario de los poderes del "otro lado". La criminalidad infantil se traducirá en ceremonia sacrificial purificadora, efecto de un proceso de socialización corrompido, y aparecerá, a la vez, como mecanismo vitalizador de esa misma sociedad que debe terminarse.

Por encima del tono "apocalíptico" (que me parece una consecuencia, a la vez que un *a priori*, de la lectura), predomina, no obstante, la voz "salmódica" y "crítica" que enuncia este discurso. Me atengo en dicha calificación a los índices formales que señalaré en su momento y, en segundo lugar, a la relación, *modo poetico*, que este texto guarda (puede guardar) con algunos principios sostenidos por los pensadores de la "razón crítica", como sugerí en otro momento.

En tal sentido, este poema es una denuncia de las estructuras que sostienen la sociedad occidental sobre principios falsos que la han de llevar a su propia destrucción. Pero en un ejercicio de "dialéctica negativa", el poema no adopta un tono admonitorio, sino que decide extremar la tendencia revelada por el crimen infantil, convertirla de

fuerza ciega en instrumento consciente y aprovecharlo como punto de partida para la construcción de lo que en términos de racionalismo crítico se denominaría "utopía".

Reducido a su mínima expresión, el tema del poema refleja (¿traicionando?) el contenido cristiano que alienta en todo proyecto utópico. A mi juicio, una vez más, dicho tema es el de la redención por la muerte, enfocado desde el punto de vista de los oficiantes -seres conscientes- en lugar del de las víctimas -de su propia inconsciencia, más que del crimen-. Estos oficiantes, niños, pueden garantizar la "pureza" del rito. La perplejidad que, por oxímoron aparente, suscita el poema ("criminalidad infantil") puede dar lugar, en esta interpretación poética, a la revolución.

El título y el epígrafe del poema adoptan la forma de un titular de prensa. Así, cabe entretenerse un instante comentando el contrato "hipertextual" que se genera (cfr. Genette, 1989). Se sugiere la dependencia del poema con respecto a un artículo periodístico que diera cuenta del mismo tema. Pero la re-escritura implica una serie de transformaciones de muy diverso tipo¹²⁰¹. Por enumerar sólo las que me parecen más evidentes -entre las que señala Genette-, cabe, en lo formal, encontrar una *versificación*, en tanto en cuanto el poema se presenta como tirada de versos y es probable que su hipotexto presumible estuviera en prosa; en lo constructivo, se observa, sin duda una *transvocalización*, pues la enunciación del artículo periodístico aparecería en la habitual tercera persona, más o menos omnisciente y neutra, y el poema se pone en boca de un "yo" implicado; finalmente, en lo semántico, aparece la transformación fundamental (a la que ya he aludido con otros términos como "dialéctica negativa") y que es la *transmotivación* o postulación de causas diferentes para los mismos efectos (el asesinato de los padres). Habría que añadir transformaciones menores (si los nombres de los niños mencionados en el poema, por ejemplo, no se corresponden con los del artículo -

¹²⁰¹ La prensa ha sido fuente de inspiración cortazariana en otras ocasiones, como en el relato "Recortes de prensa" (de *Queremos tanto a Glenda*). Por otro lado, el tablón frente a su mesa del que colgaba recortes se ha convertido en legendario gracias a algunas entrevistas (cfr. Harss, 1968) o menciones de otros escritores (Vargas Llosa, 1993).

caso de mencionarlos- se daría un mecanismo parcial de *transdiegetización*) y una transformación mayor que creo Genette no consigna y sin embargo afecta de modo radical al régimen hipertextual de la literatura: la transposición del modo narrativo al poético y que podría clarificarse, teniendo en cuenta alguna de las últimas aportaciones del crítico francés, como trasposición del régimen de la ficción al régimen de la dicción (Genette, 1991).

Por insistir todavía un poco más en la línea genettiana, me atrevería a decir que el título del poema mantiene una relación para-textual con el resto de índole, cuando menos, irónica, puesto que *imita* un discurso, el periodístico, que aparece cuestionado en el interior del texto, consignado como una de las posibles causas del aumento de la criminalidad infantil: la mera enunciación, por su carácter mimético y su reversión irónica, adquiere un carácter de denuncia que trasciende de los meros contenidos "imparciales" que la prensa quiere transmitir como si no le afectaran.

El epígrafe, "según informa la prensa", además, como efecto de la transvocalización, sufre, de rechazo, consecuencias igualmente irónicas. Si *a priori* se presentaba como argumento de autoridad y de objetividad, la lectura del poema lo convierte en "desautorización", en reserva y finalmente, en denuncia, en oposición abierta de los dos discursos, el del poema y el de su presunto hipotexto, que resulta finalmente "falsado" a través de la revelación de su contenido oculto.

El poema es una serie de cincuenta y cuatro versos en su mayor parte libres, pero también compuesta de no pocos heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos. Su composición se rige por tres principios constructivos: el paralelismo y la repetición, en primer lugar, que le dan el ya mencionado tono de salmodia; el "prosaísmo" vinculado a una cierta tradición de poesía crítica moderna, que da lugar a una serie de usos verbales determinados y a la construcción de isotopías semánticas concretas; y, finalmente, un tejido simbólico mínimo en este caso, pero significativo.

Por lo que hace a la distribución interna de la materia, resulta también bastante clara. Pueden distinguirse tres grandes secciones: a) "descripción" simbólica de la "anti-utopía": la "Gran Costumbre" (1-14); b) salutación a los "redentores": los niños asesinos (15-41); c) admonición y visión de un cambio posible (42-54).

La primera sección, a su vez, presenta dos núcleos claramente diferenciados por un espacio en blanco. El foco del primero de ellos (1-6) lo constituye la palabra "deslinde" (5), que es otra manera de nombrar al azar que se figura en el v. 1: "Una moneda cae cara o cruz". Estos primeros versos esbozan en cierto modo un paraíso de posibilidades que se ve recortado en el momento de aparición de la "Gran Costumbre", la vigilante que vela al pie del deslinde (5 y 6). Ya aquí aparece la técnica paralelística (basada en la anáfora y en la repetición de estructuras sintácticas): "Una moneda cae cara o cruz / como la cruz cae Cristo o los ladrones, / como la cara cae gracia o sombra / como la luna cae estatua o perro" (1-4). Esta construcción paralelística se refuerza por ese "encadenamiento figurativo" que ya señalé en otros poemas y que en este caso viene propiciado por un juego de deslexicalización del cliché verbal contenido en el primer verso: la cruz de la moneda evoca automáticamente la del martirio (y eso da pie para una primera e inmediata verbalización del tema de la redención); a su vez, cara se proyecta en "gracia" (sin duda regida por "Cristo") o "sombra", con lo cual se abandona la moneda y se pasado a la persona; "sombra", por su parte se encadena con "luna" y con "estatua" (que podrían venir a su vez de "moneda") y -en semejante contexto, tan lorquiano- no podía faltar el "perro"¹²⁰².

Este mundo posible, reino de la ambigüedad, no podría sostenerse desde el momento de aparición la racionalidad occidental, no crítica, sino, siguiendo a los filósofos de Frankfurt, tecnológica. Por mal nombre, "la Gran Costumbre". El segundo núcleo de esta primera parte del poema enuncia, pues, el momento de desambigüación

¹²⁰² Pienso ahora en uno de los *Sonetos del amor oscuro*, "Tengo miedo a perder la maravilla", donde aparecen la estatua, la mejilla, el tesoro, la cruz, la noche y el perro (García Lorca, 1980: 701).

conseguido por ella. El encadenamiento en este caso es reiterativo: el v. 7 repite, modificando mínimamente el orden, los dos versos anteriores y añade (repetición y amplificación, procedimiento típicamente salmístico) un atributo al sujeto: "con capucha de avestruz", que apenas constituye una metáfora, aunque un tanto extraña. El sentido es claro: el atributo definitorio de la "Gran Costumbre" es la "ocultación"; el tropo elegido reduplica este sentido de modo directo (la capucha) e indirecto (se la compara con un avestruz, la estolidez de cuyos procedimientos de defensa¹²⁰³ es bien conocida). Los tres siguientes versos se construyen otra vez de modo paralelístico, reproduciendo las limitaciones que se imponen a las posibilidades presentadas en los primeros versos: "para que una moneda caiga siempre cara / y toda cara siempre sombra caiga, / para que toda cruz sea Cristo" (8-10), amplificando una vez más con una imagen común en Cortázar: "para que el pie no salga de su huella vela la Gran Costumbre" (11). Todavía se reitera una vez más cuál es la función de esta fuerza singular, añadiendo un símbolo nuevo, de claro significado "vampirista" (la socialización que vacía al individuo) e introduciendo una modulación nueva en el tema: "vela con largos dientes colgando sobre el labio cuneiforme, baskerville, elzevir: el Código, ese nombre / del hombre vuelto Historia" (12-14). Es el tema de la escritura, o de modo más general, de la cultura como fuerza uniformadora, algo así como un rito de paso en el que se pierden potencialidades esenciales de lo humano: la mención de dos tipógrafos famosos, la doble evocación de Hammurabi, no son sino metonimias de lo que se explicita después: el Código en abstracto, la formulación de reglas, la entrada en la Historia (con mayúscula paradójicamente desprestigiadora; luego aparecerá la otra). Con esta aparición de la escritura se ofrece la primera clave para la lectura irónica cuando menos del epígrafe. Por una curiosa *abismación*, a partir de este momento la "prensa" se convierte en otro de los nombres de la "Gran Costumbre" (como el Código o la Historia u otros que aparecerán), y el cuestionamiento de ésta

¹²⁰³ "y la razón es sobre todo defensa", se decía en "Encuentro con el mal" (VDOM: 235).

repercute sobre la valoración concedida a lo que se presentaba como "fuente". El poema comienza a ser "otra cosa", multiplica (*en su mismo discurrir*, y eso es lo interesante) su calidad como objeto (léase también instrumento) de transformación.

La parte central alberga el desarrollo puramente sacrificial del poema. Se plantea como desarrollo de lo ya apuntado y a la vez como *petición* (nueva vinculación con el salmo). La estrategia formal es, como dije, la de una salutación a los redentores. Esta condición está inscrita textualmente en el poema por medio de dos símbolos comunes (en posición privilegiada, comienzo y fin de fragmento), el lavado y la incineración purificadora: "llamados a lavar la lepra hereditaria" (16), "Oh niños asesinos, oh salvajes antorchas" (35), "Una lata de nafta, un fósforo y se acaba: la hoguera es una rosa, / la noche de San Juan empieza, hosanna!" (40-41), y expresada literalmente en el centro de esta parte: "mátalos de verdad para que vivan" (28).

En esta parte del poema aparece la única marca que parece remitir a un hipotexto que se está siguiendo: me refiero al uso, inesperado y por ello tanto más destacado, de imperfecto de indicativo (tiempo de narración), única huella de un texto anterior: "irrumpiendo en la sala cuando el padre y la madre miraban la TV" (17).

Es el momento de indicar que la mención a los Estados Unidos en el título, como la invocación "maravillosos niños norteamericanos", o la serie de nombres (que no es sino una forma más de redundancia isotópica: Mervyn Rose, Sandy Lee, Roy McCall, Dick, Lana Turner junior¹²⁰⁴), no es mero recurso de "verosimilitud" realista (fuera de lugar en el régimen de la "dicción") o rasgo "prosaizante". Obviamente, la enemiga contra cierto "estado de cosas" debía localizarse en el país de Jauja: EEUU funciona aquí poemáticamente como una metonimia del mundo que se pretende reducir a su imagen.

La parte central del poema se construye, en lo semántico, como una confrontación entre el principio rebelde-redentor, personificado en los niños-asesinos,

¹²⁰⁴ Este último además podría leerse como caso de "transvocalización" interna de efecto irónico: se adopta al parecer la voz de los padres que reducen a sus hijos a meras copias de lo que la cultura -cierta cultura- les ofrece.

y las numerosas hipóstasis sometedoras de la Gran Costumbre. En lo formal, es el momento de "explosión" del procedimiento paralelístico (abundan los ejemplos de todo tipo: reduplicación dentro del verso, anáfora, etc.). Por sistematizar mi comentario, señalaré seguidamente cómo se textualiza cada uno de los dos principios mencionados.

De una parte, otra vez de forma "dialéctico-negativa", el asesinato de los padres no es crimen, la rebelión es "legítima defensa" (23). Los instrumentos victimarios son rudimentarios y expeditivos: puñalada ("sana, perfecta", 18), fierrazo ("en las cabezas", claro, 18), escupitajos (30), lata de nafta y fósforo (41), que harán "lo que no hará la silla eléctrica" (21), instrumento de otros tipos de muerte, la ejecución no liberadora (como ya se proponía en "Appel rejeté"). Los objetivos no son, sin embargo, nada simples: "asesinos de un tiempo proxeneta" (22), destruir la historia (30). Eso los convierte en "jóvenes héroes" (22) opuestos literalmente a "los podridos héroes de desfile" (46) que serán una de las imágenes finales de la corrupción, uno de los más claros ejemplos de *inversión* de los significantes culturales, que es de lo que se trata.

Del otro lado, la sofisticación de la cultura. La desigualdad de fuerzas (otra vez David contra Goliat) se refleja en el poema en una mayor elaboración (lo que significa, según el procedimiento constructivo que lo rige, multiplicación) de la parte dedicada a la Gran Costumbre. A este incremento discursivo se confía la parte de denuncia "contenidista". Se siguen dando nombres al Leviathan: "la lepra hereditaria" ya vista, "el padre, la madre", pero también "las tías comedoras de estampas y pantallas floreadas" (36), "los abuelos con medallas de honor en la entrepierna" (7; o sea, los "podridos héroes de desfile"), "los papás que pontifican experiencia" (38) o "las mamás que cosen los botones con aire de martirio" (39) y que constituyen un claro ejemplo de sacrificio falso. La familia en pleno como instrumento de socialización, es decir de "desindividuación". Pero también "la rueda de las ruedas" (30, construcción de superlativo por reduplicación típico de la retórica bíblica, ya presente en "Appel

rejeté"), el "tiempo proxeneta" (32) o simplemente el Tiempo (44). O, más simplemente aún, *Time* (31), cifra de los instrumentos "acostumbradores", final denuncia de la "prensa".

Pero, además de nombres, la "Gran Costumbre" tiene instrumentos y símbolos. Por lo que hace a los primeros: la televisión, la prensa, la publicidad (Kolynos, Goodyear -19-, "el dentífrico perfecto" -25-), nuevas formas de la cultura ("bozal de enciclopedias" -24-, "discos de Sinatra o del Cuarteto Húngaro" -26-) o simples fascinaciones de la "vida moderna" (la "promoción" -24-, el "telegrama en fórmula de lujo" -25- o el automóvil de rigor, un "De Soto" -24-).

Correlato de sus mecanismos de ocultamiento, son las representaciones simbólicas en el texto de esos instrumentos de cultura y de los procesos que ponen en marcha. Ya mencioné los dientes, imagen vampirista que apunta al proceso de supresión de la identidad. Aparecen también los "gusanos de manteca podrida" (29), en correlación con la reiterada aparición de léxico de corrupción ("podridas efemérides"-45-, otro sinónimo del Tiempo).

De mayor interés resulta el paradigma metafórico elegido para nombrar las operaciones que la cultura impone a los individuos: todas se transponen en léxico de tipo sexual. El verdadero crimen es aquel que "ellos" cometen sobre los niños: "están tratando de violarte" (23). Por otra parte, lo que estos niños deben destruir es "una historia / que masturba sus monos al ritmo de las máquinas de *Time*" (31). El resumen del "estado de cosas" es, consecuentemente, que "la historia siga su cópula gomosa con la Historia" (43), cópula incestuosa de la que resultará que "el tiempo sea hijo del Tiempo" (44)¹²⁰⁵. Mención indirecta de lo sexual es una referencia que transporta inevitablemente al fragmento de tono "social" que aparecía también, por ejemplo, en un poema como "Jack the Ripper" y que aquí se reitera fijándose en un idénticas figuras:

¹²⁰⁵ Esta mención ha de recordar el mito de Cronos, pertinente a mi juicio en tanto que según el poema lo que se produce es una devoración del Tiempo y lo que se propone es que los hijos devoren a ese mismo Tiempo.

"que entroniza princesas de ruleta católica, / que engendra putas para despreciarlas desde el lecho legítimo / con un desprecio que no irá jamás a un almirante o a un obispo" (32-34). La mención de lo sexual (bien como metáfora, bien como contenido) forma parte del programa subversivo que ilustra el poema.

En esta parte central, en situación también central (27), aparece la única enunciación en primera persona de todo el poema: "no te vendo palabras, mátalos de verdad para que vivan". El ruego redentor ha sido ya comentado; la alusión a las palabras es insistencia nueva y más explícitamente verbalizada en la diferencia entre el discurso del poema y aquellos otros discursos que, aparentemente inspiradores, el propio poema pretende invalidar.

La parte final (42-54) es una admonición a la necesidad de cambio y un vislumbre de la vía por la que éste puede llegar. La técnica constructiva es la misma (anáforas y paralelismos). En un afán de "cierre" se vuelven a mencionar las imágenes de los primeros versos: mientras no se abandone la Gran Costumbre "las caras serán sombra, las cruces / serán Cristo [...]" (47-48) y se amplifican con otras nuevas, "[...] y la luz el amargo kilowatio, y el amor / revancha y no leopardo" (48-49), que recuperan temas aludidos en el cuerpo central del poema: la artificialidad, la sexualidad pervertida.

Los últimos versos, entre paréntesis como si fueran un corolario falsamente prescindible, agazapado y siniestro, construyen una escena inquietante que representa la transmisión del papel del oficiante del sacrificio:

50 (Algunos, pocos, viven desacostumbrándose.
Los matan a montones, pero siempre hay alguno
que escapa, que espera a la salida de la escuela
para alentar al colegial de ojos de hielo
y regalarle un cortaplumas.)

El tema del sacrificio se ha revelado como hilo conductor del discurso lírico cortazariano en múltiples direcciones: desde la reflexión sobre la "in-trascendencia"

metafísica de la muerte a la virtud simbólicamente socializadora y crítica del asesinato ritual. Entre ambos polos, deberían mencionarse también lugares en que el sacrificio aparece como imagen vinculada a otros temas. Es obvio que el erotismo es terreno privilegiado para la aparición de la muerte ritual y en varios poemas se utiliza explícitamente la metáfora, o incluso la construcción de una imagen de sacrificio ritual extensa¹²⁰⁶.

La entrega voluntaria del "yo" como víctima que se debe ceder en el proceso de conocimiento también aparece en poemas tempranos representada como sacrificio cruento¹²⁰⁷. Pero lo más interesante es cómo perdura esa imagería en la que he llamado poesía crítica. Para llegar a comprender cabalmente la eclosión de ese discurso crítico y su vínculo con la fábula hermenéutica que vengo proponiendo resta, no obstante, transitar por el ámbito en el que se hace explícito el abandono definitivo del orden sacral por parte del sujeto y su denuncia de todo tipo de artimañas sustitutorias.

¹²⁰⁶ El tema del *sparagmos* (en términos de Frye) vinculado al encuentro amoroso ya lo percibieron, con mayor o menor agudeza, Campra ("Esta obsesiva ceremonia del arrancamiento en la que los oficiantes son el amor o el sueño es la tentativa extrema que propone la poesía de Cortázar para llegar a la verdad del hombre y de las cosas", 1987: 20) y Serra Salvat ("En varios poemas se da una desarticulación y un desmembramiento dramáticos del cuerpo humano [...]. Este desmembramiento ha sido comentado por la crítica en los cuentos y se interpreta como una disconformidad entre el poeta y su cuerpo", 1996: 458-459). El sacrificio como metáfora explícita del encuentro erótico aparece en "El simulacro" ("una sed de combate y de campana / me lanza al sacrificio en que te pierdo", 3-4). El segundo de los "Cinco últimos poemas para Cris" representaba, como se recordará, una escena del culto cruento a Sekmeth y también en "La noche de las amigas" se transcribe una escena onírica de sacrificio: "Un pectoral de esmalte azul profundo / entre los senos de la virgen / que desnudan al pie de los peldaños / sólo dejándole el temblor del pelo / y la joya que en su respiración intenta / el vuelo inmóvil del espanto. // Torpe comedia de novela erótica, / el altar, la oficiante de caderas estrechas, / las esclavas vestidas de leopardo / izando a la doncella que suplica, // el minucioso empalamiento, / la lenta retirada del falo de amatista / que vierte sobre el mármol una estrella / de instantáneos tentáculos...".

¹²⁰⁷ Así el soneto "Vacío cofre de ascensión continua..." culmina la petición fáustica de saber con un ofrecimiento sacrificial de los instrumentos tradicionales de conocimiento a cambio de un saber "distinto", esotérico: "Yo te cedo mis ojos, y las manos / las consagro, cortadas, a tu Signo, / y el prelude de sangre de mi muerte" (9-11). También "La libación" emplea la metáfora del sacrificio como culminación de un proceso ascensional expansivo que conduce al conocimiento y a la consiguiente melancolía una vez abandonado el lugar del rito: "En la cima (hubo un templo, un altar, y allí sacrificamos) / pervivirán con nubes de miel a mediodía / bajo la blanda sombra del verano / la huella de tu pie, de mi rodilla, / la libación a cambio de esta dura / conciencia que nos queda" (16-21).

3. MODERNIDAD Y SACRALIDAD PRECARIA

Habiendo elegido el patrón arquetípico de la fábula órfica para intentar una comprensión general de la poesía cortazariana y después de haber efectuado un movimiento hermenéutico que ha tenido como hitos el repaso de algunos tópicos órficos concretos y la expansión hacia dos ámbitos temáticos diversos pero imbricados en el mismo patrón, como son la mirada sobre el objeto de arte y la cuestión del sacrificio, resulta evidente que no es ajeno a ese planteamiento el problema más amplio de las relaciones entre la poesía y "lo sagrado". El avance que he de verificar en este momento afecta a la disolución relativa de esa confianza en la sacralidad trascendente, esto es, busca la inserción de la escritura lírica cortazariana en el paradigma de la desacralización que se ha caracterizado como rasgo de la escritura de la modernidad.

En efecto, tras haber analizado algún poema en que se representaba la muerte de la divinidad y otros en los que la muerte aparecía como vía óptima para iniciar un proceso de divinización del sujeto, el conjunto de poemas que he de analizar en las páginas que siguen pueden agruparse en torno al tópico de la *muerte de Dios* y sus efectos: la secularización de la vida, en primer lugar, y la inmediata respuesta dialéctica que esa secularización encuentra en un movimiento antitético de re-sacralización del mundo. Como señalara Gutiérrez Girardot en varios lugares (1987a, 1987b y, sobre todo, 1988), tal es el sentido de la revolución modernista (que prolonga el gesto romántico). Heredero consciente de esa tradición, Cortázar traduce sus protocolos simbólicos. De la "desmiraculización del mundo" (Weber) a la rehabilitación de la fantasía como fuerza suprema, el autor argentino repite la transición ideológica de la escritura que se inicia con el Modernismo y que deja al hombre frente a la perplejidad de lo maravilloso fenoménico, que no puede remitirse a una instancia superior y que,

prescindiendo de causas sagradas en las que ya no cree, opta por sacralizar los efectos. Tal es la consecuencia (y el paliativo) más banal del engaño que, según Girard (1983), en términos no exclusivamente literarios, caracteriza a la modernidad: la creencia en haber escapado del ámbito de lo sagrado. El planteamiento dialéctico del filósofo francés se enuncia como advertencia paradójica que encajaría perfectamente en el discurso cortazariano: "Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo" (Girard, 1983: 38). A su juicio, resulta imposible salir de ese círculo y el olvido de ese principio se convierte en algo peligroso. Toda la violencia que somete al individuo en las sociedades modernas procede de ese olvido¹²⁰⁸ y, en buena medida, el papel del discurso crítico consiste en disolver ese olvido.

Consecuencia de ese engaño, como digo, es una re-sacralización de doble vertiente, pues, si por un lado implica la conciencia "primitiva" de habitar un orden en sí maravilloso (conciencia que puede hallarse, por ejemplo, tras la escritura de muchos cuentos cortazarianos), también comporta, por otro lado, el enmascaramiento del olvido de lo sagrado mediante la "totemización de dioses nuevos"¹²⁰⁹, no menos falsos que los dioses que se ha pretendido expulsar, y que, por ello, da lugar a una escritura crítica que pretende revelar el proceso de sustitución espúrea que se ha producido. De este último tipo de discurso, trascendido ya el ámbito de lo sagrado, me he de ocupar en capítulos posteriores.

¹²⁰⁸ "Ya hemos definido el "error" fundamental de la interpretación moderna siempre que su pregunta se refiera a lo "sagrado". Nos imaginamos que esta pregunta está exclusivamente reservada para nosotros. Nos creemos la única sociedad que ha escapado alguna vez de lo sagrado. Decimos, pues, que las sociedades primitivas viven "en lo sagrado", es decir, en la violencia. Vivir en sociedad es escapar a la violencia, no evidentemente en una reconciliación auténtica que respondería inmediatamente a la pregunta "¿qué es lo sagrado?" sino en una ignorancia siempre tributaria, de una u otra manera, de la misma violencia. [...] La tendencia a borrar lo sagrado, a eliminarlo por completo, prepara el retorno subrepticio de lo sagrado, bajo una forma que ya no es trascendente sino inmanente, bajo la forma de la violencia y del saber de la violencia" (Girard, 1983: 333-334).

¹²⁰⁹ "Esta desaparición puede consistir generalmente en la transformación de los símbolos y contenidos religiosos en medios para expresar contenidos profanos, es decir, en una enajenación de lo sacral, que a su vez sacraliza lo profano" (Gutiérrez Girardot, 1987a: 498).

Por otra parte, el postulado de la "muerte de Dios", que se remonta a propuestas de Richter o Hegel, no supone un asesinato consciente, no se acoge a un ateísmo racionalista, sino que es mera comprobación de una *ausencia*, reconocimiento de una falta de necesidad¹²¹⁰; la cual si, por un lado, y aun a pesar de sus limitaciones, conduce a la compensación de una "nueva mitología" procedente de la poesía (algo que ya propuso Schlegel)¹²¹¹, de otra parte, anunciaba como última consecuencia el reconocimiento del nihilismo como "ontología" propia de la post-modernidad¹²¹². En tal sentido, el "abandono de los dioses" es una consecuencia más del proceso de desontologización metafísica que, según Vattimo, caracteriza a la modernidad¹²¹³.

¹²¹⁰ Como indica Gutiérrez Girardot y corrobora, más recientemente y desde otro punto de vista, el análisis de Vattimo (1995). También Gadamer repara en ello, invocando el ejemplo de Rilke, en términos muy pertinentes para el caso de Cortázar: "[...] la poesía de Rilke está impregnada de la idea de que Dios está lejano y ninguna evocación de creencias cristianas o humanistas o de antiquísimos símbolos míticos deben ocultarnos esa lejanía. [...] Estamos, pues, ante una poesía de la lejanía de Dios. A esta lejanía se opone exactamente el elogio de "lo de aquí" (*das Hiesige*) y del "estar aquí" (*das Hiersein*)" [...] ("Rainer Maria Rilke, cincuenta años después", 1975; en Gadamer, 1993: 72-73).

¹²¹¹ "La nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como "religión del futuro" no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso" (Gutiérrez-Girardot, 1988: 54); "El arte no tuvo ni pudo tener el carácter de una *religatio* para todos" (*ibid.*).

¹²¹² "Mas la modernidad es hija de la tradición religiosa de Occidente: ante todo, como secularización de esa tradición" (Vattimo, 1995: 85). Cfr., además, el comentario que hace el filósofo italiano de la interpretación nietzscheana de la muerte de Dios, que me parece en extremo sugerente para aplicarlo al análisis de la desacralización en la escritura de Cortázar: "El anuncio de la muerte de Dios es realmente un anuncio: o, en nuestros términos, la anotación de un curso de eventos en que nos hallamos involucrados, que no describimos objetivamente sino que interpretamos arriesgadamente como concluyéndose con el reconocimiento de que Dios ya no es necesario. La complejidad hermenéutica de todo ello estriba en el hecho de que Dios ya no es necesario, se revela como una mentira superflua (mentira, precisamente, sólo en cuanto superflua) a causa de las transformaciones que, en nuestra existencia individual y social, han sido inducidas precisamente por creer en él. Es conocido el esquema del razonamiento de Nietzsche: el Dios de la metafísica ha sido necesario para que la humanidad organizara una vida social ordenada, segura, sin verse expuesta continuamente a las amenazas de la naturaleza -combatidas victoriosamente gracias a un trabajo social jerárquicamente ordenado- y por las pulsiones internas, domadas por una moral sancionada religiosamente; pero hoy, que esta obra de aseguramiento está, aunque sea relativamente, cumplida, y vivimos en un mundo social formalmente ordenado, disponiendo de una ciencia y de una técnica que nos permiten vivir en el mundo sin el terror del hombre primitivo, Dios parece una hipótesis demasiado extrema, bárbara, excesiva; además, ese Dios que ha funcionado como principio de estabilización y aseguramiento es también el que ha prohibido siempre la mentira; por lo tanto, son sus mismos fieles, por obediencia, los que desmienten el embuste que él mismo es: son los fieles los que han asesinado a Dios..." (Vattimo, 1995: 44).

¹²¹³ A partir de Heidegger y con relación interesante para el análisis de los inicios de la escritura cortazariana en *Presencia*: "[...] yo propongo [...] la historia del ser como historia de un "largo adiós", de un

Pero de la argumentación del filósofo italiano interesa sobremanera el giro dialéctico mediante el que se pretende enraizar esa desontologización como algo previsto en la tradición occidental-cristiana. Su argumento, por lo que se refiere al orden de lo religioso-sagrado, se basa en el concepto teológico de *kenosis* o debilitamiento (de la divinidad del dios) como condición inexcusable para la encarnación: "Pero, ¿la misma secularización no será por el contrario una "deriva" inscrita positivamente en el sentido de la *kenosis*?" (Vattimo: 1995, 94). En esas condiciones, su conclusión tiende a reconocer la deuda positiva de la "hermenéutica nihilista" (que es para Vattimo el nombre de la filosofía contemporánea) con dicha tradición a partir del concepto de "caridad": "El sentido del reconocimiento del parentesco de la hermenéutica nihilista, para la dogmática cristiana [...] es el manifestarse de la caridad como único contenido decisivo del mensaje evangélico" (*ibid.*: 96).

debilitamiento interminable del ser; en este caso la superación de la metafísica se entiende únicamente como un acordarse del olvido, nunca como un volver a hacer presente el ser [...]" (Vattimo, 1995: 50-51); "La importancia que tiene en Heidegger la noción, y la misma expresión, de "metafísica como historia del ser" señala, por el contrario, en el sentido de una concepción del ser en que la diferencia ontológica se efectúa precisamente en el darse del ser como suspensión y como substracción. No casualmente el máximo olvido del ser se da cuando se piensa como presencia" (*ibid.*: 51). Teniendo en cuenta estas observaciones me parece que la totalidad de la obra de Cortázar puede inscribirse en el centro del cauce evolutivo de la escritura y pensamiento occidental. Una interesante carta de 1940 revela explícitamente la conciencia cortazariana de la necesidad de un "nihilismo dialéctico" como única vía de desarrollo para la cultura occidental, tras pasar la prueba de las guerras mundiales: "War, war, war. So what? Escuche: de esto, pase lo que pase, va a surgir, acaso definitivamente, una concepción negativa de la historia como itinerario hacia un fin. Empiezo a admitir seriamente la egoísta salida que ofrece todo nihilismo. Ser optimista, ahora, es grotesco. Y, con todo, es la actitud heroicamente necesaria. Hay heroísmos grotescos; éste es uno. Pero yo empiezo a ver la necesidad de un análisis esencial de conceptos tales como cultura, hombre, democracia, valores, teleología, progreso. No se me escapa que, en épocas de guerra, el pensamiento tiende a aislarse, a contemplar con abstracto pesimismo, la agonía de pueblos que se matan. Pero hay mucho de justo en la amargura que vivimos hoy. Comprendemos de improviso cosas que ayer, en la paz, no hubiéramos tolerado. Yo advierto que la democracia (con sus típicas formas de gobierno) no pasa de un ideal jamás realizado. Los pueblos no tienen un nivel espiritual como para regirse. ¿Qué les falta? ¿Cultura? ¿Pero es la cultura suficiente? No. Marx tenía razón, y el capital hace bailar los títeres. El dictador fascista o nazi es el hombre que sustituye un valor por otro; quita la riqueza como signo de poder, y la sustituye por la ambición. [...] [Esto] pretende sostener que el cristianismo no ha servido para nada, y que nosotros, la minoría culta, alejada del dinero y la ambición, con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia, de toda participación" (18-VII-1940; Domínguez, ed. 1992: 226-227). El mismo impulso dialéctico le llevará años más tarde a trascender esa "suspensión de toda participación".

Un proceso semejante de "debilitamiento" de la noción de Dios y de transición hacia un principio de "caridad" me parece identificable en la evolución del pensamiento y la escritura cortazariana (recuérdese su confesión a Barrenechea en 1964 acerca de la importancia que concedía a la piedad en el momento de redacción de *Rayuela*). Porque, ciertamente, de la fijación problemática en un arquetipo mítico (y como tal perteneciente al ámbito de lo sagrado: un Dios-Presencia, un sujeto órfico que se convierte en víctima) se pasará, tanto en la tradición moderna como en el caso particular de Cortázar, a través del "debilitamiento" y del gesto polémico desacralizador, hacia una escritura crítica de la inmanencia residual -que no elude, obviamente, el cauce satírico, compensador del patetismo de lo sagrado- y que, a efectos prácticos, significa la orientación de la escritura hacia la indagación en obra de su lugar en el discurso más general de lo social-político¹²¹⁴.

Así pues, el análisis de la desacralización en la poesía cortazariana se presenta como el momento de transición entre el enfrentamiento con el tema de lo sagrado trascendente en *Presencia*, que se prolonga en una poesía de la "presente ausencia" (en todos los ámbitos, del amoroso al cultural y hasta el sentido de la muerte) y el lugar posible para la reintegración de la identidad al sujeto individual, mediante la puesta en marcha de un discurso social de índole crítico-satírica que se puede leer, acaso, como contrapartida del discurso patético que ponía en obra el sacrificio de la víctima laica.

4. EL PROBLEMA DE DIOS EN PRESENCIA

Llegando al centro de la posible comprensión global de la poesía cortazariana se impone, claro, un gesto de retorno hacia el origen. Mi análisis aspira a la exhaustividad

¹²¹⁴ Gutiérrez Girardot señala como entre las "nuevas sacralizaciones" de fin de siglo se encuentra el concepto de Patria por el nuevo estado burgués o incluso el enfrentamiento problemático con la vida urbana: ambos aspectos serán tratados, para lo que hace a Cortázar, en el próximo capítulo de mi estudio.

y pretende completar una laguna en la exégesis cortazariana. Fuera del estudio a tantos efectos inaugural de Graciela de Sola, por lo general se ha silenciado la importancia de lo sagrado en la escritura cortazariana¹²¹⁵. Y, a mi juicio, un concepto de lo sagrado lo suficientemente amplio, no connotado confesionalmente, sino atenido a los límites impuestos por la investigación antropológica desde hace más de un siglo (y aun reconocidos en las observaciones críticas de la filosofía más reciente, como puede ejemplificar la posición de Vattimo), puede servir de elemento aglutinador de la escritura cortazariana, permitiendo reconducir hacia un cauce común lo que de otro modo no se deja interpretar sino como "oscilaciones ideológicas". El ciclo sacralización-desacralización-resacralización es, una vez más, el arco que lanza la escritura cortazariana y, por ello, la integra de lleno en la corriente de la modernidad.

A esa aspiración de exhaustividad, y al giro hermenéutico necesario cuando se llega al centro, según he dicho, obedece la atención que dedico en primer lugar en el análisis de la figura de Dios en *Presencia*. A partir de este primer momento problemático, la transición hacia una escritura decididamente desacralizadora dará cuenta de la evolución cortazariana.

¹²¹⁵ Nadie se ha atrevido a afirmar con la rotundidad que lo hace Sola (1968: 31) que es característica de la obra cortazariana "una apertura a lo numinoso o sagrado que define un temple eminentemente religioso". Más recientemente, M. Domínguez ha intentado algo en esa línea, pero su enfoque es más tendencioso, pues basándose casi exclusivamente en textos privados (las cartas que publica) de la primera época pretende rehabilitar a un Cortázar fundamentalmente "cristiano" o "católico", lo que es sin duda limitador. Cfr. por ejemplo: "Cortázar tuvo siempre un interés *demasiado* curioso y apremiante por el fin del hombre. [...] Aun sin frecuentar la Teología y sin practicar la religión, hay en él un trasfondo cristiano profundo" (Domínguez, ed., 1992: 110; la cursiva es mía); a demostrarlo dedica el capítulo "La apertura a la trascendencia" (*ibid.*: 137-173), que no pasa de ser una acumulación de testimonios autorales. Más recientemente, Benítez ha vuelto a suscitar el tema en términos más comprensivos y refiriéndose concretamente a la poesía: "La poesía de Cortázar, como la de Baudelaire y la de Rimbaud, propone una total aventura humana hacia la interioridad honda o hacia el misterio de lo exterior invisible. No se trata de influencias literarias; se trata del aprendizaje de un modo de ser auténtico, de una fundamental actitud vital y poética" (Benítez, 1989: 51); "Pero Cortázar, aun el Cortázar juvenil, no anda tras la prosecución de un absoluto de clara estirpe gongorina; no hay absoluto, sino un constante juego de apariencias y de circunstanciales encuentros donde el ser se reorganiza; el más allá de Cortázar nada tiene que ver con una tradición religiosa, con la subida por una escala más o menos angélica; es sólo un corrimiento hacia el costado, el abrir una puerta, el deslumbramiento súbito de otra realidad, de la conformación nueva, el nuevo juego combinatorio, de lo que ya se dio antes y se repetirá después. Como en los *avatares* de la filosofía hindú, el ser vuelve a encubrirse en una torpe apariencia y el poeta deshace la máscara que lo oculta" (*ibid.*: 55).

A mi juicio, tres son los aspectos que caracterizan al Dios que aparece nombrado en el primer poemario cortazariano¹²¹⁶. En primer lugar -por ser quizá el menos problemático-, Dios se identifica, en una línea tradicional que no pasa de ser una "licencia poética", con el *numen* que concede al poeta la facultad creadora. Así, el "yo" que homenajea a Neruda en uno de los sonetos reconocerá la diferencia radical entre su discurso poético y el del maestro, en tanto en cuanto de aquél falta la "presencia" de ese numen: "Caballo de las noches, yo no sigo / tu galopar tendido en la llanura / donde vela la arcaica criatura / que está contigo y que no está conmigo" ("Neruda", 5-8). Esa misma convicción poética de que el poeta es un inspirado que nada puede hacer para acceder o renunciar al "don" aparece también en el soneto titulado "Súplica", dirigido explícitamente a un destinatario identificado como "Señor" -y que, por tanto, reconoce una existencia a la divinidad, siquiera sólo sea textual-, en el que el "yo" se enajena aparentemente para reclamar el reconocimiento de la conexión entre el poeta-vate y la divinidad: "Yo te pido un latido del futuro / en que el mundo comprenda que ha tenido / fragmentos de su Dios en un poeta" ("Súplica", 9-11). En cierta medida, también puede considerarse la presencia del dios-numen en el soneto "Pena de una tarde", en tanto que se representa allí una escena de "inminencia" de la efusión poética en el "yo" tras haberse entregado a la lectura: "Silencio del soñar tras la lectura, / con la guardia de un alto centinela / y el redoble lejano de la tarde" ("Pena de una tarde", 9-11). Sin duda, ese "alto centinela" tiene el mismo referente que la "arcaica criatura" que asistía al poeta verdaderamente inspirado.

Pero fuera de esta que he considerado "licencia poética", la figura de Dios tiene implicaciones temáticas de mayor alcance, puesto que el discurso de *Presencia* plantea la oposición entre, al menos, otras dos concepciones de la divinidad. Primero aparece como "espíritu" (o, por mejor decir, "presencia") que penetra y se revela en todos los

¹²¹⁶ Fuera de las conexiones metafísicas, no estrictamente teístas, que el problema tiene con el concepto de la "presencia", que ya tuve ocasión de comentar casi al principio de mi estudio.

aspectos de la realidad accesible al individuo; y, en segundo lugar, contradictoriamente, como "enigma" que, por su propia ineludible "presencia", vela el acceso a la realidad más profunda. Del deslumbramiento a la oscuridad, el sujeto lírico que habla en *Presencia* termina sin decidir cuál es su relación con la "presencia" que ha desencadenado su discurso.

En la línea panteísta que percibe la presencia de Dios en cualquier elemento de la naturaleza, el primer y más claro ejemplo lo constituye el soneto "Campo nuestro", que, desde su propio título¹²¹⁷, evidencia un decir lírico marcado por el júbilo y la "empatía" con el universo que confiere a éste una cohesión luminosa (diurna: el poema representa la manifestación visual del paisaje en el amanecer) que lleva a identificarlo con lo divino, como fuerza que consigue derrotar a la sombra: "campo nuestro, lamento, proporciones / de Dios, espacios suyos adheridos / al hondo palpitar de este momento" ("Campo nuestro", 12-14). En la misma línea prosigue un soneto de título acaso más explícito, "La presencia en el paisaje". Si "buscar imagen pura" de esa presencia (1) es tarea vedada al sujeto, es posible, no obstante, el acceso a una visión indirecta, a través de las "porciones" de Dios que pueblan el universo. La presencia, la "alta criatura" que es eco del "alto centinela" que ya ha aparecido, de ese modo, acaba identificándose, por contigüidad, con la mirada, lo que servirá de transición hacia la otra modulación, enigmática, del tema: "[...] Estás, alta criatura, / en la rosa, en la alondra, en el molino. / Donde miro tú estás, sello divino / privilegiando cúspide y llanura" ("La presencia en el paisaje", 5-8).

¹²¹⁷ Donde no deja de resonar el *Aire nuestro* guilleniano, a pesar de que Cortázar nunca manifestó especial interés por la obra del poeta español. En toda su obra sólo he podido hallar dos menciones explícitas del autor de *Cántico*: una temprana y positiva ("En la poesía española de este tiempo, Guillén me parece el único poeta cercano a Cernuda en cuanto ambición de fijar lo instantáneo sin quitarle el temblor, el alentar y las luces", reseña de *Como quien espera el alba*, enero, 1948; OC/2: 102); otra meramente nominal y más tardía ("Junto a él [Lorca] empecé a leer y me leí todo Salinas, Cernuda, Aleixandre, Guillén, Alberti y se me quedan otros" (González Bermejo, 1978: 22). Desde luego, como recuerda, Cócaro (1991b) Valéry fue un punto de referencia común a ambos muy importante.

Quizá esa identificación panteísta de Dios con el universo sea la que hace que el "yo" renuncie incluso a Dios en un ofrecimiento sacrificial absoluto, pues ese Dios es un elemento más del todo que compone al sujeto cuando se reconoce muerto: "Quitadme el rostro, el pelo, las pestañas, / quitadme a Dios, el cielo, la poesía, / quitadme todo en una sola herida" ("Quitadme", 9-11).

Esa renuncia señala el paso hacia la figuración de la divinidad como opacidad enigmática que no puede penetrarse y que llega a velar lo que hay detrás de ella (recuérdese la función que el propio Cristo se reconocía a sí mismo en "Crucifixión"). Así, uno de los primeros sonetos del libro (el titulado precisamente "Oración") comienza solicitando: "Descúbreme el contorno [...]". El "yo" que habla en este poema es un sujeto empeñado en la revelación del enigma, que quiere convertir la experiencia penosa de la indagación vital en fructífera comunicación que pueda indicar una posible regeneración ("[...] extraer un ritmo agonizante / y hacerlo seminario de latido", 7-8). Ese propósito concluye en la rebelión contra Dios: la auto-destrucción ("Quiebra mis huesos y húndeme en las heces"), el despojamiento del ser antiguo, se enfrenta como única posible vía de conocimiento. Pero esa destrucción conlleva la desaparición de Dios, a quien se atribuye una entidad meramente creada por el sujeto, que ha de claudicar con él. El "yo" pide la muerte para saber y crear, aniquilando seres espurios, falsas presencias: "quiero saber, Enigma, por qué creces, / quiero ser, en mí mismo, el cementerio / donde se pudra Dios, cuando me muera" ("Oración", 12-14). Sólo esa desaparición del ser enigmático por excelencia permite la posibilidad de una revelación. En *Presencia* ésta va muy a menudo asociada a la música, como arte de la armonía. Esa música que es calificada como "[...] canción de dólmenes y domos" ("Música II", 6), o sea música en que se aúnan lo sagrado pagano (dolmen) y religioso (domo), y que conseguirá hacer desaparecer el múltiple velo que impide el acceso a la "presencia real", en donde también se incluye al propio Dios, como obstáculo que debe ser superado: "¡Música, y la medida columbrada / por detrás de los días y el espanto, /

por encima de Dios y del destino" ("Música II", 9-11). El final del poemario, el último verso, recupera la conciencia de la inevitabilidad del enigma y el discurso concluirá con la incertidumbre del logro poético que no ha conseguido desvanecer el velo divino: "acopio de tu ciencia, vil acopio / mientras flota una nube en los espejos, / mientras la voz de Dios cimbre las cimas" ("Sonetos a mí mismo X: Canto de ángeles", 12-14).

La construcción en *Presencia* de un discurso polémico acerca del papel del dios, junto con la indeterminación final a la hora de decidir qué lugar se le concede, traduce un conflicto que el propio Cortázar refleja en su correspondencia inmediatamente posterior al primer libro, en términos que parecen anunciar la orientación de su análisis posterior. Interpretando personalmente a Rilke, por ejemplo, admitirá Cortázar la necesidad de una figura trascendente que permita soslayar la imposición de la soledad como radical condición humana:

Rilke, como todo poeta, midió el abismo de soledad que disfrazamos con el nombre de corazón humano. Él se dio cuenta de que si los hombres no tuvieran la mano de Dios que los sostiene, caerían como un plomo dentro de sí mismos... Y llegó a considerar, en sus últimos años, como una dignidad del ser, esa soledad absoluta de la condición humana. [...] "Estamos solos: somos islas". Pero nos desesperamos por tender puentes, y todas nuestras actitudes -lo religioso, lo social, el amor, la amistad- no son otra cosa que esos puentes. Los poemas, los cuadros no son acaso sordos y a veces inconfesados anhelos de perduración y de inmortalidad? No nos resignamos a nada y en eso está nuestra grandeza, que es nuestra miseria... Et assez! (Chivilcoy, abril de 1940; Domínguez, ed., 1992: 110).

Pero, obviamente, el sustento de esa creencia, por interesado y subjetivo, se revela endeble, y el análisis termina por reconocer a Dios la condición de "problema" insoluble, sólo enfrentable en la contradicción que permite la escritura lírica:

Si para usted el problema de Dios, de la muerte, existen, entonces no debe ni puede darles la espalda. [...] Afróntelo, yo lo he hecho y lo hago. A veces es él quien me vence a mí, y yo escribo cosas desesperadas (y desesperantes); a veces venzo yo al problema, y entonces escribo poemas sobre los ángeles [...]. (mayo de 1940; *ibid.*: 224).

Dos años después de la publicación de *Presencia* la indecisión acerca del lugar del dios (en la vida y en el discurso) no se ha resuelto y Cortázar considera tarea ineludible enfrentarse con ese "problema".

5. LA DIFÍCIL DESAPARICIÓN DE LOS DIOSES

5.1. "LOS DIOSES"

El siguiente poema que trata abiertamente del tema inicia una reflexión que conduce a la comprobación entre serena e irónica de la desaparición de los habitantes del orden de lo sagrado. El número de veces que se publica "Los dioses" (es uno de los pocos que se incluye en todas las recopilaciones y, además, aparece en otros lugares) habla de la importancia relativa que el autor concedía a este poema en el seno del *corpus*¹²¹⁸. A mi juicio, el reconocimiento de la "desaparición" de los dioses significa un paso intermedio entre el planteamiento polémico de su lugar en el mundo, tal como se ofrece en *Presencia*, y la abierta rebelión que se va a manifestar en algunos poemas de los años 50.

La reflexión sobre lo sagrado ha llevado a Cortázar en los años inmediatamente anteriores a la escritura de este poema a una disociación inequívoca del ámbito de lo religioso con respecto a la confesionalidad cristiana, de la que ya se había decepcionado desde, al menos, 1940. Comentando una novela de Graham Greene en 1949,

¹²¹⁸ El propio Cortázar consigna en la nota que precede al poema en *Salvo el crepúsculo* una fecha de escritura relativamente temprana y una posible primera publicación que no he podido conocer: "No hace mucho descubrí un viejísimo poema que incluso llegó a publicarse en una revista universitaria de esas que apenas alcanzan a durar el número cero; si no estoy mezclando recuerdos, un Murena joven y entusiasta vino a pedirme colaboración a la Cámara Argentina del Libro donde yo trabajaba allá por el cuarenta y siete, y se lo di fresquito y lujoso" (SC: 77). Su inclusión en *El examen* también da a entender que es un poema "viejo" con respecto al momento de la acción (más o menos contemporáneo al de la escritura de la novela, ca. 1948-1950: "Juan se acordó", E: 75). La continuación de la nota de *Salvo el crepúsculo* ve la continuidad de la desacralización con el tema de la crítica social, que es la que ha de repetir mi comentario: "[...] hoy lo leo preguntándome si algo en mí no veía ya lo que nos esperaba en nuestra famosa tierra de paz y prosperidad. También Cómodo desde un palacio pudo mirar las plazas donde los dioses despojados de toda potestad se mezclaban con vagabundos y borrachos en un mismo clamor por *panem et circenses*" (SC: 77-78). Por otro lado, conviene anotar aquí que entre el texto de *El examen* y el del resto de publicaciones hay algunas variantes de interés: fuera de no presentar la errata del v. 3 (SC: "cordeones" por "acordeones") y de escribir un singular donde el resto de versiones da un plural (v. 8: "andan heridos de pesadilla y légamo[s], parándose"), la versión de la novela añade texto en dos ocasiones: v. 10: "los perros con la lengua [asiria] rota"; y, sobre todo, tres versos tras el 10, que desaparecen en el resto de las versiones: "Yacen sin sueño, amándose con gestos de sonámbulos, / mezclados en yacijas y esponjas, entre besos / oscuros como un llanto".

considerará, por ejemplo, que la "batalla de un sentimiento religioso con aquellas mismas virtudes que explican y hacen al cristiano" allí presente es sólo "*en apariencia paradójica*" (reseñal de *The Heart of the Matter*, 1949; OC/2: 159; la cursiva es mía). Se vislumbra ahí la deriva hacia una "sacralidad pagana" en la que Cortázar se dejará guiar, fundamentalmente, por algunos filósofos existencialistas, aquellos que más importancia conceden en su reflexión a la "presencia": obviamente, y ya se comentó, Heidegger, pero también, quizá como figura de transición entre el teísmo cristiano y el ateísmo existencialista, Gabriel Marcel, que también fue mencionado en su momento. En el análisis que Cortázar presenta de la filosofía del autor francés¹²¹⁹ se percibe claramente la transición que se opera en Cortázar: entre la aceptación de un dios pseudo-rilkiano, que disuelva el peso insoportable de la soledad humana, al compromiso con esta condición que hace disiparse al dios pero que intenta mantener, sin su presencia, la "axiología" a que daba lugar, pero que debería sostenerse sola y que, además, puede proyectar también al sujeto solo hacia los otros.

En esa línea de "paganización" del ámbito de lo sagrado ocupa lugar inaugural el poema "Los dioses". El texto presenta en tercera persona una escena apocalíptica, una especie de "paisaje después de la batalla" en la que los dioses han sido derrotados (su última actividad es "recontar sus muertos", 9). El que recorren es un "nuevo mundo", el mundo del "después", marcado por el caos y la condición residual, que no deja de generar cierta melancolía:

Los dioses van por entre cosas pisoteadas, sosteniendo
los bordes de sus mantos con el gesto del asco.
Entre podridos gatos, entre larvas abiertas y acordeones,
sintiendo en las sandalias la humedad de los trapos corrompidos,
5 los vómitos del tiempo.

¹²¹⁹ Recuérdese que en él veía la búsqueda de "un sincretismo armonioso [del existencialismo] con valores cristianos, prueba que si la axiología cristiana representaba la más alta instancia ética del hombre, el existencialismo la continúa *pero destetándola de la teología*, retirando el sostén trascendente en la seguridad de que el niño hombre ya sabe andar *solo*. Soledad fecunda, pues si principia como angustia puede concluir como encuentro -por y en la acción- con la comunidad coincidente. (La ortodoxia sostendrá que no hay axiología cristiana sin la previa o coexistente dogmática teológica. Pienso en los préstamos, las cuotas de budismo, aristotelismo, platonismo... Pero no es de eso que se trata ahora)" (TT: 120, n.).

Los dioses no son, pues, "de este mundo", caracterizado por el desorden, en el que, sin embargo, los elementos enumerados no dejan de tener cierto significado simbólico, perfectamente integrable en el paradigma general del discurso cortazariano. Así, los "gatos" serán acaso delegados místicos de ese más allá trascendente que empieza a retirarse, y las "larvas" (presentes en otros textos cortazarianos) son huellas proliferantes del trasmundo. De otra parte, los "acordeones", por metonimia, pueden estar en lugar de la música-armonía rota; así como los "trapos corrompidos" son la vestidura-máscara, que ha perdido su función en medio del caos.

Es un mundo caracterizado por la viscosidad ("humedad", "vómito", "légamos"), que, impregnando a lo sagrado, lo degrada. La causa de esa derrota de los dioses no se revela claramente, pero puede pensarse que está relacionada con el hecho de que las cuestiones humanas han comenzado a afectarles, y, entonces, han perdido la inmortalidad, su propia identidad, han sido expulsados de sí mismos: "En su desnudo cielo ya no moran, lanzados / fuera de sí por un dolor, un sueño turbio" (6-7).

El final del poema atisba el lugar de un nuevo nacimiento: el abismo (el *gouffre* simbolista). Allí los nuevos dioses que contemplan los que desertan aparecen como ratas que se esfuerzan por acabar con los últimos restos del orden anterior: los dioses se asoman a ese abismo para "[...] atisbar envidiosos el abismo / donde ratas erectas se disputan chillando / pedazos de banderas" (11-13). Esa mención final de las banderas es el rasgo que, como señalaba Cortázar en su nota introductoria, acerca al poema al tono crítico que afectaría a la re-sacralización de conceptos espurios como la patria, y que deberán ser analizados en otro momento.

La comprobación aparentemente fría de la derrota de los dioses no libera, sin embargo, el discurso lírico cortazariano de la presencia divina. La preocupación por la deserción de los dioses embargará ya toda la escritura de Cortázar¹²²⁰ y encuentra

¹²²⁰ Este discurso que representa la deserción de los dioses deja amplia huella en la escritura cortazariana de toda índole. El propio autor reconocía en la nota introductoria la tradición clásica que subyace a tal discurso (la mención de Cómodo), y en otros textos se remitirá a Cavafis: "Es como si de golpe toda la veteranía del pasado cesara de operar, nos abandonan como los dioses abandonan a Antonio en el poema de

manifestación privilegiada en un capítulo de *Rayuela* que puede leerse casi como comentario al poema "Los dioses":

¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.

¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad [...]. (R, cap. 147: 450-451).

A continuación se plantea el programa de revolución radical ("abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando") que, en cierto sentido, desvía el discurso del cauce de lo sagrado. Sin embargo, la posibilidad de consultar versiones anteriores del capítulo revela que, en una primera redacción, Cortázar había insistido más en este aspecto, para luego suprimirlo¹²²¹:

[...] Tabla rasa, a empezar de nuevo. Los dioses son otra cosa, nosotros somos los dioses desterrados, no es ninguna novedad. Entre ellos y nosotros, hay la distancia infinita de un espejo, se necesita liquidar el espejo, pero hay que inventar el puñetazo cósmico que lo pulverice [...]. Están ahí, son los dioses. Esto no se piensa está más acá, se aproxima al sabor y los estremecimientos [*sic*], del orgasmo, es materia seminal, orgástica [*sic*], en Eleusis en pleno Montparnasse, es la premonición del Centro, es el árbol que vanamente se busca con una Guía Azul en la mano, sustancias impuras, tristes inercias. [...] No se puede creer demasiado en una creencia, acaba por derrumbarse sobre sí misma, necesita los puntales de la historia, de los correligionarios, el que vive y muere solo no ha sabido nada, son los otros los que aprovechan. Cualquiera cosa es preferible un perro que nos salta a la garganta, un ladrón que se lleva hasta la última gota de caldo, una puta que nos acaricia sabiendo que nos contagiara y gozándose. Eso es dioses, el contacto es dioses, la caída es dioses, cualquier encuentro es dioses. ¡Oh fórmula inasible si no transijimos primero, si no aceptamos una iglesia! Mezquina tramoya. [...] No es así, hay que llegar a ellos sin nada en las manos, casi sin manos, y sin ideas muletas, sin palabras ventosa, sin pasado puntal, sin esperanza vendaje. Ser como una ola, indiferenciada y anónima, pliegue fragoroso en la inmensidad del arrugado mar, así acercarse a la costa donde están de pie, esperando a sus iguales, abrazarlos en una fusión que los arrancará de la sombra, dormirse adamita y despertar en el edén, en el jardín del verbo puro, en la reconciliación del amor y la alegría. Estamos tan lejos de los dioses, tan lejos tocándoles la cara, mirándolos en el espejo de cada mañana.[...] (R, cap. 147: 450-451, n.).

Cavafis" ("Historia con migalás", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 344). La "nostalgia" no procede sólo del abandono de los dioses, sino de la imposibilidad de ser dioses: "[...] yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos -un poco el sueño de todo dios, Andréé, el sueño nunca cumplido de los dioses- [...]" ("Cartas a una señorita en París", *Bestiario*; CC/1: 116). Es la "insumisión" del "ser inferior" (conejo-hombre), su imposible quietud, la que provoca la salida de los dioses. Varios poemas ya comentados representaban una situación semejante: "Los dioses están muertos uno a uno en largas filas / de papel y cartón" ("Ganancias y pérdidas"); "[...] Tres aviones, un vuelo / de reconocimiento. *Ningún dios, todos muertos, nada que señalar.*) / [...] dialéctica de Delos: Huye, quédate, / no hay dioses, todo es triste alfarería" ("Grecia 59").

¹²²¹ Para facilitar la lectura, no me interesa mantener el rigor diacrítico que en la edición señala supresiones y añadidos. Remito al texto de referencia para cotejar las correcciones.

La extensísima cita recoge en haz los elementos de la nueva comprensión que Cortázar tiene de lo "divino ampliado"¹²²². En primer lugar, aparece la asunción de la "divinidad del hombre", que se traduce en el reconocimiento de que es Dios el fabricado a "imagen del hombre" y que por tanto, siendo un simulacro de algo que está tan cerca, puede prescindirse de él (cfr. *infra* el comentario de "A un dios desconocido"). Pero ese reconocimiento propiciará también la perversión: la "divinización" de los objetos creados por el hombre-regulador, en una especie de "panteísmo" depravado. En segundo lugar, y especialmente importante en el contexto de *Rayuela*, se revela su vinculación con la temática de la "búsqueda del Centro", que fue señalada como vector principal del orfismo. Y, en tercer y último lugar (pasando por alto la denuncia de la "confesión" como elemento que coarta el desarrollo del ser religioso) es posible notar la inversión de las relaciones entre el problema de la divinidad y el problema de la soledad. Si en su lectura de Rilke Cortázar aceptaba intelectualmente la existencia de un dios como paliativo de la soledad radical -puesto que el sujeto no se aniquila en su aislamiento-, el punto de llegada del proceso de comprensión así iniciado es su versión negativa: sólo en los otros, en el "contacto", está la salvación posible, la única vía de salida a la soledad (con lo que debe relacionarse el tema de la piedad-caridad que apunté al principio del capítulo); por tanto, en ellos (en nosotros, en el "yo") habita el dios, todo lo divino que es dado conocer al hombre, pues lo divino es fusión.

¹²²² Que se prolonga en textos más tardíos de muy diversa índole, por ejemplo, el comentario que le merece *Piedra de sol*, de Octavio Paz: "[...] para mí el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina, respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia, allí donde todas las falsas fronteras se ven abolidas, donde el ser no se reduce al "yo" histórico sino que se abre a una armonía con tantos dioses abjurados o perdidos: los dioses del cuerpo, que son innumerables, los dioses del canto, los dioses de la felicidad que acarician llorando la cabeza de los niños de los suburbios miserables y de los Vietnam del planeta, los dioses que sólo esperan al hombre para cederle el lugar en una Tierra al fin reconciliada" (Cortázar, 1974b: 15).

5.2. "A UN DIOS DESCONOCIDO"

No mucho después del poema recién comentado, pero quizá antes que el capítulo de *Rayuela* al que me he referido, el discurso desacralizador cobrará tintes voluntaristas, que irán a desembocar en un repudio consciente -y hasta virulento en algún caso- de la figura y concepto del dios como sujeto aislado fuera del hombre. Uno de los primeros poemas en que esto se observa es "A un dios desconocido"¹²²³. Ya el título comienza manifestando su relación irónica con la inscripción de la estatua que en Roma representaba la voluntad sincrética de la religión del imperio¹²²⁴: frente al sentido de ese referente arcaico, la lectura del poema revelará que el texto no es un "homenaje" o un "lugar vacío" que ofrece acomodo a un sujeto cualquiera, sino, al contrario, el rechazo que se dirige a ese sujeto de cuya inutilidad no queda ninguna duda, la advertencia amenazadora de que no muestre su presencia: frente al "Descúbreme el contorno..." con que comenzaba el soneto "Oración" de *Presencia* hay que situar, unos quince años después el "Quienquiera seas / no vengas ya" que inicia y pauta como estribillo el desarrollo de este poema.

Es un poema bastante largo (55 vv.) y de enunciación no poco caótica, intencionalmente: esa dicción próxima al "desorden" surrealista va a ser característica de la escritura poética del Cortázar de los años 50 y servirá como línea que establece continuidad entre su discurso desacralizador y su discurso crítico en sentido más amplio. Una voz plural, entonces, se revela en un *leit-motiv* secundario ("Obedeciéndote hemos caído", 7, 24) y, sobre todo, en la amenaza que cierra el poema:

Quienquiera seas

¹²²³ Fechable entre 1951-1958, por la sección que lo acoge en *Pameos y meopas* ("Circunstancias").

¹²²⁴ A este respecto, es importante colacionar el impulso que, según Yourcenar, desencadenó la escritura de *Memorias de Adriano* (texto que Cortázar traduce en años próximos a la escritura de estos poemas): "Encontrada de nuevo en un volumen de la correspondencia de Flaubert, releída y subrayada por mí hacia 1927, la frase inolvidable: "Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón hasta Marco Aurelio, en que sólo estuvo el hombre". Gran parte de mi vida transcurriría en el intento de definir, después de retratar, a este hombre solo y al mismo tiempo vinculado con todo" ("Cuadernos de notas a las *Memorias de Adriano*", trad. Marcelo Zapata, Yourcenar, 1988: 241). Como ha quedado dicho, también para Cortázar es clave la relación de Dios con el hombre solo.

no vengas ya.
Te escupiríamos, basura, fabricado
a nuestra imagen
55de nilón y de orlón, Iahvé, Dios mío.¹²²⁵

No obstante, esa voz plural que funcionará como hilo conductor del texto (diríase que corresponde a una especie de "congregación", transpersonal y no identificada, conjurada en la apostasía) se individualiza sucesivamente en el poema, a través de discursos distintos, indicados por guiones, pero que coinciden en el rechazo del "tú", que se identifica con el "dios desconocido", por razones diversas, pero sobre todo por "desconocido". La estructura sintagmática del poema es, pues, en sí misma un signo importante, porque parece disimular una particular "polifonía" del rechazo o una atomización en ejemplos de un discurso monofónico que quiere auto-ilustrarse. Por esa razón el poema me parece especialmente interesante, pues pone en marcha un recurso que Cortázar no hará sino incrementar en toda su escritura.

De ese modo, la voz que podría considerarse "rectora" aparece identificada por la reiteración (con función liminar) de los *mottos* previamente señalados: "Quienquiera seas / no vengas ya" y "Obedeciéndote hemos caído". Esa voz expresa, como digo, el rechazo de una divinidad inútil, que ha derrotado a sus súbditos. Esa derrota, en parte, puede leerse como prolongación de la derrota previa de los dioses que se exponía en el poema comentado anteriormente. Y, además, es la derrota que se identificaba en el análisis nietzscheano: la obediencia a un dios que exige el compromiso con la verdad termina con el propio dios y, en consecuencia, con la identidad de sus fieles como tales fieles: esa enunciación plural en vías de disolución que representa el poema es el último residuo de una plegaria colectiva, el último testimonio de la unidad -ya imposible- de los fieles en y ante el dios.

¹²²⁵ Una vez más, SC presenta una variante común con la edición mexicana en la ausencia de punto final tras el último verso. Sin embargo, PM, RC y RC2 lo ponen, y por eso he decidido respetarlo, puesto que no me parece que Cortázar juegue especialmente con la puntuación intencional en este poema.

Coherentemente, el poema se inicia con una imagen apocalíptica, parangonable a la escena que recorrían los dioses en el poema anterior:

5 Los dientes del tigre se han mezclado a la semilla,
 llueve un fuego continuo sobre los cascos protectores,
 ya no se sabe cuándo acabarán las muecas,
 el desgaste de un tiempo hecho pedazos.

Inmediatamente después de la primera inscripción de la derrota de esa congregación, el discurso se encauza por otra voz. Todas ellas me parecen coincidir en la representación de diferentes versiones de la lucha entre Dios y los hombres, e intentaré analizarlas de inmediato. Pero quiero continuar antes con el comentario de las implicaciones de esa voz plural, rectora, que vuelve a aparecer más abajo, tras la exposición de un primer intento de vencer a Dios (la torre de Babel, como se verá más abajo):

20 Quienquiera seas, no vengas ya.
 La crónica es la fábula para estos ojos tímidos
 de cristales focales y bifocales, polaroid, antihalo,
 para estas manos con escamas de cold-cream.
 Obedeciéndote hemos caído.

La voz apóstata manifiesta su esencia ucrónica al trasladar su discurso simbólico de la primera aparición a un registro irónico-crítico plagado de referencias "modernas": la congregación traspone los límites de una hipotética secta histórica (recuérdese, por ejemplo, el poema "Los iconoclastas" que podría encontrar lugar también en este capítulo). Por esa misma esencia ucrónica puede comprobar que esos intentos míticos de rebeldía contra Dios han perdido su virtualidad incitadora, han sido reconducidos (en el ámbito de una modernidad precaria, fascinada por "lo útil y/o lo agradable") al terreno de la ficción. De ahí que el poema, en parte, se ofrezca, a su vez, como aguijón que despierte las conciencias, de tal modo que ni siquiera se permita vivir a esa divinidad inútil en el territorio espúreo de la tradición aprendida y conservada, pues no estorba.

Tal es el sentido de la que juzgo tercera aparición de esa voz -tras la consiguiente consigna de un nuevo intento de vencer a Dios, ahora a través de la

educación y el saber, según se podrá leer luego-. Al no aparecer esos versos separados de los anteriores, la decisión de segmentar la estrofa como dicha por dos voces diferentes podría resultar controvertida, pero me parecen signos suficientes de ese hecho la aparición del estribillo (ahora al final del fragmento, por *variatio*) y la presencia en el principio de una locución que marca claramente el inicio de otro tipo de consideración, sacando consecuencias de lo anterior (al igual que había ocurrido en la segunda aparición):

Es así: preservar los legados, adorarte en tus obras,
eternizarte, a ti el relámpago.
Hacer de tu viviente rabia un apotegma,
codificar tu libre carcajada.
35 Quienquiera seas
no vengas ya.

El segundo -y también fracasado- intento de acceder al enigma de la divinidad se traducía en la voluntad de ordenar el misterio, de acotar lo ilimitado, de fingir, orgullosamente, la capacidad de medir lo inmensurable, de nombrar lo innombrable.

La última aparición de esa voz plural, como he dicho, se reserva el cierre del poema, que ya he citado, y que constituye una conclusión blasfema (llama "basura" al dios), pero a la vez patética e incluso paradójica, como señala la inscripción final y doble del vocativo ("Iahvé, Dios mío") que identifica al dios -insertando precisamente el discurso en una tradición- y focaliza la tensión de ese discurso, pero sólo finalmente, en un "yo" (todo acto de habla es singular, ya se ha dicho) que acaso en el fondo no amenaza, sino advierte a su dios de que no aparezca, para librarse de la injuria¹²²⁶.

El poema es un prodigio de sutileza enunciativa, cuyo análisis debe completarse comentando las diversas voces que alternan con la principal a lo largo del texto. Todas, como he dicho, pueden entenderse como ejemplos de diversos enfrentamientos del

¹²²⁶ Algunos años después, la blasfemia, como toda transgresión, se ofrece explícitamente a Oliveira como vía de acceso a "otra cosa": "Profanaciones: partir de supuestos tales como el famoso verso: "La perceptible homosexualidad de Cristo", y alzar un sistema coherente y satisfactorio" (R, cap. 140: 438-439; el ms. identifica relativamente la procedencia y vuelve a insertar todo este discurso en la tradición literaria de la modernidad: "(derivado de un apólogo de Oscar Wilde)").

hombre con la divinidad. La primera (vv. 8-19) alude seguramente a la construcción de la torre Babel: "-La torre subía enhiesta, [...]" (8); "La torre desafiaba las medidas prudentes" (13). Se evoca la escena que rodea esa construcción, que acaso no es más que metonimia del mundo representado en ella: un mundo dado al placer ("[...] las mujeres / llevaban cascabeles en las piernas, se gustaba / un vino fuerte, perfumado", 8-10) y marcado por el afán de plenitud alimentado por el orgullo ("[...] Nuevas rutas / se abrían como muslos a la alegre codicia, / a las carenas insaciables. ¡Gloria!", 10-12). Todo en ese mundo aparece dotado de fuerza propia, regido por designios que no necesitan un anclaje trascendente y que invitan a prescindir de la divinidad, a suplantarla: "El oro, el tiempo, los destinos, / el pensar, la violenta caricia, los tratados, / las agonías, las carreras, los tributos, / rodaban como dados, con sus puntos de fuego" (16-19).

Sin embargo, como he dicho, ese proyecto fracasa y se ve condenado a convertirse en fábula, de cuya veracidad se duda y que, por tanto, no puede estimular ninguna acción semejante en el presente. Ese presente ha decidido su propia vía de enfrentamiento con la divinidad: la ampliación ilimitada del conocimiento. El poema la representa y la ridiculiza en una verdadera enumeración caótica de lo que se ha instituido como "cognoscible":

25 -Los profesores obstinados hacen gestos de rata,
 vomitan Gorgias, patesís, anfictionías y Duns Scoto,
 concilios, cánones, jeringas, skaldas, trébedes,
 qué descansada vida, los derechos del hombre, Ossian,
 Raimundo Lulio, Pico, Farinata, Mio Cid, el peine
30 para que Melisendra peine sus cabellos.

Es la red de la tradición y de la educación clásico-humanística ("los legados") en la que se quiere atrapar el esquivo misterio. No obstante, tampoco esos caóticos saberes sirven para entender al dios. Después de ese intento, para vencer al dios sólo queda el olvido, la inmersión en el absurdo rutinario, que es representado directamente en la transcripción de frases hechas, de misterios triviales, de diálogos fragmentarios y sin sentido:

40 el reloj que puntual nos saca de la cama.
Venga usted a las dos, venga a las cuatro,
desgraciadamente tenemos tantos compromisos.
¿Quién mató a Cock Robín? Por no usar
los antisudorales, sí señora.

El último fragmento antes del cierre parece ofrecerse como intento de dar la lista completa de esos proyectos para borrar al dios: el "progreso" y las comodidades ("Por lo demás la bomba H, el peine con música, / los detergentes, el violín eléctrico, / alivian el pasaje de la hora. No es tan mala / la sala de la espera: tapizada", 43-46). Y la ironía feroz que, en la mención del "joven antropólogo", insinúa la conciencia del cauce mayor por el que discurre este poema, a la vez que, irónicamente, y mediante la auto-cita da lugar a la crítica de la modernidad, que ha degradado el ámbito de lo sagrado (la torre: nuevo tótem), sustituyéndolo por el fármaco:

-¿Consuelos, joven antropólogo? Surtidos:
usted los ve, los prueba y se los lleva.
La torre subía enhiesta,
50pero aquí hay Dramamina.

Todo es inútil, pues: no se puede acceder al dios, pero tampoco vencerlo o entenderlo. Ni siquiera es posible olvidarlo. Sólo suplantarle pobremente y perfeccionar su envilecimiento (la única justificación de su re-aparición); por eso es mejor que no vuelva y la aparente amenaza inicial termina sumiéndose, como he dicho, en la piadosa ambigüedad del que no ha podido dejar de ser fiel y quiere preservar la figura del dios, sumiéndolo en el olvido, recordando su ausencia, acaso en la línea de interpretación que Vattimo sugería para la ontología heideggeriana: la injuria anti-teísta sólo es el reverso de una fase teológica ya superada: el esputo da forma a lo que encubre. El único destino de la divinidad es su debilitamiento, su *kenosis*, su "desconocimiento" consciente.

5.3. "RARA AVIS. POEMA A DIOS, ESE PAJARITO MANDÓN"

El planteamiento anti-teísta del poema anterior se prolonga en otros dos textos incluidos en *La vuelta al día en ochenta mundos*, "en cumplimiento de lo prometido"

(VDOM: 257) en una referencia anterior en la que el propio Cortázar identifica como pertenecientes "a un ciclo del que algunos poemas inéditos dejaron un testimonio más bien sigiloso" (VDOM: 167)¹²²⁷. El tono y el estilo de esos poemas, próximo al irracionalismo surrealista y a una dicción no sujeta a patrón sintáctico, ratifica las fechas, por relación con otros poemas semejantes, algunos de los cuales serán aludidos inmediatamente.

Los dos poemas se sitúan bajo un epígrafe común, "Rara avis", irónica mención al "pajarito mandón" que se convierte en metáfora reiterada de la divinidad en el título de ambos textos¹²²⁸. La continuidad con "A un dios desconocido" es evidente en ambos casos. En el primero, porque su título toma la misma formulación dedicacional: "Poema a Dios, ese pajarito mandón"; en el segundo, porque el enunciado constativo del título ("Podemos vivir sin el pajarito mandón") parece recuperar la voz plural que hablaba en "A un dios desconocido" para reiterar el singular anatema ("Quienquiera seas / no vengas ya"). El primero de ellos, por otro lado, recoge en su primer verso un vocativo blasfemo parangonable al "basura" con que se calificaba al "dios desconocido" al final de aquel poema: "No es necesario que me mandes, perro"¹²²⁹. Podría postularse

¹²²⁷ La fecha de escritura puede situarse hacia 1952, fecha del texto en que se hablaba del mencionado ciclo: "Louis, enormísimo cronopio". Ese texto comienza: "Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu" y Cortázar explica entonces "la referencia al pajarito mandón" por relación al citado ciclo.

¹²²⁸ Sólo Rein (1969: 69; 1974: 68) se ha referido someramente al primero de estos dos poemas vinculándolo, sin mayor justificación, al "hermetismo denso y, por decirlo así, fosforescente, de Vallejo en *Trilce*". Un poco más adelante añade, con respecto al tono irreverente o blasfemo: "En realidad, parece una violencia un poco forzada, artificiosa, como el hermetismo de la construcción que no logra disimular el carácter explicativo y muy explícito de todo el poema, que vale, sin embargo, por la síntesis, la sorpresiva precisión de algunas frases [...] y también por la estupenda presentación gráfica que lo encuadra entre un contexto y una ilustración más bien burlona, como para amortiguar su grito desmedido, ese eco trasnochado de tantos y tantos poetas malditos" (Rein, 1969:70). La ilustración a que se refiere (que, sin embargo, no aparece en todas las ediciones de *La vuelta al día en ochenta mundos*) es un grabado que representa a un organista.

¹²²⁹ Acaso sea oportuno recordar que en *Rayuela* se menciona al "mastín del cielo": "[...] Gregorovich pensaba que verdaderamente entre él y Horacio había una especie de persecución desilusionada, y de inmediato uno de ellos citaba al mastín del cielo, *I fled Him*, etc" (R, cap. 12: 47). También aparece la misma figuración en "Nos hemos visto en alguna parte": "Dios será dar, me parece; ¡pobre perrito / esperando!" (16-17), por lo cual acaso podría asociarse este poema al mismo ciclo sigiloso. Algo parecido sucede con el verso

una continuidad imaginaria en la enunciación, por la cual el "dios desconocido" no ha respetado la prohibición o advertencia del enunciador de aquel poema y se ha situado frente al virulento enunciador de éste, quien desde el comienzo le "escupe" sus injurias.

El destinatario de este poema es, pues, un dios tiránico de quien el "yo" pretende liberarse, con una vehemencia que acaso lleva a su culminación el proceso de desencanto con respecto a lo sagrado que se ha ido verificando durante los años 40-50. El sujeto aspira a liberarse de la "presencia" ominosa de una figura sagrada aun a costa de soledad absoluta. A pesar de su sincopada dicción, no es difícil seguir el hilo discursivo del poema: tras el rechazo, el "yo" presenta un ejemplo de esa libertad-soledad absoluta, que puede prescindir del sostén de una figura acaso imaginaria: "El mar se asiste solo" (2). Al contrario de lo que se decía en el primer poemario, ya no es posible hallar en el mundo el palpito de la presencia. Desde luego, la filiación filosófica de ese repudio del Ser es, casi explícitamente, existencialista. El sujeto reconoce su condición como puro *da-sein*, arrojado en un mundo hostil: "Estoy, / por eso peligro. / ¡Todo me empuja!" (5-7). No obstante, la compensación proviene del hecho de que los logros eventuales en ese enfrentamiento con el mundo serán también mérito exclusivo del "yo": "En la multitud un fósforo presume / del futuro penacho" (8-9). Esta aparición del penacho da pie para intentar interpretar una mínima isotopía *a priori* bastante crítica y sin embargo coherente. Creo que el poema se construye en parte sobre la idea de que Dios es sustituido por el azar, la fortuna o la ocasión, entendidas como fuerzas que el sujeto puede contrastar (al contrario de lo que ocurre con la divinidad), y que aparecen representadas mediante imágenes emblemáticas tradicionales. Así, los vv. 3-4, "Lo más mísero del pelo contraría la rueda / pero ya sabemos tonsurar el destino", podrían leerse como una refutación del fatalismo que suele ampararse tras la creencia en una "presencia" trascendente: por mínima que sea la "ocasión" el sujeto es capaz, si está atento, de aprovecharla (de "tonsurarla"). En tal

"la generosidad de Dios, ese boy-scout" de "Tala", quizá también próximo al ciclo.

sentido, el sujeto privilegiado (el "fósforo", especialmente atento) puede presumir de haber coleccionado ocasiones aprovechadas ("el futuro penacho", que también es el fuego que ha de distinguirlo de los otros, apagados).

Como he anotado, junto a esa línea temática, el cauce semántico más importante es el de la soledad a la que el sujeto se ve abocado tras la liberación de la "ominosa presencia". En este poema, no obstante, el "yo" reconoce no haber conseguido su propósito: "Pero sólo, / solo / con el perro mirándome" (10-12). Haber renunciado a Dios no implica haberlo hecho desaparecer: su mirada pesa sobre el sujeto. De ahí que al final se pida un "Vómito de ojos" (16) que signifique el destierro irreversible de la supervisión insoportable.

5.4. "PODEMOS VIVIR SIN EL PAJARITO MANDÓN"

A tal respecto, el otro poema del ciclo -que sigue al anterior en la misma página- parece desde su título comprobar la verificación de ese destierro. Algo más extenso (20 vv.) y más elaborado que el anterior, no vacila ante el riesgo expresivo que por las fechas propuestas empieza a liberar también la escritura cortazariana¹²³⁰.

En este poema, partiendo de una visión mínima, el "yo", que no aparece hasta la mitad del texto como responsable de la enunciación -y en un gesto rotundo-, elabora una analogía continuada que se eleva a símbolo mediante el cual explicar el sentido de la presencia del hombre en el mundo. La visión es la expresada en los cuatro primeros versos:

En el centro de la hostia una pestaña,
esto afecta al sacerdote, pero no, en realidad
nunca pareció más blanca, como el vello
de un vientre lo empurece en designio.

¹²³⁰ Aparecen neologismos como "empurecer" (4) o la deslexicalización de frases hechas que se convierte en estilema de la poesía crítica, como ha podido verse ya en algunos lugares y aún aparecerá de nuevo: "cada cosa en su lugar y un lugar / para nada [...]" (9-10).

El poema va a hablar, entonces, del contraste entre pureza y mancha. Dialécticamente, como viene siendo habitual en el discurso cortazariano, la presencia de lo impuro no contamina, sino que subraya la condición inmaculada de la base que lo sostiene. La primera analogía ya está establecida en esos primeros versos: "hostia" es a "vientre" lo que "pestaña" es a "vello". El contraste se da también en lo expresivo: lo sagrado se equipara a lo erótico, prolongando, en cierto sentido, la tradición modernista que he señalado como cauce mayor por el que discurre la escritura desacralizadora de Cortázar. No es casual, evidentemente, la fusión de ámbitos semánticos: la continuación de la analogía pretenderá acotar el sentido del hombre como "mancha", dignificando su presencia frente a un desesemantizado ámbito de lo trascendente.

La segunda estrofa va a ir precisando el sentido de esa analogía hacia la confrontación entre tiempo y eternidad:

5 Manchas de pantera el tiempo corre
 con batallas, cismas, y la cicatriz
 de Ruán. Así se lo distingue
 de la tapioca eterna, esa perfecta sopa de estrellitas

Los sucesos históricos (relacionados siempre con la historia eclesiástica: batallas, cismas, y la alusión metonímica a Juana de Arco en Rouen) constituyen las "manchas" que permiten pautar la temporalidad, el único ámbito habitable, y distinguirlo de una eternidad hostil, vedada al hombre, ámbito indiferenciado y abrumador¹²³¹. A mi juicio, pues, lo que se insinúa es la necesidad de considerar al hombre como una "mancha" en la historia, pero que no puede eliminarse, pues es el patrón de medida de esa misma historia. Tal es la conclusión explícita del poema, entre paréntesis, como si

¹²³¹ La metáfora de la "sopa de estrellas" ya había aparecido en "El encubridor", último texto de *Salvo el crepúsculo*: "Aparte que no olvida, porque es arte de pocos, / lo que quiso, esa sopa de estrellas y de letras" (19-20). El recuerdo no es casual, porque más abajo en este poema reaparece la preocupación por los días de la semana como artificio para medir el tiempo, algo que también se da en "El encubridor". Si en ese poema se desea "[...] salirse del río sin orillas, de los cuellos garrote / de los domingos, lunes, martes miércoles y jueves" (12-13), en este se ironiza "y la semana tiene siete días / justos quien lo discute" (12-13). "El encubridor", por lo tanto, podría también vincularse al "ciclo sigiloso", conectando vectores temáticos (identidad-crítica-desacralización).

fuera su propia interpretación: "(Esto es un hombre: las fogatas que alzamos / triangulando la noche, / haciéndola de nuevo, aunque no dure)" (18-20). La analogía ha invertido aquí sus semas: ya no se conserva la oposición "mancha / pureza", sino su opuesta "luz / oscuridad". En el fondo, la relación es la misma, y la inversión procede tan sólo del proceso de comprensión que se ha desarrollado en el poema.

Los versos que conducen a esa conclusión comienzan por la deslexicalización de la frase hecha que ya consigné más arriba: "cada cosa en su lugar y un lugar / para nada [...]" (9-10). Vivir en el tiempo implica asumir una especie de fatalidad desprovista de sentido, en un orden espurio que garantiza la confianza en una presencia superior y la ficción de una forma: "[...] el Señor como un árbol / desparramando el exacto número de hojas / y la semana tiene siete días / justos, quién lo discute" (10-13). En cierto modo, la imagen de Dios se ha pervertido para fijarse al orden, la hoja -que también es medida del tiempo- se equipara simbólicamente a la hostia: hay un número "exacto", contado, para repartir entre los elegidos, los que no discutan la ficción de ese orden.

Pero tras esa pregunta aparentemente retórica surge la revelación de la identidad enunciativa, respondiendo:

Yo. Por eso
15 quédate en la hostia, pestañita,
 obliga al monaguillo a darse vuelta
 ponte como un gran viento entre la misa.

El "yo" es quien se opone a ese orden falso, garante de una falsa sacralidad. Su discurso, entonces, incita a que la mancha permanezca, se imponga, no se borre, pues se ofrece como único estímulo posible para la acción, única esperanza de romper con la mentira (tal el contraste -también analógico- entre el "gran viento" y la "misa"¹²³²). Como ya he apuntado, el final explica la analogía-figura: el poeta defiende el triunfo

¹²³² La mención explícita de la ceremonia, la fusión -aun sólo analógica- de sacralidad y erotismo, la crítica del orden, convierte a este poema en el "Ite, misa est" cortazariano, donde los apelados por el plural latino se recuperan en el "podemos vivir sin" del título de este poema.

del hombre como paradójica "mancha luminosa", cuya existencia es el único medio de acceder a la noche (mundo), ámbito precario, por tanto, que podría perecer en cualquier momento.

6. LOS NUEVOS DIOSES

Tras la virulenta recusación del dios antiguo se sitúa el momento de re-sacralización. Incapaz de vivir en un ámbito sin "presencias", el hombre destierra a los dioses pero para ocupar inmediatamente su lugar con otras figuras a las que concederá virtud rectora, entelequias que garantizan la vida y por las que no es posible preguntarse. Ese momento de re-sacralización lleva anejo un importante componente satírico, pues el poeta no podrá ignorar ya la precariedad de lo sagrado. En *La vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar, remontándose a una tradición ilustre, deja constancia de esa precariedad irrenunciable, como también es irrenunciable la aspiración a lo sagrado: "Novalis murió sin alcanzar la flor azul, Nerval y Rimbaud bajaron en su día a las Madres y nos condenaron a la terrible libertad de querernos dioses desde tanto barro" ("Morelliana, siempre"; VDOM: 317)¹²³³.

Es, entonces, el punto de inflexión y de unión entre el discurso acerca de lo sagrado y el más inequívoco discurso crítico del mundo que ha abandonado a sus dioses. Los ejemplos que analizaré a continuación corroboran semejante planteamiento: tanto "Entronización" como "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo" son poemas incluidos en novelas (*El examen* y el *Libro de Manuel*,

¹²³³ Esa particular *hybris* ya aparecía, no obstante, en un personaje-poeta de *Divertimento*, en lo que es una explícita declaración de romanticismo: "-Tu orgullo poético tiene algo de repugnantemente 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" (D: 27).

respectivamente) con un importante contenido crítico-social que, además, acotan ese cauce de la escritura cortazariana.

6.1. "ENTRONIZACIÓN"

El lugar que ocupa en el *corpus* poético este poema revela de por sí esa fusión entre el proceso de desacralización / re-sacralización y el discurso crítico-poético acerca de la sociedad en que dicho proceso se desarrolla. Habiéndose publicado por primera vez en español como antepenúltimo poema de *Salvo el crepúsculo*, se incluía en la sección "Razones de la cólera" que cerraba el volumen e incluía sobre todo textos (y para-textos) que apuntaban a la función catártica de la escritura, como exutorio de la confrontación del escritor con un mundo próximo que le resultaba cada vez menos comprensible. La prosa que se antepone al poema en *Salvo el crepúsculo* apunta inequívocamente en esa dirección y señala cómo todos esos textos implicaron una evolución en la escritura poética de Cortázar:

Ya hacia el final de este maelstrom casero donde pasado y presente resbalaban por el embudo entrechocándose, la escritura se volvió casi automática. Yo que nunca había aceptado una gratuidad que no me fuera paradójicamente impuesta por un impulso irresistible -que entonces llamaba intuición y no gratuidad-, vi escribirse cosas en las que textos pasablemente ininteligibles se abrían paso quieras que no y era preciso dejarlos, estaban ahí por algo y ese algo era la razón de todo lo demás. Me hacía gracia pensar en los tiempos en que pulía sonetos en las soledades pampeanas, en los eriales de Bolívar, de Chivilcoy, de Mendoza. Todo era embudo ahora, me veía caer en el poema giratorio succionado por su espiral, golpeado por los restos flotantes del naufragio, códigos, sintaxis, prosodias. (SC: 343).

En cierto modo, pues, "Entronización" se elevará como emblema de la sustitución de la "presencia" que había ocupado la escritura de los sonetos de los años 30-40 (una escritura todavía anclada en la sacralidad del discurso poético, al que se juzgaba instrumento adecuado para la indagación en el "otro lado", y que debía preservarse de todo contacto con la realidad) y que en estos textos cede su lugar a los residuos que quedan tras la desaparición de los dioses: la inmanencia del mundo en torno y un discurso poético que dé cuenta del caos.

Poco después de la publicación de *Salvo el crepúsculo*, la recuperación de *El examen* reveló que el poema "Entronización" ya se incluía allí¹²³⁴. Ese hecho, aparte de permitir una datación del poema anterior a 1950 (fecha de finalización de la novela), revela indirectamente que el texto pertenecía ya al proyecto unitario titulado *Razones de la cólera* (que tanto futuro habría de tener en la composición del *corpus* lírico cortazariano, como se verá en el próximo capítulo) y, por tanto, garantiza la intimidad de ese texto que satiriza a los "nuevos dioses" con el conjunto de una escritura crítica de más amplio alcance. El autor del poema en la novela es Juan (evidente *alter ego* de Cortázar). Tras leerlo en voz alta (como suele suceder en estos casos), su esposa comenta: "Es cruel -murmuró Clara, apoyándose en Juan. Todo lo que escribís ahora me parece tan cruel" y Juan responde crípticamente dando la clave que permite la inscripción trans-textual: "Es preciso. Razones de la cólera" (E: 153).

Por otro lado, la historia textual de este poema permite recomponer casi el hipotético proceso de composición e integración de los poemas cortazarianos en el *corpus* total. La nota previa al poema en *Salvo el crepúsculo* adscribe, en primer lugar, el impulso de escritura a una circunstancia real, vivida por el autor, descrita en términos de "acontecimiento extraordinario" que requiere una "ceremonia", de donde deriva su sentido "sacral":

Fue un tiempo en el que la naturaleza imitó más que nunca el arte. En casa de unos parientes apareció una heladera eléctrica jamás imaginada en la familia, y que compraron empeñándose hasta las uñas. Para celebrarlo, *hicieron una fiesta* a la que tuve que ir. (SC: 343).

La falsedad de la ceremonia, y lo que significa con respecto a una determinada concepción de la vida, genera, pues, como segundo elemento del proceso, el poema satírico, escrito por Cortázar y que, acaso, pudiera adscribirse a un ciclo de poemas no totalmente definido en ese momento. En tercer lugar, y con ocasión de la escritura de

¹²³⁴ Con algunas variantes: falta el irónico epígrafe de Cummings que lo acompaña en *Salvo el crepúsculo*: "Progress is a comfortable disease"; además, los vv. 9-10 de SC se imprimen en la novela como si fueran uno solo (por el sangrado de 10) y, además, se suprime el blanco que aísla en SC el último verso.

una novela en la que se intenta re-construir con mayor amplitud ese mundo falseado, a juicio del autor, el poema encuentra su lugar como discurso ficcionalizado, atribuido a uno de los personajes. En ese momento, la escena que Cortázar evocará treinta años después como vivida por él mismo se ficcionaliza como situación que da lugar a la escritura falsamente espontánea del poema (que pre-existe probablemente a la escritura de la novela): en medio de una comida familiar habitual (no marcada por la excepcionalidad de la ceremonia), el suegro y el cuñado de Juan dialogan acerca de las excelencias de su "heladera" recién comprada, como si hubiesen adquirido una porción de felicidad. Juan, que asiste distraído a la conversación, se retira de repente a un rincón y escribe el poema:

Se puso a escribir, tristemente, olvidado de Abelito, del examen. Después le pasó el papel a Clara que había venido a sentarse con él. Clara vio que los versos estaban escritos en el sobre de la carta, despegado y extendido como una cruz. En un extremo Juan había dibujado torpemente una heladera. (E: 152).¹²³⁵

La inserción del poema en el discurso ficcional lleva aparejada por lo general el acompañamiento del comentario, que en este caso se inicia por la vulgarización de la opinión autoral acerca del "cambio de estilo", puesta en boca de los personajes fascinados por el objeto y desconcertados por el discurso a que éste da lugar: "Vos sos loco -dijo el Bebe-. -Al final no se entiende nada, como siempre -dijo el señor Funes [...]" (E: 152). Pero, inmediatamente, el proceso de inserción en el *corpus* da lugar a un comentario más sutil, por parte del autor ficcional:

Necesito una poesía de denuncia, sabés. No una idiotez socialoide, no un curso por correspondencia. Qué me importan los hechos, lo que denuncio es el antecedente del hecho, esto que somos vos y yo y el resto. ¿Creés posible una poesía en esta materia tan corroída y tan rabiosa? [...] -No sé -dijo Clara-. Es tan raro que la poesía pueda no ser hija de la luz. -Pero puede serlo, querida -murmuró Juan-. Ella misma sube a su verdadera patria. Ella sabe en qué regiones el canto no es posible y libra la batalla para liberarse. (E: 153).

Ese comentario apunta inequívocamente hacia la conexión entre el tema de la desacralización, aquí identificado con la incertidumbre acerca del *logos apofántico*, la

¹²³⁵ La referencia a la forma del soporte del texto (el papel como una cruz) no es desde luego casual en el contexto en que interpreto el poema. Tampoco el intento de representación iconográfica del objeto-tótem.

presencia iluminante, la "poesía de la luz" que había buscado directamente Cortázar en sus sonetos de los años 30-40, y la poesía crítica, el discurso de la sospecha, la denuncia de la "forma", del molde como costumbre, que coincide con los años de la ruptura definitiva con "el lado de acá"¹²³⁶.

Esa "poesía de denuncia" que Juan-Cortázar quiere alcanzar a partir de textos como "Entronización" se orienta, básicamente, en la línea del nihilismo contemporáneo, tal como lo describe Vattimo, en toda su pureza, esto es, con el coraje de enfrentarse sin disimulos a la ausencia de todo discurso en torno al ser, que se ha retirado definitivamente. La confianza en el progreso y sus tótems¹²³⁷ es sólo una manera de desviar ese necesario reconocimiento del nihilismo: los nuevos dioses (los "dioses del siglo" del poema del *Libro de Manuel*) son nuevos velos con los que se quiere ocultar la radical soledad del hombre, su responsabilidad absoluta en la "economía de su propia salvación". El epígrafe de Cummings, en cierto sentido, es cifra del propósito expresado por Juan-Cortázar en *El examen*: al poeta no le importa el "hecho" (el "progreso"), sino el "antecedente" que ese hecho pretende velar imponiéndose como "fatal": la enfermedad. O, lo que es lo mismo, según el lema de Nietzsche recordado por Vattimo: no le importa el hecho, que es negado en su pretensión ontológica, sino su interpretación. El discurso poético-crítico buscará "curar" la interpretación enferma que da lugar a la "entronización" de objetos privados, en sí, de sentido.

Tras la reconstrucción del contexto de aparición del poema y de su posible función nexual en la transición del discurso sobre lo sagrado hacia el discurso satírico-crítico, me interesa penetrar más hondamente en la urdimbre del texto para subrayar los elementos constructivos que le confieren semejante función.

¹²³⁶ El último momento del proceso de inserción en el *corpus* lo constituye la adscripción del epígrafe irónico ya citado que sintetiza el alcance crítico puesto en diálogo en la novela: tras la desaparición de los dioses antiguos, sólo el progreso (que es degeneración "confortable") disimula el camino hacia la muerte que recorren los hombres.

¹²³⁷ La semejanza icónica, siquiera "postural", entre la "heladera" y el objeto que alberga lo sagrado está bajo la inspiración del poema.

La disolución de la escritura que Cortázar anotaba en el párrafo que precede al poema en *Salvo el crepúsculo* encuentra su más evidente reflejo en la multiplicidad de voces enunciativas que se superponen sin transición evidente, recurso ya notado en "A un dios desconocido". El texto comienza con la invocación dirigida por una voz no identificada (acaso el "sacerdote" que dirige la ceremonia paródica) a los fieles que han de rendir culto al nuevo tótem: "Aquí está, ya la trajeron, contempladla: oh nieve / azucarada, oh tabernáculo!" (1-2). La "hipérbole sacro-profana" parte, evidentemente, de la metáfora que identifica el lugar que custodia el *cuerpo* del dios, el alimento espiritual, con el arca que guardará los cuerpos con los que estos fieles del nuevo dios habrán de alimentarse, y culmina en la ironía (cercana a la blasfemia al mezclar la marca comercial -el nombre del dios- con la invocación litúrgica) del final salmodiado (por una voz plural, unísona, de toda la "congregación"), que recupera el comienzo del poema:

Aquí está ya la trajeron, nieve tabernáculo.
Mientras nos acompañe viviremos
mientras ella lo quiera viviremos
15 hasta que lo disponga viviremos.

Hosanna, Westinghouse, hosanna, hosanna.

La supervivencia material, garantizada por los progresos en las técnicas de conservación, se identifica con la "vida" y los "fieles" enajenan su responsabilidad en la voluntad de la "heladera" divinizada. Es preciso apuntar ya que el poema se construye en muchos momentos como sucesión de metáforas referidas a esa "heladera" que, como si fuera un tabú, no se menciona jamás directamente y sólo al final por su "nombre propio", de tal modo que, sin el apoyo contextual en la novela y para-textual en *Salvo el crepúsculo*, el poema se vería abocado a la condición de "enigma", himno críptico, sólo comprensible por los fieles, como corresponde a toda dicción sagrada: "nieve azucarada", "tabernáculo" y su síncopa al final, como ya se ha visto, pero aún más herméticos son los nombres que se le dan hacia la mitad del poema: "¡Corazón sin

dientes, cubo del más cristal, taracería!" (6), aunque se puedan descifrar teniendo en cuenta los semas ya expuestos.

Entre la invocación inicial y la salmodia y "laude" finales se inscribe la rememoración en la que se detallan los componentes que sacralizan la aparición del objeto como "advenimiento" (esa "segunda venida" que se rechazaba en el discurso serio de "Los dioses"): éste se produce en un "día propicio" (3) y su llegada se adorna con "flores" (3). Los fieles (la "mamá", las "hermanas") se encuentran embargados por la ansiedad ("suspiraban, fallecidas", 4), pero su paciencia es recompensada con el éxtasis de la revelación: "Aire de espera, acceso al júbilo, ya está! ¡Aleluya!" (5)¹²³⁸. La mostración del nuevo dios genera los epítetos entusiastas ya transcritos, pero el ritual exige respeto en la adoración. El padre, entonces, se revela como sumo sacerdote de la ceremonia: "(Pero el padre dispone pausa pura, y persiflora / el silencio con las manos impuestas: sea / contemplación" (7-9)¹²³⁹. En esa ceremonia, la familia aparece representada como célula fundamental del culto (en suma, "piedra angular" de la nueva iglesia que oculta la crisis bajo la pátina del progreso: y ahí quizá la conexión con la Argentina peronista), como "congregación" ridícula que asiste atemorizada a la epifanía del dios: "Estábamos. Osábamos, / apenas-)" (10-11)¹²⁴⁰.

El poema consiste, pues, en una despiadada ironía contra el progreso identificado con el consumo que hace ignorar que el hecho de tener una urna para guardar al dios (en este caso, el alimento) no garantiza su presencia. El poeta de "Entronización" sabe -como el de "El cenotafio"- que "la urna está vacía". Pero la

¹²³⁸ Esta dicción paródica no deja de recordar al estilo sostenido en el ápice de la maravilla, propio del *Cántico* guilleniano (paradigma en el que también podría incluirse la fusión adverbio-sustantivo "más cristal") modelo "extraño" que ya evoqué, a lo serio, respecto del soneto "Campo nuestro" de *Presencia*.

¹²³⁹ El neologismo "persiflora", con las libertades sintácticas ("nieve tabernáculo", "el más cristal"), son prueba del naufragio de los códigos y vincula este poema con los anteriores del ciclo del "pajarito mandón".

¹²⁴⁰ Esas familias son, por ejemplo, las que se dedican a "ocupaciones raras" en *Historias de cronopios y de famas*, entre las cuales sin duda encontraría su momento este culto.

preocupación identitaria de aquél comienza a inclinarse ahora hacia el mundo en torno.

6.2. "FRAGMENTOS PARA UNA ODA A LOS DIOS DEL SIGLO"

La sátira de la sacralización de nuevos dioses se hace más evidente en un poema incluido en la última novela cortazariana: *Libro de Manuel*. El texto es obra de Lonstein, el "rabinito" cabalista que busca hacer estallar el lenguaje con la invención de un idioma privado. Ya comenté en otro capítulo los elementos relacionados con ese tema que se dejan notar en estos "Fragmentos...". Ahora me ocuparé de cómo el extenso poema se integra en el conjunto de textos relacionables con lo sagrado.

Desde su título, el texto se presenta como culminación de la serie imaginaria que se iniciaba, al menos, en "Los dioses": los viejos dioses han desertado del mundo, el hombre se rebela, además, contra el Único, que quiere imponer su presencia rectora, y, finalmente, termina cediendo el lugar de lo sagrado a objetos enteramente creados por él, identificados con el progreso material y, por lo general, asociados a la mercantilización de la vida¹²⁴¹. El propio título recoge, en la dílogía de la palabra "siglo", la complejidad del tema: son dioses "modernos", de este siglo, pero son también dioses "secularizados", desprovistos del aura que rodeaba a los viejos dioses y, por tanto, expuestos al discurso crítico, el de una "oda" que es más bien una "parodia" post-romántica y hasta post-moderna del género que Cortázar tan bien conocía desde el ejemplo keatsiano.

La aparente adscripción a un género lírico elevado ya constituye por sí un rasgo meta-referencial que la lectura transformará irónicamente. Pero la post-modernidad del poema se refleja en el hecho de que el "efecto" paródico no se confía exclusivamente a la retrospectiva de la lectura sobre el título, sino que en éste mismo se inscribe su

¹²⁴¹ En cierto modo, estos poemas reflejan como se ha traducido en la post-modernidad el *adagio* que Cortázar transcribía en "Noticias del mes de mayo": "DIOS ES UN ESCÁNDALO, / UN ESCÁNDALO QUE DA RENTAS / (Baudelaire) (Liceo Condorcet, París)".

propio menoscabo genérico: el texto está incompleto, son "fragmentos", y en su final se insiste: "(Los servidores de la máquina completarán la información)". El contexto inmediato que rodea al poema en la novela insiste en esa "descalificación" genérica del texto: el narrador lo presenta como "especie de proyecto de poema", "el poema o lo que fuera" (LM: 86). Se cuenta, además, con una referencia autoral que vuelve a insistir en el carácter fragmentario "real" del texto, que sólo cobra su entidad como tal mediante la inserción en la novela:

[...] Ese poema yo lo escribí un día en que me aburría muchísimo en Viena, en la Agencia de Energía Atómica de las Naciones Unidas donde a veces he trabajado. Era un fragmento de lo que yo pensaba que podía ser una cosa más larga, y me aburrí y se quedó así. Y eso quedó entre mis papeles y entonces no sé cómo, al llegar a esa parte de esa noche en casa de Patricio me pareció que la intercalación del poema no era inútil para las finalidades del libro, era una manera de utilizarlo. (Picón Garfield, 1978: 66).

La escritura en pugna con los marbetes genéricos resuelve su indeterminación y sale a la luz negándose como producto terminado (no sólo por la denominación "fragmentos" sino por la inclusión de notas explicativas en prosa de determinados versos) y afirmándose como parte de un discurso mayor y más complejo. Pero cabe hacer aún más explícito el proceso mediante el cual la escritura material se convierte en texto: del pergeño autoral en el secreto de una oficina vienesa a la superficie discursiva de la novela, el poema "o lo que sea" pasa aún por una última mediación, común a casi todos los poemas cortazarianos incluidos en novelas: la lectura oral ("[...] se lo pasó a Susana mandándole que lo leyera en voz alta", LM: 86). Sólo convertido en punto de referencia de la atención de los personajes-oyentes el texto cumple plenamente su función (y justifica, metaliterariamente, como parte de la "acción", su inclusión en la novela).

Todavía el contexto que rodea al poema en la novela ofrece dos notas dignas de mención. Por un lado, para alguno de esos personajes-oyentes el poema no sólo transgrede las reglas genéricas sino que conculca la expectativa de recepción, por cuanto su contenido resultaba imprevisible, conociendo a su autor (Lonstein, el poeta de los experimentos verbales incomprensibles, el creador de poemas en "fortrán"):

Patricio, uno de los líderes de la "célula" revolucionaria se muestra "un poco sorprendido por el contenido que no se esperaba" (LM: 86). La nota tiene importancia por cuanto denuncia el anquilosamiento de los receptores, los prejuicios que impiden conjugar experimentalismo y discurso crítico. La función de "pasaje" discursivo que cumple ese texto a tal respecto en la novela es semejante a la que el poema cumple en el seno (de mi interpretación) del *corpus* como transición definitiva entre el discurso de lo sagrado y el discurso de la denuncia de la inmanencia histórica. En tal sentido apunta también el comentario del narrador ("el que te dije") que sigue al poema: "[...] a la hora de escribir un texto con significado ideológico e incluso político, el rabinito deja caer el idioma oral que le es propio y te saca un castellano de lo más presentable" (LM: 91). En este caso, se considera el debilitamiento de la tensión expresiva como precio necesario para orientar el discurso hacia la denuncia: la desacralización redundante en "deshermetización" (o en términos más propios de una IBM: "desencriptado"), que, no obstante se ve sustituida, en el plano expresivo, por múltiples estrategias (la inclusión de fragmentos en otros idiomas, de nombres y marcas comerciales, la variación tipográfica, etc.) que tienden a hacer destacar "el mensaje en sí", evitando su conversión en mero vehículo de un "significado ideológico".

El poema se introduce mediante un epígrafe que supone el elemento de transición de las connotaciones genérico-textuales a las simbólico-temáticas del texto: "Tarjetas para alimentar a una IBM" remite en primer lugar al carácter fragmentario del texto, incluso alude veladamente a lo aleatorio de la selección y combinación de los pedazos. Pero acaso el significado más importante del epígrafe venga de la polisemia del verbo "alimentar": en él confluyen la directa mención de la técnica-progreso que ha de desarrollarse en el poema y la expansión simbólica del sentido hacia el terreno de lo sagrado-sacrificial. La IBM, como uno más de los "dioses del siglo", exige su ofrenda, en este caso en forma de palabras. El texto entero, pues, es alabanza y reconocimiento de una nueva divinidad: la distancia que separa "Entronización" de "Fragmentos..." es

la que separa una heladera de una computadora como símbolos de progreso, es la que ya de por sí inscribe el devenir histórico en la escritura de un mismo tema.

A pesar de su protesta de fragmentarismo y posible aleatoriedad "computacional", el poema aparece relativamente bien estructurado, mediante la repetición de algunos versos que cumplen función liminar al introducir partes distintas claramente diferenciadas por la condición de los "nuevos dioses" evocados en los versos que las forman. La voz enunciativa se disfraza por lo general de una impersonalidad que difumina las fronteras entre la responsabilidad del texto "poético" y la de las glosas para-textuales, donde la impersonalidad es explícita: "*se omiten los innominables*" (p. 87), "*todavía no se sabe si se quedarán*" (p. 88; las cursivas son mías). Sin embargo, en algunos lugares aparece un "nosotros" que pretende involucrar a emisor y destinatario (al que se trata de "usted", con irónico respeto) como afectados por la misma situación: "Sí, tenemos recursos, nos amparan / el templo tecnológico, las piezas de recambio" (28-29). O mediante la cita irónica: "ruega por nosotros pecadores" (61), "de nuestras pecas barro senos y caderas apiádate, / señora" (65-66).

Según he dicho, la condición de los "dioses" es la que estructura secuencialmente el discurso. Pertenecen a tres grandes "panteones": las compañías petroleras (1-26), las medicinas (32-50) y la moda (51-67), estos dos últimos precedidos por una introducción común (27-31) que los presenta como dioses menores, respecto de los primeros. Cada una de las respectivas secciones presenta una estructura interna semejante, que contribuye, como toda reiteración, al carácter "litúrgico" del texto. Todas se abren con unos versos que ubican concretamente la "presencia" de esos dioses en el mundo: "Al borde de las rutas" (1); "Al borde de las camas" (32); "Al borde de las calles" (51). Inmediatamente después aparece la imprecación al sacrificio, idéntica en las tres secciones: "deténgase / saludelos / ofrezca libaciones" (2-4; 33-35; 52-54). El final del texto es la repetición sintética de ese *ritornello*: "Al borde de las vidas / deténgase / saludelos / ofrezca libaciones" (69-72).

La *variatio* se produce en el seno de cada una de las secciones, pero nunca falta, distribuida de una u otra manera, la nómina de los dioses que integran cada uno de los panteones, siempre subrayada mediante recursos tipográficos (mayúsculas y sangrados): son los "nombres comerciales"¹²⁴² que cumplen, básicamente, un efecto "extrañador", al que también contribuye la mezcla de discursos, frases hechas extraídas de la liturgia capitalista ("traveler's cheque are welcome", 5), mensajes crípticos de la Sagrada Publicidad ("PONGA UN TIGRE EN SU MOTOR", 21), en alegre promiscuidad con citas provenientes de un contexto religioso más ortodoxo: "venite adoremus" (18), "hoc signo vinces" (19)¹²⁴³, "ruega por nosotros pecadores" (61).

La primera sección, la referida a los dioses mayores, las compañías petroleras¹²⁴⁴, incluye dos de los tres escolios del poema. Son notas de redacción "objetiva", en la que se revela con toda claridad el contenido satírico del poema. Así, la primera (tras el v. 10) explica las características de esos dioses:

* Su potencia es el estrépito, el vuelo la blitzkrieg. Se les ofrenda sangre, mujeres desnudas, estilográficas, Diner's Club cards, placeres de week-end, adolescentes ojeros, poetas becados ("creative writing"), giras de conferencias, planes Camelot; cada senador comprado vale por un año de indulgencia, etc.

La segunda tiene un contenido más general y explica su función en el mundo y los problemas anexos a todo contacto con lo sagrado:

* Dioses mayores (se omiten los innominables, los menores, los paredros, los acompañantes, los dobles, los servidores vicarios); el culto de los dioses mayores es público, maloliente y estrepitoso, se presenta como *Positivo*, como *Fiesta*, como *Libertad*. Un día sin dioses mayores es la parálisis de una nación de hombres; una semana sin dioses es la muerte de una nación de hombres. Los dioses mayores son los más recientes, todavía no se sabe si se quedarán o abandonarán a sus adoradores. A diferencia de Buda o Cristo son un problema, una incertidumbre; conviene adorarlos afiebradamente, poner un tigre en el motor, pedir la máxima cantidad, llenar los tanques con su frío, desdeñoso orgasmo; mirar sigue siendo gratis hasta nueva orden, pero tampoco es seguro. Los

¹²⁴² Doy sólo un ejemplo de cada uno: "Total", "Optalidon", "Ives Saint-Laurent".

¹²⁴³ Recuérdese que ese fue el mensaje (¿publicitario?) que leyó Constantino en el cielo y que significó la conversión del Imperio a la nueva fe, la desaparición definitiva de todos los "falsos" dioses, incluso la del "dios desconocido": los "fragmentos" quieren reflejar una sustitución análoga en el orden de lo sagrado.

¹²⁴⁴ Lo cual vincula el poema al contexto inmediato de la crisis que habría de eclosionar en 1973, el mismo año de la publicación de la novela.

teólogos se consultan: ¿Dónde reside el sentido oculto de los textos sagrados? *Ponga un tigre en su motor*: ¿Apocalipsis inminente? ¿Nos abandonarán un día los dioses mayores? (Cf. Kavafis).

Puesto que la primera parte se refiere a esos "dioses mayores", incluye también la más extensa descripción de la "ceremonia" que exigen. Se les adora en el acto de "repostar", descrito, por otra parte, en términos religioso-eróticos que vuelven a recordar las hipérboles sacro-profanas del modernismo: los santuarios son los "snack-bars y mingitorios" (13); la manguera es el "lingam flácido" del dios (24); el operario es "el sacerdote de uniforme" (14). Dadas esas circunstancias, la asistencia meramente pasiva del fiel está teñida de transgresión (como por otra parte ocurre en todo sacrificio): "y usted mirón que encima paga" (16). El rito se completa con la presencia de otros elementos (gomas, agua, parabrisas) y la transcripción de las frases que rigen la liturgia, ya mencionadas, así como con la evocación del ámbito terrible en que se produce la ceremonia: "Su templo huele a fuego / ... / Su templo huele a sangre" (23-25).

Como explica la nota que cierra esta sección, la diferencia mayor entre estos dioses nuevos y los antiguos es que su desaparición -a diferencia de aquellos que desaparecían "con el gesto del asco" (cfr. "Los dioses")- lleva aparejado el colapso de la vida. Previendo esa eventualidad, debe alimentarse un adecuado politeísmo que garantice siquiera la supervivencia ("el templo tecnológico, las piezas de recambio / A DIOS MUERTO DIOS PUESTO", 29-30). Esa transición entre secciones se ilustra con un nuevo escolio, destinado a dejar constancia de la promiscuidad que rige el nuevo panteón:

* Parece evidente, dicen los teólogos, que los dioses mayores no hacen una cuestión de jerarquías; si la frivolidad de los fieles desplaza favores y altares, si de pronto un pequeño dios de cuarto orden (cf. *infra*) reina incontrovertido entre fumadores y deportistas, las grandes deidades no parecen tomarlo en cuenta; mejor así, dicen los teólogos que hacia 1950 temblaron cuando el dios mayor *Parker* y adlátere *Waterman* fueron sustituidos por los diosillos *Birome*, *Bic* y *Fieltro*.

No obstante esa documentación "histórica" de la nueva teodicea -que es la dinámica del sistema capitalista-¹²⁴⁵, el poema se va a fijar en algunos de los más notables entre esos dioses menores y, así, se sucederán el catálogo de remedios y el catálogo de afeites¹²⁴⁶. El primero debe entenderse como crítica del optimismo coyuntural, que embarga los años de escritura del *Libro de Manuel*, derivado de la confianza de haber conseguido la mayor sofisticación en los vehículos hacia los "paraísos artificiales": "EQUANIL / BELLER GAL / OPTALIDON / sus nombres ronroneantes / la paz la paz la paz la paz / de diez y media de la noche a seis de la mañana / amén" (36-42). Esos dioses cubren la impostergable necesidad de "consuelo", aun precario y cronometrado, "se invocan al tiempo de la angustia" (45). La de los dioses de la cosmética será corregir la imagen del sujeto ("de nuestras pecas barrocos senos y caderas apiádate, / señora", 65-66), con la paradójica intención de acercarse a la semejanza con la divinidad, incluso en sus simulacros de muerte: "LOS DIOSES TEMPORALES / encarnados / hijos e hijas de Dios / muertos en una cruz (un avión estrellado) / o bajo el árbol Bodi (clínica suiza con jardín)" (55-59).

El texto concluye, pues, con la comprobación de que los hombres se han convertido en sus propios dioses pero a través de la mediación de un complejo entramado que tiende a sacralizar el artificio. La nota final (que recoge la mención de la IBM: "los servidores de la máquina completarán la información") invita a la prolongación infinita de la salmodia: todo puede ubicarse ya en el ámbito de lo sagrado, cuando éste ha sido definido por su vacuidad. Y en ello reside el peligro máximo para un individuo que pierde su lugar. En tales circunstancias, la lectura de la

¹²⁴⁵ Y merece notarse la ironía: dioses menores son también los instrumentos de escritura (que posibilitan la existencia de los "textos sagrados").

¹²⁴⁶ El arcaísmo, obviamente, es intencional y pretende destacar cuánto de "barroquismo" hay también en este poema "burlesco". Ya Quevedo anticipó en el *Sueño de la muerte* el recurso extrañador y satírico de la nómina de medicamentos, aunque en su caso para demonizarlos, no para divinizarlos: "Y luego ensartan nombres de simples, que parecen invocaciones de demonios: *Buphtálmus, opopánax, leontopétalon, tragoríganum, potamogéton, senos pugillos, diacathalicon, petroselinum, scilla, rapa*" (Quevedo, 1972: 190).

poesía cortazariana debe progresar (y concluir) indagando en los textos que plantean la relación conflictiva del sujeto con ese mundo privado ya de un orden trascendente.

EL DISCURSO VEHEMENTE Y LAS RAZONES DE LA CÓLERA

1. INTRODUCCIÓN

1.1. DEL DISCURSO "INSPIRADO" AL DISCURSO CRÍTICO

El último momento de mi reconstrucción del discurso lírico cortazariano como totalidad dotada de sentido pretende abarcar un espacio fundamental en la escritura de la modernidad: el que corresponde al discurso crítico. Es sin duda el último espacio que le queda a la palabra tras haber realizado su excursión por los ámbitos de lo mágico-sagrado y haberse tropezado con el hecho de que ya no había dioses o que las nuevas figuras que habían pretendido ocupar su lugar sólo eran imágenes precarias.

Intentaré, pues, en este momento previo a la conclusión un resumen del sentido de mi interpretación. El paso por las diferentes etapas del discurso lírico moderno se puede justificar desde el punto de vista particular y desde el punto de vista teórico general. Con respecto al primero, la continuidad del discurso lírico cortazariano que mi interpretación ha querido revelar está basada en las relaciones establecidas entre los elementos que componen la tríada "palabra-yo-otros". La escritura "auto-télica" que Cortázar pone en obra en muchos momentos de su producción (del *plus* retórico innegable en los sonetos tempranos a la indagación en las posibilidades de un lenguaje "inventado") está vinculada a la confianza en las virtudes "mánticas" del verbo como instrumento capaz de acceder a zonas que, de otro modo, se consideran vedadas a la

experiencia. Como sujeto responsable del manejo de ese instrumento, el "yo" ocupa el lugar central en el mapa explicativo del sentido del discurso: toda la indagación lírica en el problema de la identidad (sus conexiones con el tema del doble, la identidad fingida a través del lenguaje o el intento de recuperar en él al "yo-sido") afecta a este lugar. Enseguida aparece la posibilidad de trascender la evidencia insoslayable del "yo" mediante la imposición de la *presencia-ausencia* que define a la otredad, y esto, básicamente, en dos direcciones: el *otro inmediato* de la experiencia amorosa y el *otro separado* por la mediación absoluta e irreductible, que es el sujeto de la experiencia de lo sagrado. La resistencia a la comprensión de eso sagrado y la incapacidad de mantener vacío el lugar que se le reserva (a su vez ineliminable) abre el discurso hacia la penetración de la inmanencia de la "experiencia real", del comercio con el *otro mediado* por la inserción común en el mundo social¹²⁴⁷. Y es en este punto donde se percibe la conexión teórica general con algunos presupuestos del análisis antropológico.

El salto del discurso de la desacralización al discurso crítico se puede justificar partiendo de la experiencia de lo sagrado como fundamento de sociedad, según se vio en su momento, pero más específicamente todavía a raíz de la identificación que Girard (1983) establece entre esa experiencia de lo sagrado y el papel de la violencia, que se evidencia en la ceremonia sacrificial y en el mecanismo de la víctima propiciatoria. Desde tal punto de vista, la violencia está en la base de toda relación social: su vertiente eufórica, identificada con lo sagrado positivo, tiende a la autoconservación del grupo, a la integración. Pero también reaparece como sometimiento del individuo a un orden desacralizado, in-trascendente, materializado, que redundante en alienación, en in-diferenciación, en destrucción de la identidad del sujeto. La conciencia de vivir en un "orden violento", más o menos disimulado, es

¹²⁴⁷ Esa evolución del "sentido" de la poesía cortazariana es la que sugiere también Benítez (1989: 46), en términos quizá más connotados, cuando dice, por ejemplo: "[...] se ha exagerado un poco el carácter radical de los cambios que son en verdad la evolución natural de elementos ya existentes; el desarrollo enriquecedor de una potencialidad latente. El sentido de ese desarrollo, que significa además una toma de conciencia de los problemas del hombre, se observa con mayor claridad en la poesía lírica de Cortázar que en su prosa".

conciencia de habitar un espacio "siniestro", con el que la única relación posible es, en primer lugar, la crítica y, en último extremo la huida.

Se ve así, entonces, la coherencia de la reconstrucción hermenéutica del discurso lírico cortazariano: tras el análisis de los dos primeros elementos de la tríada ("palabra"- "yo") y de parte de las implicaciones del tercero (la "otredad") resta indagar en el proceso de escritura crítica *contra* un mundo "dañado" (Adorno, 1987, según la definición que encierra el subtítulo de *Minima moralia*) y en la consecuente postulación de la utopía que subyace a toda aspiración de fuga. La oposición topológica germinal entre el "acá" y el "allá", que aparece en tantos escritos cortazarianos, es la abstracción de esa aspiración a la utopía. El lenguaje "des-velador" cumple su función en ese programa como instrumento crítico que desmantela el discurso de la ideología¹²⁴⁸. Ese enfrentamiento, por su parte, es una nueva hipóstasis de la violencia fundamental.

Precisamente por aislar la importancia de la violencia como catalizador teórico de la posibilidad interpretativa, me parece muy significativo que los textos poéticos cortazarianos vinculables a lo que -por usar una de sus palabras-, podría llamarse *mood* crítico se agrupen, desde muy temprano y hasta el último intento de organización del *corpus*, bajo un título como *Razones de la cólera*, que ahora prefiero calificar de "dialéctico" antes que de "paradójico" o de oxímoron retórico. Un pasaje de Girard ofrece un apoyo explícito para descubrir la escasa inocencia de semejante título y permitirá desencadenar el análisis de esos textos desde el punto de vista que acabo de exponer:

Lejos de ser ilusoria, como pretende nuestra ignorancia de niños ricos, de necios privilegiados, la Cólera es una realidad formidable; su justicia es realmente implacable, su imparcialidad realmente divina, puesto que se abate indistintamente sobre todos los antagonistas: coincide con la reciprocidad, con el retorno automático de la violencia sobre quienes tienen la desdicha de recurrir a ella, suponiéndose capaces de dominarla. [...] el retorno automático de la violencia a su punto de partida, en las relaciones humanas, no tiene nada de imaginario. Si todavía

¹²⁴⁸ "[...] pour pouvoir rêver d'un ailleurs, il faut déjà avoir conquis par une interprétation sans cesse nouvelle des traditions dont nous procédons, quelque chose comme une identité narrative; mais d'autre part, les idéologies dans lesquelles cette identité se dissimule font appel à une conscience capable de se regarder elle-même sans broncher à partir de nulle part" ("L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social"; Ricoeur, 1986: 391)

no sabemos nada de ella tal vez no sea porque hemos escapado definitivamente a esta ley, porque la hemos "superado", sino porque su aplicación, en el mundo moderno, ha sido prolongadamente *diferida*, por unas razones que se nos escapan. Eso es quizás lo que la historia contemporánea está a punto de descubrir. (Girard, 1983: 270).

Sin duda Cortázar se dio cuenta de esa situación: empezó a descubrir cuánta violencia soterrada existía en la que empezaba a ser "sociedad del bienestar" o su caricatura peronista (si se quiere anclar cronológicamente el inicio de esa conciencia), que prefería las alpargatas a los libros (como rezaba una de sus proclamas "anti-elitistas") y silenciaba, con discursos difundidos por "altoparlantes", la audición solitaria de Bela Bartok o de Alban Berg¹²⁴⁹. Esa grosera "crítica de la cultura" exigía una nueva y lúcida crítica de la otra cultura que el discurso del poder pretendía imponer. El discurso poético cumple, en esas circunstancias, una función social evidente, como el propio Cortázar reconoce. Por un lado, posee capacidad de fijación de la "memoria colectiva" (y no sólo individual), especialmente en contextos conflictivos, violentos, como se ha dicho: en ellos se hace imprescindible "su exorcismo de chacales, su llamarada purificadora, su memoria obstinándose" (Cortázar, 1981d: 15). Lo que Cortázar recuerda al referirse ahí a El Salvador no hace sino prolongar el inicio de su reflexión en los momentos en que empezaba a gestarse el proyecto de *Razones de la cólera*. También entonces la poesía era un refugio, que habría de convertirse, con el tiempo, en antídoto de la información "alienante"¹²⁵⁰. De la armonía

¹²⁴⁹ "Yo no me vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante de la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok" ("Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas)", 1972; OC/3: 58); "Entonces, dentro de la Argentina los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno [el peronismo]. Nos molestaban los altoparlantes en las esquinas gritando: "Perón, Perón, qué grande sos", porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. Eso produjo en nosotros una equivocación suicida y muchos nos mandamos a mudar" (González Bermejo, 1978: 119).

¹²⁵⁰ "Habíamos vivido y leído de prestado, aunque los préstamos fueran tan hermosos; habíamos amado en la poesía algo como un privilegio diplomático, una extraterritorialidad, el nepente verbal de tanta torpe tiranía y tanta insolente expoliación de nuestras vidas civiles [...]" ("Neruda entre nosotros", 1974; OC/3: 71); "Azotada por una historia vertiginosa, en la que nos perdemos bajo el torbellino cotidiano de la información, la poesía más que nunca: sus ojos selectores fijando lo que no tenemos derecho de olvidar, salvando piedras blancas, pájaros, instantes como fogonazos de flash, la belleza, la dignidad de la vida" (Cortázar, 1981d: 15).

de los *Preludios y sonetos* a las disonancias que justifican las *razones de la cólera* podría describirse el arco estético que recorre (aunque su surgimiento y desarrollo sea simultáneo) la escritura poética de Julio Cortázar.

1.2. RAZONES DE LA CÓLERA COMO PROYECTO POÉTICO

1.2.1. Historia del título

Aunque la historia del título y parte de los textos del hipotético poemario *Razones de la cólera* va ligada a la escritura de la novela *El examen*, como ya tuve ocasión de señalar, y por tanto su génesis debe localizarse en el ámbito cronológico (y aun ideológico) de la escritura de ésta¹²⁵¹, el hecho de que el texto de la novela se publicase póstumamente y de que otro texto estrechamente relacionado con ella, cual es el *Diario de Andrés Fava* (que podría considerarse su "cuaderno de bitácora"), no haya visto la luz hasta hace muy poco tiempo (1995) altera por completo la historia del poemario.

Puesto que los datos recién mencionados están ya ineludiblemente al alcance del lector, intentaré una reconstrucción ordenada del surgimiento "real" del poemario, en lugar de una mera consigna de la cronología de los descubrimientos de cuestiones relacionadas con él.

Como apunté a raíz del comentario de "Entronización" (poema que, según dije, podría servir como punto de inflexión entre la escritura desacralizadora / re-

En todo momento, Cortázar subraya la función de la poesía en esos contextos conflictivos. También con respecto a Nicaragua, por ejemplo: "[...] en Europa se asombran a veces de la multiplicación y la importancia que han llegado a tener los talleres de poesía en Nicaragua. Que la sed y la voluntad de cultura busquen su expresión en tantísimos centros donde jóvenes y menos jóvenes ejercitan la imaginación, gozan del placer de ese inmenso plato de frutas que es el lenguaje cuando se lo saborea después de elegirlo, pulirlo y morderlo con fruición, he ahí algo que pasma a otras sociedades donde la poesía sigue siendo una actividad solitaria y entre cuatro paredes, reducida a un mínimo de publicaciones y de lectores. No es fácil que comprendan hasta qué punto esa actividad no tiene absolutamente nada de *cultural* en el sentido elitista, sino que es una manifestación de esta otra cultura que estoy tratando de mostrar a los escépticos o a los sorprendidos, esta cultura que es revolución porque esta revolución es cultura, sin compartimentaciones selectivas ni genéricas" (Cortázar, 1983c).

¹²⁵¹ "Entre el 48 y el 51 escribí mucho, porque hacía una vida muy solitaria en Buenos Aires. [...] Entonces escribí mucho, el libro sobre Keats y esa novela que nunca se publicó, que se llama *El examen*" (Hernández del Castillo, 1973: 31).

sacralizadora y la escritura crítica), el autor ficticio de ese texto justificaba con el sintagma "razones de la cólera" la necesidad imperiosa de escribir de una manera que a sus receptores inmediatos les parecía "tan cruel" (E: 153). En esa acusación de crueldad, que el poeta reconoce como necesaria¹²⁵², se está apelando en realidad a la violencia de la sátira, única que el discurso puede oponer a la violencia factual que el mundo en proceso de degeneración ejerce sobre el sujeto. Y esa violencia se entrafía en el evidente oxímoron que puede leerse en el sintagma del título: la cólera que va a regir la escritura cortazariana en este punto no es ciega irracional, exabrupto desaforado: es una cólera razonada, quizá sugiriendo que cada uno de los poemas que pueden integrar el conjunto constituye una de esas "razones". Y, a la vez, el *logos* que rige ese discurso está definido por la pasión airada del que se siente inmerso en un ámbito que lo violenta. A tal respecto, es capital la reflexión que sobre el tema de la "cólera" aparece en *Diario de Andrés Fava*, donde vuelve a surgir la formulación literal que pasará a ocupar el lugar de título de un poemario posible:

Si como enseña Eliot, una emoción sólo puede transmitirse a través de un sistema significativo y correlativo que la recree en el lector, me gustaría escribir una novela que comunicara la cólera. No, ay, una cólera objetivada, en acción. Aquí las razones de la cólera son de tan baja estofa que triunfan por inanidad del contendiente. Lo viscoso encoleriza mejor que la arista; genera una cólera de baja tonalidad, una rabia hipotensa que se alimenta de discursos oficiales y chismes de palacio, que se desahoga en tacitas de café, recuentos amargos, comparanzas con el tiempo pasado (que fue mejor).

Por eso la novela que imagino debería traducir esta cólera en sordina, sin que nada en apariencia la indicara. Que el lector supiera (cuando de las situaciones se desgajara, por analogía, mi triste, vana rabia subecuatorial) que ése es el tema y la razón de ser del relato. Y que el novelista, que, como lo cree Sartre, ha elegido un modo secundario de acción, está en su libro haciéndole señas para incitarlo a que su cólera sea, si es posible, más eficaz que la suya. (DAF: 109-110).

El fragmento resulta precioso en tres aspectos, al menos. En primer lugar, prueba la identidad del impulso ideológico entre la novela ("una" novela imaginada, pero que estaba intentando *llegar a ser* en la escritura de *El examen*) y los textos poéticos que luego se recogerían bajo el epígrafe "razones de la cólera": la crítica del "estado de

¹²⁵² Aunque Juan dice literalmente "es preciso" me parece que en sus palabras no hay ambigüedad: se refiere a la urgencia de contrarrestar con el discurso "cruel" la violencia que ejerce el mundo sobre el sujeto, aunque, en segundo sentido, pudiera leerse que defiende la "precisión", la "exactitud" de esa respuesta "cruel".

cosas"¹²⁵³ en que debe desenvolverse una escritura determinada. En segundo lugar, estos párrafos, proyectados sobre la manifestación final del texto global de Cortázar, hablan de una evolución en el proyecto: las "razones de la cólera", que en principio buscan su cauce expresivo en la "novela", terminan plasmándose en un conjunto de poemas, detalle que no debiera pasar inadvertido a la hora de entender las relaciones entre los géneros en la escritura cortazariana. Podría apuntarse, quizá, que la imposibilidad de la narrativa para no "indicar en apariencia" su tema y su razón de ser (esto es: la narrativa entendida como género de la *evidencia*) reconduce el proyecto hacia una escritura menos *patente*, en la que lo "dicho" es siempre signo de lo "por-decir": la poesía. Y, en tercer lugar, es importante también que esas "razones de la cólera" se encuentren en el origen de una reflexión sobre las relaciones entre escritura y acción, que en suma son las que dan lugar al discurso de la utopía: las razones que garantizan la capacidad que el texto posee de trascender sus límites verbales y originar nuevos ámbitos de experiencia. La escritura es "modo secundario de acción", o, desde otra perspectiva, modo preparatorio de una acción, que, al criticar lo dado, promueve la posibilidad de imaginar "otro mundo"¹²⁵⁴.

Por si quedara alguna duda acerca de la densidad semántica del título y sus relaciones con el discurso crítico, el autor manifiesta explícitamente la conciencia de su sentido cuando, mucho después de la composición del poemario, su antólogo-traductor decide usar el mismo título para recopilar un buen número de poemas cortazarianos:

Mi fa piacere che sia stato tu a scegliere spontaneamente il titolo di questo libro, basandoti su una delle selezioni. In effetti, se le "*ragioni della collera*" furono per me, ventanni fa, soprattutto metafisiche e morali, disadattamenti di fronte a una realtà che allora preferivo denunciare piuttosto

¹²⁵³ Campra (1987: 17) lo ha percibido adecuadamente: "Este es el mundo dado, comprueba la poesía de Cortázar. Un mundo en el que las certidumbres constituyen, enganchándose arteralmente las unas en las otras, la jaula donde el hombre se ha dejado desde siempre encerrar: ya no *es*, sino que desempeña un papel, el de buen hijo, o buen ciudadano".

¹²⁵⁴ Descuento la aparición en ese párrafo de indicaciones imaginarias o temáticas que aparecerán en los poemas: la presencia de lo "viscoso" como una de las razones de la cólera, la crítica del lenguaje pervertido ("discursos oficiales y chismes de palacio") o, cómo no, la melancolía por lo perdido.

che combattere, oggi queste ragioni obbediscono a un sentimento direttamente radicato in una coscienza rivoluzionaria, e la collera non è pretesto di fuga o di sostituzione, ma di attacco e combattimento. (Cortázar, 1982a: 137).

La pervivencia del título, entonces, es consecuencia de su posibilidad de actualización semántica, pero siempre dentro del campo del discurso de la controversia y la crítica, cada vez más vehemente.

Sin salir todavía de la pre-historia del poemario, habría que referirse a algunos vínculos intertextuales con obra ajena pero inmediata a la lectura del autor, vínculos que garantizan que el título y el proyecto más o menos determinado que a él subyaciera constituía una tarea consciente y que venía a integrarse, nuevamente, en una cierta "tradición".

Desde luego, el primer eco que debe evocarse viene del lado de la antítesis: es imposible no recordar la "razón de amor" de Salinas, perfecta e intensamente leído por Cortázar ya desde inicios de los años 40, al menos¹²⁵⁵. De ese modo, en las diferencias entre "razón" y "razones" y entre "amor" y "cólera" podría leerse la evolución de quien había comenzado como poeta "neo-romántico" y, unos años después, se descubre escritor crítico. Si también el título saliniano puede leerse como oxímoron, en su caso quiere ser traducción de una paradoja romántica, mientras que en Cortázar es ya, sin duda, pareja dialéctica. Por otro lado, si la oposición "amor / cólera" es sentimental e ideológicamente clara (el paso del mundo de la armonía al mundo de la disarmonía), el plural de las "razones" que intentan ceñir esa "cólera" indica el estallido de la "razón" única, que era solidaria con el postulado de la "presencia", en tanto en cuanto ambos ("razón" y "presencia" podían acabar coincidiendo en el *logos*). La inserción, por el contrario, en el mundo de la violencia supone la desintegración de toda creencia

¹²⁵⁵ Aunque el modelo remoto del título de Salinas es, evidentemente, el título del poema de debate medieval, *Razón de amor con los desnudos del agua y del vino*, creo que la "cascada" intertextual en el caso de Cortázar se detiene (o se inicia) en el poeta del 27 o, en cualquier caso, sólo su relación con él es relevante: dieciséis de los noventa y dos poemas que en 1971 incluiría Cortázar en su "antología" de Salinas provienen de ese libro, constituyendo, tras *La voz a ti debida*, el venero más importante de la selección.

monista. En la falta de una "presencia" sagrada, de la que apenas puede hablarse, surge el torbellino de los discursos que se cancelan a sí mismos.

Además de la relación con Salinas, podría recordarse otro título más próximo cronológica, geográfica e incluso biográficamente a Cortázar, y por ello acaso más interesante, puesto que el título cortazariano se dejará interpretar, entonces, como respuesta inmediata a un proyecto ajeno y cercano, cual si se sintiese comprometido en un proyecto de escritura común. En 1948, en fechas por tanto inmediatas al planteamiento del proyecto, Cortázar reseña *Coronación de la espera* de Alberto Girri, con quien en esa época le unía estrecha amistad, y llama allí la atención sobre un poema titulado "Razones de pereza", del que dice que es un "poema revelador en muchos sentidos" (febrero, 1948; Alazraki, 1980a: 283), para citar enseguida dos versos que subrayan la sensación de haber sido expulsado del mundo armónico que caracterizará al sujeto de *Razones de la cólera*: "el orden, orden de lo que sea / ¡ay!, me está vedado"¹²⁵⁶.

La primera afinidad entre los títulos proviene de que tanto la "pereza" como la "cólera" se incluyen en un paradigma común de "pecados capitales". Cortázar podría haber recogido la incitación de Girri para intentar un programa de denuncia amparado en un patrón intertextual que resultaría, a su vez, irónicamente desacralizado. Pero más allá de esa referencia, conviene indicar que en la reseña de *Coronación de la espera* Cortázar subraya en Girri condiciones que han ido apareciendo en el análisis de su propia poesía¹²⁵⁷. Las líneas finales de la reseña consideran que esa poesía está

¹²⁵⁶ No me ha sido posible acceder al citado poema. En la misma reseña citada Cortázar reconoce en la escritura de Girri su propio concepto de poesía: "una poesía que se propone siempre como ansiedad de fijación óptica -términos ambos que reclamo libres de literatura-" (Alazraki, 1980a: 283). En abril de 1948 Cortázar reseña una antología de *Poesía inglesa contemporánea* traducida por Girri y Shand (*ibid.*: 294) y la figura o los textos de Girri aparecerán a menudo por las páginas de *Imagen de John Keats* (cfr. IJK: 51, 52, 58, 113, 357).

¹²⁵⁷ Las citas de Enrique Molina, Ulyses Petit de Murat y Francisco Urondo que finalmente integrarán la "versión final" de *Razones de la cólera* en *Salvo el crepúsculo* acaso corroboren en cierta medida lo que de comunidad "generacional" hay en ese discurso crítico.

urdiendo un "sistema de la realidad donde se continúa siendo libre y creciendo en ser" y que su mensaje es "casi *órficamente* el resumen de un mensaje que habrá de ser oído porque el tiempo requiere a este poeta a veces *cruel* y siempre duro, a este poeta *necesario*" (Alazrki, 1980a: 283; la cursiva es mía y subraya términos clave de mi actual comentario, como se habrá notado). Desde sus remotas relaciones intertextuales, pues, el título cortazariano manifiesta ser signo de un proyecto de amplia resonancia, lo que se corrobora en el hecho de que ese título perdura a lo largo de los años en los que el *corpus* lírico se está construyendo, así como puede también percibirse en la reelaboración a que se somete al conjunto de textos que han de albergarse bajo ese epígrafe.

1.2.2. Problemas de recomposición del poemario

Fuera de las primeras noticias sobre el poemario, que sin embargo aparecieron póstumamente, la primera manifestación pública de un conjunto de textos englobado bajo el título de *Razones de la cólera* aparece en la primera edición de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Se ofrecen allí tres poemas ("La patria", "Fauna y flora del río" y "1950, Año del Libertador, etc.") agrupados bajo ese epígrafe y acompañados de una nota autoral interesante para datar el conjunto y que señala explícitamente la existencia de un ciclo más amplio: "Estos poemas, parte de un ciclo mucho más extenso, fueron escritos en 1950; *La patria* se agregó en París en 1955. [...]" (VDOM1: 197). A partir de ese texto, sin embargo, surgirán las primeras complicaciones para la recomposición del poemario. Mientras que en las sucesivas ediciones en un volumen de *La vuelta al día en ochenta mundos* se reimprimieron los tres poemas, la edición de bolsillo (que será la que circule casi exclusivamente a partir de un determinado momento), los elimina sin dejar noticia de ellos. De ese modo, no sólo desaparecen del *corpus* tres poemas individuales, sino que se borra la primera huella pública de un proyecto más amplio.

Así, la noticia que al año siguiente daba Graciela de Sola (1968: 26-41) referida a dos poemarios inéditos pasará por original y por primera pista no borrada de la existencia de esos textos. Quedaba constancia en ese libro de dos volúmenes manuscritos que la investigadora había podido ver en el archivo del autor y que, a su juicio, debían constituir poemarios exentos: uno con el título *Razones de la cólera* (fechado en Buenos Aires, 1950-1951 y París, 1956); otro *Preludios y sonetos* (fechado simplemente 1944-1957, sin indicación de lugar, según su noticia), al que ya he tenido ocasión de referirme en páginas anteriores. Aunque no se informaba allí del número de textos que integraban cada uno de los poemarios, del primero de ellos se transcribían dos poemas: "Viento de esquina" y "La patria".

El mismo año de 1968, la publicación de un libro que combinaba fotos de Sara Facio y Alicia D'Amico con textos de Cortázar, *Buenos Aires, Buenos Aires*, permitía encontrar, entre otros pocos poemas allí incluidos, parte de "Fauna y flora del río" y "Viento de esquina", dando lugar a la primera manipulación evidente del *corpus*, puesto que en esa ocasión, además, no se mencionaba que pudieran pertenecer a un ciclo común, ni por supuesto se les adscribía título global.

La publicación, tres años después, en 1971, de *Pameos y meopas* permitió conocer un bloque textual que constituía la segunda sección de este poemario y respondía al mismo título y datación que el conjunto visto por Graciela de Sola, pero que introducía nuevas sospechas acerca de la constitución real de dicho conjunto: la versión publicada en 1971 (a la que aquí llamaré RCa) es el primer conjunto extenso de textos agrupados bajo el título común. Consta de los siguientes doce poemas:

1. "Fauna y flora del río"
2. "1950, Año del Libertador"
3. "Aire del sur"
4. "Las tejedoras"
5. "Esta ternura"
6. "La yeta del sapito"
7. "Por tarjeta"
8. "Sarao"
9. "Blackout"

10. "A quien le duele"
11. "Pavadas"
12. "Milonga"

La ausencia de los dos poemas transcritos por Graciela de Sola, así como la presencia de "A quién le duele" (poema que había sido publicado previamente en *Último round* sin que se avisara de su pertenencia a un ciclo más extenso) hace evidente de nuevo una reelaboración más o menos importante del núcleo inicial.

El siguiente hito en la historia del poemario lo constituye la publicación en 1982 del hasta entonces más importante volumen poético de Cortázar, en italiano y bajo el título de *Le ragioni della colera* (al que me he venido refiriendo como RC, pero que a partir de ahora en este capítulo constará como RCb). La responsabilidad de la elección de ese título para la hasta entonces más extensa recopilación de poemas cortazarianos no se debe al propio Cortázar sino que en este caso proviene del traductor-editor, según da fe la carta del autor que acompañó a su publicación y que he citado a otro propósito más arriba: "Mi fa piacere che sia stato tu a scegliere spontaneamente il titolo di questo libro, basandoti su una delle selezioni" (Cortázar, 1982a: 137). Este para-texto autoral deja constancia de nuevos problemas de recomposición del *corpus*. A pesar de indicar explícitamente que el título elegido para el todo proviene del título de una de las partes, el volumen RCb no recoge esta realidad, pues los textos no aparecen "clasificados" en diferentes secciones y el título general, por tanto, les afecta a todos directamente y por igual. Por otro lado, el cotejo del volumen y su comparación con RCa arroja una conclusión interesante: de los doce poemas que constituían este conjunto en *Pameos y meopas* sólo pasan siete a esta colección y se eliminan cinco ("Esta ternura", "Blackout", "Sarao", "Pavadas" y "Por tarjeta").

Hasta la aparición póstuma de *Salvo el crepúsculo* no habrá más datos sobre el poemario. Este último libro incluirá una sección (la última) con el título "Razones de la cólera" (a la que aquí llamaré RCc). Su composición y organización interna no obstante, es totalmente diferente a las anteriores: de los doce poemas de RCa sólo se

recogen cinco ("Fauna y flora del río", "Blackout", "Esta ternura", "1950, Año del Libertador, etc." y "La yeta del sapito"). Otros cuatro ("Las tejedoras", "Milonga", "Por tarjeta" y "Aire del Sur") pasan a otra sección de *Salvo el crepúsculo* titulada "Con tangos". Otros tres poemas de RCa no se reeditan ("Sarao", "Pavadas" y "A quién le duele": los dos primeros ya habían sido eliminados en RCb y el tercero pre-publicado en *Último round*). No hace falta decir que en el caso de los reeditados, el orden original no se mantiene: *detractio*, *immutatio*, *permutatio* y también *adiectio* son las estrategias textuales simultáneas que una vez más caracterizan esta "poética del orden".

De los trece poemas que se unen a los cinco conservados de RCa para llegar a los dieciocho que integran la sección RCc sólo dos eran estrictamente inéditos hasta ese momento ("Viaje aplazado" y "Portrait de famille"), puesto que de los once restantes, uno había sido publicado tres veces ("Viento de esquina": publicado por Sola y también en *Buenos Aires, Buenos Aires* y RCb) otros dos habían salido ya dos veces ("La polca del espante": en *Último round* y RCb; "Empleados nacionales, hurrah!": en *Buenos Aires, Buenos Aires* y RCb), y ocho más sólo en la edición italiana RCb ("La visita", "Sueño sin miedo, amigo", "Inflación qué mentira", "La marcha del tiempo", "La vuelta al pago", "Las ruinas de Knossos", "Entronización" y "El encubridor").

La aparición póstuma de *El examen* en 1986, al margen de aportar la que he llamado pre-historia del título, complicaría más la recomposición del poemario al insertar allí un poema que desde la fase más temprana (VDOM1) pertenecía al ciclo, "Fauna y flora del río" y otro, "Entronización", que sólo se integra en el último momento (SC).

Por si este trasiego de textos -no exento de variantes micro-textuales que habrá ocasión de señalar- fuera insuficiente, RCc (SC), como ocurre en todo el volumen que lo acoge, no es sólo un conjunto de poemas, sino que busca una mayor complejidad estructural y semántica recurriendo a la inclusión de citas ajenas y de comentarios autorales en prosa. Además de los dieciocho poemas, forman parte constitutiva de

RCc catorce citas (ocho de poetas, exentas: de Baudelaire, Ferlinghetti, García Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Enrique Molina, Ulyses Petit de Murat, Francisco Urondo y Jammes Krusoe; y seis en *exergo* o incluidas en el discurso en prosa: Boswell, Louis Armstrong, una canción argentina, Wordsworth, un tango, E. E. Cummings y Güiraldes), así como también once fragmentos en prosa, a uno de los cuales ("La madre") podría atribuirse carácter poemático¹²⁵⁸, y diez con intención ilativa, que buscan dar unidad al conjunto, consituyendo el *cuento* del canto y a la vez su comentario.

El primero de esos comentarios, que ocupa las dos páginas iniciales de la sección, da noticia más precisa de las circunstancias cronobiográficas de la composición de los poemas y por ello iré transcribiendo y comentando simultáneamente los lugares más interesantes. En primer lugar, aporta una información verdaderamente novedosa en el marco de las noticias que hasta entonces Cortázar había dado de su producción poética: consigna el mecanismo material del que se sirvió para componer algo que, efectivamente al parecer, había surgido como un poemario exento y unitario:

La mayoría de lo que sigue no viene de papeles sueltos sino de un mimeógrafo que compré de ocasión en los años 56 en París, aprovechando un remate de la Unesco, y que me permitió fabricar en casa pequeñas ediciones privadas. Era un viejo Gestetner manual cuyo tambor se entintaba con gran profusión de salpicaduras, pero cuando le tomé la mano, digamos la manija, hacía copias muy bonitas que yo abrochaba pulcramente y guardaba en un armario, razón por el cual casi nadie se enteró de su existencia aparte de una que otra laucha. (SC: 319).

La confrontación de estas líneas iniciales con otras noticias extra-textuales que ya se han consignado permite aclarar algo más el problema de las fechas. La referencia precisa (aun a pesar del anacoluto) a "los años 56" remite a la segunda parte de la datación que aparecía en *Pameos y meopas* y en el volumen que viera Graciela de Sola ("París, 1956"). Dado que Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* confesaba sin mayor precisión que los poemas del ciclo habían sido escritos en 1950 podría suponerse

¹²⁵⁸ De hecho, G. Toti lo incluye en RC segmentado en versos, aunque en RC2 se restituye a su forma en prosa.

que esa segunda fecha del epígrafe en RCa hace referencia tan sólo al momento de transcripción y edición "manual" de los poemas, momento que se aprovecharía quizá para incluir el poema "La patria", escrito en 1955, según confesaba el autor, pero luego eliminado.

Enseguida Cortázar abunda en la cuestión de la fecha de escritura de los poemas, aportando nuevos datos:

La primera edición que produjo contenía los poemas de *Razones de la cólera*, escritos en rápida sucesión al término de mi primer viaje a Europa en el 49 y el regreso a la Argentina a bordo del vivaz motoscafo *Anna C.* (SC: 319).

Como tuve ocasión de precisar en un capítulo anterior el retorno del primer viaje a Europa (emprendido a fines del citado año 1949) se produjo en abril de 1950¹²⁵⁹. Por tanto, podría postularse que los textos de *Razones de la cólera* se escriben en el plazo de unos pocos meses, en los que el autor ha realizado su primer enfrentamiento con el mundo de la cultura europea en la que se ha formado, acaso mitificada, y ante la perspectiva de regresar al "mundo antiguo": la sociedad peronista a la que me he referido más arriba.

Pero de esas primeras líneas, aparte de la precisión cronológica, podría derivarse una interesante conexión con el tema del discurso crítico moderno. El hecho de que se mencione el "medio de producción" utilizado para componer físicamente el poemario implica una voluntad de separarse de los mecanismos tradicionales de edición y difusión del objeto poético. Adorno -a quien no mencioné por casualidad al principio de este capítulo- reparó en el papel que el "mimeógrafo" podría cumplir en el proceso de reconstrucción crítica de la cultura, parangonándolo al papel de la imprenta en los orígenes de esa cultura:

Ninguna obra de arte, ningún pensamiento tiene posibilidad de sobrevivir que no conlleve la renuncia a la falsa riqueza y a la producción de primera calidad, al cine en color y a la televisión, a las revistas millonarias y a Toscanini. Los medios más antiguos, los que no se miden por la producción en masa, cobran nueva actualidad: la de lo marginal y la de la improvisación. Sólo ellos podrán

¹²⁵⁹ Recuérdese que la obra de teatro "Tiempo de barrilete" (OI) se halla fechada con precisión: "M.S. *Anna C.*, abril 1950".

eludir el frente único del *trust* y la técnica. En un mundo en el que hace tiempo que los libros no parecen libros, sólo valen como tales los que no lo son. Como en los comienzos de la era burguesa tuvo lugar la invención de la imprenta, pronto llegará su revocación por la mimeografía, el único medio adecuado, discreto, de difusión. ("Pro domo nostra", 1944; Adorno, 1987: 48).

Cortázar prefería entregar esas ediciones a las "lauchas", radicalizando la discreción de la difusión, a la espera, probablemente, de "tiempos mejores", en los que el mensaje y el lugar de textos como éstos pudiera ser entendido. *Razones de la cólera* es, pues, texto crítico en todos los niveles: del contenido al físico relacionado con el proceso de producción literaria.

Todavía pueden extraerse de esa nota inicial en RCc alusiones indirectas a las "razones metafísicas y morales" que dieron lugar a esos poemas. Ellas dependen, como he anticipado, del "estado de ánimo nacido de mi primer contacto con Francia e Italia" confrontándose a la idea del regreso y el hecho de que los textos "contenían, sin que yo lo supiera todavía, decisiones futuras en materia de vida personal" (SC: 319). También se ofrece en esas líneas el reconocimiento explícito del modelo que gravitaba sobre esa escritura descabalada y crítica: "Hoy siento además en algunos de ellos el tremendo choque de la poesía de César Vallejo; que el cholo me perdone la insolencia puesto que en ese choque él quedaba más parado que nunca y yo esperando la cuenta de diez y la esponja mojada" (*ibid.*). Como habrá ocasión de señalar, el vínculo es real y se cifra sobre todo en el desencadenamiento de una dicción de raigambre surrealista, en los juegos con puntuación, en la invención de palabras o, desde el punto de vista temático, en la importancia concedida, explícitamente, al dolor del sujeto.

Por último, y como al pasar, en esas páginas queda noticia de que, a pesar de que la selección RCc es la más extensa de las realizadas por el autor hasta el momento, no integra todos los poemas pertenecientes al ciclo. Amparándose en una *boutade* irónica del doctor Johnson confiesa: "A la hora de optar aquí por algunos de esos pameos, [...] A treinta años del *Anna C.* me creo capaz de suprimir lo que entonces me había parecido particularmente bueno" (SC: 320). De ese modo, y a la espera de poder

recuperar los textos suprimidos por el autor, *Razones de la cólera* sigue a estas alturas todavía como proyecto en marcha¹²⁶⁰.

1.2.3. La crítica sobre *Razones de la cólera*

A pesar del considerable peso que el proyecto adscrito al epígrafe *Razones de la cólera* tiene en la escritura cortazariana pocos críticos han reparado en su importancia. Sola (1968: 28), en su presentación inaugural, lo inscribía en una línea de escritura "grotesca", que ella definía en el seno de la producción cortazariana por oposición a la escritura de raigambre clásica, en la que, obviamente, clasificaba al proyecto de *Preludios y sonetos*. Sin embargo, no llevaba más lejos lo que podría ser una incitación interesante, desde el punto de vista genérico-imaginario, que vinculase el concepto estético de lo grotesco, modulándose en la vena satírica, con su plasmación histórica en un discurso crítico de intención "revolucionaria", como el propio Cortázar confesaba sin pudor en la carta a su traductor italiano.

Alazraki, dedicándole más espacio, es no obstante más limitado en su apreciación, pues no pasa de subrayar tímidamente peculiaridades estilísticas vinculadas, con otras palabras, a lo grotesco, como su "acento deliberadamente desgarbado" (Alazraki, 1980b: XX); pero, una vez más, pasa por alto el alcance "metafísico y moral" (reconvertido luego en "revolucionario) que se esconde detrás de ese proyecto, en todos sus niveles, incluido el estilístico: "[Esos poemas] se esfuerzan por recobrar ese estilo "hablado" con que el argentino da la mejor medida de su ingenio y la nota más desatada de su humor sardónico" (*ibid.*: XIX). No obstante, su comentario intuye la profunda raigambre modernista de esta escritura al sugerir como modelos posibles el "acento porteño de *Misas herejes* y *Fervor de Buenos Aires* pero sin el

¹²⁶⁰ Entre esos textos suprimidos se encontraría uno no recogido por Cortázar ni en RCa ni en RCc, pero que por la referencia a Vallejo que acabo de transcribir debió integrarse en el conjunto: "Dictado a lo mejor por el cholo". Este poema sí aparecía en RCb (y luego se da en versión original en RC2). El tono es perfectamente asimilable al del resto de poemas mencionados. Léanse los últimos versos: "[...] (¿Pero cómo, / cómo puede durar este infinito / de pan todos los días, de campanas, / de gente muerta, de domingo veinte?)" (12-15).

sentimentalismo cursi de Carriego y sin el manierismo ultraísta del primer Borges" (*ibid.*: XIX-XX). En efecto, como he querido notar, la base de este discurso satírico-crítico se encuentra en el desencanto derivado de la profanación de lo sagrado y de la sacralización-mitificación de lo profano de que podrían ser emblema los dos volúmenes citados por Alazraki.

Por su parte, Rodríguez Núñez (1984: 247) repara en el carácter vanguardista sugerido por el propio Cortázar, aunque sin citar su confesión directa de deuda con respecto a Vallejo:

Incluso este hecho [la tardanza en la publicación] ha insidido [*sic*] en que no se le considere en este orden, como habrá que hacerlo en lo adelante [*sic*], en su calidad de precursor. [...] un lustro antes de la aparición del anti-canto-nacional de Fernández Moreno ["Argentino hasta la muerte" (1954)] y *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, los textos de "Razón [*sic*] de la cólera" sitúan a Cortázar como un pionero de esa trascendental vertiente de nuestra lírica contemporánea que se ha dado en llamar "antipoesía".

Desde luego, Cortázar sabía mejor que su crítico dónde estaba la fuente de esa "antipoesía" (en el fragmento de *Altazor* que el propio autor cita en *Salvo el crepúsculo*, p. 45), y es cierto que en la misma época en la que está componiendo los poemas de *Razones de la cólera* Cortázar escribe un texto como el "Antipoema para hacer rabiar" (DAF: 58) que en su regodeo surrealista queda como mínima muestra de su acercamiento explícito a esa particular corriente neo-vanguardista¹²⁶¹.

1.3. LA PROYECCIÓN EN RAZONES DE LA CÓLERA DE LAS PRINCIPALES LÍNEAS DEL DISCURSO LÍRICO CORTAZARIANO

La recomposición del poemario en su desarrollo acumulativo a lo largo de más de treinta años permite darse cuenta de cómo en él confluyen casi todas las líneas que la interpretación global ha ido trazando en el mapa temático-imaginario de la lírica cortazariana. A tal respecto, podría sostenerse, entonces que *Razones de la cólera*

¹²⁶¹ Lo cito completo, dada su brevedad: "Los egipcios embalsamaban a sus madres / con lágrimas de pez y *passé-partout* de lino / para llevarlas a los hipogeos / en un tranvía reservado, que / es una máquina eminentemente / egipcia".

perdura como proyecto en marcha durante tanto tiempo porque se considera un cauce adecuado para acoger y culminar (aun cuando su origen sea bastante temprano) las constantes más notables del discurso lírico cortazariano.

Quizá la única veta temática que queda excluida de *Razones de la cólera* sea la erótica, algo que podría comprenderse desde la relación polémica *in absentia* con el modelo saliniano que he apuntado más arriba. No obstante, según se verá en el comentario, si el erotismo personal queda excluido (salvo alguna mención aislada como la que se encuentra en el título y primer verso de "Esta ternura"), el amor no desaparece del todo, transformando sus objetos: "La patria", por ejemplo, desde ese punto de vista es un poema de amor-odio, como el propio autor se encarga de confesar.

Pero al margen de ese silenciamiento relativo de lo erótico, en *Razones de la cólera* confluyen todos los territorios líricos que hasta ahora he podido ir aislando. Basta darse cuenta de cuántos de los poemas que he comentado en diferentes lugares de mi estudio tienen su lugar macro-textual en esta sección del *corpus*. Desde luego, los más numerosos son los poemas relacionados con el planteamiento de la identidad, como no podía ser de otra manera, dadas las circunstancias que rodearon la escritura y que coincidieron el momento de crisis personal más importante. En esa línea de reflexión sobre la identidad se sitúan "La marcha del tiempo", "Viaje aplazado", "La vuelta al pago", "El encubridor" o "Por tarjeta". Es, como digo, el núcleo más importante y mi comentario de esta parte del *corpus* lírico cortazariano volverá a centrarse en la problemática de la identidad, cuando, tras el recorrido por los poemas que plantean la crítica de un mundo hostil, se fijen en aquellos otros poemas que afectan explícitamente a la conciencia que el sujeto tiene de verse abocado a abandonar ese mundo. Se cerrará así, en cierto sentido, el círculo hermenéutico de la escritura poética de Cortázar.

Pero no sólo es el vínculo subjetivo el anclaje más evidente de estos poemas con el todo de la poesía cortazariana. Ya he señalado que se inscriben en ese poemario textos como "Entronización" que sirven de enlace inmediato con el momento crítico-

cultural previo a la virulencia de la denuncia: el de la desacralización y re-sacralización. Pero aún más llamativo puede resultar encontrarse allí con un poema como "Las ruinas de Knossos" que comenté en el contexto de los poemas "culturalistas". El propio Cortázar es consciente de la función contrastiva que el poema verifica al ubicarse en el lugar en que lo hace en *Salvo el crepúsculo*:

A veces era casi divertido, porque de golpe me nacía un meopa trufado de referencias clásicas [...]. Muchísimos pameos precedentes lo reflejan, pero éste se instaló en plena rabia de despegue, adherencia tenaz y broncosa a la hora en que Perón desalojaba a Zeus para siempre de mi casa. (SC: 341).

Como señalé al comentar ese poema, la negación explícita de un orden sacral ("Ya no hay laberintos") consigue, mientras es proferida, expulsar del texto la ignominia de la profanación de la vida que el sujeto habita: si Perón desalojaba a Zeus, la inscripción de las "ruinas de Knossos" expulsa momentáneamente del discurso al responsable de la "ruina" del mundo. Y en esa capacidad radica la fuerza más poderosa del lenguaje.

Resta señalar que incluso la línea menos "inmediata" de la imaginación poética cortazariana, la que caractericé con los rasgos del orfismo, se instala también en *Razones de la cólera* mediante la presencia de uno de los poemas más crípticos, "La yeta del sapito", que según dije no debe leerse sólo como divertimento surrealista, sino que en él pueden hallarse constantes simbólicas que abisman el sentido hacia lo oculto.

Esos textos, pues, junto con los que habré de comentar en lo sucesivo componen un discurso unitario que da la medida de gran parte de la lírica cortazariana -a salvo del tema erótico-. La comunidad en el *mood* romántico en su modulación irónico-crítica se proyectará también en correspondencias de lenguaje y de imágenes. Es ese lenguaje que ha querido definirse como "coloquial" y que si algo pretende es no traicionar la experiencia que transmite ("hasta de estilo cambia" decía "El encubridor"), no anteponer "diplomas de alta cultura" para decir algo que está imponiendo sus propias palabras. Es prosaísmo también en la distribución fraseológica, sin abdicar, no obstante, del verso. La significación global del poemario se adensará con la presencia

de ejes simbólicos comunes: lo físico-geográfico (el río, el viento, el espacio urbano), la cronología rutinaria (los días de la semana), lo anatómico (el pelo, las uñas, el aspecto físico), el espejo siempre.

Es preciso todavía, para aquilatar la amplitud de la reelaboración del proyecto global de escritura poética en que Cortázar se compromete, intentar precisar la conexión de *Razones de la cólera* con otra sección de *Salvo el crepúsculo*, "Con tangos", a la que, como dije, van a parar algunos poemas de RCa ("Las tejedoras", "Por tarjeta", "Aire del sur" y "Milonga"). Mi comentario recurrirá a la combinación de textos de una y otra sección para reconstruir un sentido global.

Desde luego, el tono "criollista" inscrito en el título "Con tangos" y en muchos de los poemas, así como la melancolía del exiliado, que trasciende casi todos los textos, es el nexos principal entre ambas secciones. Sin embargo, "Con tangos" afecta una modulación algo diferente, más irónica, evocadora de un tiempo bonaerense anterior al de la "exasperación": la infancia ("Veredas de Buenos Aires"), la adolescencia lectora ("Rechiflao en mi tristeza") y la juventud enamorada ("Quizá la más querida", poema erótico, de amor nefasto, que introduce un tema ausente de las "razones de la cólera" y que aquí aún reaparece en "Malevaje 76"), el Buenos Aires mítico iluminado por la Cruz del Sur ("La mufa", "Milonga"). La nostalgia es amable, no se refiere a un Buenos Aires de donde el sujeto fue cercenado, sino a otro que, poco a poco, se fue quedando inevitablemente atrás. No obstante, es notorio un vínculo dispositivo entre ambas partes: el afán por romper la continuidad del "tono" (y así la de la lectura) a través de la inclusión en las dos series de poemas "extraños", invariablemente, de tono clásico: "Las tejedoras" y "Los dioses" cumplen a tal respecto en "Con tangos" una función parecida a la de "Las ruinas de Knossos" en RCc. Son textos que invitan a una lectura simbólica más profunda (en clave de "mundo antiguo", mitológico) y cuestionan la aparente dicción directa de los poemas.

Al igual que sucedía con respecto a *Razones de la cólera*, aunque quizá con menor profusión, algunos de los poemas de "Con tangos" han sido ya incluidos en capítulos anteriores de mi comentario. Desde luego, "Los dioses" encontró su lugar más adecuado en el capítulo dedicado a la desacralización y su inclusión en un contexto de "tangos", aparentemente injustificada, si no absurda, apunta en un nivel más profundo a que el autor es consciente de la continuidad "metafísica y moral" de su discurso. Otros poemas como "Malevaje 76" o "Rechiflao en mi tristeza" fueron proyectados sobre sus contextos de escritura o temáticos, pues parecía más iluminador, aunque el autor haya preferido incluirlos en esta sección básicamente por el índice intertextual inscrito en sus títulos, que se le ofrecía como anclaje de la memoria.

En lo que sigue mi propósito es seguir comentando los poemas pertenecientes a esas dos secciones de *Salvo el crepúsculo*, y algunos otros no incluidos en ellas pero con los que se pueden encontrar conexiones interesantes, haciendo progresar mi explicación por tres vías: a) la crítica-sátira del mundo hostil al que el sujeto se ve enfrentado una vez que han desaparecido todos los asideros metafísicos; b) la interpretación político-revolucionaria de la crítica contra ese mundo hostil y que conducirá al planteamiento explícito del tema de la utopía; y c) el sujeto expulso: la conciencia de separación con respecto a ese mundo que conduce a la salida del "lugar" que agobia y la búsqueda de la utopía personal en el "otro lado", Europa. Mi análisis se detendrá en ese momento, pero la cronología de los poemas implica que tras acceder a esa utopía personal, el sujeto, insatisfecho, siente la necesidad de reconstruir otra utopía, ya no cultural-individual, sino política y colectiva, la Nueva América, tal como se refleja en algunos poemas que habrán sido analizados antes de llegar a ese último apartado. Ese movimiento imaginario me parece clave para entender la escritura cortazariana en el seno de la modernidad.

2. EL MUNDO HOSTIL: CONTRA LA "GRAN COSTUMBRE" Y LA ALIENACIÓN

2.1. EL MUNDO COMO VISCOSA TELARAÑA

"Las tejedoras"

El análisis del discurso crítico debe iniciarse a partir del poema "Las tejedoras", pues, basándose en la imagen mítica de las Parcas, pone en relación la perspectiva sobre el mundo moderno con el mundo clásico-antiguo. Las responsables míticas del destino humano se representan en este poema como figuras absolutamente "prosaicas", pero no por ello menos siniestras. El texto pone en marcha una estrategia de desenmascaramiento: la fuerza divina que regía la vida del hombre queda reducida aquí a la costumbre del tiempo recurrente.

Es el primer poema de la sección "Con tangos" en *Salvo el crepúsculo*, donde va precedido por un epígrafe general para toda la sección: "...pesadumbre de barrios que han cambiado", penúltimo verso del tango *Sur* de Homero Manzi¹²⁶², que traduce la sensación que el sujeto tiene de habitar un espacio alterado, privado del aura de lo numinoso. En ese nuevo espacio ya no hay dioses, sólo quedan esas Parcas demiúrgicas, pero el poema va a demostrar que ni siquiera tienen existencia "real", pues son meras máscaras de la cotidianidad reducida que se impone.

El poema, muy publicado¹²⁶³, ha llamado la atención de algunos críticos, que, sin embargo, como suele suceder, no han apurado el análisis. Así Picón Garfield (1975) lo aducía como ejemplo de la consideración del tiempo en Cortázar y Alazraki (1980b, XX) veía en él un resumen de "casi todos los temas y gestos (la hipérbole es obvia) de la

¹²⁶² El resto de la estrofa incide en el mismo significado: "Nostalgia de las cosas que han pasado / arena que la vida se llevó. / Pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió".

¹²⁶³ Y no sin variantes, alguna de importancia, como el hecho de que en *Último round* aparece un error de composición que anticipa los vv. 19-21 del resto de publicaciones y los sitúa tras el v. 8, clara errata como demuestra el cotejo del original mecanoscrito.

narrativa de Manuel Puig". Por su parte, Campra (1987: 18) relacionaba la imagen generadora del tejido con "la imagen geométrica del casillero" y la traducía como "red pegajosa que sofoca todo impulso desordenador, todo intento de escapar de un futuro predeterminado".

El discurso aparece desde el inicio como denuncia subjetiva de un "yo" amenazado, no sin rasgos paranoides, que quiere compartir su descubrimiento del "secreto de la muerte". Todo es presagio de destrucción y la misión del que tiene la palabra consiste en hacerlo explícito: "Las conozco, las horribles, las tejedoras envueltas en pelusas" (1). La primera parte del poema (1-8) está constituida por la denuncia de las presencias ominosas a través de epítetos significativos y la identificación de lugares en los que esas presencias se manifiestan¹²⁶⁴. Se las caracteriza como seres oscuros (no puede ser de otra manera: si en la mitología son hijas de la Noche, aquí son "hijas de la siesta", 4), viscosos ("pálidas babosas escondidas del sol", 4). Se mueven en espacios marginales, vacíos, propios de la inactividad, en cierto modo parecidos al mundo que recorrían los dioses que desertaban en otro poema:

5 en cada patio con tinajas crece su veneno y su paciencia,
 en las terrazas al anochecer, en las veredas de los barrios,
 en el espacio sucio de bocinas y lamentos de la radio,
 en cada hueco donde el tiempo sea un pulóver.

Son espacios abiertos, pero a la vez paradójicamente clausurados, que inciden en la representación del movimiento oprimido ya iniciada al caracterizar a las tejedoras como "envueltas en pelusas" (1) o manejando una "red de dedos ávidos" (3)¹²⁶⁵.

¹²⁶⁴ Muy distintas son las tejedoras que aparecen en un poema que pudo inspirar a Cortázar, "La visita de Dios" de Cernuda: "¿Adónde han ido las viejas compañeras del hombre? / Mis zurcidoras de proyectos, mis tejedoras de esperanzas / Han muerto. Sus agujas y madejas reposan / Con polvo en un rincón, sin la melodía del trabajo" (42-45; Cernuda, 1993: 275-276).

¹²⁶⁵ La imagen aparentemente metonímica del tiempo como un "pulóver" cobra mayor importancia a la luz del significado de "trampa" que implica todo tejido y debe, a su vez, ponerse en relación con el significado simbólico del pulóver en el cuento "No se culpe a nadie" (*Final del juego*): el pulóver de lana azul que asfixia al protagonista sin duda habrá sido tejido por estas hilanderas. En otros cuentos la acción de tejer tiene también gran importancia: "No sé por qué [Irene] tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada" ("Casa tomada", *Bestiario*; CC/1: 107); "Holanda le dio el brazo aunque ella no quería mucho, y yo me puse a tejer, que es una cosa que me viene cuando estoy nerviosa" ("Final del juego", *Final del juego*; CC/1: 399); "[...] esa nueva vida recortada con feroces golpes de tijera en la

Tras esa presentación de las mensajeras de la muerte, el sujeto apela directamente a las Parcas, se enfrenta a ellas para provocarlas. Los epítetos que utiliza siguen marcados negativamente y prolongan el mismo campo imaginario de la viscosidad negativa ("mujer húmeda", 9). Parte esencial del descubrimiento del "yo" es la conciencia de la continuidad "muerte-vida" que se traduce en el reconocimiento de la tejedora como madre ("amontona materias putrescibles sobre tu falda de donde brotaron tus hijos", 10). Los rasgos específicos de lo femenino negativo reaparecen más adelante como otras máscaras de las tejedoras: "hacendosas mujeres de los hogares nacionales, oficinistas, rubias / mantenidas, pálidas novicias. [...]" (26-27).

Enseguida se denuncia que el arma más poderosa de estas mensajeras de la muerte es la rutina, la "lenta manera de vida" (11) definida por virtudes "burguesas": "[...] ese aceite de oficinas y universidades, / esa pasión de domingo a la tarde en las tribunas" (11-12). La materia putrescible es, pues, la cultura y la vida que se sostienen sobre semejantes valores.

El "yo" continúa comunicando su "descubrimiento" (13-24): "Sé que tejen de noche, a horas secretas [...]" (13). Insiste en su vínculo con lo oscuro ("[...] cada pieza a oscuras era una tejedora [...]", 15), con lo onírico ("[...] se levantan del sueño", 13), con lo silencioso ("y tejen en silencio [...]", 14), en suma, con lo siniestro. Prosigue, además, el recuento de lugares en que esas Parcas aparecen: son lugares caracterizados por una soledad amenazante (hoteles, que dejan pasar "una manga / gris o blanca saliendo debajo de la puerta", 15-16)¹²⁶⁶, o lugares en donde se hace evidente la suciedad real o metafórica: las "letrinas" (17), pero también esos lugares en los que han podido pervertirse las relaciones humanas ("los bancos", 16, "los fríos lechos matrimoniales", 18).

madeja de lana que los demás habían llamado su vida [...]" (*"Cartas mamá"*, *Las armas secretas*; CC/1: 179).

¹²⁶⁶ Hoteles que se parecen a los que aparecían en el poema dedicado a la "ciudad" en 62 / *Modelo para armar*: las tejedoras habitan un espacio semejante.

El producto de las Parcas es la aniquilación del sujeto: "Tejen olvido, estupidez y lágrimas" (19), "la bolsa donde se ahoga el corazón" (20). La opresión interna es el resultado final de su labor, el intento de detener para siempre al sujeto: "tejen campanas rojas y mitones violeta para envolvernos las rodillas" (21). El "yo", sin embargo, no se lamenta gratuitamente por algo que viene de fuera, por la fatalidad, sino que entre lo más importante de sus descubrimientos y denuncias está el reconocimiento de que el material con el que las Parcas tejen procede de los sujetos mismos que acaban enredados en el tejido: "y nuestra voz es el ovillo para tu tejido, araña amor, y este cansancio / nos cubre, arropa el alma con punto cruz punto cadena [...]" (22-23). Probablemente en esos dos versos se cifra el contenido más profundamente crítico de todo el poema, al llamar la atención sobre la propia responsabilidad subjetiva en la construcción de tramas que impiden el desarrollo de la individualidad¹²⁶⁷.

El final del poema se quiere apocalíptico (25-35). Se anuncia la inminencia de la llegada ("¡Ahí vienen, vienen! [...]", 25; "Ya están aquí [...]", 31). Son monstruos de "nombre blando" (25), que remite a su identidad maleable, y finalmente consiguen someter a la ciudad entera al suplicio de la prisión en su red viscosa: "[...] la ciudad / está envuelta en lanas como vómitos verdes y violeta" (29-30). La sensación de vértigo destructivo que se apodera del sujeto paranoide al final viene incrementada por la repetición de la visión de las "manos" (que ya habían aparecido al comienzo, v. 2) como instrumentos que trabajan sin cesar para segregar más tejido paralizante: "y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son / ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable / de tangos y discursos" (33-35). La intencionada mención final de los "tangos y discursos" como idénticos al silencio ominoso inscriben directamente este poema, cuyo título remitía a la tradición clásica, en el seno de la

¹²⁶⁷ El juego de palabras al elegir el tipo de "punto" utilizado en el tejido ("punto cruz punto cadena") constituye uno de los lugares de confluencia del estilo "realista" con la ironía y con la profunda significación simbólica.

escritura crítica: ese "silencio ruidoso" del poder es el que termina pervirtiendo la voz del sujeto y convirtiéndola en materia prima para la muerte, para el discurso insignificante. En poemas como éste Cortázar intenta responder a esa aniquilación.

2.2. EL HOMBRE TRANQUILO

El mundo que las tejedoras han llenado de trampas es habitado por un sujeto que establece tres relaciones posibles con él: la imperturbabilidad derivada del silenciamiento, la diversión despreocupada o el trabajo. Cualquiera de ellas es, manifiestamente, una relación alienada, según va a poder verse en los poemas que comento a continuación.

Es posible agrupar unos cuantos poemas provinientes de diferentes lugares del *corpus* por su denuncia del enajenamiento del dolor. En RCa (PM) aparece el tema explícitamente desde el título de uno de ellos ("A quién le duele"), pregunta retórica bajo la que se esconde la crítica irónica del que podría denominarse "sujeto imperturbable" u "hombre tranquilo" que se ha adaptado perfectamente al mundo de la "vida dañada". En RCc (SC) se encuentran otros dos poemas ("Sueño sin miedo, amigo" y "Portrait de famille") que recuperan la misma incitación irónica a prescindir del malestar posible, que podría actuar como fuerza desestabilizadora. Las estrategias expresivas, según se verá, son idénticas a las del poema anterior. Además, es posible encontrar parecida coincidencia en otros poemas que no fueron incluidos en *Pameos y meopas* ni en *Salvo el crepúsculo* pero que vuelven a rondar el tema del "apaciguamiento" o "domesticación" como "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas" y "Todos los días una cucharada".

"A quién le duele"

Como digo, este poema es denuncia indirecta contra el desinterés por el dolor ajeno que se cifra en la pregunta retórica que le da título. En la indiferencia frente a la

crueldad (simbolizada en el ojo destrozado de un caballo) se halla la cifra de la catástrofe: la amortización de la respuesta frente a la violencia encierra el mayor peligro que amenaza a toda sociedad¹²⁶⁸.

El poema, pues, surge y se organiza en torno a una visión ("el dolor del potro"), quizá una imagen vista realmente en un cuadro ("Un charquito de sangre bajo el potro / es buen color valora el cuadro le da ese no sé qué / tan alabado", 12-14), y por tanto, secundariamente, el poema se presenta como crítica cultural al denunciar un tipo de arte que convierte el sufrimiento en puro objeto de valoración estética. El contraste es explícito pues la negación del dolor se produce por el hecho de que otras cosas suceden simultáneamente que se han puesto en marcha casi sólo para acallarlos:

A quién le duele el ojo del potro
que le claven al potro en el ojo una escarapela
mientras el avioncito escribe Safac en el azul
mientras las escupidas suben al cielo
5 y aquí atajó un penal con gran coraje el promisor
 arquero.

Lo denunciado es la sustitución de valores: unos valores sociales supuestamente elevados que pretenden aglutinar a los sujetos (la "escarapela"), simplemente sirven para disimular el dolor (la distorsión) allí mismo donde lo provocan¹²⁶⁹. Otros mecanismos para ese disimulo son la publicidad, el entretenimiento estúpido, la prensa cuya escritura se transcribe aquí para denunciarla. La frase hecha ("escupir al cielo", cuyas consecuencias posteriores se ignoran alegremente), la frase publicitaria ("Safac" o al final la engañosa pureza que reclama el "más blanco el blanco", 16), la retórica meliflua que se regodea en el diminutivo ("avioncito", "cielito", "animalito", que se

¹²⁶⁸ En ello coincide Cortázar con la denuncia de los filósofos críticos de Frankfurt y con la antropología de la línea de Girard. La intensidad semántica del título la corrobora un lugar ficcional perteneciente a un cuento "político" de la última época: "Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*" ("Graffiti", *Queremos tanto a Glenda*; CC/2: 397).

¹²⁶⁹ El ojo, que ya reveló su importancia simbólica en los poemas órficos, se instala también en estos poemas como símbolo privilegiado: es la vía de acceso a la verdad pervertida y por tanto lo primero que será destruido. No hay que pasar por alto la afinidad de la imagen cortazariana con la celeberrima imagen inaugural de *Un chien andalou*.

convierte en estilema de todos estos textos) y descubre que al cielo es mejor llamarlo "el azul" o incluso "¡Cielito lindo!" (15) son manifestaciones de esa voz engañosa, de ese silencio de "tangos y discursos" con que la muerte va imponiendo su realidad en la vida.

El sujeto, aturdido por todo ese ruido, no entiende nada, de ahí que las preguntas que se plantean en el poema sean retóricas sólo hasta cierto punto: "Cómo brama ese potro, pero / qué hará el animalito todo el día / dando vueltas" (7-9). Si en algún momento se decide a interpretar la experiencia a la que se enfrenta, lo hace estúpidamente: la sangre no es signo de sufrimiento sino soporte de un color "que valora el cuadro". La estética, la cultura, ha sido pervertida, convertida en sustento del rumor (los valores son indeterminados: el "no sé qué", cuya garantía viene dada simplemente por ser "tan alabado"). El poema, sin necesidad de recurrir a la prédica, por el mero uso deconstructivo de las estrategias del discurso del mundo hostil al individuo, incita a salir de esa calma mortuoria.

"Casi nadie va a sacarlo de sus casillas"

La descripción de ese que he llamado "sujeto imperturbable", acomodado al estado de cosas, resistente a todo aquello que se sale de lo habitual, continúa en un poema de *Último round* que sólo volvió a ser recogido en los volúmenes italianos.

Es un poema extenso (55 vv.) y en él se verifica la evolución desde un discurso aparentemente inconexo, basado en la serie de imágenes (algunas de las cuales se repiten como estribillos) y en el disimulo de la voz enunciativa (que no duda en esconderse tras el infinitivo generalizador), hasta la explicitud del alcance metapoético del texto mediante la revelación abrupta del "yo" responsable y de sus propósitos:

50 No cito más que apenas estas cosas,
 saco de sus casillas a unos cuantos
 que todavía creen en la poesía
 encasillada en su vocabulario
 lleno de compromisos con lo abstracto.

El poema, entonces, se constituye como crítica de la realidad incuestionable a partir de su contraste con ejemplos de sucesos aparentemente inaceptables, por extraños. La ironía de la exposición buscará deshacer ese prejuicio de inaceptabilidad, de modo que eso "extraño" queda expuesto como mecanismo de la imaginación para salir de la telaraña de la costumbre.

El inicio del poema es una enumeración de ejemplos de lo "establecido-incuestionable", esto es, de la normalidad y el orden:

El caballo relincha, el perro ladra,
la suma de los ángulos de un triángulo
es igual a dos rectos,
la sopa, la conciencia, el alcaucil, después
5 del dos el tres, después del hoy, mañana,
casi nadie lo sacará de sus casillas.

El carácter de ejemplo da coherencia a lo que de otro modo no podría ser interpretado más que como una serie caótica de imágenes. La imagen de la "casilla" o celda (anquilosada como frase hecha y que desde el título inicia el movimiento circular del discurso que representa lo que está diciendo) unifica todas esas imágenes como pre-juicios del sujeto, puntos de referencia que le ayudan a creer que habita un mundo ordenado¹²⁷⁰. Semejante creencia aspira a imponerse frente a cualquier atisbo de lo "oscuro", que a pesar de todo no deja de insinuarse. En el poema lo hace -como ya ocurría en "A quién le duele"- a través de dos preguntas retóricas de carácter irónico, pues dan lugar a lo que pretenden negar. De nuevo, se plantea la cuestión de la interpretación de lo incomprensible para el sujeto, que cree dar respuesta adecuada negando lo que no entiende: "¿cómo tomar en serio esos latidos / en que el sueño es

¹²⁷⁰ Muchas de esas imágenes son ya familiares al lector cortazariano. La figura del caballo que relincha responde casi simétricamente al "potro que bramaba (o no)" en el poema que acabo de comentar y que se instaure como símbolo de la fuerza de lo incomprensible (recuérdese el cuento "Verano" de *Octaedro*), aquí domesticado. Las casillas, por otro lado, evocan, obviamente, el juego de la "rayuela"; no obstante, si en el juego son liberadoras, lugares indeterminados de un laberinto incomprensible, aquí -como demuestra su instalación en la frase hecha- son "celdas" negativas, auto-impuestas por el sujeto. Apenas resta mencionar la imposición del *esprit de géométrie* que alienta bajo la mención de los números y los ángulos: los primeros han aparecido en no pocos poemas de Cortázar. Sobre toda esa ficción de orden impera, finalmente, la creencia en la objetividad del tiempo.

acceso [...]?" (8-9); "¿Cómo tomar en serio que una puerta / dé a la tristeza [...]?" (15-16). Se plantean en este momento lugares de pasaje hacia lo no ordenado. Lo onírico se revela como ámbito que debe ser integrado en una comprensión total de la realidad. Pero Cortázar va más allá en estos versos al plantear explícitamente conexiones que abren la vía de lo inasible, ejemplificando su propia teoría de las "figuras". Porque "figuras" son el afán de huir de la realidad que no procede de nada más que de la sensación de tener "un gajo de naranja / reventando en la boca" (13-14), o la sensación de tristeza a la que conduce una puerta "cuando el arquitecto la abre al pasillo" (16-17) o el hecho de ver que unos senos "dibujen paralelos sus jardines / cuando es la hora de ir a la oficina" (18-19). Lo fenoménico puro se abre, entonces, a un ámbito (el del placer, el de la interioridad inexplicable) que parecía estar vedado desde los presupuestos de orden en que el sujeto creía moverse.

Sin embargo, tras esos primeros atisbos, incomprensidos, la fuerza del sujeto tiende a obviarlos: lo serio es la "evidencia" innegable. Así como el arquitecto era el constructor de ese mundo ordenado en que la tristeza debía ser sólo un espejismo, el doctor se convertirá en voz autorizada que devuelve la confianza: "Imposible negar las evidencias / dice el doctor y dice bien [...]" (20-21). Ambos son representantes de ese discurso del poder que tiende a negar la sospecha de habitar en un mundo hostil. Incluso el "honesto almanaque" se convierte en sustituto del tiempo: la ordenada sucesión del santoral debiera eliminar toda inquietud: "[...] , inútil / sacar de sus casillas al honesto almanaque / San Rulfo, Santa Tecla, San Fermín, / la Asunción" (21-24).

Lo que antes era negado por no ser serio se identifica ahora con lo que "casi" nunca sucede, simplemente porque se opone a las leyes de la lógica: "casi nadie le ofrece en una esquina / un pedacito suelto de bicicleta o trompo, / casi nunca es verano en pleno invierno / por razones de estricta pulimentada lógica" (26-30). El poema inicia ahí la crítica de una lógica basada en el principio de identidad ("hay que

ser lo que se es o no ser nada [...]" (30), que termina conduciendo a una situación en la que las "frases hechas" se identifican realmente con los "hechos", pues lo que el lenguaje no es capaz de expresar se descarta como imposible: "[...] y si un caballo ladra / no lo sabremos nunca, porque / los caballos no ladran" (32-34). La tautología basada en la "dictadura del dato" cancela toda posibilidad de ampliación del conocimiento.

Sólo la aceptación del principio de contradicción (que lo uno sea lo otro) podría ayudar a cambiar el estado de cosas: "Bastaría un apenas, un no quiero, / para empezar de otra manera el día" (35-36). Y el final del poema propone, en tal sentido, ejemplos de subversión de la realidad. Comienza con sugerencias aparentemente absurdas:

 hervir la radio con las papas
 y a cada chico darle un cocodrilo
 para que huelga a miedo en las escuelas,
40 sacar los muertos a que tomen aire,
 meter las mitras en la mayonesa

Pero esa serie de ejemplos es mera introducción -aunque en su concepto absolutamente parangonable- a otras "actividades subversivas, claro" (42) que se sitúan en la culminación del proceso de crítica del mundo hostil que ha cercenado la imaginación del sujeto:

 pero otras cosas hay: fusiles
 corren por las picadas, Sudamérica
45 crece en su selva hacia la aurora,
 de tanto arroz bañado en sangre
 nacerá otra manera de ser hombre.

Lo que había comenzando como poema más o menos surrealista, irónico, expande sus implicaciones semánticas hacia la posibilidad de la utopía política¹²⁷¹. La

¹²⁷¹ La imagen del "alba de América" que se trasluce en esos versos es de raigambre modernista, como es sabido (basta leer la lúcida interpretación que Larrea, 1987, hace de Darío) y Cortázar la repite en otros poemas ("Sobremesa"). La mención del "arroz bañado en sangre" debe de ser una alusión a la contemporánea guerra del Vietnam que se refleja también en otros poemas, como habrá ocasión de mencionar. Campra ha subrayado sobre todo el alcance revolucionario de este poema: "[para llegar a la verdad del hombre y de las cosas] Tal vez bastaría con formular un "no quiero"; ese "no quiero" que con la forma y la fuerza de una poética se enuncia en "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas", en donde la negación existencial alcanza una significación política. La imaginación provoca la ruptura del orden establecido, porque en el léxico -no solo poético- de Cortázar imaginación y revolución son sinónimos" (Campra, 1987: 20).

conclusión del poema es, pues, esperanzada, confiada en la virtud regeneradora de la imaginación.

Pero, como he dicho, el poema inscribe en los últimos versos su conciencia de discurso crítico, al reconocer que el inicio de la tarea reconstructora de la realidad debe comenzar por "sacar de las casillas" a los privilegios de la poesía "comprometida con lo abstracto". Lo que en "A quién le duele" era sólo recurso estilístico (la utilización irónica de un cierto vocabulario) aquí se tematiza. Se denuncia la poesía anclada en un determinado lenguaje que es el sustento principal de la Gran Costumbre, pues presenta como "realismo" absoluto (intrascendible) lo que es sólo abstracción cauterizadora. El final estricto del poema lo ponen tres versos repetidos en los que se escucha la voz de la autoridad, pero ya totalmente anulado su valor semántico, como indican los paréntesis multiplicados: "(La suma de los ángulos de un triángulo). / ((Los caballos no ladran)). / (((Dice el doctor, y dice bien)))" (53-55). El juego gráfico y la transcripción incompleta de versos anteriores suponen implícitamente colaboración con el lector, primer estadio en el proceso que va de la literatura a la acción.

"Todos los días una cucharada"

El título de este poema sólo publicado en español muy recientemente permite insertarlo en el cauce definido por el reclamo de la ataraxia. También el último verso ("a lavarse las manos para ir a dormir", 16) incide en el reclamo de higiene y pérdida de sensibilidad. La voz que debe responsabilizarse de esos consejos-órdenes, obviamente, distinta de la que se oye en el resto del poema, donde habla un "yo" acosado por la desgracia ("cubierto de patitas furibundas, de veneno / y desgracia", 6-7) y la tristeza, quien, sin embargo, quiere superar su estado. La voz del título, por el contrario, es la de la autoridad médica (que "decía bien" en el poema recién comentado); su consejo, no obstante, al ocultar la sustancia que debiera medirse en esas "cucharadas" queda

limitado a la virtud paliativa de, nuevamente, la repetición irreflexiva de un gesto que sirva para anular el paso del tiempo.

El texto se convierte, a partir del v. 8, en un auto-diálogo en el que el "yo", enajenándose, desdoblado en "rostro de mediodía", se reprocha haberse dejado afectar por la tristeza y se propone el ejemplo del "cientopiés", que desde el inicio constituye la imagen generadora del discurso¹²⁷². En la primera parte del poema, ese "cientopiés" se convierte en símbolo de la desventura y del dolor:

5 Ahora que nombro al cientopiés esbelto,
 río de palmas de mano, ceniciento trirreme,
 que me caiga en la cara, me entre
 por un ojo, revolcándose horrible entre pestañas,
 que rompa sus anillos y me deje
 cubierto de patitas furibundas, de veneno
 y desgracia.

De nuevo aparece, como símbolo de dolor, un ojo destruido, como en "A quién le duele" -de tal forma que el título de éste parece responder a aquél-. La imagen que ha de catalizar el sentido de la experiencia surge al "nombrar", nace de la palabra, incidiendo en la importancia del discurso como instrumento de crítica, que ya he subrayado antes.

La segunda parte del poema ofrece la interpretación de la imagen: "aprende el cientopiés, la ignominiosa / necesidad de irse secando, / y mira: no estés triste, no te vayas por ahí / contándole tu vida a las personas" (9-12). El cientopiés, el insecto, surge como modelo de vida, en tanto en cuanto ésta debe, para evitar el dolor, tender al disecamiento, a la insensibilización, otra especie de sacrificio subjetivo, invertido en su forma (el dolor precede al sacrificio en sí y éste consiste en renunciar a la conciencia), pero idéntico en el sentido a los que analicé en otro capítulo: el sujeto debe sucumbir si quiere conservar sus relaciones con el mundo. El primer paso en tal proceso es el silencio, que ya se imponía en "Las tejedoras": la comprensión inter-subjetiva es

¹²⁷² Es preciso recordar al respecto, para aquilatar la comunidad imaginaria con el resto de poemas de esta serie, que en "Las tejedoras" se las llamaba "cientopiés".

imposible y debe dejar de desearse como vía de entrada al estado de beatitud inconsciente. Decir es saber y saber es sufrir, según parece.

El final del poema debe interpretarse, a mi juicio, como una meta-referencia, al igual que ocurría en "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas": "Esto es nada, un dibujo que dejaron al irse / los pobres, pobres viejos, / una carpetita donde servían el té, y ahora / a lavarse las manos para ir a dormir" (13-16). Si "esto" es lo anterior, el poema se convierte en dibujo sin sentido, en nada, en proferencia de un loco, que vale tanto (tan poco) como cualquier otro objeto cotidiano¹²⁷³. En el verso final, como he dicho, se impone de nuevo la voz autoritaria que corta el discurso del "yo", le quiere imponer la higiene ("lavarse las manos") que borre el símbolo de la desgracia (el ciempiés que era "río de palmas de mano", precisamente) conduce al silencio, entregándolo a la posible insensibilidad del sueño.

"Sueño sin miedo, amigo"

Si ya ha podido observarse que estos poemas apaciguadores responden a la ironía volteriana que sostenía que "el mundo estaba bien hecho", inscribiéndose de ese modo en la crítica directa al estado de cosas derivado de la ilustración burguesa, un verso de este poema parece recoger la inspiración de la frase final del *Cándido*: la misma incitación a "cultivar nuestro jardín" que allí se postula como única respuesta al mundo hostil es la que aquí se traduce como "Hay que dejarle la huertita donde cultiva sus legumbres" (5).

Así pues, en el título de este poema se escucha otro "consejo" dirigido al "hombre tranquilo" por una voz no identificada pero que, por el mero hecho de dar consejos y tratar con confianza al destinatario se sitúa en posición elevada con respecto al sujeto y, por tanto, se identifica con el discurso del poder. Casi todo el texto consiste

¹²⁷³ O acaso en "Esto es nada" deba empezar a oírse ya la voz médica ("no es nada") que quiere tranquilizar al paciente, convenciéndole que su "visión" no es más que una errónea interpretación de algo absolutamente banal que la casualidad ha puesto ante sus ojos.

en una descripción de las condiciones que garantizan esa tranquilidad. Pero desde el mismo momento en que se entra en el poema se descubre una enunciación en plural que busca identificar emisor y receptor en el descubrimiento de la ironía.

Como ocurría en muchos de los poemas que interpreté desde el punto de vista de la identidad, aquí el sujeto se identifica metonímicamente con su corazón para mostrarse despojado¹²⁷⁴. No obstante, la modulación específica de este poema, que permite insertarlo en el discurso crítico, es la de la aparente necesidad de asumir esa pérdida (en suma, en muchos poemas de esta serie podría verse una actualización del *topos* romántico de las "ilusiones perdidas", tratado irónicamente).

El sujeto plural (dotado por eso también de una capacidad de decisión que no está al alcance del individuo) enumera lo necesario para vivir, siquiera sea precariamente, lo mínimo necesario para que el individuo resulte útil al mundo que, no obstante, cercena sus posibilidades: "Poco le quedaría al corazón si le quitáramos su pobre / noche manual en la que juega a tener casa, / comida, agua caliente, / y cine los domingos" (1-4). Privado de la noche esencial, la que ofrece cobijo en el verdadero sueño, el sujeto queda entregado al día ("lo hicimos a imagen de su día y él lo sabe", 17), que lleva anejo esa "pobre noche manual" cuya función es simplemente ofrecer una ficción de bienestar que conserve la utilidad del individuo. El "jardín" volteriano se convierte así en "huertita" que ofrezca la ilusión de ámbito de refugio.

No obstante, esa voz que habla lo hace para mostrarse consciente de su tarea de despojamiento espiritual (que contrasta con las comodidades materiales, las cuales, al parecer, no pueden ser eliminadas sin riesgo de aniquilación total): "ya le quitamos los ángeles, esas pinturas doradas, / y la mayoría de los libros que le gustaron, / y la satisfacción de las creencias" (7-9). En esos tres versos se cifra, a mi juicio, la confesión

¹²⁷⁴ El epígrafe de Petit de Murat incide en la idea de la auto-destrucción: "Destruyéndonos. Así hemos vivido. // Como entre una alucinación / lo íbamos violentando todo. / No sabíamos ordenar nuestro destino" (*La sed*). Petit de Murat también es mencionado en *El examen* ("Eduardo Lozano me parece tan con derecho a su poesía como yo a la mía o Petit de Murat a sus elegías de patio abierto y velorios atroces", E: 116).

más clara de que el proceso de degradación del mundo que lo convierte en algo hostil y extraño al individuo proviene del mencionado proceso de desacralización¹²⁷⁵. Ese proceso obliga al hombre a una insensibilización que termina identificándose con la "esencia nacional": "Le cortamos el pelo del llanto, / las uñas del banquete, las pestañas del sueño, / lo hicimos duro, bien criollo" (9-11). De ese modo, la pérdida de sensibilidad por parte del sujeto culmina en la asimilación total con respecto a una colectividad en la que se ha producido, como apunté más arriba, una sustitución completa de valores¹²⁷⁶.

Dicha sustitución es la que lleva a proclamar explícitamente que "Todo está bien" (18). Y, sin embargo, se reconoce que es imprescindible un ámbito de fantasía expansiva, siquiera residual, frente al espacio de constricción absoluta a que el sujeto se ve sometido:

[...] pero dejarle un poco
de eso que sobra cuando nos atamos
20 los zapatos lustrados de cada día;
una placita con estrellas, lápices de colores,
y ese gusto en bajarse a contemplar un sapo o un pastito
por nada, por el gusto

Allí será posible apartarse y aliviarse de la realidad, recuperar el mínimo de bienestar necesario para seguir aguantando. La minimización de las razones para la euforia ("por nada, por el gusto") quiere disimular la capacidad revulsiva de toda expansión imaginaria y suscitar el contraste con los versos finales en los que se inscribe con toda crudeza el discurso histórico, las razones del dolor, como si no tuvieran nada

¹²⁷⁵ Incluso podrían aducirse vínculos intertextuales de esos versos con poemas ya comentados: la eliminación de ángeles y pinturas remite a textos como el de "Los iconoclastas" y la privación de los libros a la elegía bibliotecaria que podía leerse en "Rechiflao en mi tristeza" o incluso en "Ándele".

¹²⁷⁶ La sustitución afecta al nivel intertextual. Son numerosos los vínculos léxicos de este poema con otros de la serie: en el v. 16 se dice "sus duelos / no se despiden por tarjeta", lo que remite necesariamente al poema "Por tarjeta"; la mención del "banquete" puede conectarse con "Sarao", así como la imagen de "atarse los zapatos lustrados de cada día" (19-20) no deja de recordar la imagen inicial de "El niño bueno" ("No sabré desatarme los zapatos") que ya allí vinculé a la idea de orden. La presencia de diminutivos irónicos ("pastito", "placita") es rasgo estilístico común con todos estos poemas, como ya he dicho. Por último la imagen del sapo ya fue comentada en relación a su valor simbólico al comentar el posible alcance esotérico de algunos poemas órficos.

que ver con ese individuo al que se le incita a soñar, para que se olvide de lo que pasa: "a la hora exacta en que Hiroshima / o el gobierno de Bonn o la ofensiva / Viet Mihn Viet Nam" (24-26).

La nota que sigue a este poema en *Salvo el crepúsculo*, a pesar de la actualización que supone la cita de Vietnam¹²⁷⁷, remite sin embargo al momento de escritura de

Razones de la cólera:

Desembarqué en un Buenos Aires del que volvería a salir dos años después, incapaz de soportar desengaños consecutivos que iban desde los sentimientos hasta un estilo de vida que las calles del nuevo Buenos Aires peronista me negaban. ¿Pero para qué hablar de eso en poemas que demasiado lo contenían sin decirlo? La ironía, una ternura amarga, tantas imágenes de escape eran como un testamento argentino de alguien que no se sentía ni se sentiría jamás tránsfuga pero sí dueño de vender hasta el último libro y el último disco para alejarse sin rencor, educadamente, despedido en el puerto por familia y amigos que jamás habían leído ni leerían este testamento. (SC: 329).

Como el mismo Andrés Fava se proponía, estos poemas terminan exponiendo, "sin decirlo", las razones de la cólera: la sensación de habitar un mundo absolutamente opresivo que sólo deja lugar para la fuga.

"Portrait de famille"

Tras la orden de ir a dormir que cerraba "Todos los días una cucharada" y la incitación a "soñar sin miedo", encuentra su lugar más adecuado este poema que es transcripción de una pesadilla, aunque el título lo oculta presentándola como si fuera una imagen amable. El discurso vuelve a estallar en diferentes voces, en este caso representadas por el uso irónico del francés en el título, por la ficción de diálogo en

¹²⁷⁷ Es evidente que la alusión explícita a la guerra fecha el poema en un momento posterior al del ciclo *Razoes de la cólera* y lo vincula, por el contrario, con "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas". Sin embargo, puesto que todo el resto condice perfectamente con el sentido del discurso crítico de la serie me parece perfectamente posible integrarlo y aun proponer que los versos finales hayan sido una actualización *ad hoc* añadida posteriormente (de hecho, la primera publicación italiana presentaba en esos versos las variantes más significativas: en lugar de Hiroshima se leía "Bikini" y el último verso añadía "gli altri Nam tutti i Nam ancora"). La preocupación por la "bomba" deja su huella también en *Imagen de John Keats*: "[...] un senador yankee acaba de proponer el empleo de la bomba atómica en Corea. Me acuerdo de una maldición judía y se la dedico: Que tengas una hermosa casa con setenta habitaciones, y en cada habitación una cama, y que agonices en todas" (IJK: 180). En cualquier caso, estos poemas que citan el nombre de Vietnam se instalan en la continuidad de los de *Razones de la cólera*: el discurso crítico se hace más amargo al dejar constancia de la irracionalidad de la violencia a la que ha conducido habitar en un mundo hostil.

diferentes lugares del poema, e incluso por la de-construcción de palabras que aparece hacia el final. En suma, esa transcripción obedece al sujeto onírico, no centrado, que deja constancia del desorden íntimo (reflejado también en una puntuación caótica).

La repetición anafórica del sintagma "Un trépano" (1, 8, 15) hace aparecer de forma recurrente el instrumento victimario que instala el dolor como tema principal de la pesadilla. Las imágenes de crueldad se multiplican, sobre todo al principio, sobre el tenor del cuerpo destruido (relacionado con el tema sacrificial) y especialmente, como ya se ha visto en otros textos, con el ojo destrozado:

Un trépano, o despertar con una espina en cada diente
y tener
hambre!
Acaricias la piel de las manos, y esto?
5 Nada, es que se caen. Espera,
iremos a ponerte entre algodones mojados
ese ojo que te cuelga de un hilito.

Si la primera parte se centra en visiones de dolor, al que los otros no dan demasiada importancia, imperturbables como son, el resto de la pesadilla se organiza en otros dos bloques que traducen imágenes de extravío (8-14) y de pánico-confusión (15-32). Siempre el "trépano" es el instrumento catalizador, el que horada en la profundidad de la conciencia para descubrir los terrores del "yo" enfrentado al mundo hostil.

Tras el dolor, viene el extravío: el sujeto opone imágenes del mundo de la costumbre, señalado por las "novias" ("al pobre que salía con su sara o su nilda", 9)¹²⁷⁸, a la necesidad de encontrar algo conocido: "pronto, una calle familiar un cinecito / chocolate vainillas" (10-11). El sujeto se encuentra expuesto por haber abandonado la casa, donde han quedado, sin embargo, sus preocupaciones ("¿y el canario, le dieron de comer? Tan solo / en la casa vacía, animalito / de Dios)", 12-14).

¹²⁷⁸ Así se lee en SC, mientras que en SCm se lee "su sana o su nilda", que es plausible, por cuanto redonda en juego de palabras sostenido por la grafía. En apoyo de esa versión puede aducirse un texto del propio Cortázar: "[...] aparece un traductor público nacional debidamente diplomado, con su Susana previsible y hasta cacofónica, sususana, por qué no la habré llamado Amalia o Berta. Problemas de escritura, no cualquier nombre se presta a..." ("Diario para un cuento", *Deshoras*; CC/2: 497). Me inclino a pensar, pues, que en SC se da un caso de ultracorrección.

El tercer ámbito de hostilidad es el de la confusión en un mundo incomprensible que pone al sujeto en situaciones absurdas. El protagonista de la pesadilla se ve obligado a hablar en un funeral. La aparición de la muerte sólo suscita un discurso ridículo del "yo" subido en una silla ("[...] Señores, qué emoción / estar vivo [...]", 16-17). El miedo que suscita la aparición de la muerte provoca, como en otros casos, imágenes viscosas: "[...] Goma de espejos, / brillantina en el luto / y la camisa empapada de / camisa, camisa de piel, engrudo / de poplín, de seda [...]" (18-22). El enfrentamiento con la muerte impone la transformación del "yo", que es simultánea a la transformación del discurso, reflejada en las primeras apariciones de neologismos por calambur ("camisada"). Esa transformación es, no obstante, reconocida por el sujeto aun en el seno de la propia pesadilla: "[...] no! Abajo yo era, / yo" (22-23). A partir de ese momento el discurso entra en una espiral de desorganización que implica una crítica del discurso sin sentido y alcanza a la "pura expresividad" lírica:

25 qué emoción estar silla vivo encima
 hablando!
 Hablando, esa basura que resbala
 por las solapas: Señores, hondamente
 conmomento movido movimente
 comido

30 qué emoción
 qué emoción
 qué emoción.

La descripción de la pesadilla que dibujaba un infierno en los otros (la "famille", lo más próximo)¹²⁷⁹ termina siendo, nuevamente, una crítica metapoética del lenguaje: la única manera de atacar a la pesadilla es repetir hasta el ridículo sus pretensiones de "expresividad" (la "emoción"), encasillada en su vocabulario, como se denunciaba en otro poema recién comentado y contaminar las palabras haciéndolas entrar en relaciones no previsibles, creando vocablos nuevos que son la única vía hacia la liberación.

¹²⁷⁹ El trépano y la "esquina en cada diente" recuerdan al mondadientes que se repetía en "Último círculo".

2.3. OCIO, TRABAJO, COMERCIO MUNDANO

"Sarao"

El título mayor de "sujeto imperturbable" lo consigue quien logra integrarse por completo en las ceremonias sociales destinadas a dejar constancia de que efectivamente "todo está bien". En la obra cortazariana pueden encontrarse lugares privilegiados en los que esas ceremonias estipuladas por la vida burguesa son demolidas por la escritura¹²⁸⁰. Entre los poemas se encuentra un ejemplo de sátira despiadada de las costumbres de quienes han conseguido la ataraxia que propicia ocupar el lugar más elevado de la pirámide social: "Sarao". No obstante no puede decirse que sea un poema especialmente afortunado, ya que carga las tintas en lo grotesco y queda más bien como un exabrupto irónico contra la vacuidad y el esnobismo de la *high society* argentina de los años 50 (el propio autor parece considerar que el valor del poema no trasciende de eso y, en consecuencia, decidió no recuperarlo después de su publicación en *Pameos y meopas*).

Así las cosas y aunque el poema no constituye un punto de referencia de la poesía cortazariana, tiene cierto interés como exacerbación de algunos rasgos de estilo y como percepción aguda de algunas cuestiones que afectan directamente al tema de la transformación del mundo en un ámbito hostil.

Los sujetos satirizados en ese poema lo son desde sus propios nombres, inventados, es claro: "Al sarao van los Tostes y los Riquis" (1), "a encontrarse con algunos Torrefontes y dos o tres Moniatos" (3); "[...] La señora de Anzuelo Gutarrea / y el Filidor Manrique Von der Pecke" (14-15). Como se ve la pura eutrapelia y el patrón rítmico (muchos de los versos del poema son endecasílabos) sirven para ridiculizar desde la onomástica a los personajes que transitan por esas reuniones sociales.

¹²⁸⁰ Por lo general dichas ceremonias están relacionadas con la música. Cfr. la larga escena del concierto en *El examen* (E: 155-177) o cuentos como "La banda" o "Las ménades" (ambos de *Final del juego*). En todos esos textos se presenta una ceremonia de integración perversa.

La invención de palabras no se limita a los nombres de los personajes, sino que alcanza a los objetos de sus conversaciones, las cuales sólo se diferencian con respecto a las que probablemente se escuchan en esos sarao en la "irrealidad" de esos objetos: "no creen que suba el isorel: vender los almanaques / para comprar polillas radiactivas. [...]" (16-17); "reuniones que aseguran confrotaciones útiles / para el mercado a término, Bernard Buffet y la grasa" (19-20). Es un mundo, por tanto, completamente enajenado en la persecución del beneficio económico, y ese objetivo es el que propicia los encuentros entre los sujetos de esta clase, que se reconocen a sí mismos como parte de una "casta" especial: "las cofradías que se dan la mano con un dedo hacia adentro" (23).

El estilo va incidiendo en el subrayado de lo grotesco. Aparte de la burla onomástica y de la invención de palabras, la imitación del habla "barbarizada" de esos personajes también deja su huella en el texto: "vestidos de chaleco y demi-sec" (2); "[...] ya intercambian pastillas de aleluya en el foyer" (4). Esa habla enajenada contrasta, obviamente, con el coloquialismo del título ("sarao"). El mismo contraste entre la exquisitez derivada de su supuesta alcurnia y la vulgaridad de su comportamiento revelan los versos siguientes: "Indignación de Toste al encontrarse / con que la araña versallesca del Moniato Félix / no ilumina el histórico caviar que todo Riqui y Toste / fomenta sobre alfombra donde pactos augustos se forjaron" (6-9). Obsesión por el beneficio, envidia de los signos de riqueza y zafiedad son las características de estos individuos. También la sumisión a la moda (nuevamente ridiculizada por la aliteración burlesca): "Orquesta de palmera y cinamomo: moda" (5)¹²⁸¹; "Y chachachá y chachachá y chachachá: se estila" (10).

El poema es, sin duda, uno de aquellos en los que la vena satírica y grotesca se impone con mayor libertad, dejando ver claramente cuál es el objeto de la denuncia: el

¹²⁸¹ Recuérdese que la Señora de Cinamomo es la más habitual representante de este tipo de personajes en la obra de Cortázar (cfr. 62 / *Modelo para armar*: 224-225).

peligro (real ya en el contexto de escritura del poema) de la imposición de una burguesía degenerada, sólo preocupada por el beneficio y por la apariencia, resultado de la sustitución de valores que venía apuntada en otros poemas. En el fondo, es en estos poemas donde Cortázar se vincula más claramente a una vena moralista.

"Empleados nacionales, hurrah!"

Para los que no tienen la "suerte" de participar en semejantes "saraos", su relación con el mundo hostil viene marcada, fundamentalmente, por el trabajo. Es gente preocupada por encontrar un lugar en la sociedad a través de un puesto fijo. Unos cuantos poemas enfrentan la crítica del estado de cosas desde ese punto de vista.

Este poema pone en su título el grito de júbilo tras conseguir "instalarse" en ese puesto que va a garantizar un sueldo de por vida. La denominación del "funcionario" como "empleado nacional" no carece, sin embargo, de connotaciones críticas: es el sometimiento utilitarista del sujeto al "ente" suprapersonal, la abdicación de la libertad.

Ese sujeto es el que aparece presentado en los dos primeros versos: primero definido como "Este que vive de su sueldo" (1), definición por antonomasia de la "persona honrada", que, sin embargo, queda reducida al absurdo por el calambur paralelístico: "ése que suelda de su vive" (2)¹²⁸². Una vez más, se denuncia la aparente virtud ordenadora del lenguaje. Las frases hechas indican valores falsos: "vivir de su sueldo"; pero también preocupaciones falsas, deseos que desalojan toda posibilidad de realización personal: "Barato el pan francés, la mortadela / el Río de la Plata" (3-4). A estos personajes no les preocupa "que baje el isorel", como a los de "Sarao", sino que suba el pan, pero en el fondo alientan los mismos valores. Lo más barato, paradójicamente -por su nombre- es el consuelo que ofrece el emblemático "Río de la Plata", la conciencia de pertenecer a una colectividad marcada por la comunidad de

¹²⁸² El retruécano se exagera en poemas como "Se les lengua la traba" cuyo alcance crítico también fue señalado.

objetos de orgullo, el mismo falso nacionalismo que derivaba, en el "sarao", de haber firmado "pactos augustos".

El poema, no obstante, incide en la nostalgia de otras circunstancias mejores, que se ven alejarse ("Se va, se va el vapor", 5). Este sujeto se ve alienado por la esperanza siempre pospuesta ("Sentarse a esperar el cuándo / entre cien mil doscientos cuáundos", 6-7), mientras que se le ofrecen consuelos espurios:

10 El dónde lo sabemos: no hay más que uno,
balneario sierra en su defecto el paulista o san isidro
y en el dulce ínterin de once meses y días
una oficina con ventiladores silenciosos
y nada más que cinco jefes.

Las vacaciones medidas, la visita a los cafés o al hipódromo¹²⁸³ son el único alivio a la vida enajenada en un trabajo rutinario que aplasta al sujeto. Pero las vacaciones son también otra forma de la rutina. La ironía de la adjetivación y la fraseología ("dulce ínterin", "nada más que cinco jefes", "en su defecto") finge la conformidad con ese estado de cosas, pero, obviamente, sirve para denunciar lo insostenible de la situación, que no hace sino generar esa *Sehnsucht* porteña (la "mufa", que reaparecerá en otros poemas) que, a su vez, traduce la insistencia en la pregunta (retórica) por el "cuándo", índice que apunta hacia la utopía. El último verso vuelve sobre ello en la cita de una "canción campera" ("¿Cuándo, mi vida, cuándo?")¹²⁸⁴ que Cortázar equipara en nota anterior a un tema de Louis Armstrong:

¹²⁸³ Es el propio Cortázar quien da en *Salvo el crepúsculo* la clave de lectura del v. 9, escribiendo al margen: "Un café un hipódromo", dejando constancia de que en estos poemas aparecen sin duda referencias coyunturales difíciles de descubrir para quien no tiene las claves (por ejemplo, marcas o lemas publicitarios, como ya indiqué), pero que son elementos fundamentales del mundo que están describiendo. La explicación no aparecía en otras publicaciones del poema, aunque en *Buenos Aires, Buenos Aires*, páginas antes había hablado de las "carreras de burros": "No he pisado jamás un hipódromo, pero viví en una pensión donde se hablaba todo el día de carreras. Una noche de los años cuarenta soñé que un caballo llamado Halifax ganaba un clásico y lo conté a mis compañeros, que me miraron compasivos. Halifax ganó y pagó una barbaridad; también en Buenos Aires la naturaleza imita al arte" (BA: 172).

¹²⁸⁴ Hasta el momento no la he identificado, pero su antigüedad la avala, por ejemplo, el hecho de que un musicólogo como Alejo Carpentier, la cite en *El siglo de las luces*: "En un tablado, una negra de faldas levantadas sobre los muslos, taconeaba el ritmo de una guaracha que siempre volvía al intencionado estribillo de ¿Cuándo, mi vida, cuándo?" (Carpentier, 1985: 41). Borges en una nota erudita del *Evaristo Carriego* aporta otras fuentes posibles del "topos": "*Pa la rubia, cuándo* lo es [más hermosa], no sólo por su apócope criolla y por su anticipada preferencia por la morena, sino por el irónico empleo del adverbio *cuándo*, que vale aquí por

Ya en las radios porteñas escuchábamos la voz de Louis Armstrong preguntando: *How long, how long I'll have to wait?*, y yo me acordaba de alguna canción campera donde se pregunta: ¿cuándo, mi vida, cuándo? Entonces, entre tantas mufas, [...] (SC: 326).

El cerco se va estrechando sobre este sujeto amenazado por el mundo que no le deja desarrollarse y sólo le hace añorar lo desconocido.

"La visita"

Este poema evoca de modo más íntimo que los anteriores la relación del sujeto con el mundo de la producción y del trabajo. De hecho, los últimos versos, en que el "yo" se pregunta por su propia ubicación, remiten el texto a circunstancias autobiográficas: "¿dónde encontrarme a mí? En mi matecito amargo, / en mi oficina de San Martín y Corrientes?" (18-19). En varios otros lugares Cortázar ha recordado que en la esquina de esas calles se encontraba su oficina de traductor público¹²⁸⁵.

La mención indirecta de su dedicación a la traducción, junto con el deseo expresado en el poema de encontrar un sueldo para vivir ("Y es cierto que mil pesos al mes te van embaldosando / la vereda y a todos / -pobre pastito arrancado, mastuerzo del verano- / les gusta andarle encima", 11-14), sitúan en el centro semántico la cuestión que estoy analizando ahora: la de la sumisión del individuo a la sociedad por medio de una actividad productiva que lo enajena¹²⁸⁶. Ese temor a verse absorbido por

nunca. (A ese renunciado *cuando* lo conocí primero en una intransferible milonga, que deploro no poder imprimir en voz baja o mitigar pudorosamente en latín. Destaco en su lugar esta parecida, criolla de Méjico, registrada en el libro de Rubén Campos *El folklore y la música mejicana*: "Dicen que me has de quitar - las veredas por donde ando; - las veredas quitarán - pero la querencia, cuándo" *Cuándo, mi vida* era también una salida habitual de los que canchaban, al atajarse el palo tiznado o el cuchillo del otro)" (Borges, 1930: 116-117).

¹²⁸⁵ El protagonista de "Diario para un cuento", cuyos rasgos autobiográficos son evidentes, tenía allí su lugar de trabajo: "[...] Anabel entró aquella mañana en mi oficina de San Martín casi esquina Corrientes [...]" (*Deshoras*; CC/2: 493). No obstante es accesible un documento real en que se identifica la dirección exacta: el membrete de una carta dirigida a Nicolás Cócara anterior a la publicación de *Bestiario*, según se deduce del contenido ("Un tomo de cuentos *debería* aparecer pronto. Se llama "Bestiario"). El membrete en cuestión reza: "Julio F. Cortázar. Traductor público - Estudio de Z. de Havas. San Martín, 424 -2º p. Esc. 17. Telef. 31-2703" (facsímil en Cócara *et al.*, 1993: s. p.).

¹²⁸⁶ Ese trabajo está en el centro del estado de ánimo que precede a la salida del "mundo antiguo". Primero, Cortázar se siente orgulloso de haber conseguido el empleo ("Creo que entre abril y mayo quedará al frente de mi famoso bufete de traductor público (en inglés y francés, quítese el sombrero, humilde profesor de

una vida que se define por su sueldo determinará su decisión de salir de Buenos Aires, según confiesa el propio Cortázar en una entrevista que ya mencioné:

J'avais l'impression de ne pas me connaître assez. Et je me suis dit: "Si ça continue ainsi, je vais me ranger, je vais m'acheter une voiture, puis une maison, je vais trouver une bourgeoise et j'aurais même une maison de campagne! (Beaulieu-Camus, 1974: 27; *apud* Berg, 1991: 78).

En esas circunstancias, la evocación de una visita de amigos, representantes de la otredad-mismidad, se convierte en una conjura contra lo perdido y en una confesión del común hastío vital que estuvo en la base de la partida. La precisión en el número y su metafórica descripción ("Los dos los de los tiempos. / El esbelto de luna, moro triste, / y el de la nieve en forma de corazón", 3-5) les da un peso semántico que apunta, probablemente y dado el contexto autobiográfico, a modelos reales¹²⁸⁷.

Estilísticamente, el poema comparte rasgos con otros de esta serie: reaparecen los diminutivos irónicos ("pastito arrancado", 13), la deslexicalización de frases hechas ("no tienen dónde caerse vivos", 8) o la eliminación de adjetivos como si fueran epítetos consabidos ("Los dos, los de los tiempos", 3). El discurso, por otro lado, es permeable a una multiplicidad de voces, en esta ocasión la de los amigos ("Los amigos llegan, tocan

dibujo, y barra el suelo con la pluma de su respeto)", Cortázar, 1991a: 4). La obligación de incorporarse a ese empleo en fechas concretas condiciona, en cierta medida, su primer viaje a Europa, y esta experiencia modifica el punto de vista, al parecer, sobre ese trabajo: lo que era motivo de orgullo se convierte en emblema de constricción. Así lo recuerda en *Salvo el crepúsculo*: "[...] el estado de ánimo nacido de mi primer contacto con Francia e Italia confrontándose a la idea de volver a mi oficina de traductor público en Buenos Aires, dio en unos pocos días esta secuencia de meopas que contenían, sin que yo lo supiera todavía, decisiones futuras en materia de vida personal" (SC: 319). No obstante, la consecución de ese empleo se había subordinado a la posibilidad de salir del "pequeño mundo antiguo" y el objetivo se había alcanzado a costa de la neurosis: "Cuando escribí ese cuento ["Circe", de *Bestiario*] pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época buscaba independizarme de mi empleo y tener una profesión, con vistas de venirme alguna vez a Francia. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos" (Harss, 1968: 269).

¹²⁸⁷ En *Imagen de John Keats* se evocan también encuentros y visitas amistosas y entre los personajes citados allí se encontrarán sin duda los del poema: "[...] pero a veces ando por ahí y me encuentro a poetas de mi tiempo, veo en una esquina -siempre como huyendo de un gavilán- a Eduardo Lozano, o desemboco en Ricardo Molinari que me acepta un café, o busco en su casa a Daniel Devoto que anda como frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene un inmenso pudor por ello; o este mismo Alberto Girri que se me aparece en mi oficina de traductor público y como si nada me pone en la mano un nuevo libro donde cada poema late con su perfecto corazón; y a veces es Eduardo Jonquières, tan poco keatsiano en su desconfianza de lo que se da como un salto o un grito, y tan acorde con él en la opulencia de sus odas, esas gavillas de invocación que los dos concitan desde tareas diferentes" (IJK: 51-52).

el timbre, qué bueno verte, / y cómo el día, y echale otro cubito", 1-2) e incluso la cita directa, sin mediación, de canciones: "Caracol, caracol, / saca los cuernos al sol" (15-16), que cumplen la función de evocar el mundo de la infancia, el mundo añorado, el del "pastito arrancado" para embaldosar la vereda con el sueldo.

El poema declara explícitamente su carácter de evocación del deseo de compañía en un ámbito de soledad ("Y si esta oscuridad no los contiene a ambos", 17). Se transcribe la experiencia de un recuerdo, cuya melancolía subraya el contraste entre la alegría por la visita ("qué bueno verte") con el análisis que el "yo", en soledad, hace de las circunstancias que rodeaban esas visitas: tanto él como sus amigos están marcados por el signo de la tristeza:

Mis amigos andan por las cosas
con la felicidad en el pañuelo
pero no son felices, no tienen dónde caerse vivos, y
mañana será peor, por eso
10Benny Goodman.

El *swing* es el antídoto contra la tristeza, pero la tristeza se hace mayor cuando el "yo" descubre que en el anhelo de "mil pesos al mes" se agazapa la conformidad de esos amigos con la situación que los entristecía. La reflexión introduce, así, el discurso crítico, ya no sólo melancólico: el "yo" denuncia el peligro de aburguesamiento, pero no sólo en los otros. El final no permite esperanza, el "yo" se da cuenta de que también está encerrado, habituándose, en cierto modo, a su oficina y a su matecito amargo. Sólo esa conciencia puede salvarlo y lanzarlo fuera a tiempo. Pero el poema no lo dice: su cierre es circular, al identificar el lugar de ubicación del "yo" ("Y si esta oscuridad no los contiene a ambos / ¿dónde encontrarme a mí? En mi matecito amargo, / en mi oficina de San Martín y Corrientes", 17-19), está repitiendo las coordenadas principales para que las mismas visitas sigan repitiéndose, para que los mismos amigos sigan llegando.

"Inflación qué mentira"

El último poema que comentaré en esta serie dedicada a definir los componentes del mundo hostil inmediato abandona el ámbito de la subjetividad para instalarse en un repaso que finge ser objetivo del mundo alterado por la imposición de las relaciones económicas. La inflación, como mal casi endémico de la sociedad "dañada", pretende refutarse en este poema mediante el contraste de las cosas que cuestan caras y las cosas señaladas como gratuitas. El sujeto enunciador, en este caso plenamente disimulado en la impersonalidad ("[...] qué caro mirarse de verdad, y cómo verse", 2), pretende desmentir así el discurso del poder.

Ese disimulo de la voz enunciativa ya ha aparecido como rasgo común en varios de estos poemas. Aquí se añade además una cierta ambigüedad en la apelación al destinatario: los verbos conjugados que aparecen lo hacen en tercera persona ("por esas cosas nunca paga nada", 7) y, así, podría postularse un sujeto del enunciado ajeno al entramado enunciativo. El poema así sería la descripción de las posibilidades del sujeto impersonal. Pero, en un momento dado, aparecen imperativos dirigidos a un "usted" que reconfiguran por completo la situación: "[...] pague para destruir! [...]" (13), "usted lo ve lo prueba y se lo lleva" (24). El destinatario, entonces, aparece definido como el "consumidor" por antonomasia, sus únicas acciones aparecen definidas por el intercambio económico, la única apelación directa que puede esperar es la del mensaje publicitario. De otro modo no existe. Así, la segunda persona de cortesía empieza a cobrar un significado irónico que termina en sarcasmo en el último verso, cuando ese destinatario termina equiparado a un bebé que debe obedecer las consignas del discurso ideológico: "una cucharada para papá / y otra para mamá así lindo el nene" (26-27)¹²⁸⁸. Con la utilización de frases hechas el poeta vuelve a poner de relieve la denuncia de la enajenación a que se ve sometido el sujeto, que no ha salido -a

¹²⁸⁸ La mención de la cucharada remite al poema titulado "Todos los días una cucharada", obviamente, manifestando la comunidad imaginativa que cohesiona estos poemas. Por otro lado, debo indicar que los blancos entre palabras son recurso significativo en este texto.

pesar de los esfuerzos de la ilustración- de su minoría de edad, que no se ha atrevido a pensar por sí mismo. Sólo el discurso crítico (aquí identificado con el lírico) puede ofrecer una vía de escape a esa situación.

El poema, por otra parte, se construye casi como "letanía" o enumeración en serie sin aparente fin necesario, recurso que ya ha aparecido en otros poemas del ciclo (también se encuentran aquí los diminutivos marcados: "tacita", "humito"). La enumeración, aparentemente caótica, de cosas gratuitas que desmienten la inflación podría, no obstante, organizarse en tres núcleos semánticos implícitos. Son gratis: a) los objetos que ponen en relación al sujeto con la verdad; b) los que le revelan la existencia de la desgracia o el mal; y también c) los símbolos de la mentira.

Al primer grupo pertenecen cosas como los espejos, el sol o el amor: "Los espejos son gratis / pero qué caro mirarse de verdad, y cómo verse / que no sea saludo a precio fijo" (1-3); "El sol es gratis [...]" (12); "El amor es gratis [...]" (21). No obstante todas esas cosas pueden ser pervertidas: la imagen de lo real se convierte en "postal con la vista de la torre / inclinada" (4-5), reproducción *ad infinitum* de lo consabido; si el sol es gratis y permite ver, hay que pagar por objetos que sirven para "borrar", para no dejar ver: "[...] y esta goma de lápiz / cero cincuenta pague para destruir! [...]" (12-13). Y, por supuesto, el amor también puede pervertirse y entrar en la relación comercial: "[...] paga al final o bien / le pagan (depende de la suerte o la corbata)" (21-22).

Al grupo de la desgracia o el mal, que viene sin necesidad de comprarlo, pertenecen imágenes como "los perros rabiosos" (6), la "viruela boba" o los "accidentes" (14-15): "por esas cosas nunca paga nada" (7) porque, en definitiva, "la muerte es gratis" (25).

Finalmente, opuesta a la verdad, la mentira tampoco puede costar mucho, para estar al alcance de todos. Como el sol, también "los eclipses son gratis" (17) y su relación con la mentira la da el juicio: "tan bonitos" (7), sirven para distraer, y, sobre

todo su asociación inmediata con el instrumento máximo, la voz del poder, que también es "bonita" ("[...] y los discursos / en la Plaza de Mayo. Una nación / que lo hace todo por sus hijos", 17-19).

La vida, pues, está llena de cosas que quedan al margen de la relación económica, no afectadas por la inflación. El sujeto tendría bastante trabajo en enfrentarse directamente con ellas. Pero atrapado por la telaraña del consumo y de la producción acaba convencido de que lo más "costoso" -incluso lo más "valioso"- son las "cosas". Con la enumeración de las cosas gratuitas va alternándose la de aquellas que tienen un precio:

10 en cambio este felipe esta tacita
 de tapioca o el capuchino del amanecer
 ticket seguro cero ochenta y el servicio
 quizá lo encuentre comprendido quizá no.¹²⁸⁹

Lo que cuesta dinero, lo que se puede adquirir con aquellos "mil pesos mensuales" son las cosas accesorias, no lo esencial, lo afectado por la coyuntura y la moda, las distracciones enajenantes (literarias, deportivas): "[...] Lea / la guía con el plano: dos cuarenta" (19-20), "Precios variables: Lin Yu Tang Boca Júniors" (23). La inflación, entonces, se revela como una aberración de las relaciones (pague para destruir, pague por el amor). El sujeto apelado ha sido engañado como un "nene" que se lo traga todo, en lugar de contestar. Solo el discurso del poeta-crítico puede dar lugar a una salida.

Los poemas analizados en este apartado son los que mejor reflejan el momento desencadenante de la crítica: adoptando un tono satírico denuncian la perversión de las relaciones que definen el mundo en el que el sujeto se mueve, la soterrada violencia

¹²⁸⁹ La mención del "felipe" en el v. 8 es otro ejemplo de cómo estos poemas dejan lugar al lenguaje lleno de referencias a la realidad inmediata que pueden pasar por alto a quien no tenga las claves. Toti tradujo en 1982 ese nombre por "sigari", deshaciendo y explicando lo que él consideraba una metonimia (la marca por el objeto). Sin embargo, es más plausible que se refiera a un tipo de bocadillos muy populares en Buenos Aires en los años 50, y así en 1995 Toti mantiene en el texto italiano el nombre "felipe" y explica ambiguamente en su nota a la traducción: "C'è chi giura che è la marca di un sigaro e chi giura su uno speciale panino" (RC2: 280).

que lo aniquila y el hecho de que esa violencia procede de circunstancias históricas, manipulables por el hombre. Los poemas que analizo a continuación rebajan, por lo general, el tono satírico e irónico para vincularse a una denuncia más o menos seria de esas relaciones pervertidas: es el discurso poético-político, entendido como forma de acción responsable.

3. EL COMPROMISO DE LA POESÍA

3.1. LOS ORÍGENES DEL DISCURSO COMPROMETIDO

El análisis de la poesía estrictamente relacionada con el conflicto político podría presentarse como un momento de exacerbación del discurso crítico dirigido contra el mundo hostil. Creo que un acercamiento aislado a la poesía "comprometida" no irá más allá de considerarla tributo pagado por el "converso" a una nueva ideología. Si, por el contrario, se sitúa en continuidad con los poemas que acabo de analizar es posible comprender mucho mejor el derrotero del sentido de la escritura cortazariana.

El decurso literario-biográfico condujo a Cortázar hacia la inmersión plena en lo histórico tras haber defendido y practicado una escritura preocupada esencialmente por lo metafísico. Al tiempo que ilustra sobre el proceso de la escritura cortazariana que señalé en páginas anteriores, es significativo y que el primer momento de la justificación del acceso de lo histórico al texto lo constituya una recusación de la escritura que he llamado "auto-télica"¹²⁹⁰. Sin censurar absolutamente esas prácticas

¹²⁹⁰ "[...] bien claro se va viendo en América Latina que aquellos que sólo trabajaron y trabajan dentro de vasos no comunicantes producen hoy en día una obra cada vez más reseca, cada vez más reducida a las técnicas del texto sobre el texto, la reflexión abstraída de su correlato objetivo, etcétera" ("Para Solentiname", 1978; OC/2: 157). La prescindencia de lo que, interpretando a Eliot, llama "correlato objetivo" es vista por Cortázar como el recurso típico de lo lírico tradicional, de la "poesía no comprometida, que en nuestros tiempos y en todos los tiempos tiende a concentrarse en lo elegíaco, lo erótico o lo costumbrista" (Cortázar, 1986c: 164). Él mismo, aunque a propósito de *Rayuela* confiesa haber incurrido en esa omisión, dibujando claramente, a la vez, su propia evolución: "En los tiempos de *Rayuela* yo no tenía el menor apuro porque vivía al margen de lo histórico y sólo me interesaba una ontología, una búsqueda antropológica sin tiempo; por eso nada me vedó ir hasta mi propio límite en materia de escritura, puesto que el lapso entre ella y su camino en

(que el mismo no abandonará), la poética cortazariana, paralelamente a su evolución personal, va limitando el lugar de la pura eutrapelia: la palabra cede ante el mundo. Más que como una exigencia normativa, Cortázar presenta ese hecho como comprobación objetiva de un fenómeno inevitable. Pero siempre dejará claro que esa vinculación entre poesía e historia no puede reducirse a mero barniz superficial. Cortázar rechaza inequívocamente a la que llama "poesía de protesta y de combate, casi siempre alineada políticamente y reflejando consignas y criterios precisos" ("La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea", 1980; OC/3: 204)¹²⁹¹. La clave de la validez "histórica" de esa poesía la da el vínculo con la realidad, marcado por, una vez más, la proyección del poeta hacia sus semejantes, el abandono del "ego o los dramas individuales" aun en el seno de esa "poesía individual, casi siempre lírica o elegíaca, que se sigue cultivando profusamente en nuestros países" (*ibid.*: 204-205). El ejemplo de la poesía "social" de Vallejo y Neruda ha fructificado en esa nueva poesía que "acepta el reto histórico aunque no hable de la historia en sus versos, hace frente a la injusticia, al imperialismo y a la opresión aunque esas palabras no figuren obligadamente en sus poemas" (*ibid.*)¹²⁹². El proyecto implica una recuperación del ser colectivo, de ahí que lo importante sea el "permanente contacto con nuestros valores

los lectores no tenía ninguna importancia" (Cortázar, 1973b: 20).

¹²⁹¹ Llegará a denunciar incluso "la chabacanería y el populismo suicida que tanto mal hace a mucha poesía revolucionaria" ("Una muerte monstruosa", 1976; OC/3: 136), defendiendo abiertamente, por el contrario, en un contexto político tan exacerbado como los de Cuba o El Salvador, una poesía que no debe ser necesariamente "patriótica, ni expresamente revolucionaria" (Perrone, 1984: 69), para ser totalmente válida, justificada por su "voluntad de comunicación, de cercanía con cualquier tipo de lector" ("Una muerte monstruosa", 1976; OC/3: 136), como la de Roque Dalton.

¹²⁹² La misma intuición, expresada radicalmente por Juan, se halla en *El examen*: "Necesito una poesía de denuncia, sabés. No una idiotez socialoide, no un curso por correspondencia. Qué me importan los hechos, lo que denuncio es el antecedente del hecho, esto que somos vos y yo y el resto. ¿Creés posible una poesía en esta materia tan corroída y tan rabiosa?" (E: 153). Muchos años más tarde insiste en la complejidad del proyecto: "En América Latina, por lo menos, se siente cada día más la participación de la poesía (es decir, del poeta) en la historia. Pero entendéme bien: no quiero decir que los hechos de la historia (y su teatro, la política) sean la condición, la hormona, la puesta en marcha ineludible del poema, aunque también están hartos presentes en países como Nicaragua y Cuba. Lo que se nota es que incluso un soneto metafísico, eglógico o amoroso de nuestros días contiene muchos más elementos directamente venidos de nuestra realidad [...]" (Huasi, 1981: 54).

propios, con nuestras vivencias específicas" (Huasi, 1981: 54). La coherencia del discurso metapoético de Cortázar es total: si en *Teoría del túnel* ya defiende la adecuación de lo decible y los medios expresivos (TT: 49-50), su propuesta de fundir poesía y realidad no es más que una nueva modulación de ese reclamo, acaso llevada algo más lejos en cuanto el propósito de fusión implicará también al lector¹²⁹³.

Tras el somero repaso de la elaboración teórica que Cortázar hace del tema del "compromiso" de la poesía, conviene atender ya a su plasmación en los poemas. Las alusiones concretas que sitúan algunos textos de *Razones de la cólera* en la inmediatez de la situación política de la Argentina peronista (la inflación, los "discursos") se sitúan en los orígenes de la crítica política concreta, aunque no pasan de ser meros signos de un proceso más complejo que afecta a la sociedad en general. Sin embargo, ya en RCa (PM) había un poema en que la crítica se proyectaba sobre conflictos abstractos de orden más general. Me refiero a "Blackout", que se presenta como sátira de la guerra.

"Blackout"

El análisis de este poema puede comenzar por una doble inserción. Desde luego, es posible que esté directamente motivado por sucesos reales, por ejemplo la guerra de Corea, que en esos años preocupa bastante a Cortázar, según puede leerse en *Imagen de John Keats*¹²⁹⁴. Pero una comprensión más profunda lleva a considerar esta preocupación por la guerra abstracta (en ningún momento se dice en el poema a qué guerra se refiere) en el contexto de la violencia degenerada a partir de un mundo que ha prescindido de todos sus valores. Ese interés por la violencia en su más cruda

¹²⁹³ "[...] que el tema sea el Che Guevara o un atardecer en las colinas, no cambia lo esencial, que es el reconocimiento de algo profundamente propio, el profundo acorde unitivo que se da entre poema y lector..." (Huasi, 1981: 54).

¹²⁹⁴ "Por otra parte, no hay que ser ingenuo; a la hora en que escribo mi radio me está informando que en Corea acaban de desaparecer dos divisiones enteras de americanos, a quienes hace tres días su estúpido general había prometido enviar a casa para Navidad. Otra radio me dice que los americanos tiran millares de bombas de gelatina de nafta [...]. Cuando uno recuerda cosas así, los humanismos verbales se van al diablo" (IJK: 70).

expresión es el que derivará finalmente en la poesía más directamente "comprometida", como intento de conjurar la recaída en crisis semejantes.

Así pues, el poema puede leerse como una admonición contra la sustitución de los valores por un valor único: el "valor" mal entendido que debe conducir al sacrificio irreflexivo del individuo. La polisemia del título (en un inglés que está quizá representando la "voz de su amo") apunta como mínimo a esas dos nociones: la inconsciencia del sujeto enajenado y el colapso ("apagón") de valores en la sociedad contemporánea¹²⁹⁵.

El texto se presenta como apelación directa a un soldado ("Soldadito de plomo, de chocolate [...]"), 6), invitándole a protegerse. Inscribiéndose en una tradición vanguardista-expresionista de crítica a la guerra (que como se verá inmediatamente deja huella antes en la poesía de Cortázar), el discurso poético subvierte la apelación al valor y a la entrega.

Los primeros versos describen el ataque que amenaza al soldado:

Si ves un perro cerca de una tumba
huye del helicóptero: ya nieva
la delicada muerte por trituración, asalto
del vacío, los ojos reventados porque así
5 es el cobalto, es el hidrógeno.

Los signos de guerra "moderna" (cobalto, hidrógeno) se combinan con imágenes simbólicas tradicionales (la muerte como nieve) y con otras ya habituales en la representación cortazariana del dolor (el ojo destrozado).

La segunda parte del poema ofrece el giro irónico-trágico al incitar al soldado a refugiarse: "[...] corre / a buscar un refugio: quién te dice / que el perro no te cede su casilla, son tan tontos los perros" (6-8). No importa, pues, ocupar el lugar del perro: la vida del individuo es el valor que debe conservarse. A tal punto que no importa fingir la muerte con objeto de salvarse: "Y si no, está la tumba: / echa a patadas a ese muerto,

¹²⁹⁵ En las páginas de *El examen* aparece la expresión que da título al poema con un significado metafórico semejante: "Son los bárbaros que entran. Y, claro, las luces se apagan. *Blackout!*" (E: 246).

abrígate / con lo que quede, trapos, tierra, huesos" (9-11). La ironía surge en los últimos versos, cuando se recomienda al soldado el mejor método para pasar el tiempo que le toque fingir la muerte: "(No olvides nunca el Reader's Digest, / hace pasar el rato, es instructivo)" (12-13). Cualquier cosa puede llenar ese tiempo póstumo, pero mejor esa publicación generosa en relatos de ex-combatientes, de supervivientes.

El poema, pues, ha presentado la perspectiva más halagüeña para el que se ve inserto en la guerra a la que conduce el estado degenerado de las cosas: a lo sumo podrá aspirar a llevar una vida de "enterrado vivo" (no será casual que en *Salvo el crepúsculo* se coloque un fragmento de un poema de Carlos Drummond de Andrade que lleva ese título).

Como he dicho, a partir de ese poema sobre el tema abstracto de la guerra inserto en el ciclo de *Razones de la cólera* puede realizarse un movimiento retrospectivo y convocar algunos poemas tempranos en que Cortázar había expresado ya semejantes preocupaciones. De ese modo, poemas aislados en sus contextos originales (desde luego "Blackout" llama la atención dentro del ciclo en que se incluye) van anunciando una línea de escritura que eclosionará años más tarde.

"Paisaje de guerra"

Ya en *Presencia* Cortázar incluía este soneto, que puede leerse como ejemplo de tributo cortazariano a la mencionada tradición expresionista de poemas antibelicistas, aprovechada aquí para proponer la crítica de los valores "marciales", algo que confirmará más adelante en poemas como "A un general" (que comento luego) y el ya analizado "Blackout".

La misma intensa configuración retórica que caracteriza los sonetos primeros de Cortázar¹²⁹⁶ se pone aquí al servicio de un tema extraño al conjunto: el dolor por la

¹²⁹⁶ Consonancias internas, paronomasias ("Velos de amianto, espanto, ciegos cielos,", 5), cultismos ("faz de agua salobre", 13).

muerte violenta. El paisaje de guerra presentado, no obstante, es otra forma del mundo abandonado por la "presencia", el páramo de la desolación. Un ojo no identificado observa las consecuencias de la guerra. Entre ellas, la primera es el silencio, y sobre todo el silencio de lo sagrado: "Cenizas de aleluya por los suelos" (1); "badajos fulminados, ¡ay, callados" (2), "cantados himnos ya no más cantados" (6). Esa insistencia es especialmente significativa por cuanto confirma la intuición generalizada de que en la base de la violencia está la desaparición de lo sagrado, pero que, a su vez, la violencia negativa hace enmudecer al dios.

Esa desaparición adensa el misterio para tornarlo ya inalcanzable ("Velos de amianto, espanto, ciegos cielos", 5). La figura del dios difícilmente volverá a mostrarse en ese mundo arrasado por la violencia (recuérdese ahora la escena de los dioses caminando por "cosas pisoteadas"). El texto centra las consecuencias de esa desolación en la figura arquetípica de la Tierra Madre sufriente:

10 Madre, tus ojos doblan cráter de granada,
 tu lengua dice plomo, dice cobre,
 tu carne geografía de temores;

 cansada Tierra -nunca fatigada
 para negar su faz de agua salobre-
 quemada de su fuego, sus dolores.

El último terceto concentra toda la tensión elemental del poema (tierra, agua, fuego) inclinando el discurso hacia el subrayado de la importancia de lo sagrado aconfesional.

"A un general"

Esa crítica de la violencia institucionalizada en la guerra, basándose en un valor ideológico como la "heroicidad" (ridiculizada en "Blackout") prosigue en "A un general", poema que, desde su título, es una provocación dirigida al poder. Para entender cómo el poema afecta a esa crítica de la "heroicidad" importa tener en cuenta el contexto. Se inserta en *Divertimento* y su autor lo lee por teléfono nada más

escribirlo, según confiesa, y, sobre todo, tras haber comenzado a leer una novela de Nigel Balchin, autor cuyo concepto del valor ha subrayado en las líneas anteriores: "su desencanto de la vida que lo lleva a contemplarla a través de héroes frustrados -y por eso más héroes, héroes de verdad [...]-" (D: 116). Tras esas palabras, el título-dedicatoria "a un general" no puede señalar al destinatario sino como un héroe falso, a su vez cifra y sustento de una serie de valores degenerados.

El texto está plagado de una imaginería surrealista, desarrollada mediante un discurso sincopado (enumerativo, nominal, sin puntuación) que ya resulta familiar. Se pretende así representar la conciencia del sujeto hablante, en la que se impone el contraste degradante el sujeto-destinatario del enunciado y la situación de putrefacción en la que se lo representa. Es el contraste entre un vencedor y los sujetos derrotados en un ámbito de destrucción: "Región de manos sucias de pinceles sin pelo / de niños boca abajo de cepillos de dientes" (1-2). Allí todo es negativo o está marcado por la carencia; es un paisaje desolado, muy parecido, otra vez, incluso en sus elementos más destacados, al que atravesaban los dioses cuando se retiraban del mundo en el poema que protagonizaban y que una vez más demuestra su importancia catalizadora: "Zona donde la rata se ennoblece / y hay banderas innúmeras / y cantan himnos" (3-5). En ese ámbito, en el que nada sirve y lo más abyecto comienza a ennoblecerse, en el que se ha producido, pues, la inversión de los valores, se yergue impávida la figura del general, merecedor, por su incongruencia, del insulto: "y alguien te prende, hijo de puta, / una medalla sobre el pecho" (6-7). El significado de ese signo de reconocimiento (como los himnos, tan distintos de los que ya no sonaban en el soneto de *Presencia*) acaba siendo invertido: mientras lo abyecto se ennoblece, el sujeto tradicionalmente asociado al valor termina absolutamente degradado: "Y te pudres lo mismo" (8).

Me parece que estos dos ejemplos pueden servir para antedatar los orígenes de la escritura "comprometida" de Cortázar e integrarla en la línea de reflexión crítica

dirigida contra la inversión de valores. No puede negarse, sin embargo, que su aplicación más consciente datará de los años 60, tras la experiencia tan recordada del contacto con la revolución cubana (y que afecta, como apunté, a todos los niveles de su escritura: recuérdese el ciclo erótico *Naufragios en la isla*). A partir de esa experiencia, el discurso crítico está "contaminado" por la defensa de una opción personal en el plano extra-literario.

3.2. POLICRÍTICA Y POESÍA

"El marfil de la torre"

En tal sentido, un brevísimo exabrupto irónico contra el "torremarfilismo" incluido en *Último round* puede resultar ilustrativo como introducción a esa modulación definitiva (en lo cronológico) de su discurso crítico. El poema -impreso en blanco sobre fondo negro y acompañado de una ilustración consistente en la reproducción de un billete de un dólar- se ofrece como respuesta a una información real extraída del acta de una reunión de la UNCTAD (United Nations Conference for Trade and Development, Nueva Delhi, 1968), a la que Cortázar tuvo acceso como consecuencia de su trabajo de traductor y que reza como sigue:

En el año 1959, los Estados Unidos obtuvieron en América Latina 775 millones de dólares de beneficios por concepto de inversiones privadas, de los cuales reinvirtieron 200 y guardaron 575.

A título individual, cabe sostener que el proceso de "concienciación" del escritor Cortázar se verifica en parte gracias a su contacto de primera mano con informaciones que considera fiables y que hablan del expolio en que consisten las relaciones entre países, marcadas por la diferencia derivada del sistema capitalista. Frente a semejante situación, Cortázar sostiene como ineludible el compromiso del escritor latinoamericano.

El retruécano que da título al poema habla sin embargo del enfrentamiento crítico que se va a hacer de semejante exigencia. Con alcance metapoético, el texto

ridiculiza el concepto de vocación y la exclusión de determinados temas, esto es, ataca, nuevamente a la poesía "encasillada en su vocabulario". El texto entero reza:

SIN EMBARGO

el escritor latinoamericano
debe escribir tan sólo

lo que su vocación le dicte

5 sin entrar en cuestiones
que son de la exclusiva competencia
de los economistas.

El texto pues expresa mediante ironía *a contrario* lo que quiere decir, repitiendo en el discurso el retruécano del título. Se denuncia así el concepto de aislamiento de cuestiones, de especialización de discursos, en que se basa la perpetuación del estado de cosas.

"Sobremesa"

Último round es desde luego la obra en que ese discurso crítico se desencadena en todas sus direcciones. Un poco después de esa refutación irónica del "torremarfilismo", se encuentra en otro poema al "yo" solo en su moderna "torre": "y este silencio de París, / un cuarto piso donde estamos / tan solos en la medianoche" (11-13). Allí -como ya ocurría en "La visita"- el "yo" es invadido por el vívido recuerdo de otros personajes a quienes acaso esta vez no haya conocido personalmente. Este "hombre solo en casa sola" (21), enfrentado a un "libro abierto en cualquier página" (22) opone su situación a la de otros comprometidos con la acción y se siente solidario con ellos. El texto es un recibimiento de esos personajes: "Cómo te va, Robert Desnos, / cómo te va, Javier Héraud" (1-2). Cortázar convoca "sobre" "esta mesa a medianoche" (deslexicalizando el título, una vez más) a uno de los más notorios "médiums" surrealistas, que a la vez supo jugar un papel destacado en la resistencia anti-nazi en Francia (hasta morir en 1945 en Buchenwald). Su ejemplo "antiguo" se proyecta "figuralmente" sobre modelos modernos, entre los cuales el "yo" realiza ahora el papel

de intermediario: "Rara baraja de memoria / los dos tan juntos esta noche, / los dos tan lejos en la vida, / Robert Desnos, Javier Héraud, / en esta mesa a medianoche / mirándose desde mis ojos, / fumando el mismo cigarrillo / que compartimos como el trago" (3-10). Además de Héraud, el poeta-guerrillero peruano, muerto en plena juventud, otros personajes de actualidad inmediata acuden luego a la memoria: "cómo te va, Régis Debray" (24), "Elizabeth, el día llega / cantando por los cañadones, / llega con Tania y Michèle Firk" (26-28). La evocación de Debray y de Tania (al menos) integra el texto en la situación histórica casi contemporánea. Ambos, es sabido, compartieron con el Che la aventura boliviana, que acababa de terminar poco tiempo antes de la escritura de este poema, como se puede leer en el *Diario de Bolivia*, del que, además, se citan un par de fragmentos -sin identificar- en este poema¹²⁹⁷.

Lugares y personajes separados se unen en la memoria del "yo", a partir de signos que sirven para salvar las distancias: el "mismo cigarrillo", pero también la lluvia es agua que disuelve para unir: "Llueve en París, llueve en Camiri, / [...] / llueve en La Habana, llueve en Praga" (23-25): todos lugares privilegiados (el lugar de la evocación, el último y primer lugar de acción del Che, la capital que acababa de ser invadida por las tropas rusas).

Mediante la evocación, el "yo" pretende trascender su soledad: rodeado de "realidad" ("el mundo de hoy, no el de mañana", 16), acosado por la "gente y la TV" (14-15), la visita de esos "amigos" le permite proyectarse hacia la utopía (el mundo de mañana), prever una fiesta de implicaciones revolucionarias: "iremos juntos a los bailes / de las esquinas liberadas, / juntos de nuevo, juntos todos" (29-31). Esas fiestas que darán lugar a una aurora simbólica, relacionada con el "alba de América" que también aparecía en "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas": "y si tenemos suerte puede / que

¹²⁹⁷ Las citas del diario son extraídas de las páginas correspondientes a los días 17-XII-1966 y 26-VI-1967. Ésta última es quizá la más importante pues deja constancia de la muerte de un amigo, Tuma, a quien el Che considera "como a un hijo" (cfr. Guevara, 1985: 56 y 157, respectivamente). Quizá sea oportuno recordar que también Sábato en *Abbadón el exterminador* utiliza fragmentos del diario del Che (cfr. Sábato, 1990: 214-230).

también venga ése que mira / siempre a lo lejos mientras nace / el alba en la profunda selva" (35-38). El poema termina reflejando la nostalgia de la acción del que no sabe hacer otra cosa que escribir y convocar el espíritu de aquellos a quienes ha sido dado otro orden de la acción para conseguir el mismo objetivo deseado.

El hecho de que haya sido ya convocada la utopía latinoamericana como destino final del discurso crítico-lírico de Cortázar me permite alterar mínimamente la cronología para, retrasando el comentario de "Noticias del mes de mayo", dedicado a los sucesos de París en 1968, centrarme en el análisis de dos "poemas-panfleto" algo posteriores en los que el poeta entabla una discusión en verso (lo cual es en sí un primer grado de ironía) acerca de las relaciones entre literatura y acción y deja constancia inequívoca de su compromiso personal. Me refiero a "Policrítica en la hora de los chacales" y a "Lucas, sus discusiones partidarias". Desde luego, son textos en los que la implicación autobiográfica es casi total (aunque en el segundo se disimule mínimamente tras la máscara del personaje "Lucas"), por lo cual deben relacionarse con otros poemas ya comentados como "Ándele", quizá más "íntimo", pero idéntico en su propósito y casi también en su planteamiento formal (los tres son textos muy extensos y, en muchos momentos, "discursivos").

Los dos poemas que voy a comentar se caracterizan por un rasgo performativo común: seleccionan inequívocamente su destinatario entre los "compañeros" en la lucha ideológica para defender sus opciones personales, que entran en conflicto con las directrices partidistas. De ese modo, y como suele ocurrir siempre que la escritura se somete a un patrón intencionalmente ideológico, se altera no sólo el contenido de los textos, sino la estructura toda de la comunicación literaria.

"Policrítica en la hora de los chacales"

El primero de esos dos que he llamado poemas-panfleto (lo que no implica, de momento, ninguna intención valorativa) es este texto, que se inscribe en un contexto político muy marcado: el cambio de las relaciones de los intelectuales europeos y latinoamericanos radicados en Europa con el régimen cubano a raíz del llamado "caso Padilla"¹²⁹⁸. Apenas hará falta recordar cómo la encarcelación del poeta cubano suscitó la reacción preocupada de numerosos intelectuales que habían apoyado la revolución cubana desde Europa y entonces pidieron explicaciones a Castro. La demora en la respuesta, los términos de la misma y la ulterior liberación de Padilla tras su autocrítica pública levantó las sospechas de muchos de los antiguos partidarios del régimen cubano, que decidieron retirar su apoyo a Castro (Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Juan Goytisolo, entre ellos). Otros, sin embargo, como Cortázar y García Márquez, lo mantuvieron, a pesar de que su postura queda lejos de la conformidad acrítica con la explicación del suceso, arriesgando la incompreensión de ambas partes: "Die Kompromißformel, die Cortázars Stellungnahme vorschlägt, wird von keinem der beiden Lager verstanden" (Berg, 1991: 121). Lo importante es la motivación de esa postura, que Berg ha identificado acertadamente, para el caso de Cortázar, como opción *moral* antes que *política*, que intentaba proponer un "tercer camino" que no cerrase la puerta al desarrollo de una utopía¹²⁹⁹.

¹²⁹⁸ Berg (1991: 118-127) trae un amplio repaso, ordenado cronológicamente (de 1967 a 1971), de los aspectos pertinentes para el análisis del papel cortazariano en dicho *affaire*, con citas de documentos cortazarianos importantes, algunos de los cuales no he podido ver. El *dossier* completo del asunto se publicó en la revista inglesa *Index* (verano de 1972), que tampoco me ha sido accesible. El relato "interesado" de Goytisolo (1983) trae, sin embargo, información sustanciosa. La interpretación cortazariana, fuera del poema, puede leerse en su carta a Haydée Santamaría sobre el particular (París, 4-II-1972; OC/3: 45-54).

¹²⁹⁹ "Mit der Nichtunterzeichnung des "Briefes der 61" setzt sich Cortázar mithin bewußt zwischen zwei Stühle. Er entfernt sich von der bisher unterstützten Linie der "Europäer", ohne deshalb der Zustimmung der Kubaner gewiß sein zu können, denn die Absage des "Líder Máximo" an die "señores intelectuales burgueses" und die "seudoizquierdistas" gilt den Unterzeichnern des "ersten Briefes" als Gruppe, als auch Cortázar selbst. Cortázars Haltung, sein unbeirrtes Festhalten ander Möglichkeit eines "dritten Weges", ist deshalb nur verständlich als Ausdruck eines -wiederum- nicht *politisch* motivierten, sondern eines *moralischen* Engagements: Es gilt der allgemeinen, historischen Option des kubanischen Volkes für eine menschenwürdige Zukunft" (Berg, 1991: 125). Todo ello se refleja claramente en la citada carta a Haydée Santamaría: "Ahí [en la Policrítica], como en todo lo que me une profundamente con la Revolución, estaba yo

En ese contexto, la "Policrítica..." cumple un papel fundamental de explicación personal de la opción tomada. El momento más tenso del caso Padilla se produce entre marzo y mayo de 1971 (fechas de la detención y posterior liberación del escritor). En junio de ese año Cortázar publica el texto en una revista de Buenos Aires (*Los Libros*, n° 20, pp. 9-10), al mes siguiente lo reproduce otra de Caracas (*Rocinante*)¹³⁰⁰ y, finalmente, sale en el número de julio-agosto de la revista cubana *Casa de las Américas*¹³⁰¹. El interés, por tanto, en una amplia y rápida difusión del texto en el contexto latinoamericano es evidente y el propio poema dará cuenta de las razones para ello. Su publicación en el contexto europeo se produjo en el número 1 de la revista *Libre*, en cuya organización había participado el propio Cortázar¹³⁰². Es interesante para medir su sentido, la virulenta crítica que al poema le dedica Juan Goytisolo, quien sin duda contaría entre los destinatarios explícitos del texto:

tal cual soy, con mis contradicciones y mis errores y mis esperanzas, pero sobre todo con mi voluntad total y definitiva de ser lo que entiendo que debo ser hasta el final" (OC/3: 47); "[...] me encontré solo frente al silencio, asediado por quienes me saben honrado y esperaban de mí una explicación aceptable de un episodio que la prensa internacional presentaba con las insinuaciones que te imaginas. Fue entonces -y esto te lo digo pesando cada palabra y asumiendo toda mi responsabilidad- que busqué en la embajada cubana de París una base que me permitiera responder a las preguntas incesantes que se me hacían. Y fue entonces que lo único que encontré en la embajada fue un silencio todavía peor, evasivas, "todavía no se sabe nada", o lo que era peor, la torpeza de decir de Padilla lo que podría decirse del último de los gusanos de Miami" (*ibid.*: 49).

¹³⁰⁰ Esos textos no me han sido accesibles. Tomo los datos de la bibliografía de Alazraki incluida en 1980b).

¹³⁰¹ Cortázar documenta en la citada carta a Haydée Santamaría su interés en que el poema saliera también en esa revista: "[...] Fidel reaccionó como lo sabemos, y yo entendí que debía escribir el texto que tú publicaste en la revista [la *Policrítica*], gesto que te agradeceré toda mi vida" (OC/3: 51).

¹³⁰² "En el tiempo en que el caso Padilla se abatió sobre nosotros, el número primero de *Libre* estaba listo para la imprenta. La candente actualidad del tema y el papel que los principales colaboradores de la revista desempeñaban en él nos decidió a aplazar su publicación al otoño para incluir en aquél un *dossier* con los documentos, testimonios y demás elementos de juicio indispensables a la correcta apreciación del problema" (Goytisolo, 1983: 22). Otra vez en la carta a H. Santamaría, Cortázar describe los términos de su relación con la citada revista: "Siempre he lamentado que los cubanos decidieran no colaborar en [*Libre*]; [...] era una oportunidad extraordinaria de conseguir una plataforma de lanzamiento privilegiada en el sentido de que podía alcanzar a toda la América Latina [...]. Había la oportunidad de valerse sin ningún compromiso de un respaldo económico que no es, como se ha dicho absurdamente, "la plata del diablo" [...] sino el dinero de una mujer que lleva años financiando películas de avanzada y actividades diversas de la izquierda europea [...]. Si en la Casa hubieran decidido entrar con todo en la revista, esa revista sería verdaderamente *nuestra*, Haydée, porque entre otras cosas yo me hubiera dedicado *full-time* a ella, dejando de lado cualquier otra cosa [...]. No fue así, y la revista ha nacido con un horizonte bastante restringido y poco interesante, al punto que yo me desintereso de ella y poco me importa su destino que imagino efímero" (OC/3: 52-53).

Pero la palma de lo deleznable y grotesco corresponde -ahora como entonces- a la famosa "Policrítica en la hora de los chacales". Cuando Cortázar mandó el texto, nuestra reacción fue de abrupta y frondosa incredulidad. El autor sutil de *Bestiario* y *Las armas secretas*, ¿podía haber escrito aquellos versos ramplones y zafios, que merecían figurar por méritos propios en una antología ucraniana o uzbeka de los tiempos benditos del zdanovismo? [...] El "poema", como dijo Marvel Moreno después de leerlo en la oficina de *Libre*, parecía "un tango con letra de Vichinsky". Peor, peor que la acumulación de tópicos e insultos contra los "liberales a la violeta (...) firmantes de textos virtuosos" que habían sido hasta entonces los amigos del autor, eran los efluvios líricos y cursilerías estajovinistas al consabido Mañana Luminoso que nos aguarda. (Goytisolo, 1983: 22-23).

Desde luego que el texto no merece lugar en una antología de las mejores piezas de la lírica hispánica, pero la acritud de la crítica de Goytisolo hace pensar en una especie de "venganza" tardía, acaso por no haber podido evitar que la revista *Libre* lo publicara en su momento. No obstante, a pesar de reconocer el papel pragmático jugado por el texto en unas circunstancias históricas concretas, mi comentario ha de intentar explicar su lugar en el seno del que he denominado discurso crítico cortazariano.

El propio autor explica en una de las notas en prosa que acompañan al poema¹³⁰³ el neologismo inserto en el título por relación con ese discurso:

Explicación del título: Hablando de los complejos problemas cubanos, una amiga francesa mezcló los términos crítica y política, inventando la palabra policritique. Al escucharla pensé (también en francés) que entre poli y tique se situaba la sílaba cri, es decir grito. Grito político, crítica política en la que el grito está ahí como un pulmón que respira; así la he entendido siempre, así la seguiré sintiendo y diciendo. Hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo: sólo así podremos acabar un día con los chacales y las hienas.

La explicación se instala nuevamente en la capacidad reveladora del juego de palabras, de la "palabra-maleta" que crea una nueva realidad: lo importante es la vehemencia del discurso transformado en grito, signo de una irracionalidad que debe ser recuperada, salvada de la perversión a que ha sido condenada, en beneficio de una supuesta racionalidad "educada", domesticada hasta en el discurso revolucionario más radical, que siempre pretenderá ser científico¹³⁰⁴.

¹³⁰³ Recurso que repetirá en poemas como los "Fragmentos para una oda a los dioses del siglo", también modificando la tipografía de las notas con respecto a la del texto.

¹³⁰⁴ Llama la atención que Cortázar no aproveche la dialéctica ínsita en el contraste entre "poli" y "cri". Por otro lado, también hay que notar el silencio acerca de la metáfora del "chacal", que sirve en el poema para establecer una oposición simbólica entre "chacal-hiena" y "mi caimancito herido y más vivo que nunca" (v.

En ese contexto surge este poema, que, en buena medida, es una refutación de un discurso previo que el autor considera falso y perjudicial (en cierto modo, recoge y amplía, pues, la estrategia discursiva de "Inflación, qué mentira"). La primera parte (1-24) funciona a modo de introducción en la que un "yo" no identificado (que todavía no ha seleccionado tampoco a sus destinatarios) denuncia la imposibilidad de imponer un discurso verdadero. El arranque del texto está marcado por la auto-referencialidad que justifica su forma como única mínima garantía de perdurabilidad del mensaje:

De qué sirve escribir la buena prosa,
de qué vale que exponga razones y argumentos
si los chacales velan, la manada se tira contra el verbo,
lo mutilan, le sacan lo que quieren, dejan de lado el resto,
5 vuelven lo blanco negro, el signo más se cambia en signo menos

Sirviéndose de "télex", de "las tijeras de la infamia y del malentendido" (7) el discurso del poder encontrará la manera de tergiversar siempre el sentido. Por eso, al escritor desencantado sólo le resta el mínimo orgullo de la forma. Pero más adelante aun eso parece improbable: "de qué sirve escribir midiendo cada frase, / de qué sirve pesar cada acción, cada gesto que expliquen la conducta" (10-11). La ambigüedad (medir las sílabas / medir el contenido) termina corroborando la desconfianza total en la posibilidad de que la verdad se abra paso a través de un discurso cualquiera: ni la prosa ni el verso, ni la reflexión ni la ponderación garantizan nada. La Verdad es identificada como patrimonio del Poder:

[...] los periódicos, los consejeros, las agencias,
los policías disfrazados,
los asesores del gorila, los abogados de los truts
15 se encargarán de la versión más adecuada para consumo de inocentes o de crápulas,
fabricarán una vez más la mentira que corre, la duda que se instala

El principal aliado de ese poder es la "memoria falible" (22) y, por eso, siempre la última noticia -la última palabra, que siempre está en boca del que tiene el poder- "hunde el pasado en la basura de un presente traficado y mentido" (24).

150), que, como es sabido, remite al título de la revista revolucionaria *El caimán barbudo*.

Tras esa introducción desalentada, el poema se presenta como un recurso de desahogo íntimo, oponiendo a la verdad traficada la sinceridad irrenunciable: "Entonces no, mejor ser lo que se es, / decir eso que quema la lengua y el estómago, siempre habrá quien entienda / este lenguaje que del fondo viene" (25-27). No se puede estar seguro de imponer la versión propia, la "fina explicación" (29), siempre será más fuerte la "versión satisfactoria" difundida por los *media* e incluso (anticipando ya respuestas como la del propio Goytisolo) en "los comentarios a este texto" (31). En esas condiciones, el "yo" que habla renuncia explícitamente a todo discurso ordenado, atenido a límite, pues tal es la estrategia del discurso del poder, del imperialismo periodístico que sigue las "instrucciones del Chacal con sede en Washington" (35). El ejemplo que Cortázar aduce en nota al pie de esa manipulación de la verdad instala al texto directamente en el contexto histórico evocado al principio de este comentario y eludido por el "yo" hablante hasta este momento:

Un solo ejemplo: "Padilla recuperó la libertad después de una declaración autocrítica en que confesó haber proporcionado informes secretos a Cortázar... etc" (cable de UPI, París, 12/5/71, publicado en El Andino, periódico de Argentina).

A partir de ahí, el poema deja de ser una denuncia genérica del estado de cosas - más o menos acertada estéticamente- para convertirse en un alegato en favor de la opción personal del autor Cortázar en unas circunstancias concretas. No obstante, la conciencia metaliteraria está siempre presente, en tanto en cuanto el autor alude explícitamente al lenguaje transgresor que, tras desconfiar de la "buena prosa", se ve obligado a usar, de acuerdo con su propósito de "ser lo que se es":

40 No me excuso de nada, y sobre todo
 no excuso este lenguaje,
 es la hora del Chacal, de los chacales y de sus obedientes:
 los mando a todos a la reputa madre que los parió,
 y digo lo que vivo y lo que siento y lo que sufro y lo que espero.

Tras esta introducción, pues, y luego de explicar el título como he señalado más arriba, el poema comienza el desarrollo del tema propiamente dicho, lo cual constituirá el núcleo central del texto (43-90). Y ese tema, primero enunciado elusivamente, es la

defensa de la acusación de "traición" a la revolución cubana expuesta en la nota al pie citada, y, por extensión, la compleja encrucijada en la que la propia revolución se encuentra y de la que esa nota es signo: "(en poco tiempo, apenas dos semanas) la máquina montada, / la operación cumplida, los liberales encantados, los revolucionarios confundidos" (46-47). Cortázar intentará exponer, con mayor o menor acierto, que la situación es más complicada de lo que el ruido mediático permite colegir¹³⁰⁵; intentará defender su precaria situación "sentado entre dos sillas" (en palabras de Berg), su independencia de todo discurso no sostenido en una opción personal, político y no moral, por tanto.

La importancia concedida a la responsabilidad personal queda explícitamente planteada en los versos siguientes en las que el "yo" que habla se siente obligado a justificar el uso de "esta primera persona del singular":

50 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?

En ese pasaje se cifra el conflicto central en el discurso crítico cortazariano: es el que se establece entre una conciencia muy clara de la crisis del individualismo occidental, impuesto como ideología del mayor beneficio y la vez premisa para la atomización que permite el control, y la irreductible privacidad y personalismo de toda acción responsable. En suma, la tensión entre la necesidad y la imposibilidad de

¹³⁰⁵ Cfr., una vez más, la carta a Haydée Santamaría: "[...] es elemental que yo te responda diciéndote cuáles fueron mis sentimientos cuando, después del estupor y el escándalo provocado en Europa por la noticia del arresto de Padilla, empezaron a pasar los días y las semanas sin que ninguno de nosotros, los que necesitábamos un mínimo de información, recibiéramos el menor detalle que permitiera hacer frente a esa ola desencadenada por la prensa reaccionaria de los falsos amigos de Cuba, de los oportunistas, de los resentidos y de los ingenuos" (OC/3: 48); "¿Tú te das cuenta de lo que significa vivir en París y verse asediado por todos los que se interesan de veras por el proceso cubano, y que quieren una explicación coherente de lo que pasa, en el mismo momento en que un diario como *Le Monde* publica el texto de un cubano que afirma que Padilla ha sido torturado?" (*ibid.*: 49).

trascender la individualidad (o la identidad) sitúa este texto, tan aparentemente coyuntural, en el centro de la escritura cortazariana¹³⁰⁶.

A partir de ese momento aparece el destinatario inscrito en el poema, como justificación del propio discurso, puesto que el "yo" se reconoce en los otros y confía en la virtualidad pragmática de ese discurso: "Si hablo de mí es que acaso, compañero, / allí donde te encuentren estas líneas, / me ayudarás, te ayudaré a matar a los chacales" (55-57). El tema entonces se va a concretar en torno a la situación cubana, que, salvo en la mencionada nota, había sido eludida: "Les hablo a todos mis hermanos, pero miro hacia Cuba, / no sé de otra manera mejor para abarcar la América Latina" (59-60). La relación del "yo" con la isla, con el país, con lo que allí se representa, se equipara con una relación erótica, de modo tal que admite sin violencia las contradicciones ("tantas diferencias", 62). Así se introduce en el poema el mecanismo estratégico que ya es familiar en la escritura crítica de Cortázar: la dialéctica. Si, al igual que el amor, la relación con Cuba está basada en la libertad (63), el desencadenante de la "declaración" que constituye este texto ha sido lo contrario: "Y todo empieza por lo opuesto, por un poeta encarcelado" (64).

Desde ahí hasta el v. 90 el discurso se construye sobre los sucesos relacionados con el caso Padilla: la primera carta a Castro pidiendo explicaciones ("[...] la necesidad de comprender por qué, de preguntar y de esperar", 65)¹³⁰⁷, esto es, una "versión real",

¹³⁰⁶ Incluso por la recurrencia de la figura de Narciso, cuya importancia ya señalé en otro capítulo.

¹³⁰⁷ "El autor de *Rayuela* me citó en su domicilio de la Place du Général Beuret y entre los dos redactamos la que luego sería conocida por "primera carta a Fidel Castro, carta que obtuvo la aprobación de [Carlos] Franqui, con quien nos habíamos mantenido al habla en el curso de su redacción. Conforme decidimos entonces, la misiva debía ser privada, a fin de que el destinatario atendiese a nuestras razones sin el inevitable efecto opuesto de una divulgación ruidosa. Únicamente en el caso de que, transcurrido un cierto tiempo, no obtuviéramos respuesta alguna nos reservaríamos el derecho de remitir una copia de aquélla a los periódicos. El texto, escrito en términos mesurados y respetuosos, proclamaba la solidaridad de los firmantes con los principios y fines de la Revolución, expresaba su preocupación por el empleo de métodos represivos contra intelectuales que ejercían el derecho de crítica dentro de ella y ponía en guardia contra las repercusiones negativas de tales procedimientos entre los escritores y artistas del mundo entero [...]" (Goytisolo, 1983: 18). "En cuanto a la redacción de la primera carta, la que yo firmé, puedo decirte simplemente esto: el texto original que me sometió Goytisolo era muy parecido al texto de la segunda carta: es decir, paternalista, insolente, inaceptable desde todo punto de vista. Me negué a firmarlo y propuse un texto de remplazo que se limitaba, respetuosamente, a un pedido de información sobre lo sucedido [...] de ninguna manera se podía

no pervertida por las informaciones de la prensa ("[...] el aluvión y el vómito de las buenas conciencias, / de los desencantados [...]", 67-68), la frustración de los "revolucionarios teóricos" ("[...] los que ven cambiar ese modelo / que imaginaron por su cuenta y en sus casas, para dormir tranquilos / sin hacer nada, sin mirar de cerca, luna de miel barata con su isla paraíso / lo bastante lejana para ser de verdad el paraíso / y que de golpe encuentran que su cielito lindo les cae en la cabeza", 69-72)¹³⁰⁸. La respuesta (o falta de respuesta, pues se produjo en un discurso público) de Fidel Castro a esa primera carta en la que acusa a los firmantes de "intelectuales burgueses y libelistas y agentes de la CIA, [...] pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, Londres, Roma [...] en vez de estar en la trinchera del combate" (*apud* Goytisolo, 1983: 20) desencadenó el "cisma" de los intelectuales, según aceptaran o no semejante reproche. Cortázar lo acepta *a priori*: "Tienes razón, Fidel: sólo en la brega hay el derecho al descontento, / sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores" (73-74)¹³⁰⁹. Sin duda, Cortázar se sintió afectado profundamente por la acusación, pues, al parecer y según se manifiesta por ejemplo en poemas como "Sobremesa", la imposibilidad de entregarse de lleno a la acción revolucionaria suscitaba una cierta nostalgia culpable en el autor argentino. Es posible, pues, que esa razón "psicológica" se encuentre en la base de la aceptación del reproche de Castro. Pero enseguida manifiesta Cortázar la conciencia de estar en una posición

atribuir a los firmantes una injerencia insolente o un paternalismo como el que muestra la segunda e incalificable carta" (Cortázar, carta a Haydée Santamaría, *cit.*; OC/3: 50).

¹³⁰⁸ Hay unas declaraciones que parecen una versión en prosa de este pasaje: "Desde sus despachos o estudios, en París, estaban fascinados por la existencia de una Revolución que, por fin, les confería una especie de paraíso a la distancia. Cuando ocurre un episodio que muestra evidentemente que en ese paraíso hay problemas, a esa gente se le cae el mundo, lo cual prueba su estupidez y su ingenuidad" (E. Carballo, "Creo en mi socialismo sin exceso": Cortázar", en *El Sol de México*, 11-VI-1976; *apud* Berg, 1991: 125).

¹³⁰⁹ "Entonces, a esos altibajos de la Revolución Cubana, en vez de entenderlos como había que entenderlos, les aplicaron su modelo europeo, que les indicaba lo que ellos querían que fuese la Revolución, y eso fue lo que escribieron a Fidel: Señor Fidel Castro, la Revolución Cubana tiene que ser así y no así, tiene que hacer esto y no esto. Fidel Castro no les hizo caso, y tenía toda la razón. Lo malo es que allí caímos todos en la volteada, pero no importa, en definitiva el trigo malo se separa del bueno" (E. Carballo, *loc. cit.*; *apud* Berg, 1991: 125).

de banderas, una fogata de trapos manchados por todas las mentiras y la sangre de la historia de los chacales y los resentidos y los mediocres y los burócratas y los gorilas y los lacayos.

Interesaba citar este pasaje porque muy pronto comentaré el poema "La patria" y habrá que insistir en cómo Cortázar desmitifica ese concepto sustitutorio de las últimas imágenes de lo sagrado. Según el escritor argentino, ese mundo abandonado por lo numinoso no es habitable si no se percibe que, desaparecidos todos los límites entre lo humano y lo supra-humano, es absurdo confiar en la existencia de límites inter-humanos.

La continuación del poema se convierte, tras esa defensa de la opción propia, en una puesta en obra de esa "manera personal" de estar con la Revolución Cubana. El texto se vuelve una especie de "canto épico-crítico a la Nueva Cuba", en muchos momentos teñido de mesianismo utópico que ya ha aparecido en otros poemas. Primero se exponen los obstáculos en su "marcha hacia la luz" (93). El más importante, seguramente, es el que se detecta en el idioma, volviendo sobre un tema que estaba presente en el poema desde sus inicios: "[...] un vocabulario de casuistas cuando no de energúmenos / arma la burocracia del idioma y los cerebros, condiciona a los pueblos" (97-98). Pero tras este mínimo reproche, el discurso se dirige hacia la exaltación de los logros de la revolución y, así, entra de lleno en la descripción de la utopía. Cuba es una isla llena de hombres buenos, trabajadores, felices y valientes¹³¹²:

sé de esa isla de hombres enteros que nunca olvidarán la risa y la ternura,
que las defenderán enamoradamente,
que cantan y que beben entre turnos de brega, que hacen guardia fumando,
que son los que buscó Martí, lo que firmaron con su sangre tantos muertos
110 a la hora de caer frente a chacales de dentro y a chacales de fuera.

¹³¹² En un artículo bastantes años posterior al poema, la descripción que hace Cortázar de la situación en Cuba se ciñe todavía más al modelo del discurso utópico, a veces rozando, involuntariamente, la parodia: "J'ai envie de parler de vêtements, de mini-jupes, de coiffures, de jouets, d'espace vert tropical, des couleurs sur les murs de La Havane, sur les robes et les chemins des passants"; "Ainsi, avec la rue et les transports, ma troisième surprise a été la table. La nourriture est abondante [...]"; "Un effort identique à celui qui a été entrepris pour diversifier la nourriture se retrouve dans le logement" (Cortázar, 1977). Cabría decir que Cortázar re-construye su utopía de intelectual ilustrado-ilusionado, que frente a los atisbos de realización suspende la máquina dialéctica.

El mesianismo es ya innegable en las indirectas referencias a Castro y en ello el texto revela su identidad de tono con el cuento "Reunión": "[...] ese hombre que manda en el peligro porque el pueblo / cuenta con él y sabe / que está ahí porque es justo, porque en él se define / la razón de la lucha, del duro derrotero" (115-118). Así, el poema verifica una vez más el solapamiento de discursos: las "creencias" que habían sido arrancadas al sujeto ("Sueño sin miedo, amigo"), las vinculadas al mundo de lo sagrado, comparten fraseología con las nuevas creencias recién halladas, y dan lugar a curiosas fusiones con momentos de "realismo socialista": "[...] el sencillo camarada que necesita la palabra y el rumbo / para impulsar mejor la máquina, para cortar mejor la caña" (122-123).

Dándose cuenta de que quizá el entusiasmo es excesivo, el poeta realiza una pirueta retórica a modo de *praeteritio* invertida: "Nadie espere de mí el elogio fácil" (124) y vuelve a reconducir el discurso hacia la crítica mediante alusiones inequívocas al "caso" desencadenante:

no acepto la repetición de humillaciones torpes,
no acepto confesiones que llegan siempre demasiado tarde,
no acepto risas de los fariseos convencidos de que todo anda bien después de
cada ejemplo,
130 no acepto la intimidación ni la vergüenza.

Pero es preciso reconocer que su propio discurso anterior ha vaciado el alcance crítico de estas palabras. Cortázar, en el desenlace del poema, oscila entre la voluntad de deconstruir el discurso impuesto y la sumisión al mismo: "y reconozco la torpeza de pretender saberlo todo desde un mero escritorio / y busco humildemente la verdad en los hechos de ayer y de mañana" (133-134).

La única salida es ya el canto mesiánico, la esperanza escatológica, cifrada en "Cuba la muy querida", ya casi divinizada como Juez de unas Postrimerías socialistas: "[...] soy el que fue a ti / como se va a beber el agua, con la sed que será racimo o canto" (135-136); "tú nos comprenderás al término del día / volveremos a vernos, a estar juntos, carajo" (140-141). El poeta se imagina que cumple el papel que le ha sido

asignado en esa particular economía de la redención, cual profeta o evangelista: "yo soy esta palabra mano a mano como otros son tus ojos o tus músculos, / todos juntos iremos a la zafra futura, / al azúcar de un tiempo sin imperios ni esclavos" (151-153).

El tono parece una parodia de la fraseología cristiana, aprovechando sus coincidencias dialécticas ("contra lo peor que duerme en lo mejor", 145), pero no implica comicidad o burla, sino mero traslado del mismo contenido arquetípico (la esperanza en la utopía) a diferente forma ideológica: "Hablémonos, eso es ser hombres: al comienzo / fue el diálogo. [...]" (154-155). Cortázar no da por cerrado el "caso", considera que la revolución se mantiene en dinamismo constante, que sólo eso garantiza la posibilidad de alcanzar lo deseado. El final vuelve a ser la exposición de la confianza en el "alba de América", que ya cree verse: "El día nace" (161).

"Lucas, sus discusiones partidarias"

Se habrá intuido que en textos como el anterior las fronteras de lo "lírico", de la "poeticidad" se han vuelto ya definitivamente permeables, al margen de que se conceda o no rango de poético al asunto planteado en esos textos. Las notas en prosa, los escolios, la longitud versal que muy a menudo tiende a diluirse en prosa, en tanto en cuanto resulta difícil aislar un patrón métrico o rítmico que condiga con la cierta regularidad de otros versos: todo ello contribuye a que textos como éste se sitúen en la frontera genérica. Pero ese carácter liminar, sin embargo, no es casual ni se integra en una determinada "teoría" genérica que se intente verificar en esos textos. Antes bien, es rasgo formal que cumple su función semántica en el texto y que el propio texto tematiza: se relaciona con la ironía de la forma que protege -precariamente- la integridad del texto cuando su pretensión de verdad, o sea, de fuerza ilocutiva, es dudosa. La voluntad de mantener algunos asideros evidentes con lo lírico tradicional, precisamente en el momento en que el discurso se orienta hacia lo más inmediato político, se convierte en resguardo de la intención literaria, en último signo

identificador de la irrenunciable independencia de la escritura como actividad inmanente y auto-justificada.

La permeabilidad de las fronteras genéricas a que aludo se hace aún más evidente en textos como "Lucas, sus discusiones partidarias" pues aquí desaparece incluso (o se atenúa bastante) la "juntura", el límite material que señala el inicio y el fin del poema, algo que todavía podía encontrarse en los textos que he comentado hasta ahora. En cierto sentido, la situación es análoga a la que se produce en alguno de los poemas incluidos en novelas (por ejemplo, el poema onírico de Andrés en el *Libro de Manuel*: "Cuando los caracoles que desfilan"); pero, por lo general, incluso en esos casos el personaje que recita marca claramente el inicio y el fin del poema como un "suceso verbal" de rango distinto al del discurso narrativo.

Por el contrario, en "Lucas, sus discusiones partidarias" el comienzo del texto se da en prosa, como todos los que integran ese volumen de textos básicamente jocosos.

Es una descripción en tercera persona de lo anticipado en el título:

Casi siempre empieza igual, notable acuerdo político en montones de cosas y gran confianza recíproca, pero en algún momento los militantes no literarios se dirigirán amablemente a los militantes literarios y les plantearán por archienésima vez la cuestión del mensaje [...] (UTL: 151).

Esa voz anónima, que es la misma en todos los textos del volumen, se centra luego en la actitud del protagonista Lucas (*alter ego* evidente del autor Cortázar), que por lo general "tiende a callarse" (UTL: 151), pero que a veces "se esfuerza por decir cosas como las que siguen, a saber". Sólo esa especificación de la voz introductoria y el guión inicial funcionan como signos de que el texto que va a leerse pertenece a otro orden textual distinto del leído hasta entonces:

- Compañeros, la cuestión jamás será planteada
por escritores que entiendan y vivan su tarea
como las máscaras de proa, adelantadas
en la carrera de la nave, recibiendo
5 todo el viento y la sal de las espumas. Punto.

Pero la diferencia de orden textual estriba simplemente en la diferencia entre discurso rector y discurso referido. Ningún para-texto significativo (como un

hipotético título) o mención extra-textual expresa indican que ese discurso referido pertenezca a un rango textual-genérico distinto del discurso rector. Sólo pueden sugerirlo la alteración de la disposición gráfica de los renglones y la progresiva imposición de una cadencia rítmica (los vv. 1-4 rondan las 14 sílabas y el v. 5 es ya un perfecto alejandrino), que van a constituir el rasgo distintivo del discurso de Lucas, llevándolo, siquiera sea formalmente, del lado del poema. Ese rasgo formal sostenido y el silenciamiento de todo signo explícito de identificación del texto como poema actualizan de hecho -implícitamente, irónicamente- el problema que se discute en la situación ficticia planteada por el contexto inmediato: "¿cómo escribir?". El representante de los "militantes literarios", el defensor de la independencia de la escritura, adopta sin explicitarlo (salvo indirectamente en algunos lugares muy marcados) un tono discursivo que lo aleja del de sus interlocutores. Representa, así, la irreductibilidad de los discursos e, inversamente, la posibilidad de dialogar desde presupuestos expresivos distintos, todo ello pasado por el tamiz de la parodia (reflejada también en el uso de vocativos, imágenes, etc.).

Como se reconoce en las líneas introductorias, el tema de la discusión y, consecuentemente, de este poema disimulado es el eterno y doble debate entre "oscuridad / claridad" y "facilidad / dificultad" en literatura, actualización polémica en la que ya no se han de disimular las implicaciones ideológicas.

Creando, como se vio más arriba, que las principales limitaciones impuestas a todo proyecto que busca realizar el máximo grado de libertad provienen del (o se esconden en el) lenguaje, Cortázar-Lucas defiende en este texto la independencia del escritor para llevar a cabo en su esfera de acción las "experiencias más extremas" (UTL: 153) como medio para poner a disposición del hombre un lenguaje cada vez más libre. Escindido entre su compromiso político y su compromiso estético, a la hora de pronunciarse inequívocamente, Cortázar se inclina, aunque atenuando su convicción en la ironía, del lado de la "oscuridad-dificultad" como resultado de un trabajo sin

concesiones. Y ello porque Cortázar considera la escritura como una forma más de acción, con el mismo grado de exigencia y responsabilidad que cualquier otra.

Es sorprendente, a tal respecto, el hecho de que su interpretación de Keats prefigura, veinticinco años antes de "Lucas, sus discusiones partidarias", la defensa de su propia escritura liberada de toda consigna moral o política impuesta. El desarrollo de esa estrategia es claro. Comienza interpretando una famosa frase: "Una carta [a Reynolds] de agosto de 1819 [...] trae esta simple frase: "Más y más me convenzo cada día de que el bien escribir sigue inmediatamente al bien hacer -que es el ápice en el mundo" (IJK: 487)¹³¹³. La interpretación cortazariana percibe algo que ya señalé al final del comentario de "Sobremesa": por un lado, "la nostalgia de todo contemplativo por la acción pura (nostalgia que se da también en sentido contrario, y cuya dialéctica es el drama de un T. E. Lawrence y de un Rimbaud)" (*ibid.*)¹³¹⁴; pero también descubre -y es lo que más le interesa subrayar a Cortázar- "que para John su forma natural de acción es la obra escrita" y enseguida añade su propia visión: "sin vanas y vagas ideas de "actividad", / palabra que, como "vivir", suele encubrir el vacío clamoroso y agitado de

¹³¹³ Sin duda esa frase está en el origen del siguiente excursus de Juan en *El examen*: "No hay pura creación sin una moral de creación. No hay moral de creación sin dignidad personal (se puede ser indigno en la vida personal, pero aún el traspaso de esa indignidad requiere una moral a salvo de compromisos y transacciones y Sociedad Argentina de Escritores y rotograbado del domingo. Hasta para ser un hijo de puta hace falta estar bien plantado" (E: 54). En el cuaderno de bitácora de esa novela la reflexión sigue más al pie de la letra el estímulo de Keats: "Escribir: sucedáneo, sublimación, sustitución... Ya es casi un lugar común, lo sabemos de sobra, es decir, lo olvidamos. [...] Parece que las relaciones del escritor con sus hormonas, sus complejos y sus trabas están bien comprendidas en esa verdad que nos da una bonita fórmula: Literatura=Vía sustitutiva. Pero esta verdad puede haber pasado ya, no porque no lo fuera, sino porque las relaciones del escritor con sí mismo [*sic*] y su circunstancia pueden estar modificándose" (DAF: 22). El hecho de que muchas de las cuestiones implícitas en "Lucas, sus discusiones partidarias" encuentren eco "retrospectivo" en las páginas de la novela en la que surge el proyecto *Razones de la cólera* demuestra la continuidad del discurso crítico cortazariano.

¹³¹⁴ En la dialéctica entre el activo y el contemplativo cabe perfectamente el grito de Teseo, héroe de acción: "¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!" (LR: 74). Es un dilema que afecta singularmente a los personajes de *El examen*: "-Te concedo que no tenemos gran cosa que decir -admitió Juan-, porque en realidad nos pasamos la vida evitando comprometernos individualmente en la aventura humana" (E: 53). El Cronista ofrece una solución posible, cercana al reclamo de Teseo: "Mirá, si es cierto que no tenemos gran cosa que decir, por lo menos debíamos callarnos (*ibid.*); aunque, considerando la paradoja del poeta -ya señalada: fijar y vivificar, callar y escribir, propone mejor: "lo que sería más digno de gentes como nosotros / víctimas de Ardolafath, el demonio del verbo, / el poderoso, hacer la obra de pura creación, / el *ex-nihil* absoluto" (E: 53-54).

un estar en el mundo sin saber y sin querer saber por qué o para qué" (*ibid.*)¹³¹⁵. El tercer paso de esa estrategia de identificación, tras la interpretación y comentario -que revelaban ya la implicación del comentarista- se sitúa la impostación significativa. Cortázar se atreve a traducir en primera persona el pensamiento de Keats: "[...] en 1820 [...] hacía falta valor para decir: Mi tarea es poesía, dejarme [*sic*] en paz con el resto en tanto no vaya yo a él como sustancia poética" (IJK: 98)¹³¹⁶. Según Cortázar, la justificación de tal actitud no es una "negativa altanera" a compartir valores morales de la colectividad, sino -admirablemente- un compromiso radical con el principio metafísico que informa a la modernidad: la "conciencia clarísima de que aún en el orden espiritual puede establecerse una "teoría de correspondencias" y que el creador hace el bien mediante la belleza que de su verso nace" (Cortázar, 1946: 90). Me parece que en este punto se halla otra de las claves de la poética cortazariana, y que el recorrido que he propuesto en este excursus permite observar la evolución dentro de la coherencia.

Ateniéndome al comentario estricto del poema que aquí interesa, debo apuntar en primer lugar que el discurso en verso de Lucas está segmentado en dos partes. La primera tiene 40 vv. y termina con un blanco y la nota redundante "Sigue un silencio cavernoso" (UTL: 153). En esta parte la segmentación de los renglones es regular salvo

¹³¹⁵ Irónicamente, Clara expresa en *El examen* el mismo escepticismo cortazariano. Dice Andrés: "Pero todo este hablar, este pasarnos papeles, estas mesas de café donde libros y libros y libros y estrenos y galerías... Mirá, aquí hay un escamoteo, una traición". Y Clara contesta: "No te falta más que agregar: "traición a la realidad, a la vida, a la acción", y con eso y un botoncito en la solapa estás a punto para largar en cualquier carrera" (E: 49-50)

¹³¹⁶ El planteamiento polémico de la justificación moral de la escritura se halla en *El examen* en términos de "sospecha horrible de parasitismo, de innecesidad" (E: 49): "[...] Poemas, poemas, todo acaba ahí. [Andrés] - Todo empieza -dijo inteligentemente Clara. -No quise decir eso. Pero fijáte que desde esta noche, y desde todas las noches, no hacemos más que hablar de lo que escribimos y lo que leemos. -Pero si está muy bien. - ¿Vos creés? ¿Vos creés de veras que tenemos *derecho*?" (*ibid.*). La respuesta de Clara centra la legitimación en el objeto de la escritura: "Lo que interesa es saber qué se escribe. El derecho a afirmarlo viene después" (*ibid.*) y el ejemplo de Valéry que aduce deja claro que no aboga por un "contenidismo" ingenuo. La misma idea aparece otra vez en el *Diario de Andrés Fava*, claro: "Cuando no se es un intelectual, la inconsistencia y la pobreza de las ideas hace temer que todo lo escrito (salvo un poema, quizá un cuento) resulte inútil y ridículo" (DAF: 12).

en tres casos: dos de ellos juegan con la grafía al inscribir en vertical palabras que debieran sintagmáticamente sucederse, pero precisamente, lo que interesa es destacar su pertenencia al mismo paradigma, en el que no hay jerarquías:

		poeta
7	porque ser escritor	novelista
		narrador
	[...]	
10	lo que ustedes le piden	
		poeta
	al escritor	narrador
		novelista

El tercero de esos lugares es una larga serie de sinónimos de los términos de ese paradigma, precisamente, y la explicación de su significado. En mi interpretación, y aunque se prescinde del sangrado, he decidido considerarlo un solo verso:

es decir ficcionante, imaginante, delirante, mitopoyético, oráculo o llamále equis, quiere decir en primerísimo lugar que el lenguaje es un medio, como siempre, pero este medio es más que medio, es como mínimo tres cuartos.

Tras los primeros cuarenta versos la discusión continúa y Lucas responde "en prosa" para defender de forma vehemente su opción "extrema":

[...] ¿Y a quién si no a los resentidos y a los desconfiados les pueden molestar las experiencias digamos extremas y por lo tanto difíciles (difíciles *en primer término* para el escritor, y sólo después para el público, conviene subrayarlo) cuando es obvio que sólo unos pocos las llevan adelante? ¿No será, che, que para ciertos niveles todo lo que no es inmediatamente claro es culpablemente oscuro? ¿No habrá una secreta y a veces siniestra necesidad de uniformar la escala de valores para poder sacar la cabeza por encima de la ola? Dios querido, cuánta pregunta. (UTL: 153-154)

Es obvio que el abandono del verso va asociado a un endurecimiento del discurso, a una inclinación hacia el lado de la seriedad y de la sospecha, una acentuación de la crítica, que, tras la ironía de la forma, podría minimizar su efecto. Pero los interlocutores son "compañeros", no adversarios literarios ni ideológicos, por eso el tono debe volver a atenuarse y Lucas recupera el verso tras oír la respuesta de uno de los compañeros más "agudos", que el narrador principal comenta con sarcasmo: "Lo claro suele ser difícil de lograr, por lo cual lo difícil tiende a ser una estratagema para disimular lo difícil que es ser fácil. (Ovación retardada)" (UTL: 154).

La tirada de versos es ahora mucho más breve (doce en mi cómputo) y menos regular (dos de ellos tienen dos líneas y otro cinco, y en ningún caso se indica con sangrado), lo que, en cierto sentido, es signo de "agotamiento" de la tensión irónico-lírica. Y, de hecho, tras otro blanco significativo, Lucas vuelve a hablar "en prosa", "sin saberlo", y el narrador omnisciente apunta: "concluye Lucas tan harto como sus compañeros" (UTL: 154). Sus últimas intervenciones son tan "serias" como las anteriores en prosa, y ahora ya no expone sus sospechas sino que propone un pacto radical:

Si nosotros renunciamos a la creación verbal en su nivel más vertiginoso y rarefacto, ustedes renuncian a la ciencia y a la tecnología en sus formas igualmente vertiginosas y rarefactas, por ejemplo, las computadoras y los aviones a reacción. Si nos vedan el avance poético, ¿por qué van a usufructuar tan panchos el avance científico? (UTL, 155).

La propuesta revela el mecanismo dialéctico de la reflexión cortazariana, una vez más muy cercano al pensamiento de la escuela de Frankfurt en su enfrentamiento holista a la crítica de la cultura: la ilustración crítica de la era del capitalismo tardío ya no puede añorar "la doble vuelta a lo simple, a lo que todo el mundo entiende, a la comunión sin intermediarios con la naturaleza" (UTL: 154), sino aprovechar los efectos más "rarefactos" de la cultura para intentar realizar, dialécticamente, insisto, el proyecto de liberación del ser humano. Tan "alienante" es la fascinación por lo exquisito como el sometimiento a la máquina; tan liberadora la práctica estética más arriesgada como el uso de la computadora: en el sujeto está la respuesta.

Tal es la enunciación más "seria" de la discusión. En el discurso "lucasiano" en verso se acentúa el aspecto metapoético, ya no sólo en el nivel temático, sino en cuanto incluye también juegos metadiscursivos y auto-comentarios. Respecto de lo primero, basta citar el v. 5, que se convierte en alejandrino gracias a decir lo que hace discursivamente: "todo el viento y la sal de las espumas. Punto". Más frecuentes son los auto-comentarios de diferente tipo. Una simple interjección, rebaja el tono de lo dicho ("[...] que su mensaje no rebase / las esferas semánticas, sintácticas, / cognoscitivas, paramétricas / del hombre circundante. Ejem", 14-17), anticipa la

posible crítica ("y se instale *hic et nunc* (¡tradúzca, López!)", 13)¹³¹⁷ o elogia irónicamente el "virtuosismo" de algún pasaje: "Diréles en confianza / que ojalá se pudiera / frenarse en la carrera / a la vez que se avanza. (Esto me salió flor.)" (23-26). En esos lugares se revela paródicamente la crisis del discurso autotélico, se ridiculiza una cierta escritura que aparentemente puede ser la que los "compañeros" de Lucas critican.

No es esa, evidentemente, la escritura que debe practicar el escritor que es considerado "máscara de proa" (3), lo cual es decir sujeto responsable de la tarea de liberación verificada en el orden del lenguaje. Como ya se apuntaba al final de la "Policrítica...", el escritor así considerado tiene dotes proféticas: es el *primero* que se atreve a decir la palabra. Su tarea es la transgresión de límites y no se le puede pedir que se refrene: "[...] que se abstenga / de explorar más allá de lo explorado, / o que explore explicando lo explorado / para que toda exploración se integre / a las exploraciones terminadas" (18-22).

Esa exigencia cancelaría la posibilidad de alcanzar nuevos ámbitos expresivos. El final de la primera "tirada" en verso plantea una definición del trabajo literario que ya no puede considerarse desde el punto de vista de la comicidad:

no se conocen límites a la imaginación
30 como no sean los del verbo;
lenguaje e invención son enemigos fraternales
y de esa lucha nace la literatura,
el dialéctico encuentro de musa con escriba,
35 lo indecible buscando su palabra,
la palabra negándose a decirlo
hasta que le torcemos el pescuezo
y el escriba y la musa se concilian
en ese raro instante que más tarde
40 llamaremos Vallejo o Maiakovski.

En estos versos podría cifrarse la historia de la poética cortazariana: de la fuente simbolista (la búsqueda de lo indecible, la alusión al celeberrimo verso de González

¹³¹⁷ La ironía se acentúa si se tiene en cuenta el hecho de que el sintagma latino es clave en el idiolecto cortazariano, como he tenido ocasión de señalar en diversos lugares.

Martínez¹³¹⁸) a la culminación dialéctica (la tensión entre lenguaje e imaginación, entre la palabra y lo indecible).

La segunda tirada ya comienza a reflejar el cansancio que a Lucas le provoca el debate, por lo añejo, y de ahí quizá que vuelva irónicamente a la rima consonante, mal disimulada por los comentarios del narrador: "- Y seguiremos años y más años -gime Lucas / y volveremos siempre al mismo punto, / ya que éste es un asunto / lleno de desengaños. (Débil aprobación)" (41-44). Sigue defendiendo la soberanía del poeta como único sujeto capaz de tomar decisiones en el terreno de la expresión. Nuevamente, el modelo es simbolista y post-simbolista, entre Mallarmé y Valéry marcan la pauta de ese larguísimo verso: "Porque nadie podrá, salvo el poeta y a veces, entrar en la palestra de la página en blanco donde todo se juega en el misterio de leyes ignoradas, si son leyes, de cópulas extrañas entre ritmo y sentido, de últimas Thules en mitad de la estrofa o del relato" (45). La imagen que se ofrece del poeta sigue siendo la de la tradición romántico-simbolista, la de un vate "inconsciente" ("[...] nada sabemos de este vago saber, de esta fatalidad [...]", 47). Su tarea es moverse en el lenguaje, guiado únicamente por misteriosas "correspondencias": los últimos versos de este raro poema combinan referencias metalingüísticas y referencias meta-imaginarias, si cabe decir, metapoéticas en cualquier caso, que ilustran la teoría expuesta de la lucha entre la palabra y lo indecible, para volver a la imagen del escritor como "enviado", como "adelantado" en la exploración del lenguaje:

a nadar por debajo de las cosas, a trepar a un adverbio que nos abre un
compás, cien nuevas islas, bucaneros de Rémington o pluma
50 al asalto de verbos o de oraciones simples
o recibiendo en plena cara el viento
de un sustantivo que contiene un águila.

¹³¹⁸ Que recupera en *Rayuela* ("[...] tuércele el cuello al cisne, había dicho Heráclito, pero no, por supuesto no había dicho semejante cosa [...]"; R, cap. 36: 175). Cfr. el artículo de Jade (1981).

En los dos poemas que acabo de comentar, pues, Cortázar defiende la posibilidad de combinar un discurso crítico con un discurso que no abdique de sus compromisos con lo lírico en un amplio sentido.

3.3. NOTICIAS DE LA UTOPIA

Como advertí más arriba, el comentario de los dos poemas anteriores implicaba un salto en el orden cronológico, pues significaba retrasar la atención a otro poema muy vinculado a sucesos históricos y perfectamente fechable: "Noticias del mes de mayo", referido, evidentemente, a los sucesos de París en 1968¹³¹⁹, aunque el silenciamiento del año en el título es ya de por sí interesante, pues convierte a ese mayo en el "mayo" por antonomasia. Sin embargo, el salto cronológico de mi comentario se justificaba en este caso lógica y hermenéuticamente. Tras el análisis de los poemas en que Cortázar convertía su discurso crítico en una enunciación claramente política, era oportuno leer aquellos poemas en los que ese discurso político se exagera hasta su crisis metapoética. De ese modo, he podido reservar para el final de este apartado el comentario de dos poemas muy diferentes en forma, extensión y fecha, pero curiosamente semejantes en el título ("Noticias del mes de mayo", 1968 / "Noticia para viajeros", 1980) y en el tono exultante que los atraviesa. De ese modo, puedo colocar en el final de mi propio discurso interpretativo unos textos que apuntan directamente hacia lo que considero la culminación del discurso crítico-lírico de Cortázar: la posibilidad de la utopía, como ya he indicado.

En efecto, el citado tono exultante de estos dos poemas proviene de que en ambos se describe la *inminencia* de la realización del proyecto revolucionario, en dos contextos muy diferentes. Por un lado, París, ciudad en la que Cortázar, como sugerí, había cifrado los contornos de su primera utopía individual-cultural, polo de atracción

¹³¹⁹ Por si las referencias internas no fueran suficientes, la consulta del original mecanoscrito de *Último round* revela la data, eliminada en la publicación: "París-Saignon, junio, 1968".

que desencadena el viaje sin retorno, y que, finalmente, parece ofrecerse como modelo increíble de una "revolución en el primer mundo" (por contraste con la cubana, por ejemplo, en la conciencia del propio Cortázar) también en el plano político y moral. Por otro lado, "Noticia para viajeros" se vuelve, años después, hacia la Nicaragua sandinista, considerada como verificación de que todavía era posible pensar en una confirmación de la utopía colectiva-política. En ambos poemas la conciencia utópica es explícita. Si en el primero el sujeto hablante afirma sin titubeo: "yo vi la edad de oro, se llamaba París en mayo" (UR, I: 115), en el segundo se describe a los hombres de Managua "al fin alzando juntos el futuro / al fin transfigurados en sí mismos" (13-14). En ambos casos, pues, Cortázar adopta el punto de vista del poeta entusiasmado ante la inminencia de la realización de su esperanza. El discurso lírico cortazariano culminaría así en un punto climático, tras la indagación metafísica y la búsqueda de la identidad, tras el reconocimiento de lo sagrado y el desencanto de comprobar la inmersión del mundo contemporáneo en el abismo de lo profano.

"Noticias del mes de mayo"

Pero, como digo, los dos poemas son muy diferentes en forma, extensión y alcance temático. "Noticias del mes de mayo" es un extensísimo texto (más de treinta páginas en la edición de bolsillo) que se construye como complejo *collage* de diferentes discursos, que intento aislar en lo que sigue:

a) El discurso poético del "yo" hablante, distribuido más o menos en 144 versos. (Es difícil precisar el cómputo porque ese discurso, como ya se ha visto en otros casos, se diluye en prosa en diversos lugares y en otros se mece en la ambigüedad generada por el juego con blancos, márgenes y tipografías diversas).

b) Fragmentos en prosa en los que la voz poética principal comenta los acontecimientos presentados o incluso el propio poema, dejando lugar eventualmente a voces críticas ficticias.

c) Grafitis copiados de los muros de París, con identificación de procedencia.

d) Fragmentos de discursos diversos de líderes de la revolución o de autores utilizados por ellos.

e) Finalmente, pero no menos importantes, fotografías de fachadas llenas de carteles (que guardan con respecto a los grafitis copiados la misma relación que existe entre materia y forma.

Todo ello, como he dicho, se combina con diferentes juegos tipográficos que afectan a los colores de fondo y texto, al tamaño de las letras, a la orientación de la página, a los blancos, etc. Evidentemente, aunque mi comentario habrá de ceñirse a los dos núcleos discursivos enumerados en primer lugar, es innegable que el sentido total del texto procede de la combinación de todos esos niveles discursivos, y, aunque no es lo habitual, en algunos lugares se deja sentir la continuidad sintáctica y referencial entre unos niveles y otros y, por tanto, habrá que hacer referencia a esa conexión.

Creo que en un primer acercamiento hermenéutico al poema es interesante afrontarlo como una especie de texto "épico" moderno. Así pueden sugerirlo en primer lugar su extensión, en segundo lugar el hecho de que pretenda ser adecuada traducción literaria de un acontecimiento singular al que se concede valor fundacional y, finalmente, la voluntad de presentar el texto como obra anónima, prescindiendo de la figura de un autor individual (aunque el original va firmado). Los primeros versos del poema dejan constancia explícita de ello, presentando tres cuestiones clave para la consideración del texto como máquina consciente de sus mecanismos (una vez más, el nivel metapoético que surge desde el inicio): "Ahora estas noticias / este **collage** de recuerdos. / Igual que lo que cuentan / son obra anónima: la lucha / de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre" (1-5)¹³²⁰. Técnica de composición, cuestiones de autoría y tema aparecen explícitamente enunciados en el arranque del texto,

¹³²⁰ Más abajo se repite el objetivo "apedrear a la Gran Costumbre" (39).

implicando una continuidad dentro de la poesía cortazariana¹³²¹. Enseguida se explicita el programa poético al que el texto se acoge: "la poesía en la calle" (7)¹³²². Más adelante, se da la fuente "colectiva" de ese programa, según uno de los grafitis transcritos en el poema: "La poesía está en la calle (Rue Rotrou)", (UR, I: 107) y a continuación el "yo" hablante saca las consecuencias de ello: "Escucha, amor, escucha el rumor de la calle, / eso es hoy el poema, eso es hoy el amor. / El ritmo, una vez más, es el solo pasaje" (67-69). La sujeción a un patrón métrico que a continuación se pone en marcha en una serie larga de alejandrinos (70-85)¹³²³ se ofrece como mero excipiente para imponer un cierto orden al discurso, para revelar su condición de objeto construido, de *happening* en suma inserto en un proceso de mayor alcance. El texto se concibe como continuación de un discurso extra-textual más amplio: "Aquí prosigue la tarea / de escribir en los muros de la Tierra" (9-10).

La reflexión metapoética se instaura así como uno de los vectores temáticos más importantes del texto. Se inscribe la confianza en la capacidad pragmática de la escritura: el poema no es sólo canto conmemorativo, sino que cumple su función en la realización del nuevo orden que anuncia como "Revolución": "para ayudarla a existir e inaugurar lo abierto, la edad porosa, estas noticias" (UR, I: 89). La conciencia problemática de la textualidad también aparece como anticipación de la crítica que podría recibir por augurar una revolución sirviéndose de medios obsoletos, esa justificación del ritmo como "medio". El radicalismo del proyecto poético encuentra en

¹³²¹ La lucha contra la Gran Costumbre también era tema de "Aumenta la criminalidad..." poema que coincide con éste en llevar un título "periodístico".

¹³²² Cfr. lo que dice Cortázar en el prólogo a *Pameos y meopas*: "[...] la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffitti*" (PM: 9).

¹³²³ Del tipo "la primer barricada al alba en el Boul' Mich' / el café que se bebe entre dos manifiestos / a veces la ternura, **Écoute, camarade**" (72-74).

la necesidad de servirse del lenguaje y de difundirse a través del libro uno de los límites ineludibles:

- 20 si una vez más aquí hay palabras
tinta papel el Libro sacrosanto [...]
es por falta de medios
para escribir entre las nubes
para gritar entre los vientos
oh trigo dispersándose, agua de lluvia en una cara de mujer,
25 televisión de signos como panes y peces
medios audiovisuales para el amor del hombre.

La anticipación de esa crítica contra el libro (que ya se había puesto en marcha en *Rayuela* o incluso mucho antes en *Teoría del túnel*) es, a la vez, una justificación y una crítica indirecta contra la falta de imaginación y contra el mal uso que se hace de otros medios. En esas condiciones, la sujeción al discurso verbal tradicional, impreso en un libro, es un mal menor y necesario, que debe juzgarse como utilización de un instrumento, no como un fin en sí, y que intenta superarse con las manipulaciones que he mencionado al principio del comentario. El límite que impone el trabajo con palabras es tan sólo formal: la conciencia crítica desenmascara el uso pervertido del discurso tal como se realiza en los "medios audiovisuales" (lo cual no es más que una metonimia del discurso del poder) y se legitima si se convierte en voz que traduce el discurso de la renovación. El poeta no vacilará en conferir a ese discurso un nombre sacralizador: "Entonces la Palabra en la piel de los jóvenes, / desnuda y nueva, pegada a lo real a lo vivible, / la Palabra estallando en cien mil bocas" (103-105). Poesía sigue siendo, en el fondo, "Palabra sagrada", o sea Verdad. Sólo que el conflicto surge cuando se pretende imponer un nuevo concepto de lo sagrado verdadero, una palabra polémica y nueva contra la inmovilidad tradicional. Los escolios en prosa más importantes se dedican a discutir este aspecto. El primero (UR, I: 99) finge una pluralidad de voces opuestas a esa pretendida alteración del concepto tradicional de la poesía. Esas voces niegan la condición de poema al texto que se está desarrollando: "Entonces, el poema... / ¿Poema? Oh no, oh no /"¹³²⁴. Los portavoces del concepto

¹³²⁴ En todo este pasaje las barras no son recurso "económico" del comentarista para indicar cambio de

tradicional de poesía apuntan hacia el autor, trascienden las fronteras del texto, para lamentar, condescendientes, que haya incurrido en "atentados" como el que se está leyendo: "Fíjese qué lástima, pensar que iba tan bien hasta hace unos años, a pesar de ciertos excesos verbales, y ahora así de golpe... / Debe ser el oro de Moscú, a menos que sean dólares de la CIA, que también pagó a Cohn-Bendit /". E inmediatamente exponen cuál es su concepto de poesía: "Insultar a la poesía, esa cosa tan delicada / Con rima y ritmo / Con metáforas / Con muchísimos sauces /". Un poco más adelante el discurso de estos críticos adquiere tono, ya no sólo normativo, sino casi "policial": "La poesía es como un aire suave de pausados giros y no debe rozar para nada la política / No empleara jamás palabras tales como Fidel o Mao, se mecerá en la metafísica y en la erótica que ya son bastante, porque a veces... /"; "habría que prohibir, digo bien, PROHIBIR una cosa como ésta".

La equiparación en la crítica con "esos concretos, dígame un poco, que le hacen poemas con figuritas y pedazos de palabras todo pegado" apunta irónicamente a la nueva tradición en que Cortázar reconoce que puede integrarse su "experimento". El escolio es interesante porque con la ficción de voces Cortázar critica un determinado concepto de poesía, ya obsoleto, pero a la vez hace resonar lo que podrían interpretarse como "dudas" en el proceso de "conversión poética". Ese reconocimiento de que la metafísica y la erótica "ya son bastante" para el discurso poético, debe leerse como justificación de la persistencia de ambas "liras" en el *corpus* cortazariano hasta el final de su desarrollo, como ha podido verse, y como la confesión indirecta de que la ampliación "temática" no es sino una complicación añadida. En el reconocimiento irónico de que "la poesía seguirá poniendo sonetos, es una gayinita cumplidora"¹³²⁵, entonces, más allá de la irónica crítica contra el estancamiento del discurso poético se lee también la confianza en que ningún experimento radical hará estallar un concepto

verso: aparecen ya en el texto original que se distribuye en prosa. Marcan allí el cambio de interlocutor.

¹³²⁵ La misma imagen "avícola" se utilizará, recuérdese, en "Lucas, sus sonetos", al comparar al soneto con un huevo por lo "frágilmente duro" y la confesión de que Lucas "pone sus sonetos con pluma" (UTL: 161, 162).

establecido en siglos: probablemente, subyace la confianza en la integración de diferentes escrituras.

Por otro lado, la acusación de que " / Lo que pasa es que está de moda hacerse el duro y, claro, él aprovecha, niño terrible tira de culo críticos ponderados" anticipa la crítica, desarmándola, pero, innegablemente, introduce la sospecha de que el autor no puede dejar de temer que el "experimento" se trate de una concesión a la coyuntura histórico-literaria. De ese modo, el escolio es irónico y defiende lo contrario de lo que allí se dice. Pero esa misma formulación irónica implica, a la vez, la inscripción de lo negado, la imposibilidad de prescindir de ello, integrándose de nuevo en la generalizada estrategia dialéctica del discurso cortazariano, tanto más real, cuanto que lo "negado" en ese discurso (poesía con ritmo, con rimas, sonetos, etc.) no desaparece tampoco del horizonte de escritura lírica del autor argentino.

El siguiente escolio extenso (UR, I: 103-104), al contrario del anterior, proviene de la misma voz principal que habla en el poema y se centra en la reflexión sobre el lector. Si antes los lectores criticaban al autor, ahora éste se toma la licencia de criticar determinadas actitudes lectoras, con objeto, en suma, de defender la comprensión total de su práctica. Es interesante notar que ese escolio va introducido por una irónica llamada al auto-control, en términos que incluyen el concepto clave de toda esta serie de poemas: "Pero no nos dejemos inspirar por la cólera / [...] / Seamos fríos y lúcidos". La crítica quiere poner las "razones" por encima de la "cólera" y, para ello, el discurso del "yo" toma la apariencia de ordenación lógica: "[...] esto, después de todo, es un poema que leerán no pocas personas deseosas de a) enriquecimiento interior, b) placer estético". Contra el escándalo de sus críticos ("¿Poema? Oh no, oh no"), el "yo" defiende la integridad poemática de su texto, pero se prepara para deshacer los prejuicios que ese reconocimiento puede deparar en determinados lectores.

A los pertenecientes al segundo bloque, los despacha en primer lugar, como si su problema fuera menor: simplemente su concepto de lo "estético" es estrecho y se

halla anclado en el pasado; un poco de voluntad y "adiestramiento" podría ganarlos para la causa de este poema: "En cuanto a b), distinguidos roectores de biblioteca, harto me temo que os pasará como a mi tía cuando la pobre inocente escucha a Stockhausen con venerables orejas rellenas de Schubert y Puccini, con lo cual KATASTROF". Más importante es la "argumentación" dirigida contra los lectores integrados en el primer grupo, los que buscan "enriquecimiento interior", pues esa pretensión esconde una peligrosa escisión entre literatura y vida, fisura que es verdaderamente peligrosa, pues una vez institucionalizada se convierte en factor de dominio ideológico y, en consecuencia, de alienación:

nadie, se enriquece leyendo si a la vez no es capaz de chupar un durazno aprovechando que tiene una mano libre para llevárselo a la boca, si no hace el amor entre dos páginas, si no se asoma a la ventana para saber que cincuenta niños murieron quemados el último mes en la zona de Saigón, y que en Biafra los nigerianos ayudados por el muy noble Reino Unido degollaron a todos los heridos de un hospital

El supuesto enriquecimiento procedente en exclusiva del libro es falso mientras actúa como máscara de la realidad. Y, además, redundante en la exigencia de un tipo de literatura que satisfaga esa falsedad, excluyendo por principio todo lo diferente. Contra una poesía "de pausados giros", el "yo" define inequívocamente su idea de poesía como "lugar de encuentro", mecanismo de pasaje (ya se vio como el ritmo era uno de sus recursos).

[...] la literatura no es **terreno privilegiado** en el sentido escapista que tanto conviene y adorna? Biafra y el erotismo, los chorros de napalm y los **Juegos Venecianos** de Lutoslavski: la poesía sigue siendo la mejor posibilidad humana de operar un encuentro que nadie describió mejor que Lautréamont y que puede hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano, a menos que antes no nos hayamos ido todos al quinto carajo.

Ámbito de fusión en todos los niveles y no de separación, la poesía es el lugar preparatorio de la utopía. En tal sentido, se descubre que aún quedan por explorar muchas de las consecuencias derivadas de la visión (pre)surrealista: el miedo a que la escritura experimental sea una "moda" queda así conjurado; antes, es el intento de explotar posibilidades anunciadas ya hace tiempo y que el discurso del poder se ha preocupado por amortizar.

Directamente relacionados con el vector metapoético del texto, se encuentran aquellos lugares en los que el discurso se acerca a una crítica cultural más amplia. Como apunté, la conciencia de sometimiento a mecanismos de producción y de distribución tradicionales ("tinta, papel, el Libro sacrosanto") que podrían recortar el alcance revolucionario del texto ya se inscribe en esa línea. Esa ampliación adopta dos vías: una, la crítica de arte (y del modo de distribución del "placer estético"); otra, la crítica de conceptos fundamentales del sistema burgués capitalista, marcados ideológicamente.

Por lo que hace a lo primero, surge pronto en un escolio breve e irónico, que se presenta como "noticia" en que se consigna la muerte de la Gioconda por "indigestión de contemplaciones prefabricadas" (UR, I: 90). Es lo mismo que ocurre con la poesía: la capacidad "revulsiva" del objeto estético ha sido amortizada por su domesticación, su sometimiento al museo. Pero es que, además, ese sometimiento está gestionado mediante procedimientos que se denuncian como "alienantes": "(y los museos abiertos, por rara coincidencia, en las horas de trabajo de obreros y empleados, con la limosna generosísima del domingo gratis)" (UR, I: 102). El mecanismo de "control" de esa virtualidad liberadora del arte es total: se dirige la mirada y se limita la posibilidad de poner en práctica esa mirada. La oposición "producción / ocio estético", característica de la filosofía crítica, es planteada abiertamente.

Un poco más adelante vuelven a escucharse las voces de los defensores de la "poesía de pausados giros" para criticar el arte que de momento consigue mantenerse fuera de los círculos del control de la mirada. Su discurso sigue siendo policial:

¿Ve? Los pintores de ahora: la misma cosa. Habría que dictar una LEY / ¿Y si se prohibiera la venta de tubos de colores? / No se crea, estos desgraciados le pintan con cualquier cosa, hollín, fondo de cerveza, escupidas mezcladas con puchos / ¿Y los escultores? Domesticar la luz, dígame un poco qué idea. Muy bien hecho eso de expulsar de Francia a Julio Le Parc, así aprenderá. ¡Ah, Rodin, heso hera hel harte! (UR, I: 106)

Interesa, no obstante, señalar que, de nuevo dialécticamente, el poeta reconoce en los pintores una mayor libertad con respecto a los medios de producción que

aquella que disfruta el escritor. Si éste se veía sometido a tinta, papel y libro, aquél ha conseguido liberarse de la dictadura del "tubo de colores". Se percibe una nostalgia que intenta vencerse mediante la detonación de los discursos producida en el seno del lenguaje mismo, como representan esas haches desacralizadoras (que también provienen de *Rayuela*, como es sabido) y que son presencia "muda" de la voz crítica.

En segundo lugar, la crítica cultural se vierte sobre conceptos o estructuras de pensamiento marcadas ideológicamente: se pretende desenmascarar lo que de interesado e hipócrita hay en principios y valores supuestamente fundamentales, esto es, fuera de toda discusión¹³²⁶. Lo primero que se critica es el par solidario Individuo-Estado, que mantienen una relación de homología, puesto que ambos aparecen como ámbitos en los que reina la norma: "como esto o lo demás se acaba, le guste o no al Estado / o al Individuo (ese pequeño Estado) esto se acaba porque / ya está naciendo el tiempo abierto el tiempo esponja" (13-15). Esa solidaridad coercitiva se diluye mediante la imposición del espíritu lúdico, de los "nuevos juegos" (17). Ese es el espíritu que debe culminar en el "estado de dicha permanente" decretado en un muro de la Facultad de Ciencias Políticas de París (UR, I: 103) oponiéndose explícitamente a una serie de conceptos emblemáticos de la racionalidad occidental: el "Hongo de Hidrógeno", "cualquier frontera geográfica intelectual racial política moral estética" u otros como la "oh BELLEZA", el "oh HUMANISMO", que se quieren imponer como conceptos rectores, mientras, como se dijo, el acceso a esa belleza se controla y se hace coincidir con los momentos destinados a la "producción", o la proclama humanista coincide con la existencia de "dos tercios de la humanidad analfabeta" (UR, I: 102). La equiparación de la bomba atómica y el humanismo dentro del mismo paradigma

¹³²⁶ En este lugar cabría sin duda la defensa de un nuevo erotismo, pero el discurso principal apenas atiende a este aspecto (salvo algunas comparaciones de raigambre "aleixandriana": "abrir de par en par ventanas como senos", 41). Por lo general, ese aspecto se cede al discurso de los grafitis: "Amaos los unos encima de los otros (Facultad de Letras, París)" (UR, I: 100); "Cuanto más hago el amor más ganas tengo de hacer la revolución. Cuanto más hago la revolución más ganas tengo de hacer el amor (Sorbona)" (UR, I: 106); "Inventen nuevas perversiones sexuales (¡No puedo más!) (Nanterre)" (UR, I: 114), etc.

cumple la función de denuncia feroz, al establecer implícitamente la relación de causalidad pervertida.

La crítica encuentra un objeto emblemático de esa racionalidad occidental pervertida en el caso de Francia. La revolución de mayo es especialmente notable porque tiene lugar en la cuna de esa racionalidad. La ilustración había degenerado en sujetos mudos y finalmente parecía que podía salirse de ese silencio, recuperar la "razón", siguiendo postulados surrealistas:

y un pueblo que no hablaba más que para callar

**On est poli on est discret on est français
On est terriblement intelligent**

90 descubrió la Palabra hizo el amor con ella

Ese silencio se basaba en la imposición amortizada de los principios de la revolución francesa. En mayo / 68 aparentemente se recuperaba lo que podía haberse quedado en el camino:

95 En París se pidió lo imposible con las manos desnudas
con la palabra se pidió lo imposible, los actos
buscaron destrozarse las máscaras del tiempo
la Gran Costumbre el Gran Consumo el Gran
Libertad
Sistema Fraternidad
Igualdad

MON CUL

Las palabras "sagradas" se habían vaciado de sentido, de ahí la posibilidad de esa blasfemia "civil". La revolución de mayo, a ojos de su "aedo", puso en marcha un proceso de re-significación. Es obvio que semejante discurso crítico conduce a la utopía política y a un optimismo "ecuménico" que inserta este poema en el cauce de la reivindicación de una humanidad integral, en el proceso de descripción del surgimiento del Nuevo Hombre. Por lo que hace a lo primero, la manifestación más clara se encuentra en el comentario a un grafiti:

**SEAN REALISTAS: PIDAN LO IMPOSIBLE
(Facultad de Letras, París)**

55 No hacemos otra cosa,
lo imposible es el pan en cada boca,
una justicia de ojos lúcidos,

una tierra sin lobos, una cita
con cada fuente al término del día.
Somos realistas, compañero, vamos
de la mano del sueño a la vigilia.

Sólo los postulados maximalistas pueden alcanzar realización: la crítica de la cultura conduce a la crítica económico-política desde el punto de vista moral: "el pan en cada boca" debiera ser objetivo alcanzable por un sistema que tiene los medios para racionalizar al máximo sus procesos de producción. Si no se logra es porque otros intereses, los del sometimiento, subyacen en esa supuesta racionalidad máxima.

La única vía de salida a ese círculo vicioso se halla en un proyecto superador de límites, basado en una concepción integral del hombre como sujeto responsable, distinto y a la vez igual al margen de diferencias nacionales, que en el fondo no son más que manifestaciones de la superestructura ideológica que sostiene al Gran Sistema. El hecho de que la chispa revolucionaria haya surgido en Francia, cuna de la cultura, y de que inmediatamente se haya expandido por todo el mundo parece confirmar la recuperación del dinamismo de la ilustración previo a su perversión: "el poema del día la efímera bengala recurrente / ardiendo en Francia y Alemania / en Río en Buenos Aires en Lima y en Santiago / los estudiantes al asalto en Praga y en Milán en Zurich y en Marsella" (31-35). El poeta contempla, acaso por primera vez, la posibilidad de un movimiento revolucionario global, verdaderamente "internacionalizado" y a la vez transgresor de las fronteras entre clases: de ahí que se citen en varios lugares artículos de la "Carta de la Convención Nacional de las Universidades Francesas":

[...] A partir de este cuestionamiento de la Universidad, el movimiento estudiantil rechaza un tipo determinado de sociedad. Ese movimiento ha alcanzado su verdadera dimensión al unirse a la lucha de los trabajadores contra la sociedad capitalista (art. 1º; UR, I: 96).

Los trabajadores manuales y los trabajadores intelectuales denuncian conjuntamente la explotación capitalista. [...] (art. 4º; UR, I: 101).

Tal es la peculiaridad de esta revolución: la eliminación de todas las "fronteras", de nación y de clase, frente al común enemigo que es la "opresión" (según se recoge en esa misma "carta"). Pero el discurso del poeta insiste sobre todo en la eliminación de

las fronteras nacionales: "(qué repentinamente artificial / suena el catálogo de patrias / cuando no hay más que una, la poesía / de ser hombre en la Tierra!)" (49-52). De ese modo caracteriza especialmente su punto de vista: el de un sujeto que procede de una tradición nacionalista exacerbada que, en cuanto se ha instalado en Europa, se le ha revelado tanto más absurda cuanto que apenas encontraba un sustento real. La internacionalización del movimiento estudiantil es idéntica en el fondo al panamericanismo bolivarista, que una lenta y minuciosa tarea "pedagógica" había finalmente pervertido, al igual que ocurriera con los principios de la Revolución Francesa. Sólo en fechas inmediatas a la epopeya que Cortázar está escribiendo ha podido intuirse la posibilidad de recuperar ese espíritu: nuevamente, la figura del Che sobrevuela, como modelo, el discurso cortazariano sobre el "nuevo hombre":

Pensó en Simón Bolívar, pensó en un argentino batallando y muriendo por Cuba y por / el mundo de los desposeídos, [...] pensó en las nacionalidades, vio fronteras aduanas policías ejércitos educación primaria (¡la PATRIA, niños, la PATRIA!) (UR, I: 111).

Ese espíritu disgregado es a la vez resultado de la imposición de un dogma político imperialista: la famosa "doctrina Monroe" que pretende imponerse en Europa como "chauvinismo". Es un buen ejemplo de inversión dialéctica: el lema que surge del orgullo de la colonia emancipada, retorna a la cuna de la ilustración para convertirse en expresión de la estrechez. Parte de la tarea de la nueva revolución es denunciar las connotaciones de ese "préstamo" envenenado, y así puede leerse en un muro: "FRANCIA PARA LOS FRANCESES, SLOGAN FASCISTA (Facultad de Ciencias Políticas, París)" (UR, I: 110). Y el grafiti constituye una revelación para el poeta que descubre cómo la versión local de esa doctrina se había impuesto en cada uno de los países latinoamericanos sirviendo de coartada para la mejor realización de la doctrina original:

Y el que hoy escribe se quedó ese día mirando largo tiempo las inscripciones releendo FRANCIA PARA LOS FRANCESES, y eso también era su América

Argentina para los argentinos
Cuba para los cubanos
México para los mexicanos. (UR, I: 111).

Un suceso real del proceso revolucionario de mayo (la expulsión de Francia de Daniel Cohn-Bendit, acusado de intruso extranjero, calificado maliciosamente de "judío alemán", "por un periódico que todavía se llama L'HUMANITÉ" (UR, I: 112) da lugar a una manifestación bajo el lema "NOUS SOMMES TOUS DES JUIFS ALLEMANDS!", que Cortázar recoge y convierte en el *ritornello* de una larga letanía (109-123) en la que se defiende la identidad en el anatema de todos aquellos que se oponen al "estado de cosas". El final de esa "letanía" se proyecta otra vez sobre la utopía que critica irónicamente al presente como prolongación de la Edad Media:

125 Hasta que nazca el tiempo de la única cosecha
 y judío alemán negro argentino chino francés árabe indio
 sean palabras que se usaban
 en la Edad Media que acabó a finales
 del siglo veinte amén.

La nacionalidad, la identidad basada en la raza es, pues, un atavismo que impide la identificación del hombre como sujeto integral de la historia.

El final del poema lleva a su clímax este optimismo ecuménico, adquiriendo, como ya es habitual, tintes mesiánicos. Las "fuerzas del mal" ("[...] cachiporras y gases lacrimógenos / calabozo expulsiones [...]", 129-130) no han de poder someter el impulso de renovación, la inminencia de realización es imparable: "[...] Porque los monolitos / durarán mucho menos que esta lluvia de imágenes / esta poesía en plena calle triturando el cemento / de la Ciudad Estable" (132-135). Si al principio aparecía el "juego" como disolvente de esos monolitos, al final surge la otra gran fuerza del imaginario cortazariano: el sueño. Significativamente, aparece aquí una de las citas talismán de Cortázar (la repite, como dije, en *Salvo el crepúsculo*): un pareado de Aragon que debe ser interpretado en términos de discurso crítico: "Et qu'opposer sinon nos songes / Au pas triomphant du mensonge". La mentira es el discurso de la razón pervertida; el sueño es la escritura en las nubes, en el cielo, como se pretendía al principio del poema. El final absoluto del poema incluye la imagen auroral que ya ha

aparecido en otros de esta serie, ahora doblemente significativa, pues, ya no se refiere específicamente a un "alba de América", sino a un renacer global:

140 la certidumbre de que Mayo
 puso en el vientre de la noche
 un semen de canción de antorcha la llamada
 tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos
 para inventar el alba el horizonte.

El poema, quizá difícil de interpretar como tal poema en una primera lectura, desde un punto de vista "exclusivamente" literario que el propio texto refuta, encuentra perfectamente su lugar en el seno de un discurso crítico consciente que culmina, hermenéuticamente, en un punto climático, optimista, exultante por la inminencia.

"Noticia para viajeros"

A tal respecto es significativo que el poema más tardío de los fechados coincida en tono y parte del título con el recién comentado. Tras la amortización de la epopeya del 68, la posibilidad de la utopía colectiva-política se ubica, como dije, en América: Cuba, desde algunos años antes, estaba poniendo en práctica ese proyecto, no sin dificultades como se consigna en la "Policrítica...". Pero por si esas dificultades podían desalentar a algunos, la revolución sandinista renueva las esperanzas unos años después y Cortázar entrega gran parte de los últimos años de su vida al apoyo de ese nuevo proyecto revolucionario. Fruto de esa entrega son numerosos textos que posteriormente se recopilan en *Nicaragua tan violentamente dulce*, volumen al que Cortázar antepone un texto inédito hasta el momento de la recopilación: un poema de elogio y agradecimiento al pueblo de Nicaragua.

A diferencia de la poética propuesta en "Noticias del mes de mayo", este poema se sujeta a una forma bastante rigurosa (cuartetos de endecasílabos con asonancia en los pares, diferente en cada estrofa). Se plantea como una invitación-incitación a un "tú" que realiza la también tradicional identificación "lector-viajero". El "yo" hablante vuelve a ser esta vez, inequívocamente, el autor, Cortázar: el autobiografismo es nota

característica del texto "comprometido", pues, como dije, Cortázar entiende ese compromiso como "responsabilidad" asignable a un sujeto que debe poder ser identificado inequívocamente.

La primera parte del poema verifica, alusivamente, el amargo contraste entre la situación de la nueva Nicaragua y la que se vivía (aún en febrero de 1980, fecha del poema) en tantos otros lugares de Sudamérica. Los indicios de vida exultante que el viajero percibe ("Si todo es corazón y rienda suelta / y en las caras hay luz de mediodía", 1-2) se interpretan primero negativamente, son prueba de que no se ha llegado a un país sometido a la dictadura del terror: "no estás en Asunción ni en Buenos Aires, / no te has equivocado de aeropuerto, / no se llama Santiago el fin de etapa, / su nombre es otro que Montevideo" (5-8). En el lugar al que se acaba de llegar "[...] la larga noche de la infamia / se pierde en el desprecio del olvido" (15-16). El poema, según dije, cobra especial interés si se lee como descripción de un nuevo espacio utópico, en el que reina la felicidad, la libertad, la reintegración de los sujetos a su ser. El lugar, amable y acogedor para todo el que llega ("[...] está su puerta abierta, / todo el país es una inmensa casa", 21-22), está habitado por gentes "al fin alzando juntos el futuro, / al fin transfigurados en sí mismos" (13-14)¹³²⁷. Aunque no pueden evitarse los ecos de todo discurso exultante que se ciñe a la utopía política¹³²⁸, el poema queda como último testimonio personal de ese discurso crítico ya vertido directamente hacia la realidad. Del "Paisaje de guerra" que se dibujaba en *Presencia* al paisaje utópico que divisa el viajero que llega a la Nueva América cifrada en Nicaragua, la poesía

¹³²⁷ En el v. 14 es innegable el recuerdo del primer verso de "Le Tombeau d'Edgar Poe" de Mallarmé ("Tel qu'un lui même enfin l'éternité le change"). Al margen de la continuidad intertextual que la cita impone con respecto al resto de la poesía cortazariana, hay que leer en el verso del argentino, entonces, la presencia implícita de la "eternidad", esto es, el momento de realización de la utopía.

¹³²⁸ Por ejemplo, y aunque Cortázar no lo menciona casi nunca entre sus lecturas, es posible escuchar la voz de Miguel Hernández en cita casi textual: "*Viento* de libertad fue tu piloto / y brújula de *pueblo* te dio el norte" (9-10; la cursiva es mía). Más tópica en el elogio colectivo es la referencia al contraste "pobreza material / riqueza espiritual": "[...] esta es Managua / de pie entre ruinas, bella en sus baldíos, / pobre como las armas combatientes, / rica como la sangre de sus hijos" (17-20).

cortazariana marcada por la historia ha recorrido el arco que va del patetismo individualista y resignado a la euforia del participante en una regeneración colectiva. Lo que ello tiene, en ambos casos, de ceremonia se revela en la permanencia de la imaginación telúrica, elemental. Pero es preciso darse cuenta de que, para llegar de un punto a otro del mencionado arco, el discurso poético se ha sometido a la prueba de su validez como "acción" y ha querido justificarse como tal en textos (de "Sobremesa" a "Lucas, sus discusiones partidarias") en los que acaso no puedan señalarse grandes virtudes líricas, pero en los que es necesario señalar el verdadero compromiso de la poesía: el de no renunciar a hacer suyas todas las tensiones que cuestionan su legitimidad.

4. EL SUJETO EXPULSO: LOS DOS LADOS

Como se ha visto, los poemas que tienen una relación más directa con el tema político-revolucionario quedan en su mayoría fuera del ciclo de *Razones de la cólera*, según fue descrito. Pero en mi interpretación suponen la culminación del tenor crítico que impulsa dicho ciclo, la exacerbación del discurso crítico. Es preciso, no obstante, para dar fin al análisis, regresar al cauce originario, con la intención de cerrar el "círculo hermenéutico".

Si mi interpretación no es desacertada, el retorno de un proyecto poético como *Razones de la cólera* a lo largo de toda la historia de la escritura lírica cortazariana implica la posibilidad de catalizar en su análisis buena parte del sentido global de esa escritura. Ya indiqué cómo en este ciclo encontraban lugar no pocos poemas que mi comentario había podido integrar en otros momentos diferentes de mi propia construcción crítica. Cuando este trabajo hermenéutico se aproxima a su culminación, conviene leer una serie de poemas que pueden ilustrar cómo el que he llamado

discurso crítico-lírico cortazariano (a su vez culminación del discurso metafísico y erótico, según el plan trazado por el propio poeta en "Noticias del mes de mayo") conduce al replanteamiento del conflicto entre el individuo y el mundo, o, en otros términos, entre el "estado de ánimo" y el "estado de cosas". Son poemas en los que se plantea la crisis "yo-espacio", que, autobiográficamente, conduce a la salida del autor del ámbito de formación y su instalación en un espacio "extraño" pero dotado de los prestigios de la utopía cultural: Europa.

Lo que puede parecer una simple reconstrucción crítica con tintes de periplo mítico (tras ese movimiento de "salida" hay un "retorno", aunque no sea físico, al espacio original, ampliado, en el que el "yo" confiesa encontrar su identidad plena), tiene su justificación lógica (o incluso psicológica) en el planteamiento que he hecho del conflicto: el mundo de la "cólera", el mundo privado de todo asidero trascendente, sumido en la crisis de valores, se convierte en un espacio constrictivo que acaba por expulsar al sujeto. Tal es el sentido de mi análisis en las páginas que siguen.

4.1. DEL ENRARECIDO LADO DE ACÁ

"Cantos argentinos"

Los primeros poemas que cabe analizar como lugares en los que se perfilan los rasgos de un espacio constrictivo preciso -la Argentina peronista- son los llamados en su versión primitiva "Cantos argentinos". Una vez más, deben elucidarse en primer lugar algunas cuestiones de historia textual. Esa versión primitiva a que me refiero es la incluida en *Divertimento* (D: 103-104), y, por tanto, debe ser anterior a la fecha de la novela (carnaval de 1949, según consta en su colofón). En ese lugar, se presentan dos poemas claramente distintos, numerados con cifras romanas, a los que su autor -el Insecto-narrador- les da el título de referencia y aporta alguna información de cierto interés para la comprensión de los textos: el estímulo de la escritura ("la lectura de un

discurso del doctor Ivanissevich", entonces ministro de Educación¹³²⁹) y la ocasión en que ésta se verifica ("en el subte A"), noticias ambas que redundan en el sentido irónico que, al menos pragmáticamente, el narrador quiere atribuir a su actuación verbal en el seno más amplio del discurso narrativo (ironía que se refleja en el estilo: esa ocasión "valió a la literatura" estos textos que al narrador le parece "congruente incorporar en este punto").

Esos dos poemas, a diferencia de otros incluidos en novelas, no circulan de personaje a personaje, sino directa y explícitamente de narrador-poeta a lector¹³³⁰. A continuación de ellos se incluye una reflexión metapoética también irónica, que anticipa la acusación de "escapismo" que un lector precipitado podría pronunciar tras leer semejantes poemas. Recuerdo parte de ese comentario:

Esta soledad, esta renuncia a la acción, recibirán sus merecidos (para ese día) epítetos. Cobardía de la generación del 40, etcétera. Tendremos nuestra buena lavada de cabeza en las historias de la literatura a cargo de algún ecuánime dialéctico. (D: 104).

Como intentaré mostrar en mi propio comentario, esa anticipación de la crítica es una refutación irónica, pues denuncia *a priori* una mala lectura del texto. Su contexto más adecuado es, precisamente, el de una interpretación dialéctica que pueda mostrar cómo el supuesto *escapismo* no es sino *expulsión* del sujeto y la *renuncia* a la acción sólo procede de la *prohibición* de otra acción distinta de la escritura.

En tal sentido, estos dos poemas ya anticipan en 1949 el tono general que dará lugar al ciclo *Razones de la cólera* (que ya estaba empezando a surgir paralelamente a la escritura de *El examen*) y podría postularse su pertenencia al conjunto indefinido de poemas preteridos que se dejaba intuir en *Salvo el crepúsculo*¹³³¹. Sin embargo, ninguno

¹³²⁹ Como recuerda Yurkievich ("Donde la escritura está de fiesta"; en Yurkievich, 1994b: 85). No me parece impertinente recordar que Cortázar manifestaba una especial sensibilidad para los problemas derivados de la gestión de ese ministerio, a raíz de su experiencia docente (1937-1945) no exenta de conflictos con las autoridades, que le supusieron traslados forzosos (cfr. la carta a Mercedes Arias desde Cuyo del 29-VII-1944; en Domínguez, ed., 1992: 266-267).

¹³³⁰ Hay otro caso en el poema "Cuando los caracoles que desfilan..." del *Libro de Manuel*.

¹³³¹ Así lo cree, acertadamente, a mi juicio, Yurkievich: "Asocio, por ejemplo, los dos "Cantos argentinos"

de ellos fue publicado en ninguna de las diferentes versiones del ciclo. El primero sólo aparece en las páginas de la novela y no fue conocido hasta 1986. En cambio, el segundo se había publicado antes en dos ocasiones: en 1961 en una revista y -con variantes notables¹³³²- en 1968, en las páginas de *Buenos Aires, Buenos Aires*, texto que -según se vio- acoge ya en ese momento otros textos posteriormente integrados en el ciclo de *Razones de la cólera*. Se trata, por tanto, de otro lugar marcado en el proceso de organización y reorganización del *corpus* lírico cortazariano.

Yurkievich, en su comentario general de la novela, dedica a estos poemas unas líneas que apuntan en la dirección que creo correcta y que tiene que ver con el conflicto sujeto-mundo concreto:

Frente a un tiempo hueco, a la grisura ambiental, a la patria que se degrada, al vaciamiento que se generaliza, el Insecto responde con un juego de palabras, traspone lo que lo angustia a una combinación de cadencias y de imágenes sujeta a sus peculiares ordenanzas. ("Donde la escritura está de fiesta"; Yurkievich, 1994: 85).

La degradación, el vaciamiento, son otros nombres para la consecuencia de la desacralización del mundo y la crisis de los valores, frente a la que el poeta, como sujeto consciente y responsable, sólo puede oponer la forma de acción en que es más diestro: la escritura.

El comentario detallado de esos poemas debe reparar en primer lugar en el título que los engloba. Una vez más, hay que sospechar en él la presencia de la ironía. Esa ironía deriva de la voluntad de integrarse en una determinada tradición que está marcada por el signo de lo elevado, por el componente épico inherente a toda

del capítulo cuarto con los tres primeros poemas de tema y temperamento semejantes que figuran en *La vuelta al día en ochenta mundos*, bajo el título común de "Razones de la cólera". Cortázar advierte que fueron escritos hacia 1950 y que forman parte de un ciclo mucho más extenso el cual, imagino, comprende también a los "Cantos argentinos" ("Donde la escritura está de fiesta"; en Yurkievich, 1994b: 86-87).

¹³³² Comenzando por el título: si en D sólo lleva el número "II", en BA y 1961 se titula "La Ciudad". El texto, que es idéntico en D y 1961, se modifica sin embargo en BA: "Ni amor, ni espera, ni el combate / del nadador contra la nada" (D y 1961, 5-6) frente a "Ni amor, ni espera, siempre es tarde / en las recovas o en las plazas" (BA, 5-6).

vinculación explícita entre discurso poético y adscripción nacional. Sin embargo, la presentación que de esos poemas hace el autor en la novela, como he señalado, ya rebaja el nivel de seriedad de esos textos. Y, por si no bastase, el tono de los poemas dista de ser áulico; antes bien, se orienta en el sentido de la crítica, de la censura elaborada contra la situación en que reconoce a su patria. Y ese enfoque censorio, crítico, siempre se inclina más del lado de la sátira que de la épica¹³³³.

Aunque en la diacronía de las manifestaciones del *corpus* lírico la publicación de *Divertimento* haga aparecer el díptico poético como recuperación de una integridad deturpada, lo cierto es que en el proceso de creación el sentido es el inverso. La publicación exenta del segundo de los poemas (en 1961 y 1968) convierte en supresión voluntaria la desaparición del primero y hay que preguntarse por sus causas. Fuera de las razones subjetivas (o incluso eventuales olvidos) que son sólo incumbencia del autor, la única diferencia objetiva entre ambos textos es el metro: el primero está escrito en heptasílabos sin rima y el segundo en eneasílabos asonantados. La regularidad heptasilábica no es muy frecuente en la poesía de Cortázar y tiende a desaparecer ya no sólo en el desarrollo diacrónico de la escritura sino también en las sucesivas recopilaciones de poemas anteriores. En cambio, el uso del eneasílabo es más frecuente, sobre todo en torno a las fechas de redacción de *Divertimento*. Creo que esa forma implica, en la evolución de la escritura lírica de Cortázar, una cierta voluntad de cambio de estética: del soneto retóricamente enriquecido a la contención del "preludio", de la brillantez de la tradición clásica en lo formal -en la cual forman pareja inseparable endecasílabo y heptasílabo- a la depuración más decantada de un ritmo, acaso aprendido en los poetas franceses, menos habitual para el oído hispánico. Por ello tal

¹³³³ Acabo de hablar de épica también en el comentario de "Noticias del mes de mayo" y "Noticia para viajeros". Si bien el primero, por su propio abigarramiento textual y pluralidad de líneas semánticas, trasciende obviamente la estricta clasificación genérica y en muchos lugares se acerca a la sátira censoria, su tono exultante, el optimismo ecuménico que subyace a toda escritura épica, lo diferencia del tono "deprimido" de estos "Cantos argentinos", que por eso mismo se alejan más de su pretendida epicidad. Sin embargo, los cuatro poemas en cuestión comparten un rasgo de enunciación formal que permite acercarlos nuevamente a ese patrón genérico: el disimulo-borrado de la presencia del "yo"-enunciador en el texto.

vez pueda justificarse la perduración del segundo de estos "cantos" en la constitución voluntaria del *corpus* lírico cortazariano, mientras que el primero pasa al olvido hasta la recuperación póstuma de la novela.

(I)

Pero, una vez recuperado ese primer poema del díptico, no se puede prescindir de él; tanto menos cuanto que se integra coherentemente en la reconstrucción que estoy planteando del sentido del discurso poético cortazariano. En este caso, un sujeto ausente (apenas vislumbrado tras la interjección que inicia la segunda estrofa: "Ah giro de los vientos", 8) describe en estilo nominal el vacío que lo rodea, oprimiéndolo. La ausencia del sujeto del plano del enunciado es coherente con la presentación de un mundo marcado por la carencia, y, en cierto sentido, debe interpretarse como su consecuencia radical: allí de donde todo falta, hasta el "yo" desaparece.

Los signos de esa carencia proliferan en el poema: el atributo de los pocos elementos que pueblan el espacio es la falta, la preposición "sin": "[...] mujeres sin rostro / sin senos sin pestañas" (4-5); "Ah giro de los vientos / sin pájaros sin hojas" (8-9); "un aire sin perdices / sin tiempo sin amigos / una vida sin patria" (14-16). Los adjetivos inciden aún más en el sema de la privación o de la degradación: "Tiempo hueco barato / donde guitarras blandas" (1-2); "un material desnudo / de fragancia y contento" (12-13). En ese mundo, toda actividad es inútil, nada sirve para lo que está pensado: "los perros boca arriba / olfatean en vano" (10-11); "un silencio de látigo / que ni siquiera azota" (17-18). En la última imagen cabe, además, atisbar el grado de nihilismo que infesta un mundo en el que la violencia fundacional ha dejado de hacerse sentir, si es que no hay una alusión directa a la imagen bíblica de la violencia sagrada: Jesús fustigando a los mercaderes. Finalmente, esa furia sagrada ha debido ceder: los mercaderes se han instalado en el templo.

La vivencia del tiempo como espacio ("tiempo hueco"), su degradación en el mundo marcado por la relación económica ("barato") son signos de la alienación del sujeto. Su desarrollo como individuo ha sido cercenado, según manifiestan las imágenes de estorbo: "[...] guitarras blandas / se enredan en las piernas" (2-3)¹³³⁴. Por otro lado, lo que se encuentra en ese penoso avance es desolador, descompuesto y estéril: "[...] mujeres sin rostro / sin senos sin pestañas / con el vientre de piedra / lloran en los caminos" (4-7). La mujer es el símbolo, otra vez, de lo buscado por el sujeto, pero en este caso no ofrece posibilidad de desarrollo.

El cambio de estrofa lo marca el único signo de subjetividad, de desesperación y protesta ("Ah") que sólo conduce a seguir enumerando las ausencias. Todo eso que falta es, obviamente, simbólico y fácilmente descifrable. Faltan posibilidades expansivas (pájaros, hojas) en el mundo caótico (giro de los vientos), falta la posibilidad de acceder al desarrollo de potencialidades del espíritu (fragancia, contento) en el mundo dominado por el "material desnudo"; faltan, por último, valores que den sentido a la vida (un tiempo "pleno", amigos, o incluso la patria), o sea faltan anclajes del "yo" en el mundo (pues no otra cosa es la conciencia del tiempo-espacio y la relación con los otros). El sujeto, entonces, está sumido en un desarraigo en el que sólo hay silencio, pero un silencio hastiado, ya sin fuerza, pura amenaza e impotencia (en ese sentido, el látigo que no azota es análogo a las guitarras blandas): un mundo en demolición.

(II)

Al margen de la justificación formal que he apuntado para el mantenimiento de este poema en el *corpus*, en perjuicio del anterior, el comentario ha de revelar otros

¹³³⁴ El entorpecimiento del avance está acentuado por la viscosidad de lo blando, que recuerda a los "relojes blandos" dalinianos (más en conexión con el "tiempo hueco") que ya habían aparecido en *Divertimento* al mencionar Jorge Nuri (el personaje poeta por excelencia) sus "Poemas con osos blandos" ("Cada oso tendrá su reloj", comenta el Insecto; D: 17). Pero también en esas "guitarras blandas" podría leerse, metonímicamente, una alusión al tango como símbolo a su vez de lo "autóctono" estrecho.

motivos de tipo imaginario. El segundo de los "cantos argentinos" inaugura una serie de paradigmas simbólicos que han de reaparecer en no pocos poemas del ciclo *Razones de la cólera*. Me refiero, sobre todo, a la relación arquetípica (y tradicional) que se establece aquí entre dos elementos personificados: Buenos Aires y el Río de la Plata¹³³⁵.

Como en el anterior, también en este poema el sujeto de la enunciación se borra para dejar paso solamente a la presentación de una escena en buena medida "moralizante". La relación entre ciudad y río se contempla desde una perspectiva erótica, un *flirteo* marcado por la desidia, una especie de escena de tango desdeñoso: "El río baja por las costas / con su alternada indiferencia / y la ciudad lo considera / como una perra perezosa" (1-4). La languidez del látigo, la blandura de las guitarras del poema anterior reaparece aquí en la pereza de la ciudad. Y el inicio de la siguiente estrofa insiste en esa dejadez, ya explícitamente nihilista: "Ni amor, ni espera, ni el combate / del nadador contra la nada" (5-6)¹³³⁶. Es una relación marcada por la falta de voluntad: dos sujetos que aceptan su mutua presencia como fatalidad y apenas se hallan movidos por una mínima curiosidad.

Ese río, pues, ya no es agua de vida, sino quietud de muerte. Por su parte, la ciudad, "con languidez de cortesana" (7), también quieta, afantasmada, se muestra como ámbito para la pesadilla¹³³⁷. Pero antes de concluir, un tercer personaje entra en escena: "El tiempo es ese gris compadre / pitando allí sin hacer nada" (9-10). Perezoso

¹³³⁵ Algo ya señalado por Rosalba Campra (1987: 18): "Este conjunto de mitos degradados que sin embargo siguen actuando con fuerza identificatoria tienen como eje a Buenos Aires, motivo de una nostalgia no mitigada por la lucidez con que se reconocen sus fallas. Esta visión a la vez crítica y enamorada se metaforiza en la imagen del río, que ya una larga tradición literaria ha fijado como definición de Buenos Aires".

¹³³⁶ Esa figuración de un héroe agónico (animoso Leandro, acaso), que introduce inopinadamente un tercer elemento en la relación, desaparece en la versión de 1968, dejando en su lugar más signos de la ciudad quieta (las "recovas", las "plazas", no las calles, que implican "progreso"), y anticipando la presencia del "tiempo" ("siempre es tarde").

¹³³⁷ Podría pensarse que es la primera aparición de la "ciudad" simbólica en la escritura de Cortázar y que el título que el poema recibe en posteriores publicaciones es absolutamente intencional, no mera designación genérica.

también, el tiempo aparece como *voyeur* desinteresado del comercio erótico que no acaba de establecerse entre ciudad y río, quizás "cafiche" desencantado a quien ya no le importa que las cosas sucedan o no¹³³⁸. A mi juicio, la feliz combinación de figuración arquetípica con adscripción local inequívoca anticipada en este poema marca la pauta para la prosecución del discurso crítico dirigido contra el espacio opresivo.

"Fauna y flora del río"

La mitificación del espacio definido por su relación con un río arquetípico alcanza su primera formulación lograda en "Fauna y flora del río". Lograda al menos desde el punto de vista autoral, pues al contrario que los dos poemas anteriores, éste aparece ya en las primeras manifestaciones explícitas del ciclo *Razones de la cólera* y en ningún momento es eliminado, pues se publica en todas las ocasiones. No obstante, es preciso consignar que, al igual que ocurría con los "Cantos argentinos", también este poema sufre un proceso de "manipulación" que da testimonio del proceso de constitución del *corpus*.

Una vez más, la publicación póstuma de *El examen* permite reconstruir la diacronía de la escritura: cuando aparece el poema en la novela, su autor, Juan, lo presenta como reciente: "Está fresquito y sin corregir" (E: 57). De ahí que sus fechas deban coincidir estrictamente con las de la novela (1948-1950, como ya dije). No obstante, una vez más, la primera publicación del poema se retrasa notablemente: no se puede leer hasta la primera edición de *La vuelta al día en ochenta mundos*, agrupado ya con otros dos bajo el epígrafe general de "Razones de la cólera", pero, como quedó dicho, los tres desaparecerán en ediciones posteriores del "almanaque". Al año

¹³³⁸ Ese tiempo personificado es, no obstante, una sombra ominosa que prefigura la de algunos personajes de los relatos cortazarianos: Abel, en *El examen*, o el Sudamericano de "El otro cielo" (*Final del juego*). Cabe apuntar aquí que esos dos versos cumplen una doble función macro-estructural: estilísticamente, por la utilización de léxico marcado ("compadre", "pitar"), proyecta el poema sobre el vector "argentinista" de *Razones de la cólera* (léxico que en la segunda versión se incrementa con "recova"); estructuralmente, la aparición final del "tiempo" es eco de la inicial mención del "tiempo hueco" en el primer canto argentino, con el que comparte degradación ("gris", "sin hacer nada").

siguiente, "Fauna y flora del río" pasa a *Buenos Aires, Buenos Aires* fraccionado: sólo se publican allí los vv. 8-18 -y sin título-, que en la versión de *La vuelta al día en ochenta mundos* constituían la estrofa central.

Sin embargo, el cotejo de las tres versiones (E, VDOM, BA) ya permite observar algunas variantes de interés. Al margen de cuestiones de puntuación, es preciso señalar que los versos publicados exentos en BA no constituían estrofa aparte en E (que sólo introduce un blanco tras el v. 18). El hecho de que ya VDOM aisle esos 11 vv. parece sugerir gráficamente un comienzo de independencia semántica cuya consecuencia extrema se ensaya en BA. Por otro lado, BA introduce una variante léxica en el v. 9 de la versión completa (v. 2 en BA) que se mantendrá en sucesivas reediciones: la imagen "cielito de monedas" original se convierte en "cielito de barajas". El cambio, que apenas afecta a la interpretación, se justifica estilísticamente pues elimina una inconveniente repetición en posición marcada, pues el final del v. 18 rezaba "entre pelusas y monedas", sintagma más difícil de alterar en tanto en cuanto se refiere al contenido de un bolsillo. Puede decirse, entonces, que la "focalización" del autor en un fragmento del texto le ha permitido reparar en una aparente debilidad que había pasado inadvertida, diluida en el texto extenso, y, en consecuencia, la republicación se convierte en ocasión y efecto de la voluntad correctora¹³³⁹. Después de estas tres publicaciones el texto, insisto, sigue presente en todas las recopilaciones, sin moverse de la sección *Razones de la cólera*¹³⁴⁰.

¹³³⁹ Señalaré tan sólo otra variante gráfica entre E y VDOM: allí se leía (v. 7) "Costanera" con mayúscula, mientras que a partir de 1967 el sustantivo se escribe siempre con minúscula. Se atenúa acaso el "color local" pero se consigue una mayor coherencia gráfica, en tanto en cuanto, desde el principio, se escribe "río de la plata" (4) con minúscula.

¹³⁴⁰ Una vez más, *Salvo el crepúsculo* presenta variantes individuales que en algún caso pueden considerarse erratas. Así, la eliminación o introducción de comas quizá no tenga mayor importancia en este caso, en tanto en cuanto no afecta al sentido, como sí ocurre en otros poemas. Pero sí la tiene la eliminación de la conjunción en el v. 5: "nos empapa de viento y gelatina [...]", pues SC escribe "viento gelatina" que puede ser errata o metátesis de sustantivo en adjetivo, algo que no es extraño en la escritura cortazariana. Por otro lado, es notable la diferencia en el v. 15 "guardando sus objetos dulces, sus fotos y leontinas y pañuelitos", pues todas las otras versiones lo cortan tras "leontinas", convirtiendo el resto en verso exento (en ambos casos coinciden SC y SCm).

Resueltas más o menos las cuestiones de historia y fijación textual, el enfrentamiento con la versión "definitiva" del texto en *Salvo el crepúsculo* obliga a considerar, otra vez, el factor para-textual que introduce el epígrafe que precede al poema. En este caso es un fragmento de un poema de Lawrence Ferlinghetti, "Pictures of the Gone World":

*Terrible,
a horse at night
standing hitched alone
in the still street
and whinnying
as if some sad nude astride him
had gripped hot legs on him
and sung
a sweet high hungry
single syllable*

Fuera de la incitación simbólica que puede verse en la imagen del caballo amarrado, oprimido y solo¹³⁴¹, la conexión del epígrafe con este texto privilegiado en el *corpus* cortazariano puede proponerse en un doble plano. Por un lado, el título del poema explicita evidentemente la sensación de "mundo ido" que ha de marcar la escritura de estos poemas. En segundo lugar, citar a Ferlinghetti es proponer un vínculo de los poemas de *Razones de la cólera* con una tradición "extraña" en el mundo hispánico: la de los poetas norteamericanos de la primera mitad de siglo, que Cortázar leerá con aprovechamiento y con cuyo "realismo" reconocerá hallarse en deuda¹³⁴². Siquiera sea indirectamente, el autor va descubriendo y proponiendo a la vez el

¹³⁴¹ Que inmediatamente remite a la imagen generadora de un cuento como "Verano" (de *Octaedro*).

¹³⁴² En varios lugares, todos tardíos, deja constancia Cortázar de ese "reconocimiento": "[...] lo que da su voz más honda a la poesía de Paul [Blackburn] es la no distinción deliberada entre temas supuestamente poéticos y prosaicos; como otros poetas de los llamados "de New York", en Paul la poesía era un conocimiento y a la vez una interpretación y una transfiguración inmediatas de la experiencia cotidiana" (AC: 293); "No es que ahora busque especialmente lo concreto, digamos como los poetas de la escuela de Nueva York, pero creo que lo concreto me busca a mí, y que casi siempre me encuentra" (SC: 117); "[...] la poesía contemporánea que me parece válida es una poesía que se ha situado en un plano de vida inmediato, con todo ese vocabulario. Yo, por ejemplo, he sentido la influencia -y tal vez se note en alguno de los poemas- de eso que se llamó la Escuela de Nueva York. Es esa serie de grupos de poetas jóvenes que centraban su admiración en Williams Carlos Williams y que escribieron una poesía de lo cotidiano y la siguen escribiendo. Yo recibo muchas revistas de poesía de Estados Unidos, las leo con mucho gusto" (Prego, 1985: 157-158).

entronque de uno de sus proyectos poéticos más trabajados con una línea de escritura característica de la post-modernidad.

En cuanto hace al sentido preciso del poema cortazariano, su continuidad temático-simbólica con el segundo de los "Cantos argentinos" es evidente desde el mismo título. Desde luego que el título manifiesta la ironía del que pretende observar a los habitantes de Buenos Aires como un naturalista. El poema va a describir indirectamente el particular ecosistema cuyo eje es el río simbólico.

La organización del discurso hace corresponder núcleos semánticos discretos con la segmentación estrófica ya establecida en *La vuelta al día en ochenta mundos*. El primer núcleo (1-7) se centra en la visión simbólica del río que lo define como frontera de mundo. Sus características son las mismas que en el segundo canto argentino, la indolencia y la quietud. Es un río de muerte, anti-heraclitiano: "Este río sale del cielo y se acomoda para durar, / estira las sábanas hasta el pescuezo y duerme / delante de nosotros que vamos y venimos" (1-3). Su fuente celeste puede aludir a la fatalidad atribuida a ese límite: es imposible deconstruirlo porque no se alcanza a conocer su origen. El río es barrera erguida frente a los sujetos que desarrollan una actividad aparente, pero su movimiento es ficticio pues es incapaz de trascender dicha barrera. La primera aparición del "yo" enunciador se disimula en una solidaridad identificadora con la "fauna" del río. Es una identificación en la opresión y en la conformidad con el "pequeño mundo": "El río de la plata es esto que de día / nos empapa de viento gelatina, y es / la renuncia al levante, porque el mundo / acaba con los farolitos de la costanera" (4-7). La viscosidad, otra vez, aparece como representación inmediata de la sensación de agobio y entorpecimiento para el desarrollo: el río es una trampa y los sujetos se reconocen idénticos como víctimas de esa trampa.

La segunda parte del poema (8-18) desarrolla la descripción del ámbito cerrado y opresivo, mediante un cambio de estrategia enunciativa. El sujeto ya no se representa gramaticalmente en la anonimidad del "nosotros" sino que finge

desdoblamiento en un "tú" que va a recibir admonición, consejo para vivir mejor en ese mundo estrecho. Fingiendo voz de autoridad, entonces, el primer consejo es suprimir su propio discurso crítico: "Más acá no discutas [...]" (8). Es el consejo de la acomodación al "estado de cosas", de la supresión del "estado de ánimo" individual: el "no discutas" es otra formulación del idiotismo "no te metás" que Cortázar ya había deconstruido en otro poema ("Se les lengua la traba"). Lo conveniente es buscar refugio, construir un mundo cercado que proteja al "yo", establecer los límites propios que permitan creer que "más allá" no hay límites y si se quiere desencadenar un discurso propio mantenerlo encerrado en esos límites: "[...] lee estas cosas / preferentemente en el café, cielito de barajas, / refugiado del fuera, del otro día hábil, / rondado por los sueños, por la baba del río" (8-11). Ese mundo del "fuera" amenaza por su total vaciamiento: "Casi no queda nada [...]" (12). El "yo" comienza a sentir los primeros ecos del decreto de expulsión, pero todavía se plantea un movimiento de "intro-versión" antes de realizar la ruptura total, el salto fuera de los límites de ese mundo.

Sin embargo, queda todavía lugar para una última *retractatio*. Sí hay algo, aunque se defina negativamente, el "amor vergonzoso" (12), convertido en fantasma ambulante, "entrando en los buzones para llorar, o andando / solo por las esquinas (pero lo ven igual)" (13-14). Es un recuerdo clausurado y condenado, que comienza a recoger los signos que lo identificaban: "guardando sus objetos dulces, sus fotos y leontinas y pañuelitos / guardándolos en la región de la vergüenza, / la zona de bolsillo donde una pequeña noche murmura / entre pelusas y monedas" (15-18). La imagen es clara: el objeto gratuito y luminoso acaba arrasado y arrumbado en el ámbito degradado del comercio cotidiano. El mundo oscuro se ha impuesto.

La tercera y última estrofa del poema (19-25) supone otro cambio en la estructura de la enunciación: finalmente, aparece el "yo" individual, aislándose del resto de esa "fauna" que se ha adaptado al mundo denunciado. Además, se produce

también un cambio en el estilo, que acoge rasgos de oralidad, vulgarismos, que acaso quieren traducir la virulencia del rechazo:

20 Para algunos todo es igual, mas yo
 no quiero a Rácing, no me gusta
 la aspirina, resiento
 la vuelta de los días, me deshago en esperas,
 puteo algunas veces, y me dicen
 qué le pasa, amigo,
25viento norte, carajo.

El "yo" se separa, defiende su derecho a rebelarse, enumera sus disidencias, rechaza metonimias de lo "narcotizante" (el analgésico, el "deporte", otra vez), se queja del paso del tiempo "que no hace nada"¹³⁴³. Al final, los otros no entienden esa disidencia o él no se atreve a (o no quiere hacer el esfuerzo de) expresar las "razones de su cólera", que se achacarán a la superstición local (el viento, la fatalidad natural, como justificación del "estado de ánimo"). El final del texto, entonces, se diluye en la ambigüedad: el sujeto disidente se somete al mismo ritual de la queja que todos sus iguales. Antes que la ruptura total, prefiere ser entendido y que le dejen en paz: ha cumplido el precepto del refugio, la superstición forma parte de las estrategias de protección.

"Viento de esquina"

Pero si "Fauna y flora del río" todavía mantiene la tensión entre el sujeto que no quiere dejarse expulsar y un mundo en el que ya no encuentra su lugar, esa tensión comienza a resolverse en otro texto como "Viento de esquina". La contigüidad imaginaria se sostiene con respecto a los poemas anteriores¹³⁴⁴: del río se pasa al viento,

¹³⁴³ La "vuelta de los días" ya es, obviamente, un primer bosquejo *a contrario* del título de *La vuelta al día* [...].

¹³⁴⁴ Esa contigüidad -que yo reconstruyo en mi comentario, pero que en *Salvo el crepúsculo* se disimula intercalando otros poemas- se subraya, no obstante, en los para-textos elegidos. Aquí, por ejemplo, sigue un poema de Enrique Molina ("¿No hay gracia para mí?") que incide en la oposición a los "sujetos conformados" de los que el "yo" se separaba en "Fauna y flora del río". En el Pródigo -que todavía no se ha ido- encuentra el sujeto su arquetipo: "*Hombre paciente, compilador de embustes, / no quiero tu sonrisa, / no quiero tu conjuro entre la temperancia / y el tapiz, / ante los candelabros que te apartan del hálito / nocturno / cuando despierta el Pródigo, con un escalofrío / entre los muros de su casa*" (SC: 325).

otro elemento de la "realidad" tomado en su implicación arquetípica. En este poema, el sujeto se enfrenta directamente, en "duelo singular", al que en el texto anterior había considerado responsable de su cólera.

Igual que en el segundo "canto argentino" el tiempo era visto como un compadre, aquí el diálogo fingido entre el "yo" y el viento es una provocación entre "compadritos", que se verifica, claro, en una "esquina", lugar liminar, umbral, sitio de decisión crítica: "Rompete aquí, vientito de la tarde, en plena cara. / ¿Qué me traés? Campanas en almíbar / que me mando una a una despacito" (1-3). El "yo" es más valiente que el viento: no teme sus armas, esos "dulces sonidos" que ya puede tragarse sin verse acuciado por la nostalgia.

Enseguida, la hostilidad entre los "compadres" deja paso a la particular simpatía que une a individuos iguales. El "yo" describe a su contrincante el viento como un "punto" presumido ("[...] barrilete celeste, copetón y compadre", 5), cifra de la ciudad que es su ámbito natural ("Olés a plátano, a río blando, a puente", 4), dotado de una "gracia" o soberanía que le permite hacer lo que quiere (cortejar a las flores, desdeñoso, jugar con el "yo" o molestar al enemigo común):

Soplás porque te da la gana, porque sos así,
que vachaché. Me trabajás la bufanda,
me manoteás el chambergo. Y a las flores
te las pasás silbando, y a los canas.
10los hacés pensar en la jubilación, qué macanudo.¹³⁴⁵

La conversión en amigable de aquello que en principio era hostil debe comprenderse en el seno del movimiento dialéctico. Este desahogo irónico (estilísticamente caracterizado como "poema argentino": vulgarismos, diminutivos) contra una "fuerza indomitable" de la naturaleza, que en otro poema se había asumido acriticamente, supersticiosamente, como "razón de la cólera", constituye el primer paso

¹³⁴⁵ Otra vez se encuentran en este poema problemas textuales. La versión que se incluye en SC es evidentemente corrupta al no aparecer en ella el v. 8 y, sin embargo, mantener el plural del pronombre personal "las" en el 9, que queda sin antecedente posible (en singular hubiera podido postularse un sobreentendido "la vida").

en la identificación de las verdaderas razones y, así, en la asunción de las consecuencias radicales.

"Aire del sur"

El reproche al viento continúa en este poema¹³⁴⁶. El acoso de esa "fuerza natural" (o, por dilogía, de la música de las "guitarras blandas") va completándose: el "aire del sur" viene a unirse al "levante" o al "viento norte" de "Fauna y flora del río" y su hostigamiento ya no se produce en un ámbito urbano sino que se amplía el espacio. El sujeto (otra vez disimulado en la impersonalidad) presenta una descripción imaginaria de "la planicie" (3), de "la pampa" (5), en suma del "país" (13)¹³⁴⁷.

La serie de imágenes oníricas presenta un paisaje agresivo para el contemplador: "Máquina de la pampa, qué engranaje de cardos / contra la piel del parpado, oh garfios de ajos ebrios" (5-6). Todas esas imágenes confluyen en la hostilidad: "Aire del sur, flagelación llevando arena / con pedazos de pájaros y hormigas" (1-2). Es un paisaje desolado, fantasmagórico, donde lo único que se siente es el paso del tiempo identificado con la muerte: "[...] hombres cara abajo sienten pasar la muerte" (4). Los elementos que constituyen ese paisaje son todos fúnebres:

[...] el perfil del molino
10 abre entre dos olvidos de horizonte
una risa de ahorcado. Trepa el álamo
su columna dorada, pero el sauce
sabe más del país, sus cinerarios verdes
retornan silenciosos a besar las orillas de la sombra.

¹³⁴⁶ Que pasa de la sección "Razones de la cólera" de *Pameos y meopas* a "Con tangos" en *Salvo el crepúsculo*. El traslado puede justificarse por un posible doble sentido de "aire" como melodía, en relación con la famosa cita de Schubert que le sigue ("¿Ustedes oyeron alguna vez una música alegre? Yo no"; SC: 82) y sobre todo con la presentación que hace el autor del poema en ese momento: "Un tango más, inmusicable" (SC: 79).

¹³⁴⁷ Esta localización no es muy común en los poemas argentinos de Cortázar (que odiaba tangos como "Adiós, pampa mía": "La diferencia de tono **moral** que va de cantar "¡Lejana Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como la cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo [...] ("Gardel"; VDOM: 123). Quizá por esa misma razón el poema no aparece en RCc, donde todos los poemas son de tono inequívocamente urbano.

La relación de ese espacio con el hombre es la del sometimiento: éste está fijo a la tierra, no interesado por el cielo (siente pasar la muerte "cara abajo", su posición es la de estar "agachado sobre el hueco del día", 15). La única imagen de elevación son los árboles, que pautan la planicie. Pero el típico, el que "más sabe del país", es el sauce, el árbol cuyas ramas crecen hacia abajo, descienden a la muerte: la adjetivación del verde como "cinerario" es inequívoca al respecto, y su descenso a la "sombra" implica otra mención del agua de muerte que en poemas anteriores representaba el río quieto.

La visión del tiempo como muerte se proyecta sobre ese "día hueco" (que es homólogo del "tiempo hueco barato" del primer "canto argentino"). En esas condiciones, el hombre se halla completamente abatido, derrotado: sólo puede conocer el cielo como reflejo en la oscuridad del pozo¹³⁴⁸. Se halla enfrentado al desciframiento de un enigma que no acaba de entender, con los únicos instrumentos que le son dados, su hierba y su cuchillo:

- 15 Aquí el hombre agachado sobre el hueco del día
 bebe su mate de profundas sierpes y atribuye
 los presagios del día a la escondida suerte.
 Su parda residencia está en el látigo
 que abre al potro los charcos de la baba y la cólera;
20 va retando los signos con un pronto facón
 y sabe de la estrella por la luz en el pozo.

Las connotaciones esotéricas de este poema (la presencia de la estrella o del pozo, que ya aparecía en "La yeta del sapito") son mucho mayores que las de cualquiera de los otros incluidos en cualquier versión de *Razones de la cólera* y de ahí quizá su distanciamiento final con respecto a la serie. Pero los nexos con ella son evidentes (imágenes como el "látigo", la viscosidad de la "baba" o la explícita mención de la "cólera") y su función amplificadora de la sensación de hostilidad del medio me parece irrecusable.

¹³⁴⁸ Me parece interesante retener esta imagen como contraste con la elevación de la mirada que aparece en "La mufa": "Extraño la Cruz del Sur / cuando la sed me hace alzar la cabeza". El sujeto ya expulsado realiza el movimiento inverso al del sujeto que todavía se mantiene oprimido.

"La patria"

La protesta contra el mundo detenido y constrictivo que constituyen la ciudad y el paisaje culmina en esta elegía de título inequívoco que Cortázar compone, confesadamente, en 1955 como síntesis del "estado de ánimo en la época en que decidí marcharme del país" (VDOM1: 195). Puede leerse, entonces, como una especie de colofón al ciclo comenzado años antes. Es un poema extenso en el que, como el propio autor confiesa, intenta una especie de transformación "alquímica" de la pasión que rige la escritura de ese ciclo: "para mí, detrás de tanta cólera, el amor está allí desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos" (*ibid.*). A pesar de ello, el intento no parece contentar al autor, que hará desaparecer el poema de su *corpus* legible, al punto que el texto sólo será recuperado póstumamente¹³⁴⁹. No obstante, es significativo que, a diferencia de lo que ocurre con otros poemas mucho más conspicuos, éste enseguida llama la atención de la escasa crítica que se ha dedicado a la poesía cortazariana¹³⁵⁰. Rein (1969: 71-72) ve en el poema alguna diferencia con respecto a los poemas de *Razones de la cólera*: "un lirismo más reflexivo, más lúcido y más rico en el lenguaje, más agresivo y más preciso en la alusión política y social, aunque no logra una comunicación tan inmediata". Alazraki (1980b: XIX-XX), por su parte, lo coloca en un lugar de privilegio en la historia de la poesía argentina, considerándolo intensa recreación del mito de la patria, que supera incluso a ilustres precedentes:

[...] desde la distancia y el exilio redescubre la patria con una intensidad que no tenían ni el Palermo de Carriego ni la Buenos Aires mítica de Borges. Pienso en un poema como "La Patria" en el que, parafraseando a Nabokov, "el texto es la textura". Cada verso se apoya en palabras cargadas de resonancias, en algún lunfardismo, en un nombre-mito, en dos o tres lugares queridos que otorgan al poema el tono íntimo de una confidencia, una tristeza muy argentina, el sentimiento de una patria constantemente perdida para ser otra vez recuperada desde la ternura de una calle y un zagúan. No creo exagerar si digo que "La patria" es para los argentinos lo que "La suave patria" había sido para los mexicanos.

¹³⁴⁹ Revelando, otra vez, que la publicación original quizá estaba corrompida al haber desaparecido un verso: "qué quiniela, hermanito, en Boedo, en la Boca" (34).

¹³⁵⁰ En contraste, resulta curioso el silencio de Roy (1974), a pesar de que el texto entra de lleno en su enfoque de crítica "social".

La inexplicada referencia a *Pale Fire* de Nabokov (que el propio Cortázar utilizó para explicar su composición de *62 / Modelo para armar*; cfr. UR, I: 257) debe entenderse, quizá, como la forma que tiene el crítico de subrayar un aspecto fundamental del poema, que sin embargo es característico de toda la serie: la intensificación del uso del lenguaje como *mímesis*, esto es, la entrada en el poema de un discurso ajeno (el discurso "mostrenco") presentado "en bruto", la "palabra-objeto", pero objeto pervertido al verse sometido al valor de cambio, y palabra que el poeta transcribe para dejar que se *desdiga* a sí misma en el nuevo contexto que el poema le construye.

En tal sentido, el aspecto léxico del poema es especialmente importante. Los argentinismos transcritos "en serie" son numerosos: "Malandras, cajetillas, señores y cafishos" (14). La fraseología también deja constancia de ese intento de recoger el habla amortizada, carente de significado, destinada a llenar los silencios y a sustituir todo proceso reflexivo: "no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia" (48). El idioma, como se decía en la "Policrítica...", es el principal obstáculo para la renovación. La frase hecha, como ya dije, expulsa al hecho y quiere suplir la realidad: también aquí se inscriben los lemas comerciales a los que se quiere dotar de un sentido insospechado: "[...] Y qué carajo, / si la casita era su sueño, si lo mataron en pelea, / si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva. // Liquidación forzosa, se remata hasta lo último" (21-24). Es la misma comprobación de "Inflación, qué mentira": la de hallarse en un espacio en descomposición, en la que lo valioso ya no vale nada. El diminutivo irónico vuelve a aparecer también como estilema característico de todos estos poemas¹³⁵¹.

Fuera del aspecto estrictamente léxico, el poema es un repaso de tópicos "nacionalistas" y la declaración de amor-odio entre el "yo" y el país: reiteradamente, se lee "Te quiero, país [...]" (4, 25, 26, 40, 46, 61, 62). Pero los atributos que se le conceden a ese país pretenden revelar que ello ocurre *contra* los numerosos defectos que se le

¹³⁵¹ También se recuperan las rimas internas como recurso satírico: "pobre sombra de país, lleno de vientos, / de monumentos y espamentos" (5-6); "bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos" (19).

achacan: "tirado más abajo del mar" (4), "tirado a la vereda" (25), "tacho de basura" (26), "desnudo que sueña con un smoking" (40), "de barro" (46), "pañuelo sucio" (61). Es una relación conflictiva, dialéctica, claro, en la que no se prescinde de lo negativo y degradado (el país es también "pez panza arriba", 4, o "caja de fósforos vacía", 25), en la que lo que importa es el sentimiento positivo, del que se espera la regeneración: "Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo / saldrá de este sentir. [...]" (46-47).

El poema pretende ser, pues, un "fresco" de esa patria. Además del lenguaje, presenta un desfile de "tipos":

15 Malandras, cajetillas, señores y cafishos,
diputados, tilingas de apellido compuesto,
gordas tejiendo en los zaguanes, maestras normales, curas, escribanos,
centroforwards, livianos, Fangio solo, tenientes
primeros, coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales, obispos

Alude también a sucesos históricos y a costumbres colectivas que han forjado un "carácter nacional" lleno

de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando
10de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

El "yo" critica ese talante pseudo-crítico que lleva a que en cada piso haya "alguien que nació haciendo discursos / para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos" (30-31) y que culmina en una total alienación: "ser argentino es estar triste, / ser argentino es estar lejos" (50-51).

Pero, sobre todo, el poema intensifica la atención dedicada a la configuración espacial imaginaria. Numerosas expresiones implican el sentimiento del espacio abstracto como base de la relación entre el sujeto y el país, empezando por esa definición final del "carácter nacional" como el del esencialmente "desplazado", al punto de integrarlo en una posible lectura autobiográfica, la del sujeto definitivamente expulsado: "[...] Hoy es distancia, fuga" (47); o ya en los últimos versos: "[...] te quiero / sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, / nada más que de lejos y

amargado y de noche" (62-64), que son un eco del principio: "esta noche continua, esta distancia" (3).

Otros espacios representados, indeterminados, tienen un carácter simbólico. Así, el "mar" bajo el que está hundido el país (4) o la "vereda" en la que está tirado (25), las "canchas de fútbol y ringsides" (10) o la "casita" que era su sueño, en que los argentinos se refugian del tedio o del miedo; o también esas "calles / cubiertas de carteles peronistas" (61-62) que acosan al sujeto. Esos lugares indeterminados no son sólo urbanos. También aparecen paisajes de campo (que conectan con "Aire del Sur"): "los ranchos que paran la mugre de la pampa" (36), "un horizonte de bañados" (60). Pero más interesante es la mención de lugares concretos que cifran el alcance crítico preciso dirigido contra un espacio llamado Buenos Aires:

35 qué quiniela, hermanito, en Boedo, en la Boca,
 en Palermo y Barracas, en los puentes, afuera,
 en los ranchos que paran la mugre de la pampa,
 en las casas blanqueadas del silencio del norte,
 en las chapas de zinc donde el frío se frota,
 en la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada de Mentira.

Frente a ese espacio ominoso bonaerense, los espacios concretos del interior argentino son lugares benévolos para la memoria: "me acuerdo de una estrella en pleno campo, / me acuerdo de un amanecer de puna, / de Tilcara de tarde, de Paraná fragante, / de Tupungato arisca, [...]" (56-59)¹³⁵².

El poema, pues, resulta una especie de "ajuste de cuentas" con el espacio constrictivo que va a terminar de expulsarlo. El sujeto quiere clarificar su sentimiento y su memoria, en lo que se muestra afín a los poemas, por ejemplo, de *Larga distancia*, aunque el objeto del amor aquí sea impersonal. El momento de evocación es momento

¹³⁵² Tras esas referencias debe leerse el recuerdo autobiográfico del maravillado descubrimiento de la geografía argentina. Durante el verano austral de 1941, como consta en las cartas a Mercedes Arias, viaja con su amigo Francisco Reta por el norte de Argentina: Córdoba, La Rioja, Tucumán, Jujuy, Tilcara, Resistencia, Corrientes, Posadas (1-VI-1941; Domínguez, ed. 1992: 236). Un año más tarde, cuando va a emprender otro viaje capital (el que le llevará a Chile) Cortázar afirma algo que puede relacionarse con "La Patria": "Necesito ese viaje, tengo que hacerlo o de lo contrario perderé los pocos deseos que todavía me quedan de vivir en la Argentina, país infecto" (diciembre, 1942; *ibid.*: 261).

de oscuridad ("Esta tierra sobre los ojos, / este paño pegajoso negro de estrellas impasibles", 1-2) y la evocación del mundo que ha quedado atrás, sin condescendencia pero sin rencor, se aparece como necesidad para poder seguir adelante sin lastre. La patria, entonces, es, como el agua en el poema de Keats¹³⁵³, "La tierra entre los dedos, la basura en los ojos" (49), que se escapa y que ciega, pero a la vez irrenunciable espacio de formación de la identidad, ámbito del pasado, teatro de la memoria.

"Medianoche aquí"

Aunque "La patria" es el poema que cerraría la reconstrucción hermenéutica del espacio constrictivo, es posible todavía aducir un texto, "tango musicable y musicado" esta vez, sólo accesible en el disco *Trottoirs de Buenos Aires*. Su valor poético es mínimo, pero, sin embargo, encaja perfectamente como corroboración de algunas de las constantes imaginarias que han ido apareciendo aquí.

Lo más notable es la absoluta imposición de la voz de un "yo" que se pregunta por el sentido de la vida en un ámbito oscuro del todo análogo con el recién presentado en "La patria": "Es siempre medianoche aquí" (1). Él mismo oscurece cuanto toca: "Es siempre medianoche donde uno va" (6). La nostalgia de un pasado mejor ("Un tiempo hubo de sol y de luz, / para vivir de pie, para cantar, / las calles en el norte o sur / se abrían como manos de amistad", 15-18) interesa en tanto que dirigida a un destinatario identificado explícitamente como "hermano criollo" (23)¹³⁵⁴ a quien se quiere hacer partícipe de una esforzada esperanza ("volverá el claro tiempo de vivir", 30). Esa nostalgia que parece relacionarse con la circunstancia histórica concreta que la Argentina vivía en el momento de publicación del disco (1980) está mejor expresada en

¹³⁵³ Que da título además a una sección de *Salvo el crepúsculo*, "El agua entre los dedos": "Still scooping up the water with my fingers / In which a trembling diamond never lingers" ("To Charles Cowden Clarke", cit. por Cortázar; SC: 109).

¹³⁵⁴ Me fijo especialmente en este destinatario, pero una de las debilidades del poema es la multiplicación injustificada de destinatarios, que oscurece el sentido: también aparece un "mi amor" (36), de modo que el texto no llega a definir su intención.

otros versos que recuperan, como digo, la composición simbólica común en los poemas

de *Razones de la cólera*:

El río se borró, mi amor,
y al filo de sus aguas te vas vos.
Caranchos de agonía están
40 comiéndose mis ojos, ya.

Y todo juega a ser lo que no es,
con máscaras de sombra te hacen andar.
¿Qué han hecho del rosal y del clavel?
Flores de cementerio y de hospital.

La desaparición del mundo se cifra en la desaparición del río que lo articulaba. La imagen de los ojos "comidos" es símbolo habitual de dolor en estos poemas. La perversión del sentido de las flores y el enajenamiento de la identidad de las cosas corresponde, una vez más, a la pérdida de valor y de sentido en el mundo opresivo.

4.2. LA EXPULSIÓN DEL SUJETO

Tras la descripción de las circunstancias que vuelven asfixiante el ámbito de la vida, el siguiente grupo de poemas que he de analizar describe la progresiva toma de conciencia del sujeto que ha decidido romper con todo eso y que a partir de ese momento debe enfrentarse con que la decisión de cambiar el "estado de cosas" lo convierte en un desarraigado en quien las "cosas" abandonadas no dejan de actuar.

"1950, Año del Libertador, etc."

El primer texto que debe leerse en ese sentido es el poema titulado "1950, Año del Libertador, etc". Cortázar mismo es consciente de ello al colocarlo en *Salvo el crepúsculo* inmediatamente detrás de un texto en prosa que en este caso no lo comenta, sino que más bien recibe al poema como ilustración. Es un fragmento capital para la comprensión del "estado de ánimo" del poeta inmediatamente anterior a su salida de Buenos Aires. Lo primero es el reconocimiento de vivir en un ámbito cultural enajenado, casi travestido:

Nuestra autocompasión estaba demasiado presente en la poesía bonaerense de ese tiempo plagado de elegías, que en el fondo eran tangos con diploma de alta cultura, el mismo amargo regusto de nuestras frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dios o los cardines importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin...). (SC: 337).

Cortázar siente que esa situación de "frustración" no había encontrado su palabra adecuada y reconoce su propia responsabilidad en el mantenimiento de ese estado de cosas en lo literario, pero afirma su voluntad de ruptura radical:

Para uno que otro buscando una identidad y de ahí una reconciliación, cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles. Por supuesto yo también había caído en la trampa y cómo, pero a la hora de las rupturas busqué salir a manotones, desde poemas y cuentos y destierro. (*ibid.*).

El paso siguiente en su análisis traspasa el límite de lo estrictamente literario y da la medida de su respuesta:

Sin un camino preciso, pero seguro de que debía escapar de las rutinas porteñas tal como se practicaban en esos años. Había que irse (en todo caso yo tenía que irme), agazaparse en la ironía, mirarse desde ahí sin lástima, con un mínimo de piedad, confiando en poder volver alguna vez "más viejo y más sapiente" (cita de un poeta inglés, me dirá alguien justamente). Y que las razones de la cólera y la nostalgia no fueran solamente el hecho de estar tan atado al poste ciudadano, a los ritos de la mufa. (*ibid.*).

La salida de Buenos Aires es una liberación exigida por la coherencia con un análisis: no podía limitarse a criticar sin pasar a la acción, siquiera fuese una acción restringida al ámbito de lo individual. Durar en ese mundo que se siente opresivo es perpetuar las condiciones que propician tal opresión. Si la fuerza individual no permite transformarlo íntegramente, la acción coherente, responsable, con la propia crítica es desaparecer de ese mundo, negarle el derecho sobre la propia vida. Era preciso renovar las "razones de la cólera y la nostalgia", hacerlas dinámicas, hacerse dueño de ellas, obligarlas a depender de una decisión propia, que no fueran sólo impuestas por la rutina de la Gran Costumbre.

Rein (1969: 71) aprecia en este poema algo que considera "tema obsesivo" de Cortázar: la lucha individuo-sociedad. Es, sin duda, exagerado plantear sin explicación el tema en términos casi "darwinianos", pero si con ello quiere decirse la crisis de integración del sujeto en un orden que ya carece de valores relacionados con lo sacral,

la interpretación es acertada. La estudiosa encuentra, paradójicamente, que aquí lo que ella llama "lirismo"

funciona precisamente en la medida en que no brota de un individuo que observa y razona, sino de un sentir colectivo que el poeta va a buscar en la letra de un tango y logra integrar en las alusiones más locales y concretas. (*ibid.*).

En efecto, una vez más aparece la integración de un texto preexistente, estrategia habitual en el discurso crítico-lírico de Cortázar y que pertenece al arsenal de la escritura irónica que el mismo subraya en la nota que precede al poema. Ese intertexto es un verso: "Y si el llanto te viene a buscar..." que se pone en exergo y se recupera como primer verso del poema¹³⁵⁵. Pero la ironía es de alcance mucho mayor cuando se considera el título: es el particular tributo cortazariano a las celebraciones del centenario de la muerte del general San Martín, su "oda al libertador"¹³⁵⁶, a quien, sin embargo, no se menciona para nada, ni siquiera en el título (sustituido por un fatigado "etc")¹³⁵⁷ y, en cambio, el poema se convierte, de previsible loa de las virtudes nacionales, en provocación al "argentino" a aceptar sus debilidades.

¹³⁵⁵ "De un tango" (como el autor lo identifica, irónicamente, por lo conocido: se trata de "Muñeca brava"). Ocurre aquí algo parecido a lo que ocurría en "Rechiflao en mi tristeza", donde la cita iba en el título, y se prolongaba en el texto. En el poema que comento ahora, sin embargo, el funcionamiento de la intertextualidad es distinto, pues se da en otro nivel discursivo, marcando las fronteras.

¹³⁵⁶ La ironía se revela cuando se sabe que poco después de este poema Cortázar alaba a Keats por no sentirse obligado a esa escritura típicamente romántica: "La íntima seguridad que tiene Keats de su plenitud interior, la confianza en su intrínseca humanidad espiritual [...] lo liberan tanto del narcisismo confesional a lo Musset como de la oda al libertador o al tirano" ("Casilla del camaleón"; VDOM: 328; en *Imagen de John Keats*, no obstante, el texto reza: "[...] lo liberan del narcisismo confesional, de todos los fetiches del romántico que desconfía de sí mismo"; IJK: 500). De ese modo, esta escritura es prueba de la "íntima seguridad" de Cortázar en su "plenitud interior".

¹³⁵⁷ El título funciona también, plausiblemente, como índice de fecha de escritura. Aunque el poema no aparece en *El examen*, sí que lo hace el título (que demuestra así su condición de sintagma fijado en el discurso colectivo): el Cronista lleva en el bolsillo "un excelente encasillamiento de 1950, Año del Libertador General San Martín" (E: 88). Lo que sigue en la novela también es interesante para aquilatar el grado de "opresión" que se cifraba en ese "encasillamiento", por contraste: "(y en esa fecha, en París, Yehudi Menuhin tocaba las sonatas de Bach para violín solo. / y en Padua estaba Edwin Fischer / y Arletty representaba "Un tramway nommé Désir" (en París) / y en Barracas fallecía la señora Encarnación Robledo de Muñoz / Y alguien, en un hotel, lloraba con la cara entre las manos pensando en las sonatas para violín de Prokofiev, / y un estanciero en Chivilcoy paraba un auto en la confitería de Galarce y Trezza, y ordenaba a su peón: "¡A ver, Pajaro Azul, entrá a / comprar alfajores!" / y en Montreal llovía finito". Quizá ese llanto por las sonatas de Prokofiev sea el que desencadena la escritura del poema.

Así, el texto es la exigencia a un "tú" ("Llorá, argentino") que engloba al "yo" (inequívocamente, por las peculiaridades de su dicción, comenzando por el voseo), reclamándole valentía para enfrentarse con lo más doloroso, para aceptar su identidad íntegramente: "Y si el llanto te viene a buscar / agarralo de frente, bebé entero / el copetín de lágrimas legítimas" (1-3). Al contrario que el programa pervertido que puse al inicio de mi comentario de este "discurso vehemente", lo deseable no es conseguir convertirse en un "sujeto imperturbable", en un "hombre tranquilo", insensible para todo lo injusto y desordenado. El llanto es legítimo si es de verdad y permite darse cuenta de que lo que se consideraba ajeno forma parte de lo propio: "llorá las desgracias que creías ajenas" (7). A continuación, la voz admonitoria enumera todas las formas de de la falsificación o del ocultamiento, que proceden de esa irracional búsqueda de una tranquilidad fundamentada en el bienestar material ("la siesta de barrigas rellenas de pan dulce", 10). La biografía del individuo consiste en la sucesión de esas falsificaciones impuestas desde fuera: hay que llorar la "infancia envilecida por el cine y la radio" (11). La vida se representa como una domesticación, el sometimiento a la costumbre y a las exigencias de la vida social: "tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor sin recompensa, / llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta, / llorá tu nombramiento o tu diploma" (12-14). Finalmente, todo lo conseguido en ese proceso no es más que limitación, atadura que finge ser progreso individual: "[...] te encerraron en la prosperidad o la desgracia, / que en la llanura más inmensa te estaquearon / a un terrenito que pagaste / en cuotas trimestrales" (15-18). El sujeto, finalmente, ha sido doblegado y sometido a las leyes del mercado.

"Esta ternura"

Si "1950, Año del Libertador, etc" es un reclamo virulento de enfrentarse con lo más rechazado de lo propio y diseña la figura de un individuo atípico, de un "argentino" improbable -el que tuviera el coraje de asumir sus prescindencias

acumuladas-, "Esta ternura", por el contrario, plantea el sentimiento de rechazo experimentado por un sujeto que se inventa a sí mismo como parte de un colectivo de "incomprendidos". En *Salvo el crepúsculo* está precedido por el fragmento de Enrique Molina que mencioné en nota al comentar "Viento de esquina" y los últimos versos de esa cita resumen perfectamente ese sentimiento de "extrañeza": "cuando despierta el Pródigo, con un escalofrío / entre los muros de su casa". En efecto, la conciencia de ver rechazado aquello que el sujeto tiene que ofrecer a los otros lo pone ya al margen, en situación de romper con ese mundo que no acepta sus dones.

La construcción del poema que ahora comento está basada en la oposición de esos dones -creación o parte del sujeto- y los destinatarios indiferentes, desdeñosos o incluso inexistentes. El discurso se enmarca en medio de dos preguntas que traducen toda la desolación del rechazado: "Esta ternura y estas manos libres, / ¿a quién darlas bajo el viento? [...]" (1-2); "Entonces, ¿nadie quiere esto, / nadie?" (14-15). En cierto modo, la segunda pregunta es la respuesta a la primera y su formulación interrogativa sólo es un mecanismo retórico que, acentuando la desesperación del hablante, intenta un último gesto de donación. El poema, de hecho, es otro de los objetos que el sujeto está ofreciendo (la ambigüedad del demostrativo, deíctico y anafórico, así permite pensarlo), acaso el último, y la pregunta apunta a un destinatario cada vez más improbable.

Entre ambas preguntas se distribuye la oposición "dones / destinatarios" en una sucesión de imágenes simbólicas de diferente alcance: "[...] Tanto arroz / para la zorra [...]" (2-3); "la ansiedad de esa puerta abierta para nadie" (4); "Hicimos pan tan blanco / para bocas ya muertas [...]" (5-6); "Tocamos instrumentos, para la ciega cólera" (9). Es la dialéctica sin resolución posible que opone el "hacer-dar" al "no aceptar". La oposición se representa simbólicamente en la antítesis explícita "ternura" / "ciega cólera" que inscribe explícitamente el texto en el ciclo *Razones de la cólera*. Por otro lado, al cifrar la serie de dones bajo el paradigma de la "ternura", se establece una doble deriva. En

primer lugar, intra-textualmente, esa "ternura" debe vincularse con la imagen del "pan tan blanco", que a su vez se integra en un paradigma de simbolismo alimenticio ("arroz" y más adelante otro par de opuestos, en este caso líquidos: "[...] el té / frío de la vela al alba", 7-8; "[...] la sidra caliente / en la vergüenza de la medianoche"). En segundo lugar, la "ternura" suscita, obviamente, el tema amoroso, en el que, por otra parte, el simbolismo alimenticio ya jugaba un papel importante. De ahí que este poema pueda aducirse como otro ejemplo en el que la "contaminación" de niveles temático-genéricos ("crítica" - "lírica") es rasgo inherente a la culminación del ciclo de la escritura de la pasión ("cólera" - "eros"), según ya sugerí al comentar "La patria", donde la tensión acaso, por exacerbada la diferencia de objetos explícitos, era más evidente.

La cohesión semántica y expresiva del poema se hace más fuerte cuando de la consideración del paradigma simbólico alimenticio (a partir de la presencia del "arroz") se deriva hacia el juego de palabras deslexicalizado, como medio de deconstruir, otra vez, el lenguaje trans-individual. En efecto la cita incompleta del palíndromo famoso (recordado por Cortázar en otras ocasiones¹³⁵⁸) culmina en la denuncia de los posibles destinatarios como "zorras" malintencionadas. En ese lugar, el "arroz", en virtud de la cita, se transforma en imagen de la operación literaria ("arroz para la zorra" como emblema de conciencia y juego metalingüístico, que se refleja en el propio poema en paronomasias como "sombras y sombreros olvidados", 15) inaugurando así el paradigma subyacente de la escritura incomprendida que, pasando por la referencia metonímica de "tocar instrumentos", culmina en el ofrecimiento desdeñado del poema mismo.

Sobre esa sugerida trama metapoética se desarrolla más explícitamente el tema de la fisura entre el "yo-nosotros" y los otros indiferentes: "la puerta abierta para nadie" es imagen del umbral no trascendido que es imagen espacial clave en estos poemas de

¹³⁵⁸ En cuentos basados en ese recurso: "Lejana" (de *Bestiario*), "Satarsa" (de *Deshoras*). Y también en el final del poema "La noche de las amigas": "Alejandra, mi bicho, / vení a estas líneas, a este papel de arroz / dale abad a la zorra" (SC: 283).

la inminencia de la ruptura. El baldío esfuerzo por abrir el ámbito propio a los demás genera dos sentimientos: la ansiedad, pero también la "vergüenza" del que ha realizado una acción "fuera de lugar". La primera, explícita en el sujeto que espera ante la puerta, se repite implícitamente en la imagen de la espera inútil que ese "té frío de la vela al alba" (7-8). Ese líquido que no será bebido encuentra su destino en la corrupción (la frialdad), idéntico (simbólicamente, aunque opuesto semánticamente) a la "sidra caliente" que habrá que beber a solas y en secreto, "en la vergüenza de la medianoche" (13). En tales circunstancias, el sujeto siente cortados todos los vínculos con el mundo, se siente expulsado, y su estado de ánimo le lleva a prepararse para la partida.

"Pavadas"

Esa expulsión intentará traducirse irónicamente en el penúltimo poema de *Salvo el crepúsculo*, "La polca del espante", que traduce al lunfardo la situación de "fuga" como única solución posible al sentimiento de no pertenecer a un mundo ya totalmente degradado. No obstante, conviene, antes de comentar ese poema no incluido en *Pameos y meopas*, referirse a otro que sí aparece allí para desaparecer luego y que ya plantea el tema del destierro: "Pavadas".

El título, marcado dialectalmente como tantos otros poemas de este ciclo, es de por sí una síntesis valorativa del contenido. Formalmente, es un poema atípico dentro del ciclo, al estar constituido por tres cuartetas heptasilábicas asonantadas¹³⁵⁹. La estructura del poema se basa en la analogía entre el contenido de cada una de las estrofas, que repiten la configuración sintáctica. La enunciación se traduce en apelación admonitoria a una 2ª persona, algo que ya ha aparecido en poemas como "1950, Año del Libertador, etc", lo que dota al poema de un carácter moralizante que, si, por un lado, puede contrastar con el tono irónico general del ciclo, por otro lado constituye, obviamente, una de las modulaciones tradicionales del discurso crítico.

¹³⁵⁹ Nuevamente, planteo la hipótesis de que esa regularidad métrica (y en ese metro preciso) puede encontrarse detrás de la eliminación del poema.

Cada una de las estrofas, entonces, aconseja no cometer (o prohíbe la realización de) una "pavada". Las dos primeras revelan inequívocamente su carácter moralizante al optar por un discurso imaginario fácilmente traducible a sentencia abstracta. Así, la primera "pavada" o tontería que habrá que evitar será "intentar fingir vida donde no la hay": "Al árbol ya cortado / no lo claves en tierra, / porque su copa seca / no engañará a los pájaros" (1-4). Es evidente que, en el contexto global en el que pretendo interpretar este poema, ese consejo deriva del sentimiento de desolación frente a un mundo indiferente y privado de valores. Es la exigencia de no "travestir" la realidad que según el propio Cortázar se halla en su decisión de romper con todo¹³⁶⁰.

La segunda tontería evitable es "querer limitar lo ilimitable": "Al río que discurre / no le levantes diques, / porque en el viento libre / cabalgarán las nubes" (5-8). Frente al mundo muerto se presenta el sujeto en fuga. La conexión imaginaria con otros poemas del ciclo es evidente, comenzando por la mención del río, que recupera su movilidad para transportar al sujeto fuera de ese mundo que antes se veía limitado precisamente por el río entendido como frontera. Una vez más, el procedimiento dialéctico ha disuelto el valor negativo para hacerlo positivo.

La tercera estrofa, sin embargo, abandona el discurso figurado para declarar cuál es la más imperdonable de las tonterías: consolar al desterrado ("Al hombre desterrado / no le hables de su casa. / La verdadera patria / cara la está pagando", 9-12). De ese modo, las dos "pavadas" anteriores se revelan como analogías "elementales" (basadas en dos fuerzas naturales: el aire enrarecido, constrictivo frente al agua viva, en fuga) que conducen al desenlace literal de la salida del sujeto de su ámbito original para encontrar un espacio verdadero en el que integrarse y reconocerse. La nostalgia por lo abandonado debe reprimirse, el destierro, la expulsión, es castigo por haber querido acceder a la verdad (mientras que las otras dos

¹³⁶⁰ La continuidad imaginaria con el poema sacrificial "Tala" es evidente y la inversión simbólica significativa: mientras que allí los pájaros anidan "en la imagen ausente", aquí se resisten a aceptar el simulacro: la privación de la verdad no puede conducir a aceptar lo falso.

"pavadas" lo son por falseamiento). El poema, pues, se diría traducción del verso de Wordsworth que Cortázar citaba "mal" en la prosa que precedía a "1950, Año del Libertador, etc": representa la tristeza derivada de la sabiduría. O, quizá más cerca, "Pavadas" desarrolla el verso de "Les hiboux" de Baudelaire que, no por casualidad, entonces, actúa como epígrafe general de la sección "Razones de la cólera" en su configuración última: "L'homme ivre d'une ombre qui passe / Porte toujours le chatiment / D'avoir voulu changer de place" (SC: 317).

"La polca del espiente"

Como he dicho este poema podría cerrar la interpretación del momento de expresión poética de la conciencia de ir convirtiéndose en un sujeto expulso. Su lugar en *Salvo el crepúsculo*, desde luego, no es casual, pues sólo cede el lugar de clausura, la última palabra, a un poema, "El encubridor", cuyas connotaciones macro-textuales (en relación con el tema de la identidad) ya he comentado y que acaso incrementarán su sentido global al mostrar que el discurso crítico culmina, circularmente, en la reflexión más acendrada sobre el problema de la identidad del sujeto. Si el título en lunfardo (espiente="desplante", "espantada", huida, fuga) puede disimular para gran parte de los lectores la relación semántica explícita con el vector final de desarrollo del discurso del conflicto sujeto-mundo actúa, sin embargo, como índice estilístico macro-textual al integrar el paradigma del "idioma de los argentinos" que a lo largo de todos estos poemas se ha denunciado como uno de los factores de constricción más severos¹³⁶¹. De otro lado, la fuerte connotación dialectal del título determina, a mi juicio, la única variante del poema en sus diferentes publicaciones: el v. 1 pasa de "El acordeón, con tantos pliegues, ¿por qué un sonido" (UR) al más autóctono "El bandoneón, con tantos

¹³⁶¹ Por si hiciera falta una prueba suplementaria, Bioy incluye el sintagma completo que titula el poema cortazariano en uno de sus ejemplos del léxico del "argentino exquisito": "¿ No le parece a usted significativo / que tocan la polca del spiente?" (R. L. *La historia en diálogos versificados*) (Bioy Casares, 1978, s.v.: "significativo") lo cual probablemente apunta a un referente concreto que no he podido localizar.

pliegues, ¿por qué un sonido" (RC, SC y RC2). La transformación, obviamente, no afecta sólo al objeto representado, no es mero signo de "color local", sino que redundando en la fijación inequívoca del lugar de partida, en la denuncia precisa de cuál es el mundo que se ha convertido para el sujeto en inhabitable.

Por si el título no resultaba signo de "escisión" lo suficientemente claro, la inserción del poema como penúltimo texto de *Salvo el crepúsculo* se acompaña de un comentario que lo sigue en el que el carácter conclusivo es ya inequívoco:

Me fui, como quien se desangra.

Así termina Don Segundo Sombra, así termina la cólera para dejarme, sucio y lavado a la vez, frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina. (SC: 345)

La cita de un texto fundacional (de una literatura y de una identidad nacional)¹³⁶², el contenido sacrificial simbólico de esa cita (ratificado en la paradoja lustral del comentario: "sucio y lavado a la vez"), la autocita que remite a una configuración espacial de orden trascendente ("otros cielos", no otras tierras, por ejemplo, con referencia al cuento "El otro cielo", de *Todos los fuegos el fuego*, en el que los dos espacios, París y Buenos Aires, están unidos), la explícita referencia a Orfeo, que ya aduje en otro lugar, convierten este comentario, el poema que lo precede y, por extensión, todo el ciclo de *Razones de la cólera*, explícitamente aludido ahí, en cifra y colofón consciente del desarrollo recorrido por el discurso lírico cortazariano.

A la hora de comentar el poema en cuestión, es preciso volver todavía sobre el título. La referencia lúdico-festiva que implica la mención de la "polca" se justificará intra-textualmente en los dos últimos versos, constituidos, una vez más, por una frase hecha de cortesía: "[...] el baile estuvo espléndido, / tan familiar, tan concurrido" (11-12), que desde luego no pueden leerse inocentemente: el mundo que se abandona por

¹³⁶² Es fundacional también en la escritura de Cortázar. En una carta a Marcela Duprat consigna: "Güiraldes, al final de *Don Segundo Sombra*, dice: "Me fui como quien se desangra". Así hube de volverme yo del norte" (Chivilcoy, 30-VI-1941; Cócara *et al.*, 1993: s. p.). Unos años después, el *alter ego* Andrés Fava confiesa abiertamente: "Yo empiezo verdaderamente en este punto. Empiezo frente a *Don Segundo Sombra*, llorando" (DAF: 46).

hastío, irónicamente disimulado en la despedida, se representa como una *kermesse* en la que todo resulta demasiado sabido, demasiado pequeño, demasiado agobiante.

Percibiendo la continuidad del tono satírico, Cortázar introduce como presentación del poema un par de líneas que lo unen al poema precedente en *Salvo el crepúsculo*, "Entronización". Si el poema dedicado a la "heladera" surgió con ocasión de una fiesta inverosímil para celebrar esa entrada en el progreso, la "polca del espiente" pudo surgir entonces: "Y tal vez en esa misma fiesta, en cualquier rincón donde hubiera una botella de caña y cigarrillos" (SC: 344). No obstante, la *dubitatio* revela que se trata de un artificio retórico de orden macro-textual que pretende dotar de mayor cohesión al final del volumen poético. Desde luego, aunque una ceremonia pervertida como aquella "entronización" no fuera la ocasión real para decidir la fuga, en la estructura imaginaria del proceso la única reacción que le queda al sujeto es desaparecer de un mundo que propicia esos rituales.

El poema, por otro lado, juega al despiste retórico: los diez primeros versos se centran en la imagen del bandoneón, describiendo algunas de sus características simbólicas y convirtiéndolo incluso en destinatario explícito del discurso. Así, el artificio retórico que generaría el poema, en el contexto que intento reconstruir, sería una metonimia: el bandoneón aparece como signo del mundo estrecho. Sin embargo, el final del poema reserva una sorpresa de tipo metapoético que obliga a releer el poema con otro tenor. El "yo" confiesa: "[...] Me hablo a mí mismo, a la hora / de la funda [...]" (10)¹³⁶³. Por ello, una referencia metatextual anterior se convierte en punto de partida del discurso figurado. Si en el v. 5 se apela al "bandoneón" ("no sé cómo decirte: cesa, desintégate"), la revelación de que el bandoneón es figura del "yo" implica que el poema entero es el modo en el que el "yo" se da a sí mismo esa consigna.

¹³⁶³ Pareja conciencia de discurso auto-télico se encuentra en "El cenotafio": "No estoy del todo aquí donde me hablo" (5), que también se sirve de la representación imaginaria del "hueco", que caracteriza al bandoneón: "la urna está vacía". Ese poema se encuentra muy próximo a "La polca del espiente" en *Último round*.

Los atributos del bandoneón (¿instrumento "tocado para la ciega cólera", como se decía en "Esta ternura"?) serán los propios del "yo": está vacío o lleno de aire, como un "túnel de amor para la rata" (4), un agujero. Lo único en que abunda es en "pliegues" (1), anfractuosidades, aristas que convierten en dificultoso su manejo, su comercio con el mundo. Por otro lado, el bandoneón (más que el acordeón) es un objeto musical paradójico; la organización de sus teclados no se rige por el orden armónico habitual, como es sabido: es un instrumento difícil de dominar, de ahí, quizá que esté destinado a la desaparición: "apenas pocas manos te imponen / razón de durar. [...]" (9-10). Esa característica inarmónica implica que su sonido sea "turbio masticado", un sonido que no consigue apagar el opresivo silencio: "[...] ese silbido blando que no hace / darse vuelta al silencio" (2-3). Todo eso es directamente traducido al estado de ánimo del "yo", complicado, inadaptado, solo, a punto de desaparecer. Otras características simbólicas que han aparecido en poemas de esta serie vuelven a encontrarse aquí, como la viscosidad que ensucia el ámbito y dificulta el movimiento y la imposibilidad de todo signo de expansión y limpieza: "corazón postal tejido con engrudo / bajo camisas donde no estallará el árbol de la lluvia" (6-7).

En esas condiciones, la única solución es, primero, la concentración, el encierro, el repliegue ("la hora de la funda", pliegues), mientras llega el momento de la desintegración total (que debe leerse literalmente: como resultado de la integración no conseguida). Entre tanto, nada hay que lo retenga y le haga seguir vivo salvo algunas presencias ausentes: "Respiración arrendable para muertos que vuelven" (8). Pero el *mutis* es inminente, la despedida inevitable, aunque para ello haya que servirse una vez más de los tópicos y de la mentira ("el baile estuvo espléndido").

4.3. DEL OTRO LADO

Sería posible proponer, como epílogo a este movimiento de constricción y expulsión, el comentario de los poemas que más claramente suponen una

contemplación, "desde el otro lado", de lo que se dejó atrás en confrontación con lo que se encuentra a la llegada. Tres de los particulares "tangos" cortazarianos serán la mejor medida de esa nostalgia por un mundo ya irrecuperable; dos poemas asociados a lugares concretos de París les pondrán el contrapunto.

Como ya advertí, varios de los poemas de RCA (PM) pasan a la sección "Con tangos" de *Salvo el crepúsculo*. De ellos ya han sido comentados "Las tejedoras" y "Aire del sur" en este mismo capítulo. Analizaré ahora el que -acaso con "Aire del sur"- tiene en el título la menos equívoca referencia musical: "Milonga". A él añadiré otros dos poemas que aparecen estrechamente relacionados con éste, en tanto en cuanto los tres se incluyen en el disco *Trottoirs de Buenos Aires*, que ya desde su título implica esa fusión de mundos: "La mufa" y el que da título al disco "Veredas de Buenos Aires"¹³⁶⁴.

El epígrafe que se antepone a toda la sección "Con tangos", tomado del célebre tango "Sur" de Homero Manzi, es ya una comprobación de la transformación de mundos: "...pesadumbre de barrios que han cambiado"¹³⁶⁵. El citado contrapunto entre poemas que propongo ahora revelará por ejemplo el cambio operado entre las "veredas" de Buenos Aires y la "rue Montmartre" o, aun más explícitamente, el "Quartier".

Los tres poemas de esa sección que he de comentar preceden en la escritura al proyecto discográfico y, por eso, son de los mejores textos incluidos en el vinilo, a diferencia de algún otro que he citado ocasionalmente¹³⁶⁶. En *Salvo el crepúsculo*,

¹³⁶⁴ A esos poemas que cambian de sección en el paso de *Pameos y meopas* a *Salvo el crepúsculo*, hay que añadir "Por tarjeta" testimonio de una desaparición ("Parece que ha dejado de ir al almacén los sábados", 1), que, a pesar de vincularse con el sentido de la "expulsión" que aquí presento, Cortázar re-interpreta como involuntaria al incluirlo en el último libro y la asocia a las consecuencias de la dictadura ("Esto fue escrito hace por lo menos veinte años. Una vez más la naturaleza habrá imitado al arte", SC: 77). Además de esa ominosa imitación "sobrevenida", me interesa señalar que en ese poema puede leerse otra imitación de un soneto de Carriego: "En el café" ("Desde hace una semana falta ese parroquiano", 1; Gimferrer, ed., 1981: 222).

¹³⁶⁵ Conviene recordar a tal respecto toda la última estrofa del tango: "Nostalgia de las cosas que han pasado, / arena que la vida se llevó. / Pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió".

¹³⁶⁶ La debilidad del disco en ese aspecto ha sido reconocida incluso por el intérprete: "Se hizo con poco,

Cortázar suele advertir en nota al margen que esos textos conocieron la versión cantada. De "Veredas de Buenos Aires" dice: "De este texto nació un tango con música de Edgardo Cantón"; de "Milonga": "El Tata Cedrón cantó esta milonga con música de Edgardo Cantón"¹³⁶⁷.

Fuera de la posible voluntad inconfesa de rendir homenaje a una determinada tradición poética (también Borges escribió sus milongas "para las seis cuerdas"), Cortázar subraya en sus comentarios de esos poemas la relación con la nostalgia y con la necesidad de rendir cuentas con el mundo abandonado, con imágenes que aparecen explícitamente en los poemas:

Un poco eso, claro; los tangos como recuento de amores humillados y recapitulaciones de la desgracia, pueblo de larvas en la memoria mostrando en el perfil de las melodías y en las casi siempre sórdidas crónicas de las letras las monedas usadas y repetidas, la obstinada numismática del recuerdo. (SC: 74).

Esa "numismática" aparece en "Milonga" ("la mano busca una moneda [...]"), 8) pero en el comentario sugiere el desgaste (la "usura") de la experiencia privada de valor trascendente, sometida a rutina y costumbre cuyo sentido ya no se percibe.

El tango ajeno se convierte en estímulo-impronta que convoca al mundo abandonado ("magdalenas de Gardel o de Laurenz tirando a la cara los olores y las luces del barrio", SC: 74) y exigen una respuesta discursiva análoga. Pero lo más significativo es la actualización que Cortázar realiza en *Salvo el crepúsculo* del sentido de unos y otros tangos, haciendo que trasciendan la nostalgia para convertirse en signo

en 1980, y reconoce Cedrón que tal vez faltó "madurar el material, haber cortado donde había mucha letra" (VV. AA., 1994: 20). Alazraki (1994b: 364) renuncia a la valoración estética para proponer esos textos como "prueba" de su hipótesis de un Cortázar post-modernista: "Cortázar tenía plena conciencia de ese doble filo que informa la eficacia del arte postmodernista. Escribió poemas de clara inspiración milonguera y que luego terminaron en letras de tangos cantados por el Tata Cedrón y Edgardo Cantón. A la "poesía de lujo", referencia inequívoca al arte académico, opuso formas populares que absorbían recursos y formas de la poesía culta produciendo esa tensión que tipifica el arte postmodernista". Semejante reconstrucción *a posteriori* del "juego de las interpretaciones" entendido como conflicto de ismos es menos reveladora que la propia interpretación autoral, también "sobreenida", del posible sentido "político" de esos poemas (como se verá más abajo), que, además, los integra mejor en un cauce de escritura más amplio.

¹³⁶⁷ Sin embargo, no se advierte de "La mufa", lo que debe relacionarse con el hecho de que en el disco este poema se funde con "Milonga".

anticipador del horror que alentaba (larvado) en las situaciones que suscitaron las "razones de la cólera":

Nunca viniendo solos, y en estos últimos años tan pegados a nuestro exilio, que no es el del lejano Buenos Aires de una clásica bohemia porteña sino el destierro en masa, tifón del odio y el miedo. Escuchar hoy aquí los viejos tangos ya no es una ceremonia de la nostalgia; este tiempo, esta historia los han cargado de horror y de llanto, los han vuelto máquinas mnemónicas, emblemas de todo lo que se venía preparando desde tan atrás y tan adentro en la Argentina. (SC: 74).

De ese modo, los "tangos" cobran un sentido insospechado en el momento de su escritura y la respuesta del sujeto a la presión de un mundo en el que no puede ni quiere integrarse, la decisión de salirse de él, anticipa, con tantos años de distancia, la forzosa salida de otros muchos que no habían podido ver la sombra (goyesca) que se cernía sobre ese mundo¹³⁶⁸.

"Milonga"

El primero de esos tres poemas que pudo leerse es "Milonga"¹³⁶⁹. Desde su primera palabra es declaración de la sensación predominante en el sujeto expulso: "Extraño la Cruz del Sur" (1). En su versión "original" (PM, BA, SC) el poema consta de

¹³⁶⁸ Benedetti (1988: 10) se hace eco de ese comentario autoral: "¿Por qué se dedica a exhumar poemas como *Milonga* o *Por tarjeta*, que tienen 20 años de solera, si no es para avectarlos de algún modo (cual si fueran una interpretación *avant la lettre*) a los recientes y trágicos capítulos de la historia argentina?". Es sabido que Cortázar se consideró, desde el triunfo de la dictadura argentina, un exiliado político (más aún cuando sus libros fueron prohibidos por la Junta Militar). Ello suscitó no pocas tensiones con otros escritores exiliados como consecuencia directa o inmediata del golpe de estado y del régimen de terror impuesto y que veían en la actitud cortazariana una especie de oportunismo político (cfr. Cortázar, 1978a, 1979a, 1979b, 1979c, 1981c, 1993 y Fermosell, 1981). Sin necesidad de acentuar ningún aspecto "profético" en la escritura cortazariana, se comprende mejor esa actitud si se integra en el proceso de escritura de la "cólera" que vengo analizando. La historia confirma, fantásticamente, la intuición: el mundo degenerado ("dañado") que ya se denunciaba en poemas de los años 50 no puede evitar hacer exhibición del horror en el que concluye. La salida del país en 1951 no es sólo ruptura "bohemia" con una "vida burguesa" y *rangée* que el autor temía, según confesaba todavía en entrevistas previas al golpe militar (cfr. Beaulieu-Camus, 1974), sino anticipación inconsciente (por imposible) de una respuesta que sólo el tiempo hará forzosa para muchos. Esa nueva lectura que la historia impone al discurso poético justifica, a buen seguro, la opinión de Cortázar respecto a un cierto cambio de "valores culturales" que precede en *Salvo el crepúsculo* a "La mufa", y cuyo alcance se amplía desde este punto de vista: "[...] Hoy (podría dar los nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons" (SC: 70).

¹³⁶⁹ Había aparecido ya en *Buenos Aires, Buenos Aires* (BA: 96). Por otro lado, en el disco *Trottoirs de Buenos Aires*, este poema se une sin solución de continuidad a "La mufa" y, además, se le añade allí un estribillo y una ampliación extensa de nueve versos que no aparecen en ningún otro lugar.

trece versos en los que se desarrolla la nostalgia de un ámbito concreto; su cifra son "los otros cielos" que se evocan al final de *Salvo el crepúsculo*, como he consignado: la emblemática estrella que el hombre de la planicie veía reflejada en el pozo en "Aire del sur". Aquí el sujeto, ya no más humillado, intenta el movimiento de elevación, pero al alzar la cabeza no encuentra lo que busca. Precisamente el hecho de que sólo la elevación de la mirada revele la distancia con el mundo abandonado induce a pensar que la vida cotidiana en el "nuevo mundo" se ha hecho ya también costumbre y ha generado una nueva ansiedad opresiva ("cuando la sed me hace alzar la cabeza / para beber tu vino negro medianoche", 2-3)¹³⁷⁰. La búsqueda de aire lo lleva, paradójicamente, al "otro lado" que antes resultaba opresivo. La nostalgia, sin embargo, reconstruye aquel espacio como ámbito protector ("Y extraño las esquinas con almacenes dormilones / donde el perfume de la yerba tiembla en la piel del aire", 4-5)¹³⁷¹.

Tras el primer movimiento basado en el sentimiento, se pasa al análisis: "Comprender que eso está siempre allá" (6). La transformación mitificadora del otro mundo le atribuye la condición de eterno y distante, inalcanzable, espacio de intimidad donde se alojan los elementos que definían ese pequeño mundo antiguo y que son símbolos, una vez más, de las presencias ausentes: "[...] un bolsillo donde a cada rato / la mano busca una moneda el cortapluma el peine / la mano infatigable de una oscura memoria / que recuenta sus muertos" (7-10)¹³⁷².

¹³⁷⁰ La imagen tópica se repite en un cuento que no debe ser muy distante en el tiempo: "[...] reclamando en el anochecer que crecía como un vino negro" ("La barca o Nueva visita a Venecia", *Alguien que anda por ahí*; CC/2: 169).

¹³⁷¹ La virtualidad conmemorativa del perfume ya aparecía en algunos poemas amorosos, revelando otra vez conexiones simbólicas. No será impertinente recordar que en la nota que precede al poema, el autor acababa de evocar a Proust ("magdalenas de Gardel").

¹³⁷² En el v. 8 la versión del disco presenta una variante: "la mano busca una moneda, el peine, llaves". Es preciso recordar, además, que ya en "Fauna y flora del río" aparecía una imagen semejante: "[...] la región de la vergüenza, / la zona de bolsillo donde una pequeña noche murmura / entre pelusas y monedas" (16-18).

La última estrofa de esta versión original recupera dos de los elementos emblemáticos de esa memoria ("La Cruz del Sur el mate amargo", 11) y añade la sentencia más dolorosa para el "extrañado", la conciencia de haber sido apartado de los "otros" que daban sentido a su vida: "Y las voces de amigos / usándose con otros" (12-13). El flagrante galicismo del último verso da pie a la simultaneidad de sentidos principales de estos poemas: la constante pulsión de la costumbre (aunque el "yo" no participa ya de ellos) y la dolorosa conciencia del desgaste, de la "usura" del tiempo. La nota autoral que sigue al poema amplía el sentido de esos dos versos, acercándolos de un lado a la interpretación política propiciada por el devenir histórico, y sugiriendo, de otro, cómo el propio paso del tiempo aporta incrementos semánticos a intuiciones muy anteriores. El desgaste de las voces termina afectando al propio recuerdo de esas voces:

Quando escribí este poema todavía me quedaban amigos en mi tierra; después los mataron o se perdieron en un silencio burocrático o jubilatorio, se fueron silenciosos a vivir al Canadá o a Suecia o están desaparecidos y sus nombres son apenas nombres en la interminable lista. Los dos últimos versos del poema están limados por el presente: ya ni siquiera puedo imaginar las voces de esos amigos hablando con otras gentes. Ojalá fuera así. ¿Pero de qué estarán hablando, si hablan? (SC: 75-76).

Pero, como he dicho, la versión de *Trottoirs de Buenos Aires* amplía este poema con un estribillo tras el v. 5 y añadiendo al final otros doce versos más. Por un lado, la amplificación parece actualización *ad hoc* para aludir al presente intolerable que la versión original apenas sugería ("Me duele un tiempo amargo lleno de perros y desgracia", 14) y para introducir -un tanto forzadamente, a mi juicio, pues rompe la unidad del poema- el vector erótico en los dos últimos versos ("Y me duelen los nombres de cada cosa que hoy me falta / como me duele estar tan lejos de tus caricias y tus labios", 24-25) y en el estribillo ("Extraño tu voz / tu caminar / conmigo por la ciudad"). Por otro lado, incide en la evocación del espacio concreto ("Extraño ese callejón / que se perdía en el campo y el cielo / con sauces y caballos y algo como un sueño", 21-23). Pero acaso lo más interesante sea la introducción del componente

órfico, en coherencia con la nota final de *Salvo el crepúsculo*, aquí representado como posibilidad cancelada:

15 la agazapada convicción de que volver es vano.

Comprender que un mar es más que un mar,
que la muerte se viste de distancia
para llegar de a poco, lenta, interminable,
como una melodía que se resuelve al fin
20en humo de silencio.

El sujeto no ha cruzado sólo un océano físico, sino que, en cierto modo, ha atravesado la laguna de la muerte y el viaje se revela como periplo irreversible.

"La mufa"

"La mufa" aparece como especie de introito al poema anterior en su versión musicada¹³⁷³. La conexión simbólico-imaginaria entre ambos textos es explícita, pues éste comienza: "Vos ves la Cruz del Sur" (1), imponiendo un contraste poderoso con el inicio del anterior. El interés del poema, más allá de ser traducción de la nostalgia, reside sobre todo en la representación del doble que se ha quedado en "aquel lado": "mi pequeño fantasma silencioso" (4). Los dos textos unidos son, entonces, una especie de versión poética del cuento "El otro cielo", desencadenada por la oposición de la presencia / ausencia de la estrella emblemática. Otras conexiones simbólicas entre ambos poemas son, por ejemplo, la presencia del "olor" como signo del "más allá". Si en "Milonga" era "el perfume de la yerba", aquí será "el verano con su olor a duraznos" (2). La configuración de un "más allá" dotado de características positivas (verano, duraznos, estrella) en el que habita el "tú", implica, necesariamente, la existencia de un "más acá" desde el que habla el sujeto de la enunciación, elidido, al punto de que induce a pensar en otro poema, su "negativo", del cual "Milonga" podría ser la versión más aproximada. La expulsión, en suma, ha redundado en la escisión del sujeto que ya se moverá para siempre entre dos mundos, entregado a una conflictiva identidad.

¹³⁷³ Aspecto que no explota el comentario de Cervera Salinas (1992: 348), que sólo lo utiliza como ejemplo (abusivo, a mi juicio) de posible hai-ku.

Frente a ese sujeto mudable, el espacio de origen está marcado por su eterna mismidad, también reiterada en "Milonga": "[...] ese siempre mismo Buenos Aires" (6).

"Veredas de Buenos Aires"

El último poema de ese tenor que comentaré se refiere a un aspecto de esa ciudad eterna como pauta en la que se ha inscrito la parte más importante de la biografía del "yo". La acera, parte de la calle o los callejones evocados en "Milonga", es el lugar por el que ha discurrido la vida, y, en cierto sentido, aparece dotado de las características del umbral (como la esquina) como espacio fronterizo entre la seguridad de la casa y la amenaza de la calzada. El discurrir biográfico se distribuye regularmente en la segmentación estrófica del poema; cada uno de los tres cuartetos inscribe un momento de esa vida¹³⁷⁴: "De pibes [...]" (1), "Después, ya más compadres [...]" (5), "[...] me tocó un día irme [...]" (9). El espacio, entonces, se representa asociado al discurrir vital que culmina en la separación.

Esa separación, además, está subrayada por la estrategia enunciativa. De un lado, el tiempo vivido en el espacio de referencia es el tiempo de la comunidad representada en la colectividad del nosotros, de la "barra" que tiene experiencias comunes:

De pibes la llamamos la vedera
y a ella le gustó que la quisiéramos.
En su lomo sufrido dibujamos
tantas rayuelas.

5 Después, ya más compadres, taconeando
dimos vueltas manzana con la barra,
silbando fuerte para que la rubia
del almacén saliera a la ventana.

¹³⁷⁴ Hay que notar, también, una importante regularidad métrica: todos los versos son endecasílabos, salvo el 4 (pentasílabo) y también se repiten asonancias: (1-4-10-12; 6-8). La variante que aparece en el disco rompe esa regularidad métrica al transformar el v. 8 ("del almacén saliera a la ventana") en dos versos anémicos: "del almacén saliera con sus lindas trenzas / a la ventana".

Por el contrario, el tiempo de la separación de ese espacio es también el tiempo de la soledad: "A mí me tocó un día irme muy lejos" (9). Además, esa estrategia enunciativa no sólo se refiere a los sujetos explícitos de la enunciación: de nuevo surge la conciencia metalingüística que implícitamente va a marcar la diferencia entre tiempos y espacios. Cabe decir que el pretexto del poema es una "prevaricación idiomática" que funciona aquí como desencadenante y, a la vez, refugio de la memoria: "De pibes la llamamos la vedera" (1); "pero no me olvidé de las vederas" (10). El tiempo feliz va unido no sólo a un espacio sino a un particular lenguaje. La metátesis es el signo del espacio privilegiado y, con él, el signo de la infancia y la adolescencia, de ese tiempo feliz del juego (la rayuela, significativamente) y el despertar erótico.

Sin embargo, el título corrige esa prevaricación, desmintiendo sutilmente la confesión de eterna memoria que pretende cerrar el poema. Aunque en el plano del enunciado, en el fondo de la memoria, pervivan las "vederas", el sujeto poético responsable de la producción del poema ya no puede referirse a ellas con ese nombre, ya no debe *llamarlas* así: ya no es un "pibe" (ni siquiera un "niño"), es alguien que reconoce "la fiel caricia de mi tierra" (12) mas sólo como sentimiento evocado. La corrección implica el reconocimiento metapoético de la muerte irreversible de ese mundo y de ese tiempo.

4.4. EL NUEVO MUNDO

Justo entre "Las tejedoras" y "Los dioses" (dos poemas emblemáticos en el paso del discurso de lo sagrado al discurso crítico, como he tenido ocasión de señalar) se sitúa en *Último round* otro poema que cabe interpretar como primera descripción de esos "barrios cambiados" a que aludía el tango de Homero Manzi citado en *Salvo el crepúsculo*: "Quartier". Su análisis es oportuno en este lugar, tras la reconstrucción del Buenos Aires imaginado en la distancia, porque plantea la descripción de una nueva ciudad que, sin embargo, acaba dotada de los mismos elementos de la "Ciudad"

arquetípica en la imaginación de Cortázar y, como tal, posee parecidos instrumentos de constricción sobre el sujeto. Cabe postular que el sujeto que ha cambiado de mundo descubre la imposibilidad de encontrar un espacio de libertad plena en el orbe occidental y sólo la vuelta a la utopía política de las revoluciones -comentada más arriba- permitirá una salida optimista al discurso crítico. Pero he preferido anticipar mi comentario de esa utopía política y colectiva para concluir con estos poemas, pues creo que esta organización del círculo hermenéutico permite regresar al punto de partida de la escritura cortazariana -si no de toda escritura- el conflicto del individuo en busca de un espacio de libertad y plenitud imposible tras la pérdida de la confianza en un orden sagrado.

"Quartier"

En efecto, este poema describe un barrio cambiado, con ubicación concreta que es reflejo de las figuraciones bonaerenses: "El día durmiéndose en redondo / a mediodía en Sèvres-Babylone" (1-2). En esa hora fuera del tiempo, el poema comienza dudando de su propia capacidad de captar la escena que pretende, la escena de un mundo degradado: "¿y qué canto se rompe en los tejados casi verdes de grises, / casi negros de rotos, con palomas terrosas?" (3-4). Esa autoconciencia textual se confirma más abajo cuando el propio texto recuerda sus informaciones: "el blando salto que (se dijo) entierra poco a poco en las bocas del Métro" (22).

En esas circunstancias, el discurso se presenta como doble visión de lo que sucede en el exterior y en el interior de las casas simultáneamente ("A esta hora [...]", 5 / "Al mismo tiempo [...]", 15). Es recurso típicamente satírico: la visión privilegiada del vano quehacer del mundo (casi explícita: "Al mismo tiempo en cada casa se abre la ventana / para que el cielo vea las cocinas", 15-16). Ello da ocasión para otra presentación de "tipos" que son víctima de ese estado de cosas, análoga a la que se daba en "La patria": las "midinettes" (5), la "madre hacendosa" (17), los "niños de lustrados

cartapacios" (24). Lo más importante que sucede en el exterior a esa hora dormida, fuera del tiempo, entonces, es el acceso de "midinettes" y "niños" a "la babosa boca del Métro" (8). La explícita descripción de esa entrada como un "entierro" (22), la viscosidad de su "boca" convierten ese espacio urbano en monstruo y la acción cotidiana en una forma de sacrificio:

10 y abajo rugen los leones.
Sí, están comiéndose los días,
los devorantes, las enormes hormigas peludas
escupiendo zapatos y botones, desgarrando las faldas
en busca de la carne caliente, el fácil
carroussel de las doce, el Bon Marché.

La ciudad, pues, devora a sus habitantes, que ya se caracterizaban por una vida degradada y vacía (así los atributos de las midinettes son "la vacía cartera llena de talco", 6, o sus "vacías caras llenas de hermosura", 7). Lo que ocurre a esa hora muerta en el interior de las casas es una repetición por analogía del mismo sacrificio: la "madre hacendosa" prepara la comida, cuya ingestión no es sino otra forma del monstruo de la costumbre, otra forma de repetir los días, de fingir que se vive. Tras la descripción "realista" del menú (que podría recordar a "Masaccio", poema con el que comparte la descripción de escena urbana) el planteamiento de la analogía es explícito:

20 las berenjenas, algún diente de ajo, un caldo
donde se inflama el perejil chirriante.
Los millones de granos de arroz
que caen grumo a grumo en las gargantas,
el blando salto que (se dijo) entierra poco a poco en las bocas del Métro
a las muchachas sueltas,
a niños de lustrados cartapacios,
25 y abajo rugen los leones
perdidos, esplendor de esa matanza
como soles de sangre y amoníaco.

La Gran Costumbre impera en todas partes: sus "leones" son las obligaciones los sometimientos al ritmo de la "vida dislocada" (32) que mueven a los sujetos y los matan a la vez: "y un río de cinturas corre a su muerte suave / sobre los autobuses, el amor y los diarios" (30-31). El ajeteo irracional de esa vida se identifica entonces con la identificación de actividades que impone el mundo del trabajo, que sólo deja una breve

pausa para la comida: "[...] se recompondrá a las trece y treinta / cuando el último león sucumba, abyecto, / bajo una costra de colillas y tenedores engrasados" (33-35). Los restos del sacrificio son la única prueba de que hubo vida antes, pero una vida exclusivamente basada en la perduración para el sostenimiento del estado de cosas.

"Rue Montmartre"

El punto final al discurso del desamparo del sujeto frente a un mundo nuevo que tampoco lo acoge lo pone este paseo por otras "veredas". La ocasión para el poema la pone un día de lluvia que genera de inmediato una correspondencia con el "estado de ánimo" del poeta, "falacia patética" ambientada en un paisaje urbano.

Los nexos expresivos e imaginarios con toda la serie de poemas referidos a la denuncia de un mundo en desintegración son evidentes desde la decisión de hacer responsable del discurso a una voz plural que rememora otro tiempo, el tiempo del reconocimiento y la identificación con los otros. La tradición ahora es la del *ubi sunt*: "¿Qué fue del tiempo en que queríamos que lloviera, cuando / la vieja estaba en la cueva, cuando / las nubes se levantaban? [...]" (5-7). Es el tiempo íntegro de la infancia evocado, otra vez, mediante una canción¹³⁷⁵. Al contrario de esa lluvia benévola, que propiciaba el juego, esta lluvia es causa y traducción de la melancolía y el desamparo del sujeto (véase la correspondencia entre ánimo y "paisaje": "con goterones infalibles ciega una a una las sonrisas del aire", 3), que la intenta conjurar en una serie de imágenes de destrucción o viscosidad desagradable: "esa mano hueca colgando en los portales" (2); "desliza en los cabellos sus arañas redondas" (4):

[...] Porque esto
como fideos rancios cuelga de los paraguas,
reclama en serie el adjetivo del oprobio, derrama
10 litros de goma, de encías derretidas, contamina
de silenciosas piorreas el espacio.
Eso que fue nube se pudre removiéndose, desliza

¹³⁷⁵ La misma se citaba con un sentido muy distinto (de sometimiento al discurso establecido) en "La marcha del tiempo": "Métase en cintura, ciudadano, / vote porque las nubes se levanten / y los pajaritos canten" (16-18).

sus babosas finales en los cuellos alzados, los zapatos.

La podredumbre de la nube es la podredumbre de la canción que la convocaba y la condena del sujeto que disfrutaba haciéndolo al encierro, a una muerte en vida:

15 Aquí es el cementerio del azul, la región del deslinde,
por ella vamos como topos por galerías que se cierran
a nuestro paso, que nos lamen buscando
sustancia viva, asirse a lo que queda
del día en nuestras caras.

La representación de espacios opresivos (galerías, cuevas, cementerio¹³⁷⁶), frente a espacios-refugio, liminares (portales, la "región del deslinde") es la mejor configuración simbólica de la oposición de un mundo hostil al sujeto. El poema concluye con un último esfuerzo defensivo de la posible luz que aún puede guardar el sujeto en sí mismo, contra los ataques de lo que lo rodea. Y esa luz habría de convertirse, en el final de otros poemas críticos, en aurora que anuncia un nuevo mundo para un hombre verdaderamente nuevo.

¹³⁷⁶ Puesto que la misma rancia metonimia que llamaba "azul" al cielo aparecía ya irónicamente en varios poemas que situé al inicio de este discurso crítico, su cementerio debe interpretarse, una vez más, como la muerte de la retórica que podía permitirse semejantes "delicuescencias".

CONCLUSIONES FINALES

Por mucho que logre o no logre una interpretación, esto es siempre cierto sobre ella: para que lo puramente poetizado en un poema esté ahí un poco más claramente, debe romperse en cada ocasión el discurso interpretativo y lo que intenta. En atención a lo poetizado, la interpretación del poema debe intentar hacerse superflua a sí misma. El último, pero también el más difícil paso de toda exposición consiste en desaparecer con sus interpretaciones ante la pura presencia del poema. El poema, que entonces se yergue en su propia ley, aporta él mismo inmediatamente una luz a los demás poemas. Por eso, en la lectura repetida, creemos que ya habríamos entendido siempre así los poemas. Está bien si lo creemos así. (M. Heidegger: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, "Nota previa a la 2ª ed."; Heidegger, 1983: 28).

El círculo debe cerrarse. El sujeto lírico cortazariano, en la fábula crítica que lo ha tenido como protagonista, llega al nuevo-viejo mundo para volver a mirar el espacio (físico y discursivo) que dejó atrás y encontrar la utopía en la que debe desarrollarse el nuevo ser, el ser *suyo*, que empieza a verse y que es la reintegración del ser que no se dejaba ver en el primer libro de poemas cortazariano: la trascendencia inefable se ha asimilado, el sujeto ha dejado de interrogar al silencio para decirse a sí mismo y a los que le rodean. Pero la organización de mi comentario anticipó esa mirada utópica, intencionalmente: el final preferí reservarlo para dos poemas aparentemente poco significativos, sobre los que quizá no hay mucho que decir y que, sin embargo, insertos en el discurso que el sujeto opone a un mundo en disolución, revelan la desolación que alberga el sujeto que ha querido cambiar de lugar y empieza a pagar su castigo. A partir de ese momento, el discurso lírico podría recomenzar: el sujeto lírico debería

volver a preguntarse por el ser. Y lo hace y en lugar de la "presente ausencia" que protagoniza los orígenes de la poesía cortazariana se encuentra con la "trascendente inmanencia" de la escatología utópica, como he dicho. Pero si aquel sujeto melancólico podía, realmente, *irse*, este sujeto eufórico ya no puede *volver*. Tal es el destino final del protagonista de esta fábula crítica.

Se habrá observado que, una vez propuesta en el capítulo XIII la hipotética clave de la lírica cortazariana como una nueva modulación moderna del discurso órfico, mi comentario, en cada uno de los momentos sucesivos de la imaginaria reconstrucción del sentido global de esa lírica, se precipitaba hacia el siguiente lugar que la comprensión había aislado, como para salvar rápidamente la distancia entre ámbitos tan distintos en apariencia como la poesía de arte o culturalista, la poesía que indaga en la sacralidad o, finalmente, esa que he llamado lírica crítica. Mi propio discurso se diluía sin apenas conclusiones: prefería hilvanar por el principio, como estímulo a lo que había de leerse, antes que recopilar lo previamente expuesto, acaso como coartada a la fatiga del comentario.

Pero en el final absoluto hay que detenerse. Las últimas páginas dicen lo que ya se ha dicho y la repetición actúa como freno de la proliferación. El comentario, en ese punto, al toparse consigo mismo, tiene la última oportunidad para cumplir el precepto de Heidegger que evocaba en la página anterior: aún puede decir explícitamente que es superfluo. Que, a lo sumo, ha estado para dar lugar, para abrir un espacio por el que los poemas pudieran presentarse.

Pero también es el lugar para decir que esa repetición, ese aparente encuentro del comentario consigo mismo, en el último momento de la exposición, antes de no decir ya nada más, es el resultado de la lectura repetida de los textos, que es la que genera en el fondo la innecesidad del comentario: en el último momento, parece que la comprensión se dio antes de escribir todas las páginas que albergan ese comentario y que nada nuevo se puede decir después de ellas. Y quizá esté bien creerlo así. Pero

queda la huella física, queda el producto superfluo, más o menos ominoso, y si hay que justificar su existencia quizá sea preciso y esté bien decir que en realidad el comentario no explica el poema, sino que documenta su comprensión, que no existía antes de él. Ese es todo su valor. Resumir ese proceso de comprensión, entonces, es la mejor manera de remitir, nuevamente, a los poemas mismos.

El número de esos poemas fue uno de los primeros datos que debió haber llamado la atención de la crítica cortazariana que se ha agotado leyendo reiteradamente los mismos textos cuando quedaba prácticamente intacto un venero mayor de la escritura del argentino. De la descripción minuciosa del *corpus* y de un mínimo intento de organización cronológica, tal como lo intenté en el primer capítulo, se podían extraer importantes conclusiones acerca de la constancia en la escritura poética por parte de Cortázar.

Una vez establecido el *corpus* y antes de entrar en el análisis de los poemas consideré necesario un repaso del exiguo estado de la cuestión sobre el particular. Se pudo comprobar que la inatención a los poemas cortazarianos procedía de un confuso y generalizado prejuicio basado en que la poesía de Cortázar se encuentra con mayor facilidad en sus cuentos u otras prosas antes que en sus poemas. Pero más que un criterio para analizar positiva y claramente esos otros textos, por lo general el argumento tan sólo parece una excusa para no atender a los poemas. Y ello se justifica tanto menos cuanto que Cortázar, como expongo en los dos últimos capítulos de la primera parte de mi estudio, manifiesta una clara conciencia de su formación y disposición como poeta (escritor de poemas) e incluso elabora una dispersa pero relativamente sistemática poética a partir de sus lecturas de textos líricos tradicionales y de directa aplicación sobre otros de la misma índole.

A partir de esos presupuestos, mi análisis de los textos poéticos había de iniciarse, sin embargo, con una múltiple paradoja. Dócil a cierta tradición interpretativa, en la confianza de que podría albergarse algún tipo de virtualidad

explicativa en la homología entre el proceso de surgimiento del objeto de estudio y el proceso de interpretación, quise comenzar mi recorrido por los orígenes de la escritura poética cortazariana. Allí me encontré con un libro: *Presencia*. Pero los datos inmediatos que emanan de ese libro son el germen de la paradoja, puesto que es un libro que *no escribió* Julio Cortázar y, además, es un libro que difícilmente *puede leerse*.

Efectivamente, la responsabilidad de ese volumen corresponde a un tal Julio Denis que existió fuera de los libros durante unos cuantos años y que, probablemente, terminó alojándose en lo más profundo de la escritura del que habría de llegar a ser Julio Cortázar. A pesar del problema de la seudonimia, entonces, no considero abusivo haber comenzado mi lectura por esa obra no firmada por el autor a cuya lectura me había comprometido en el título de mi trabajo.

Una vez disuelta la ficción de la ignorancia con respecto a la coincidencia existencial de un mismo sujeto (sucesivo o simultáneo) bajo la máscara de dos nombres distintos (pero no del todo) queda en evidencia lo que Genette denominó el "efecto seudónimo", que en el caso de Cortázar, desde luego, no constituye tan sólo una anécdota relativa al escritor en ciernes. Más allá de la indagación positivista acerca de la fuente del seudónimo y un poco más acá de las difícilmente sondables motivaciones psicológicas que pudieron llevar a Cortázar a transformarse durante algunos años en alguien con otro nombre, ocurre que la cuestión del nombre y de la identidad suscitada en los márgenes de la escritura se convierte con el paso del tiempo en sustancia misma de esa escritura: como he intentado mostrar, la pregunta por el ser y la ubicación del sujeto constituye uno de los vectores capitales de la poesía cortazariana a lo largo de todo su desarrollo y una vía mayor para la comprensión de ese discurso lírico en su globalidad.

El segundo elemento de la paradoja inicial consiste, como digo, en el difícil acceso a la lectura del libro. Aunque el fenómeno quizá no sea del todo extraño -e incluso a veces se presente como mérito- en el género de artefactos de cultura al que

pertenece el estudio que ahora voy concluyendo, en mi acercamiento a *Presencia* he querido integrar como factor significativo el hecho de que mi lectura se había de constituir -por lo general- como ejercicio "en ausencia" del texto, algo que lo diferenciaba esencialmente del resto de los poemas que habían de ocuparme. Esa intuición se integra, por lo demás, a la perfección en el sentido trascendente que emana de *Presencia*: si uno de los temas fundamentales del poemario es la esquividad de la indefinible "presencia", el texto que lo dice se instituye, literalmente, en el seno del *corpus* lírico cortazariano como la "palabra faltante". El comentario, entonces, se convierte en ejercicio hermenéutico de invocación: quizá no explica mucho; alcanzaría, no obstante, su objetivo si consiguiera incitar a la lectura del texto (que existe), situarse en el proceso que ha de conducir a la revelación pública de esa palabra faltante. La cita de los poemas, en este caso, es más que un método y menos que una manipulación: es una huella que ese texto huidizo ha dejado en el universo del discurso, valiéndose de mi trabajo.

Pero, salvada más o menos la paradoja inicial que se suscitaba en la lectura de *Presencia*, de ese libro emergen otros datos que han servido para articular mi comprensión de la poesía cortazariana en su globalidad. Ante todo, una vez asumida la identidad Denis-Cortázar, no puede olvidarse que ese primer libro de poemas es también el primer libro *en absoluto* del autor. No siempre lo primero es lo primordial, pero sí en este caso, porque el propio autor, a pesar de no haberse preocupado jamás (salvo en contadas y muy notables ocasiones) por difundir esos poemas tras su primera publicación, insistió (y reiteradamente *al final* de su vida) en defender su condición de poeta. Esa acción primigenia que supuso la publicación de un libro de poemas en la juventud y la relativa proliferación de declaraciones tardías, en las que Cortázar sostiene -tras haber fascinado a tantos con su prosa de ficción- que él se considera por encima de todo un poeta, constituyen el marco complementario (pragmático y discursivo) que arroja una constante dedicación a la escritura de textos marcados por

el rasgo "poema". A pesar de ello, los tres elementos (primer libro poético, declaraciones explícitas y constancia en la escritura de poemas) se han ignorado. En el fondo, mi trabajo no ha querido más que fijarse un poco en el sentido de esa coincidencia.

El segundo elemento evidente que emana de *Presencia* es que se trata de un libro de sonetos. Aunque no se pueda utilizar ese dato como "prueba" a favor de la reclamada condición de poeta, de su combinación con el hecho de que se trata del primer libro del autor puede concluirse sin exceso que quien se presenta por primera vez públicamente con una obra tal, al menos, planea una carrera poética que en el caso de Cortázar por diversas razones, a menudo externas, termina orientada (públicamente) por los cauces de la prosa de ficción. Pero más que ese dato prospectivo, me ha interesado el hecho de que Cortázar reconoce en el soneto la piedra de toque del poeta y él, tras *Presencia*, se somete a la prueba una y otra vez durante toda su vida. De esa comprobación y de una aparentemente casual "clasificación" interna que Cortázar propone para sus propios sonetos en una entrevista (lúdicos y eróticos) derivó el primer gran impulso organizador de mi trabajo. Porque, efectivamente, Cortázar hace confluír en la tensa arquitectura del soneto las dos grandes fuerzas que articulan su escritura en general: el juego lingüístico y el amor.

Después de *Presencia*, entonces, mi análisis progresó naturalmente hacia el resto de los sonetos cortazarianos, organizados según su propia sugerencia. Los sonetos lúdicos (el "Zipper Sonnet", los "Sonetos *in italico modo*") no resultan tan originales como el propio autor quizá llegó a pensar, pues existía toda una larga tradición de sonetos "retrógrados" y de poemas escritos en las infinitas modalidades de la jitanjáfora. Pero ello no menoscaba su validez intrínseca y su significado en el seno de la obra cortazariana: proceden del mismo impulso de ampliación del decir que anima gran parte de sus experimentos.

El soneto erótico cortazariano es quizá más consciente de su inserción en una tradición (el propio autor confiesa en alguna ocasión su "petrarquismo") y, sobre todo, es la puerta para entrar en el amplísimo territorio del discurso enamorado del autor argentino. La lectura de los sonetos amorosos de tema clásico, además, se proyecta necesariamente sobre el importante sector del *corpus* que más adelante califiqué como poemas "culturalistas". La condición del autor como consumado sonetista quedaba confirmada al comprobar, por ejemplo, su constante interés en "sobredeterminación" formal del texto que, si bien puede interpretarse como reto manierista, es también herencia de los postulados de Valéry y del simbolismo en general, en tanto en cuanto bajo esa sobredeterminación se alberga la esperanza en hacer saltar la chispa del sentido.

Una vez leídos los sonetos, el impulso a la lectura estaba dado y podía prescindir de la garantía formal que la combinación apriorística y convencional de cuartetos y tercetos concedía al análisis (al menos en su momento de selección de los poemas). Podía seguirse la pista temática para indagar cómo se desarrollaba, fuera del soneto, quizá más libremente, la poesía lúdica y la erótica. Pero, entonces, se hacía necesario un nuevo criterio para organizar el magma textual, pues el *corpus* es lo suficientemente amplio como para hacer dificultosa una aproximación que pretendiera abarcarlo en su totalidad. Se impuso entonces la necesidad de segmentar el conjunto en ciclos más o menos unitarios, bien porque estuvieran determinados explícitamente como tales, bien porque la hipótesis de acercar textos separados redundaba en clarificación de algún problema de sentido.

En torno al pretexto de lo lúdico organicé algunos de los experimentos cortazarianos sobre el decir. Esos poemas en "lenguajes inventados" o el importante ciclo de "poemas permutantes", sin embargo, no son mera eutrapelia sino que se inscriben en el proyecto -ya esbozado en *Presencia*- de indagación en los márgenes de lo decible. La escritura hermética tiene, también, toda una tradición que Cortázar ha

asimilado perfectamente y se conecta, obviamente con el núcleo organizador de todo mi discurso: el orfismo. Lógicamente, era obligada la continuación del análisis en la lectura de poemas que planteaban el sentido mismo de la escritura poética. Aparecían entonces unos "ejercicios" sobre Mallarmé que fueron ejemplo cabal de cómo Cortázar entendía el continuo "lectura-interpretación-escritura". El análisis de esos poemas determinados aparentemente por su forma, por tanto, no se aparta del vector principal del sentido de la poesía cortazariana.

Pero aunque esa intuición estaba ya esbozada en el comentario de los poemas "lúdicos" quise detenerme, antes de apurar la línea entrevista, en el otro ámbito lírico señalado por Cortázar: el amor. En ese caso, la selección había de ser más drástica, dada la cantidad de poemas. Decidí indagar en los modos en que Cortázar trasciende los límites del poema individual para articular conjuntos semánticos amplios que permiten exponer no sólo las circunstancias de una relación amorosa, sino, lo que es más importante, el proceso de constitución y transformación de la identidad de los sujetos implicados.

El interés en este momento del análisis era doble: temático, obviamente, pero también formal, referido, al comentario. Enfrentado a una obra en la que sólo existe un libro poético "cerrado" (*Presencia*), el crítico se ve obligado a aislar núcleos menores (y fluctuantes) al objeto de proponer un sentido para el todo. De ahí que, más allá del análisis de dos ciclos amorosos propuestos por el autor como unitarios, arriesgase la reconstrucción de un hipotético cancionero de amor (*Larga distancia*).

Después de ese momento, el salto hermenéutico se imponía y los asideros indubitables sobre las relaciones entre textos faltaban. Así que, a partir de afinidades temáticas evidentes, en la tercera parte de mi estudio he propuesto una línea de sentido global para la poesía cortazariana basada en la indagación de la identidad del sujeto solo, enfrentado a un mundo hostil sin otro instrumento que su capacidad discursiva (y ahí importaba fijarse especialmente en los problemas de enunciación, como he

procurado señalar en cada poema), obligado salir de su espacio habitual y, luego, a avanzar sin mirar atrás (cancelando su memoria) pero sin poder evitar hacerlo. Es la imagen de Orfeo y la de Narciso -asociados por Marcuse y también implícitamente por Cortázar-. No reiteraré los modos de integración en esa fábula de aspectos tan diversos como el sacrificio, la "poesía de arte" o la poesía "comprometida" pero creo que puede concederse que, de un modo u otro, esa figuración mítica subyacente ayuda a comprender mejor una obra poética de organización tan compleja como la cortazariana.

Pues, en efecto, uno de los mayores problemas del estudio ha sido decidir cómo enfrentarse a un conjunto de textos definido por sus relaciones cambiantes. La atención detenida a la difusión de la poesía cortazariana (de *Pameos y meopas* a *Salvo el crepúsculo*) revela la existencia de una intención organizadora de nivel superior, que trasciende la mera "recopilación de poemas". En algún momento del estudio he sugerido, claro, la imagen de la "obra en marcha" e incluso he invocado el modelo del *Livre* de Mallarmé, dada la importancia del poeta francés en la formación del concepto de poesía cortazariano (y aun en la práctica de la escritura). El modelo es tanto más pertinente cuanto que la tradición romántico-simbolista es la que, a mi juicio, mejor ayuda a comprender la poesía cortazariana: de Keats a Eliot, de Rimbaud y Mallarmé a Valéry y con atención especial a Rilke o al propio Lorca, Cortázar lee, aprende, traduce, imita y cita por extenso, pues se reconoce en ellos. Uno de los objetivos de mi trabajo ha sido identificar siempre que me ha sido posible los lugares concretos en que el autor rendía tributo a esa tradición. Obviamente, muchos habrán esquivado mi lectura, pero con las complejas variaciones de la intertextualidad ocurre lo mismo que con el problema del seudónimo: una vez identificado el procedimiento, actúa como efecto; no puede aspirarse a la certeza absoluta y maximalista, pero sí queda abierta la pista en la que confluyen la mayor parte de las "cicatrices en la piel del recuerdo" poético cortazariano.

Fuera de señalar alguna de esas minucias, el objetivo mayor de mi trabajo ha consistido, insisto, en atribuir sentido global a la poesía cortazariana considerada como un discurso sostenido y unitario. Por eso, aunque materialmente en muchos momentos mi estudio se ha organizado como "secuencia de comentarios", el sentido último de esos comentarios aislados (que a veces se han acercado a la "forma más extensa de la paráfrasis") reside en la tarea previa de selección y combinación de los poemas, algo que, como digo, no está dado en el *corpus* cortazariano sino como propuesta de sentido en una organización abierta y fluctuante. Ello ha permitido prescindir de la cronología, avanzar y retroceder, en círculos que al final han ido acotando un sentido más o menos claro, más o menos inminente. Mi trabajo ha fijado relaciones y significados, ha silenciado algunos poemas, ha errado quizá en algunas elecciones y quizá no ha acertado siempre en la proyección de unos textos sobre otros. En cualquier caso, ha querido responder a la incitación cortazariana de leer libremente, en la confianza de que alguna combinación inesperada de los signos podría deparar la sorpresa del sentido.

APÉNDICE: CINCO POEMAS INÉDITOS

CANCIÓN DE TRES APARCEROS (LA PRENSA, 15-XII-53)¹³⁷⁷

Éramos tres amigos,¹³⁷⁸
tres aparceros, tres cuñados,
en la llanura y en sus vientos,
jinetes a media rienda.
Éramos tres amigos y tres caballos
resonantes de platería
y olorosos de cojinillos:
Tres malas cabezas
y tres corazones de punta,
en el Sur dulce y amargo
y en la casa del sol.

El árbol del cariño
tiene dos flores.
¡Yo busco la de plata,
no la de cobre!

Éramos tres amigos, y el primero

¹³⁷⁷ Original mecanoscrito encontrado en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, entre las pp. 156-157 de un ejemplar de A. BIOY, J. L. BORGES y S. OCAMPO, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941 (*ex libris*: "Julio Denis XLII"). Como digo en la descripción del *corpus*, no es del todo seguro que el poema sea de Cortázar, aunque su tono condice con ciertas líneas temáticas que han quedado señaladas (el tema de la identidad, por ejemplo) así como se percibe una cierta influencia lorquiana que no es extraña en Cortázar. Acentúo mayúsculas y corrijo erratas. Incluye la fecha y el nombre de ese periódico al lado del título. No lleva firma, pero la segunda página incluye fragmentos de un texto manuscrito, de caligrafía inequívocamente cortazariana, escrito en sentido inverso en la página y que reza (señalo con interrogante las transcripciones dudosas):

"Puede intentarse concebir al más extraordinario,
hay algo más poético para llevar a cabo que esta parte [?]
puede llevarse a cabo algo

Su estudio así concebido es evidentemente de los más difíciles de efectuar y ante todo de ordenar, porque en el fondo es un análisis del espíritu dirigido con una intención particular, y porque no hay orden en el espíritu mismo: encuentra uno donde lo pone [?] en los con"

¹³⁷⁸ "tres aparceros": tachado con cruces en el original.

se quedó en el Azul,
atado por las trenzas
de una muchacha,
junto a borregos de oro.
Se quedó en el Azul
con las tijeras de la esquila
y el olor de las majadas
calientes.
Y su risa también era un vellón
recién cortado.

El árbol del cariño
tiene dos frutas.
¡Yo busco la de sangre,
no la de azúcar!

Éramos tres amigos, y el segundo
se quedó en Rauch,
tendido largo a largo
en su cama de sangre
y junto a su puñal
que también se acostaba.
El segundo se quedó en Rauch,
y la sal de la guerra todavía
chisporroteó en sus ojos,
cuando lo dimos vuelta y su mortaja
fué¹³⁷⁹ la noche del sur.

El árbol del cariño
tiene dos hojas.
Yo no busco la fácil,
¡yo busco la otra!

Y éramos tres amigos,
tres aparceros, tres cuñados,
en la llanura y en sus vientos
jinetes a media rienda.
El primero está en el Azul,
o en el amor,
el segundo está en Rauch
o en la muerte¹³⁸⁰

¹³⁷⁹ *Sic* en el original.

Yo cabalgo solo hacia el mar de Tuyú,
rumbo a las espumas amargas,
donde una voz forastera
grita mi nombre.

¡A la huella del aire,
huella, mi vida!
Yo no soy de estos pagos,
yo soy de arriba!

¹³⁸⁰ Cambio de página en el original.

[POEMA INÉDITO]¹³⁸¹

Cambiar una ilusión por otra,
un traje por la piel, la piel por otro traje
o por los huesos,
los huesos por el sueño, el sueño
por la vigilia, y la vigilia por el éxtasis,
yendo de nombre en nombre¹³⁸²
y de fe en fe,
como el sol que dulcemente cubre una rama
las casas del gnomón
las flores del jardín.
Y la verdad es un¹³⁸³ espejo
sin nadie frente a él¹³⁸⁴
y que contiene toda imagen
de los que llegarán un día¹³⁸⁵.

¹³⁸¹ Sin título. Original manuscrito con tinta azul en la última página en blanco de un ejemplar de P. V. BAPAT, (ed.) *2500 Years of Buddhism*, The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1956, 503 pp. (firmado: "Cortázar, Delhi, 1956"; conservado en la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March.

¹³⁸² Tachado: "espejo en espejo".

¹³⁸³ Tachado: "el".

¹³⁸⁴ A continuación siguen, tachados, los siguientes versos: "insoportablemente" / "un faro sobre el mar" / "Donde" / "la llave de una puerta que no [ilegible]" / "que nadie" / "en una casa".

¹³⁸⁵ En otra página, tachado: "Sobre la [ilegible]".

[p. 269]¹³⁸⁷

El corazón acalla sus mareas
y por el mismo banco de la escuela
pasa un niño tras otro.
Y por un mismo espejo,
y por un mismo río,
siempre lo mismo, siempre,

pero te has olvidado.

[p. 271]¹³⁸⁸

EL ESTÍO

El estío, las cosas de hermosos nombres, la alta percha de los
pájaros,
esas continuas garantías para la esperanza que titubea,
cómo el pequeño país de la palma de tu mano donde refugio mi
boca
las contiene, las guarda y favorece
entre sus líneas mágicas.

¹³⁸⁶ Aparecen en la copia mecanoscrita que se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard. Aunque las páginas no van numeradas en el original, doy el número establecido por mí.

¹³⁸⁷ A máquina; tachado a mano con diagonal.

¹³⁸⁸ A máquina; tachado a mano con dos cruces.

[p. 278]¹³⁸⁹

EL AMOR, COMO UN VINO -

El amor, como un vino enfermo, va por el aire
escondido en las nubes, y no asoma
a la lluvia. Teñidas las espaldas
con la púrpura opaca de la tierra,
vaga por las laderas del espacio,
gira en un viento húmedo.

¹³⁸⁹ A máquina; tachado a mano con una cruz.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE TÍTULOS O PRIMEROS VERSOS¹³⁹⁰

- 1950 AÑO DEL LIBERTADOR, ETC.: VDOM1 (196); PM (31); RC (23); SCm (332); SC (338); RC2 (38).
720 CÍRCULOS: *Revista Iberoamericana* (74, enero, 1971: separata); T (130).
A LA ESPERANZA: UR (II: 53); RC (113); RC2 (222).
A QUIÉN LE DUELE: PM (44); RC (37); RC2 (66).
A SONG FOR NINA: PM (58-59); SCm (205-206); SC (209-210); VBA (64).
A UN DIOS DESCONOCIDO: PM (120-122); RC (102); SCm (26-27); SC (29-30); RC2 (202-204); VBA (33).
A UN GENERAL: D (116).
A UNA MUJER: PM (132-133); SCm (178-179); SC (182-183).
A UNA VIRGEN: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 266); RC2 (180).
ADEMÁS TENGO EL ROMANCE DEL NIÑO MUERTO: *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 21-III-1991); Cócaro *et al.* (1993: 119).
"- Adiós, Nuria...": OI (46).
ADRIANO A ANTÍNOO: PM (67); SCm (219); SC (223).
AFTER SUCH PLEASURES: PM (18); RC (63); SCm (81); SC (85); RC2 (116).
AFTERMATH: UR (II: 149); RC (126); RC2 (246).
AIRE DEL SUR: PM (32); RC (24); SCm (75); SC (80); RC2 (40).
ÁLBUM CON FOTOS: UR (I: 156-157); RC2 (270); VBA (16).
ALEJANDRA: *Desquicio* (París, 4, otoño, 1972); *Barcarola* (50, junio, 1996: 77).
AMANECER: P (67-68).
ANACREONTE: PM (62); SCm (217); SC (221); VBA (65).
ÁNDELE: SCm (45-50); SC (49-54); *Texturas* (3, 1993: 72; fragmento); VBA (36).
ANTES, DESPUÉS: UR (I: portada); T (133).
ANTIPOEMA PARA HACER RABIAR: DAF (58).
APENAS, APARTANDO...: *Verbum* (Buenos Aires, 90, 1948); *Sola* (1968: 32).
APPEL REJÉTÉ: PM (128); RC (101); SCm (54-55); SC (58-59); RC2 (198-200).
ARS AMANDI: SCm (79); SC (83).
AUMENTA LA CRIMINALIDAD INFANTIL EN LOS ESTADOS UNIDOS: VDOM1 (57-58); VDOM (84-86).
AUN ENTONCES: *Oeste* (Chivilcoy, 2, 1944); *La Nación* (Buenos Aires, 14-IX-1969); Cócaro (1970: 65); Cócaro *et al.* (1993: 44).
BILAN: UR (II: 50); RC (53); RC2 (100).

¹³⁹⁰ El siguiente índice tiene por objeto facilitar la ubicación de todos los poemas cortazarianos que he podido leer y que constituyen el *corpus* en el que se ha basado mi trabajo, tal y como fue descrito en el primer capítulo del estudio. A la hora de alfabetizar, lo hago en cualquier caso por la primera palabra, sin discriminación gramatical (esto es: los artículos y preposiciones cuentan). Consigno en mayúsculas los títulos de poemas. Cuando el poema ha recibido diferentes títulos en distintas ocasiones, lo incluyo en el índice por cada uno de sus títulos y anoto entre corchetes los otros títulos, seguidos de la referencia del lugar donde aparece el título diferente. Cuando varios poemas tienen el mismo título pongo también entre corchetes el verso inicial. Escribo en minúsculas, seguidos de puntos suspensivos y entrecorchetes, los primeros versos de los poemas sin título. Doy todos los lugares de los que tengo noticia para cada uno de los poemas, por orden cronológico. En aras de la brevedad, sólo transcribo la referencia completa de las publicaciones sueltas en revistas o periódicos. Para las demás publicaciones, me sirvo de las abreviaturas que he venido utilizando a lo largo de todo el estudio -o, en su caso, el apellido del autor y el año del libro que recoge el poema- y que se descifran en el capítulo de descripción del *corpus* y en la bibliografía final. El número entre paréntesis indica la página en que aparece el poema.

BILLET DOUX: PM (130); RC (108); SCm (15); SC (17); RC2 (214).
 BLACKOUT: PM (43); *Suplemento literario* (Minas Gerais, 16-VII-1983); SCm (317); SC (323).
 BOLERO: SCm (136); SC (141).
 "Buenas noches, che bandoneón...": Contraportada del disco de J. J. Mosalini, *Don Bandoneón* (WEA, 1979); VV. AA. (1994: 31).
 "Buscá ecofón con un mesín...": LM (213).
 "Caballero es tarde...": OI (65).
 "Cambiar una ilusión por otra...": Inédito (encontrado la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, en el ejemplar de BAPAT, P. V. (ed.), *2500 Years of Buddhism*, The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1956. El ejemplar va firmado en Delhi, 1956. Manuscrito en última página en blanco.).
 CAMPO NUESTRO: P (31-32).
 CANADA DRY: UR (II: 134-135); RC (121); RC2 (238); VBA (26).
 CANCIÓN DE GAUTAMA: PM (73-74); SCm (226-227); SC (230-231).
 CANCIÓN DE TRES APARCEROS: Inédito (*¿La Prensa: 15-XII-1953?*).
 CANTOS ARGENTINOS (I): D (103).
 CANTOS ARGENTINOS (II): *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 265); BA (21); D (103).
 CARTA: P (53-54).
 CARTEL: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 264); RC (133); RC2 (260).
 CASI NADIE VA A SACARLO DE SUS CASILLAS: UR I: 150-152); RC (44-45); RC2 (82-84); VBA (15).
 CEREMONIA RECURRENTE: UR (II: 146-147); VBA (29).
 CINCO POEMAS PARA CRIS (I): SCm (87); SC (91).
 CINCO POEMAS PARA CRIS (II): SCm (87); SC (92).
 CINCO POEMAS PARA CRIS (III): SCm (88); SC (92).
 CINCO POEMAS PARA CRIS (IV): SCm (88); SC (92).
 CINCO POEMAS PARA CRIS (V): SCm (88); SC (92).
 CINCO ÚLTIMOS POEMAS PARA CRIS (I): SCm (92); SC (96).
 CINCO ÚLTIMOS POEMAS PARA CRIS (II): SCm (92-93); SC (96-97).
 CINCO ÚLTIMOS POEMAS PARA CRIS (III): SCm (93); SC (97).
 CINCO ÚLTIMOS POEMAS PARA CRIS (IV): SCm (94); SC (98).
 CINCO ÚLTIMOS POEMAS PARA CRIS (V): SCm (94); SC (98).
 CIUDAD [VENECIA: SCm, SC]: PM (63-64); SCm (213-214); SC (217-218).
 CLAROSCURO DE GÓNGORA: P (41-42).
 CRÓNICA: RC (91); RC2 (174).
 CRÓNICA PARA CÉSAR: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 266-267); PM (123-125); RC (96-97); SCm (22-25); SC (24-26); RC2 (184-186).
 CRUCIFIXIÓN: P (35-36); Cócaro *et al.* (1993: 126).
 "Cuando los caracoles que desfilan...": LM (377).
 "Cuando tú te despiertas...": E (34).
 CURA DE ESPANTOS: RC (61); RC2 (112).
 CHATTERTON: UR (II: 94-95).
 DADORA DE LAS PLAYAS: UR (II: 136-137); RC (122); RC2 (240).
 DÉMONS ET MERVEILLES...: D (137-138).
 "Desde estos hermosos prados...": D (18).
 DESPUÉS DE LAS FIESTAS: SCm (136); SC (140); VBA (57).
 DEVOLUCIÓN: P (63-64).
 DICTADO A LO MEJOR POR EL CHOLO: RC (50); RC2 (96).
 DIOS DE LOS CUERPOS: UR (II: 131-132); VBA (23).
 DISCURSO DEL MÉTODO: RC (58); RC2 (108).
 DISTRAÍDA: *Oeste* (Chivilcoy, 1, 1944); *La Nación* (Buenos Aires, 14-IX-1969); Cócaro (1970: 64); Cócaro *et al.* (1993: 39-40).
 DISTRIBUCIÓN DEL TIEMPO: SCm (108); SC (112).
 DOBLE INVENCION: PM (77); SCm (180, 230); SC (184, 234); VBA (62).

DON JUAN: UR (II: 91); RC (118); RC2 (232).
 "Duerme ya...": Cócaro *et al.* (1993: 84).
 EL ALEJADO: PM (57); *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre, 1980: 263); SCm (204); SC (208); VBA (63).
 EL AMOR, COMO UN VINO: Inédito (incluido en el original de UR).
 EL ÁNFORA: Sola (1968: 37).
 EL BAILE DE LOS FAMAS: HCF (102).
 EL BREVE AMOR: SCm (83); SC (87).
 EL CENOTAFIO: UR (II: 50); RC (129); RC2 (254).
 "El corazón acalla sus mareas...": Inédito (incluido en el original de UR).
 EL ENCUBRIDOR: RC (43); SCm (339); SC (346); RC2 (80).
 EL ESPECTRO: OI (35).
 EL ESTÍO: Inédito (incluido en el original de UR).
 EL FUTURO: RC (67); SCm (150); SC (154); RC2 (124).
 EL GRAN JUEGO: UR (II: 92-93); *Books Abroad* (50, 3, 1976).
 EL HÉROE: PM (115-116); SCm (24-25); SC (27-28).
 "El hocico se acerca al manantial...": *Clarín* (Buenos Aires, 21-IV-1983).
 EL HUÉSPED: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 265); RC (99) RC2 (192-194).
 EL INTERROGADOR [POEMA: PM]: PM (117); SCm (249); SC (253); VBA (71).
 EL LAGO: P (73-74).
 EL MARFIL DE LA TORRE: UR (I: 149); RC2 (266).
 EL NIÑO BUENO: PM (17); RC (59); SCm (143); SC (147); RC2 (110); VBA (58).
 EL NOBLE ARTE: VDOM1 (69); VDOM (267); *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 19-II-1984).
 EL OTRO: PM (61); SCm (212); SC (216).
 EL POETA: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 264); PM (49); RC2 (268).
 EL POETA PROPONE SU EPITAFIO: UR (II: 55); VBA (21).
 EL SIMULACRO : PM (71); SCm (225); SC (229); VBA (67).
 "El soneto...": D (39).
 EL SUEÑO: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 264); UR (II: 54); PM (119); RC (77); RC2 (142).
 "El tiempo, como un niño...": E (22).
 EL ÚLTIMO ESPEJO [ÚLTIMO ESPEJO: PM]: PM (65); *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre, 1980: 264).
 "El viaje fabuloso...": UR (II: 133).
 EMPIEZAS CON LA MAGIA, ERES SU EXTREMA OPERACIÓN NOCTURNA: UR (II: 138-140).
 EMPLEADOS NACIONALES, HURRAH!: BA (197); RC (20); SCm (321); SC (327); *Texturas* (3, 1993: 69); RC2 (32).
 EN EL TREN: P (29-30).
 ENCANTACIÓN: PM (72); SCm (228); SC (232).
 ENCARGO: PM (25); RC (72); SCm (159); SC (163); RC2 (132); VBA (61).
 ENTRE ESTO Y AQUELLO: RC (104-107); RC2 (206-210).
 "Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad...": 62 (29-33).
 ENTRONIZACIÓN: RC (33); SCm (337); SC (344); E (152); RC2 (58).
 ESTA TERNURA: PM (37); SCm (320); SC (326); VBA (77).
 ESTATUA: *Oeste* (Chivilcoy, 1949); *La Nación* (Buenos Aires, 14-IX-1969); Cócaro (1970); PM (66); SCm (218); SC (222); Cócaro *et al.* (1993: 44-45); VBA (66).
 "Este amor que de la nada se alimenta...": OI (68).
 ESTELA EN UNA ENCRUCIJADA: SCm (177); SC (181).
 ÉVENTAIL POUR STÉPHANE: PM (51); SCm (200); SC (204).
 FÁBULA DE LA MUERTE III: Domínguez, ed. (1992: 289).
 FANTASMA: P (21-22).
 FAUNA Y FLORA DEL RÍO: VDOM1 (195); BA (parcialmente); PM (29); RC (17); SCm (315); SC (321); E (57); *Texturas* (3, 1993: 75); RC2 (26); VBA (75).
 FINAL: PM (75); SCm (231); SC (235); VBA (69).

FLECHA: P (27-28).
 FLORES DEL MEDIODÍA: P (71-72).
 FRAGMENTOS PARA UNA ODA A LOS DIOSES DEL SIGLO: LM (86-90).
 FUERA DE TODO TIEMPO [ESPEJO ROTO]: T (129); SCm (131); SC (135).
 GANANCIAS Y PÉRDIDAS: PM (23); RC (68); SCm (153); SC (157); RC2 (126); VBA (60).
 GÓLEM: RC (54); SCm (144); SC (148); RC2 (102).
 GRECIA 59 (I): SCm (167-169); SC (169-173).
 GRECIA 59 (II): SCm (170-172); SC (174-176).
 GRECIA 59 (III): SCm (172-174); SC (176-177).
 HABLEN, TIENEN TRES MINUTOS: PM (15-16); RC (55); SCm (141-142); SC (145-146); RC2 (104); VBA (57).
 HAPPY NEW YEAR: PM (19); RC (66); SCm (82); SC (86); RC2 (122); VBA (51).
 "Has de estar acostada junto a un lecho vacío...": DAF (25-26).
 HELECHO: T (131); SCm (129); SC (133).
 HIC ET NUNC: PM (24); RC (70); RC2 (128).
 HIMNO MATINAL: P (69-70).
 HÖLDERLIN: RC (75); SCm (254); SC (258); A. Ferrer y J. Munárriz (eds.): *Poetas del poeta. A Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte* (Madrid, Hiperión, 1994: 56); RC2 (138).
 HOMENAJE A ALAIN RESNAIS: UR (I: 276-283); T (133); *El País* (Madrid, 18-II-1984).
 HOMENAJE A MALLARMÉ: UR (I: 289-292); T (134).
 IDILIO: P (77-78).
 "Inclínate al espacio de la noche...": IJK (454-455).
 INFLACION QUÉ MENTIRA: RC (22); SCm (325); SC (331); RC2 (36); VBA (78).
 "Irse, quedarse...": E (266).
 JACK THE RIPPER: VDOM1 (166); VDOM (249).
 JAPANESE TOY: PM (118).
 JARDÍN PARA OCTAVIO PAZ: UR (II: 104-107).
 JAVA: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980); SCm (112); SC (116); D (140).
 JAZZ: P (19-20).
 JUANA ANTE SU SEÑOR: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 267); RC (86-87); RC2 (162-164).
 JULIO CORTÁZAR AL CHE: *La Estafeta Literaria* (Madrid, 18-XI-1967: 9); *Casa de las Américas* (46, enero-febrero, 1968); *Casa de las Américas* (145-146, julio-octubre, 1984: 76-77); leído por Cortázar en el disco de varios autores *Querido Pablo* (Ariola, 1985).
 LÍNEA PERDIDA: P (23-24).
 LA ABUELA: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 265); RC2 (272).
 LA AMANTE: RC (117); RC2 (230).
 LA CAMARADA: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980); SCm (114); SC (118).
 LA EMPUSA: RC (120); RC2 (236).
 LA HIEDRA: SCm (250); SC (254); VBA (72).
 LA HIJA DEL ROC: PM (85); SCm (251-252); SC (255-256).
 LA INFANCIA: BA (47).
 LA LECCIÓN: RC (128); RC2 (250).
 "La lenta máquina del desamor...": SCm (137); SC (142).
 LA LIBACIÓN: RC (130); RC2 (252).
 LA MARCHA DEL TIEMPO: RC (32); SCm (328-329); SC (334-335); RC2 (56); VBA (79).
 LA MUFA: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980); *Clarín* (Buenos Aires, 16-II-1984); SCm (67); SC (71); VBA (45).
 LA NOCHE DE LAS AMIGAS: SCm (259-285); SC (263-289).
 LA NOCHE DEL TRANSGRESOR: UR (I: 206-207).
 "La noche guarda tantas columnas sosegadas...": IJK (46).
 LA OBEDIENCIA: PM (76); *Point of Contact* (2, 1, abril-mayo, 1978: 44); *Repertorio latinoamericano* (5, 37, marzo-abril, 1979); SCm (229); SC (233); VBA (68).
 LA OBRA: RC (119); RC2 (234).

LA PATRIA: VDOM1 (197-198); RC (41); *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 19-II-1984: 5); RC2 (74).
 LA POLCA DEL ESPIANTE: UR (II: 52); RC (38); SCm (338); SC (345); RC2 (68); VBA (82).
 LA PRESENCIA BURLONA: P (55-56).
 LA PRESENCIA EN EL PAISAJE: P (49-50).
 LA PRESENCIA EN LA MÚSICA: P (51-52).
 LA VEUVE: RC (112); RC2 (220).
 LA VISITA: RC (18); SCm (318); SC (324); RC2 (28); VBA (76).
 LA VISITANTE: RC (57); SCm (145); SC (149); RC2 (106).
 LA VUELTA AL PAGO: RC (31); SCm (330); SC (336); RC2 (54); VBA (81).
 LA YETA DEL SAPITO: PM (38); RC (39); SCm (333); SC (339); RC2 (70).
 LAS POLILLAS: RC (65); SCm (149); SC (153); RC2 (120).
 LAS RUINAS DE KNOSSOS: RC (95); SCm (335-336); SC (342); RC2 (182); VBA (81).
 LAS TEJEDORAS: UR (I: 208-211); PM (34); RC (26-27); SCm (62-63); SC (66-67); RC2 (44-46).
 LE DÔME: UR (II: 90); PM (131); RC (115); SCm (157); SC (161); RC2 (226).
 LEY DEL POEMA: SCm (207); SC (211).
 LIQUIDACIÓN DE SALDOS: RC (62); SCm (146); SC (150); RC2 (114); VBA (59).
 LO UNO Y LO OTRO: RC (25); RC2 (42).
 LOS AMANTES: BA (208); UR (I: 218-219); RC (76); RC2 (140); VBA (17).
 LOS AMIGOS: PM (69); SCm (221); SC (225); VBA (67).
 LOS CORTÁZAR: UR (II: 48-49); VBA (19).
 LOS DIÓSCUROS: PM (92); SCm (291); SC (295).
 LOS DIOSES: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 264); 1969); UR (I: 216-217); PM (127); RC (131); SCm (74);
 SC (79); E (75); RC2 (256); VBA (50).
 LOS ESPEJOS LA TIRANÍA: RC (47); RC2 (88).
 LOS ICONOCLASTAS: RC (98); RC2 (188-190).
 LOS VITRALES DE BOURGES: PM (106-111); SCm (307-310); SC (311-315).
 LUCAS, SUS DISCUSIONES PARTIDARIAS: UTL (151-156).
 MALEVAJE 76: SCm (64); SC (68).
 MANERAS DE VIAJAR: LM (276).
 MARCO POLO RECUERDA: RC (74); SCm (244-245); SC (248-249); E (274-275); RC2 (136).
 MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN: Domínguez, ed. (1992: 259).
 "Más acá no discutas, lee estas cosas...": BA (121); PM (29-30); RC (17); SCm (315); SC (321); E (57); RC2
 (26).
 MASACCIO: *Sur* (Buenos Aires, enero-febrero, 1951: 195-196); PM (100-105); *Sur* (Buenos Aires, 332-333,
 1973: 33-36); RC (88-90); SCm (301-304); SC (305-308); RC2 (166-172).
 MEDIANOCHE AQUÍ: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980).
 MEDITERRÁNEA: RC (73); SCm (242); SC (246); RC2 (134); VBA (70).
 MEMORIAL DEL ESTÍO: IJK (79-80).
 MENELAO MIRA HACIA LAS TORRES: UR (II: 98-99); PM (87-88); RC (100); RC2 (196).
 MILONGA: BA (96); PM (46); *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980); RC (36); *Tiempo Argentino*
 (Buenos Aires, 1984); SCm (71); SC (75); *Texturas* (3, 1993: 75); RC2 (64); VBA (48).
 MÍNIMA: Domínguez, ed. (1992: 216-217).
 MUERTE DEL SOL Y DE LAS MÚSICAS: P (79-80).
 MÚSICA: P (9-10).
 MÚSICA II: P (15-16).
 NAUFRAGIOS: UR (II: 142-145); RC (123); RC2 (242-244).
 NEGRO EL 10: *El País* (Madrid, 14-II-1984); edición facsímil del manuscrito (París, 1994); *El signo del
 gorrión* (Valladolid, 8, primavera-verano, 1995).
 NERUDA: P (43-44).
 "No me dejes solo frente a ti...": UR (II: 148); RC (125).
 "No te llevas todo cuando ciñes...": Cócaro *et al.* (1993: 33-34).
 "No, ya no esperes el mensaje inútil...": OI (39).
 NOCTURNO ["Te sobro..."]: RC (114); RC2 (224).

NOCTURNO ["Tengo esta noche las manos negras, el corazón sudado..."]: PM (126); RC (111); SCm (53); SC (57); RC2 (218).

NOS HEMOS VISTO ANTES EN ALGUNA PARTE: RC (49); RC2 (92).

NOTICIA PARA VIAJEROS: NTVD (27).

NOTICIAS DEL MES DE MAYO: UR (I (88-119); *Casa de las Américas* (9, 53, marzo-abril, 1969: 64-77); *La cultura en México* (Suplemento de *Siempre*, 14-V-1969: IV-VIII); *Casa de las Américas* (10, 60, mayo-junio, 1970: 240-253).

NOTRE-DAME LA NUIT: PM (97-99); SCm (295-297); SC (299-301); VBA (72).

OBJETOS PERDIDOS: Picón Garfield (1978: contraportada).

ORACIÓN: P (13-14); Cócaro *et al.* (1993: 124-125).

OTROS CINCO POEMAS PARA CRIS (I): SCm (89); SC (93); VBA (52).

OTROS CINCO POEMAS PARA CRIS (II): SCm (89-90); SC (93-94); VBA (53).

OTROS CINCO POEMAS PARA CRIS (III): SCm (90); SC (94); *Texturas* (3, 1993: 70); VBA (53).

OTROS CINCO POEMAS PARA CRIS (IV): SCm (90); SC (94); VBA (54).

OTROS CINCO POEMAS PARA CRIS (V): SCm (91); SC (95); VBA (54).

PAISAJE: Cócaro *et al.* (1993: 21-22).

PAISAJE DE GUERRA: P (25-26).

PALOMA MUERTA: PM (50); SCm (199); SC (203).

PARA CELEBRAR A SUSANA RINALDI (Poema inconcluso): Contraportada del disco de Susana Rinaldi, *A un semejante*, Trova Industrias Musicales S. A., 1976.

PARA ESCUCHAR CON AUDÍFONOS: SCm (32-33); SC (36).

PARA LEER EN FORMA INTERROGATIVA: SCm (56); SC (60).

PARA LUBICZ MILOSZ: UR (II: 96-97).

PASSAGE D'OISY: UR (I: 40-41).

PAVADAS: PM (45).

PENA DE UNA TARDE: P (37-38).

PLAZA ESPAÑA -CONTIGO-: Cócaro *et al.* (1993: 65-66).

PLEASE, WRISTWATCH, PLEASE: *Crisis* (1, 11, marzo, 1974: 47).

PODEMOS VIVIR SIN EL PAJARITO MANDÓN: VDOM1 (180); VDOM (257-258); RC (48); RC2 (94); VBA (11).

POEMA 1968: UR (I: 158-159).

POEMA [EL INTERROGADOR: Scm, SC, VBA]: PM (117); SCm (249); SC (253); VBA (71).

POEMA ["Empapado de abejas..."]: UR (II: 51); PM (135); RC (132); SCm (258); SC (262); RC2 (258).

POEMA ["Te amo por ceja..."]: UR (II: 108-109); PM (20); RC: p. 116); RC2 (228); VBA (22).

POEMA ["Toda la vida es un ayer..."]: PM (68); SCm (220); SC (224).

POLICRÍTICA EN LA HORA DE LOS CHACALES: *Los libros* (20, junio, 1971: 9-10); *Casa de las Américas* (67, julio-agosto, 1971); *Casa de las Américas* (145-146, julio-octubre, 1984: 126-132).

POLICRONÍAS: SCm (43-44); SC (47-48); VBA (35).

POR TARJETA: PM (40); SCm (72); SC (77); VBA (49).

PORTRAIT DE FAMILLE: SCm (334-335); SC (340-341).

"(Pugilistas, efebos y displicentes dioses...": IJK (266).

QUARTIER: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 266); UR (I: 212-214); RC (85); RC2 (158-160).

"¿Quién te buscó en la noche...": IJK (177-178).

QUITADME: P (39-40).

QUIZÁ LA MAS QUERIDA: SCm (69); SC (73); VBA (46).

RARA AVIS. POEMA A DIOS, ESE PAJARITO MANDÓN: VDOM1 (179); VDOM (257); RC (48); RC2 (90); VBA (11).

RAZÓN: P (47-48).

RECADO A GARCILASO: PM (52); SCm (201); SC (205).

RÉCIT: P (11-12).

RECUERDO: P (59-60).

RECHIFLAO EN MI TRISTEZA: *Tiempo argentino* (Buenos Aires, 19-II-1984); SCm (65); SC (69); VBA (43).

RÉQUIEM: RC (92-93); RC2 (176).
 RESTITUCIÓN: PM (21-22); RC (64); RC2 (118).
 RESUMEN: D (111).
 RESUMEN EN OTOÑO: PM (134); SCm (247, 257); SC (251, 261); VBA (70).
 ROMANCE DE LA CANCIONCILLA: *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 23-III-1991).
 ROMANCE DE LA LOQUITA: *Poemas inéditos*, Salta, 1991; *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 19-III-1991).
 ROMANCE DE LA MÁS CHIQUITA: Cócaro *et al.* (1993: 24).
 ROMANCE DEL LLORÓN: Cócaro *et al.* (1993: 24).
 ROMANCE DEL NIÑO CONCENTRADO: *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 23-III-1991).
 ROMANCE DEL NIÑO MALO: *Poemas inéditos*, Salta, 1991; *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 19-III-1991).
 ROMANCE DEL NIÑO NIÑO: *Poemas inéditos*, Salta, 1991; *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 19-III-1991).
 ROMANCE DEL NIÑO SALVAJE: *Poemas inéditos*, Salta, 1991; *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 19-III-1991).
 ROMANCE DEL TRECE: *La Nación* (Buenos Aires, 17-III-1991); *ABC* (Madrid, 23-III-1991); Cócaro *et al.* (1993: 117).
 RONDA: PM (70).
 ROTA DI SAN ROMANO: RC (78); RC2 (144).
 RUE MONTMARTRE: RC (110); RC2 (216).
 SAPO PROFUNDO: RC (46); RC2 (86).
 SARAO: PM (41-42).
 SAVE IT, PRETTY MAMA: SCm (109-110); SC (113-114).
 SE LE LENGUA LA TRABA: RC (34); RC2 (60).
 SEMILLA: *Oeste* (Chivilcoy, marzo, 1955); *La Nación* (Buenos Aires, 14-IX-1969); Cócaro (1970: 66); Cócaro *et al.* (1993: 45-46).
 "Si eso era tu vivir, ¿cómo alejarte,...": IJK (53-54).
 SI HE DE VIVIR: RC (71); SCm (158); SC (162); RC2 (130); VBA (61).
 "Si querer no fuera quedarse...": DAF (75).
 "Siempre fuiste mi espejo...": SCm (137); SC (141).
 SÍLABA VIVA: UR (I: 8-9).
 SOBREMESA: UR (I: 154-155).
 SONETO ["Esto es amor, oh caracol que aloja..."]: SCm (117); SC (121); VBA (55).
 SONETO ["Tan vasta tu presencia en esta hora..."]: Domínguez, ed. (1992: 212).
 SONETOS A MÍ MISMO (I): P (83-84).
 SONETOS A MÍ MISMO (II): P (85-86).
 SONETOS A MÍ MISMO (III): P (87-88).
 SONETOS A MÍ MISMO (IV): P (89-90).
 SONETOS A MÍ MISMO (V): P (91-92); Huasi (1981: 54).
 SONETOS A MÍ MISMO (VI): P (93-94).
 SONETOS A MÍ MISMO (VII): P (95-96).
 SONETOS A MÍ MISMO (VIII). VIAJE DEL ALMA: P (97-98).
 SONETOS A MÍ MISMO (IX). LLANTO: P (99-100); Conte (1972: 138).
 SONETOS A MÍ MISMO (X). CANTO DE ÁNGELES: P (101-102); Cócaro *et al.* (1993: 128).
 SU CARA ME RESULTA CONOCIDA: RC (29); RC2 (50).
 SUEÑE SIN MIEDO, AMIGO: RC (21); SCm (322); SC (328); RC2 (34).
 SÚPLICA: P (61-62); Cócaro *et al.* (1993: 23 (127); VV. AA. (1994: 31).
 T. S. F.: D (92-93).
 TALA ["El árbol fue una mano cazadora de nubes..."]: SCm (241); SC (245).
 TALA ["Llévese estos ojos, piedritas de colores..."]: RC (69); SCm (154); SC (158).
 TAN INÚTIL TODO: RC (35); RC2 (62).

TEDIUM VITAE: RC (127); RC2 (248).
 TERRITORIO DE GUIDO LLINAS: T (65-66).
 THE HAPPY CHILD: PM (56); SCm (203); SC (207); VBA (63).
 THE SMILER WITH THE KNIFE UNDER THE CLOAK: VDOM1 (41); VDOM (63); *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 19-II-1984).
 TODOS LOS DÍAS UNA CUCHARA: RC (30); RC2 (52).
 TOMBEAU DE MALLARMÉ: VDOM1 (171); VDOM (255); PM (55); SCm (202); SC (206).
 TRATADO DE SUS OJOS: PM (53-54).
 TRE DONNE. CARLA: SCm (102); SC (107).
 TRE DONNE. ELEONORA: SCm (103); SC (108).
 TRE DONNE. SIMONETTA: SCm (101); SC (105-106).
 TRES SONETOS ERÓTICOS (I): *Point of Contact* (2, 1, abril-mayo, 1978: 42); *Repertorio latinoamericano* (5, 37, marzo-abril, 1979); SCm (181); SC (185).
 TRES SONETOS ERÓTICOS (II). SONETO GÓTICO: *Point of Contact* (2, 1, abril-mayo, 1978: 43); *Repertorio latinoamericano* (5, 37, marzo-abril, 1979); *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre, 1980, facsímil del manuscrito); SCm (182); SC (186); *Cuadernos Hispanoamericanos*, 525 (marzo, 1994, facsímil del manuscrito).
 TRES SONETOS ERÓTICOS (III). LA CEREMONIA: *Point of Contact* (2, 1, abril-mayo, 1978: 43); *Repertorio latinoamericano* (5, 37, marzo-abril, 1979); SCm (183); SC (187).
 TRISTEZA DEL CRONOPIO: HCF (104).
 TU PIEL BAJO LA LUNA: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980).
 TUMBAS ETRUSCAS: UR (II: 100-103); PM (82-83); RC (79); SCm (289-290); SC (293-294); RC2 (146).
 TUMBAS ROMANAS: PM (81); SCm (292); SC (296).
 "U Nu...": R (198).
 ÚLTIMO CÍRCULO: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 266); RC (83-84); RC2 (154-156).
 ÚLTIMO ESPEJO [EL ÚLTIMO ESPEJO: *Cuadernos Hispanoamericanos*]: PM (65); *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre, 1980: 264).
 UN CANTO ITALIANO: PM (89-91); RC (80-81); RC2 (150-152).
 UN ELOGIO DEL TRES: Zurich, Sybil Albers, 1980.
 UNA CARTA DE AMOR: SCm (115); SC (119).
 "Vacío cofre de ascensión continua...": *Clarín* (Buenos Aires, 21-IV-1983).
 "Vana misión, la de salir del nombre...": *Clarín* (Buenos Aires, 21-IV-1983).
 VENECIA [CIUDAD: PM]: PM (63-64); SCm (213-214); SC (217-218).
 VENTANA ABANDONADA: Cócaro *et al.* (1993: 22).
 VEREDAS DE BUENOS AIRES: *Trottoirs de Buenos Aires* (LP, Polydor, 1980); *Clarín* (Buenos Aires, 16-II-1984); *Tiempo argentino* (Buenos Aires, 19-II-1984); SCm (68); SC (72); VBA (45).
 VERSOS A LA LUNA: P (17-18).
 VIAJE APLAZADO: SCm (326-327); SC (332-333).
 VIAJE INFINITO: UR (I: 284-288); T (132); SCm (132); SC (136); VBA (56).
 VIAJE Y VIVO RETORNO: RC (52); RC2 (98).
 VIENTO DE ESQUINA: BA (30); Sola (1968); RC (19); SCm (319); SC (325); RC2 (30).
 VILLA D'ESTE: PM (84).
 VOCES: P (75-76).
 VOZ DE DAFNE: PM (60); SCm (211); SC (215).
 VOZ DE MARÍA: *Cuadernos del Viento* (V, 17, 1961: 267); RC2 (262).
 WHY NOT?: P (57-58).
 ZIPPER SONNET: *Point of Contact* (2, 1, abril-mayo, 1978: 44); *Repertorio latinoamericano* (5, 37, marzo-abril, 1979); UTL (163).
 ZOO: RC (40); RC2 (72).

BIBLIOGRAFÍA

1. TEXTOS DE JULIO CORTÁZAR

1.1. OBRAS EXTENSAS¹³⁹¹

- 62: *62 / Modelo para armar*, Barcelona, Ediciones B, 1988 (1968).
- AC: *Los aeronautas de la cosmopista* (en colaboración con Carol Dunlop), Barcelona, Muchnik, 1983.
- AP: *Alto el Perú*, Fotos de Manja Offerhaus, México, Nueva Imagen, 1984.
- BA: *Buenos Aires, Buenos Aires* (fotos de Alicia d'Amico y Sara Facio), Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- CB: CORTÁZAR, J. y BARRENECHEA, A. M^a, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- CC: *Cuentos completos*, 2 vols., Madrid, Alfaguara, 1994.
Incluye:
- I: *La otra orilla* (1937-1945); *Bestiario* (1951); *Final del juego* (1956, 1964); *Las armas secretas* (1959); *Historias de cronopios y de famas* (1962); *Todos los fuegos el fuego* (1966).
- II: *Último round* (1969; tres cuentos); *Octaedro* (1974); *Alguien que anda por ahí* (1977); *Un tal Lucas* (1979); *Queremos tanto a Glenda* (1980); *Deshoras* (1982).
- CP: *Cartas a una pelirroja*, Madrid, Orígenes, 1990.
- D: *Divertimento*, Madrid, Alfaguara, 1988 (1986).
- DAF: *Diario de Andrés Fava*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- E: *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1988 (1986).

¹³⁹¹ Las siglas iniciales corresponden a las abreviaturas de que me he servido a lo largo de todo el trabajo. Consigno la edición que he utilizado; cuando aparece una fecha entre paréntesis indica la de la primera edición.

- FCVM: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, México, Excelsior, 1975.
- HCF: *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, 1986 (1962).
- IJK: *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- JCJS: Treinta y siete cartas de Julio Cortázar a Julio Silva, mecanoscrito inédito (Fotocopia del microfilm conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard).
- LM: *Libro de Manuel*, Barcelona, Bruguera, 1983 (1973).
- LP: *Los premios*, Barcelona, Ediciones B, 1987 (1960).
- LR: *Los reyes*, Madrid, Alfaguara, 1985 (1949).
- LRRL: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (Texto de la polémica con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa)*, en *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987 (1970), pp. 79-170.
- NTVD: *Nicaragua tan violentamente dulce*, Barcelona, Muchnik, 1984 (1983).
- OC: *Obra crítica*, 3 vols., Madrid, Alfaguara, 1994.
- OI: *Obra inédita (Dos juegos de palabras. Nada a Pehuajó. Adiós, Robinson)*, Zaragoza, Crítica 2 (mil), 1991.
- PM: *Pameos y meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera, Colección "Ocnos", 1971.
- PO: *Prosa del observatorio*, Barcelona, Lumen, 1983 (1972).
- PRUC: *París, ritmos de una ciudad* (fotos de Alecio de Andrade), Barcelona, EDHASA, 1981.
- R: *Rayuela*, Madrid, C.S.I.C., Colección "Archivos", 1991 (1963).
- REL: *Los relatos*, 4 vols. (*Ritos, Juegos, Pasajes, Ahí y ahora*), Madrid, Alianza, 1985 (1976, vols. 1, 2 y 3).
- S: *Silvalandia* (pinturas de Julio Silva), Buenos Aires, Argonauta, 1984.
- SC: *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 1985.
- SCm: *Salvo el crepúsculo*, México, Nueva Imagen, 1984.

- T: *Territorios*, Madrid, Siglo XXI, 1984 (1978).
- TT: *Teoría del túnel*, en *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994.
- UR: *Último round*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1988-1989 (1969). [También he utilizado el original mecanoscrito conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard].
- UTL: *Un tal Lucas*, Barcelona, Ediciones B, 1989 (1979).
- VADUM: *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Rayuela, 1970.
- VDOM: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991 (1967).
- VDOM1: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1968 (4ª en un solo volumen).

1.2. TEXTOS SUELTOS DE JULIO CORTÁZAR¹³⁹²

- 1946 "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad de Cuyo, Mendoza, año 2, 49-61, pp. 45-91.
- 1948 "Muerte de Antonin Artaud" (incluye la traducción de una carta de A. Artaud), *Sur*, 163, Buenos Aires, mayo.
- 1949a "Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*", *Sur*, 182, diciembre, pp. 93-95.
- 1949b "Noticia" en VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *La sombra de Meyerbeer*, trad. de J. Cortázar, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, Cuadernos del Eco, pp. 9-12.
- 1954 "Para una poética", *La Torre*, 7, julio-septiembre, pp. 121-138.
- 1955 "Nota preliminar" a Lord HOUGHTON, *Vida y cartas de John Keats*, trad. de Julio Cortázar, Buenos Aires, Imán, pp. 9-14.
- 1956 "Notas" a E. A. POE, *Obras en prosa*, trad. de Julio Cortázar, 2 vols., Puerto Rico, Eds. de la Universidad de Puerto Rico - Madrid, Revista de Occidente.

¹³⁹² La lista no incluye la totalidad de los textos cortazarianos, sino sólo aquellos de los que me he servido para la elaboración del trabajo.

- 1970"Algunos aspectos del cuento", *Diez años de la revista Casa de las Américas: 1960-1970*, *Casa de las Américas*, 60, pp. 178-186.
- 1971"Prólogo" a Pedro SALINAS, *Poesía*, Madrid, Alianza, pp. 7-11.
- 1972"La violenta esperanza", en VV.AA., *Hommage à Federico García Lorca*, Commission des Activités Culturelles de l'Association du Personnel de l'UNESCO, Paris, 14-XII.
- 1973a"La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del "Escarabajo de oro", separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 275, mayo, 7 pp.
- 1973b"Corrección de pruebas en Alta Provenza", en J. ORTEGA (comp.), *Convergencias. Divergencias. Incidencias*, Barcelona, Tusquets, pp. 13-36.
- 1974a"Estamos como queremos, o los monstruos en acción", *Crisis*, 1, 11, marzo, pp. 41-44.
- 1974b"Homenaje a una estrella de mar", en A. FLORES (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, J. Mortiz, pp. 13-15.
- 1974c "Please, Wristwatch, please", *Crisis*, 1, 11, marzo, pp. 46-47.
- 1974d"Prólogo" a Jean THIERCELIN, *Don Felipe*, Madrid, Júcar, pp. 7-10.
- 1977"Les couleurs contre la grisaille socialiste", *Le Monde Diplomatique*, février, pp. 7-9.
- 1978a"El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina", *El País*, Madrid, 25-VI.
- 1978b"Los pescadores de esponjas", *Clarín*, Buenos Aires, 26-X.
- 1979a"Incitación a inventar puentes", *El País*, Madrid, 12-VIII.
- 1979b "Respuesta a una carta", *El País*, Madrid, 21-VIII.
- 1979c"Pour une idée différente de l'exil", *Magazine Littéraire*, 151-152, septembre, pp. 59-61.

- 1980"Un gotán para Lautrec", en H. SABAT, *Monsieur Lautrec*, Madrid, Ameris, 15 pp. [s. p.].
- 1981a"Prefacio" a Juan GELMAN, *Silence des yeux*, Paris, Les Editions du Cerf, pp. 7-10.
- 1981b"Apuntes de relectura", prólogo a Roberto ARLT, *Obra completa*, Buenos Aires, Planeta, vol. I, pp. III-XI.
- 1981c "Libertad y democracia para Argentina", *El País*, Madrid, 8-IV.
- 1981d"La compañera", prólogo a *Antología poética. Homenaje a El Salvador*, Madrid, Visor, p. 15.
- 1982a"Lettera apperta da aprire di più", *Le ragioni della collera, Carte Scoperte*, 2, Rocco Fontana Ed.
- 1982b"Note de l'auteur", en *Les rois / Los reyes*, Actes du Sud, Hubert Nyssen Éditeur, Paris, (trad. de Laure Guille-Bataillon), pp. 7-10.
- 1982c "El escritor y su quehacer en América Latina", *El País*, Madrid, 17-X.
- 1983a"El intelectual y la política en América Latina", en ALAZRAKI - IVARS, eds. (1983), pp. 83-101.
- 1983b"Vida de E. A. Poe" y "Notas", en E. A. POE, *Cuentos*, 2 vols., trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- 1983c "Decir la palabra 'cultura' en Nicaragua (1 y 2)", *El País*, Madrid, 4 y 5-III.
- 1984a"Cartas a R. Fernández Retamar y Haydée Santa María publicadas en *Casa de las Américas*", *Casa de las Américas*, 145-146, julio-octubre.
- 1984b"Encuentros con Lezama Lima", en C. VIZCAÍNO (ed.), *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers (1982), Madrid, Ed. Fundamentos, pp. 11-18.
- 1984cBLÁZQUEZ, A. y CHAO, R., "Cortázar: "Rayuela fue un libro machista e inocente"", *El País*, Madrid, 9-XI.
- 1984d*Rayuela*, Madrid, Cátedra (ed. de Andrés Amorós).
- 1984e"Sobre la literatura y la identidad", *Clarín*, Buenos Aires, 20 a 26-II, p. 10.
- 1984f"Una carta inédita de Julio Cortázar (23-II-1972)", *Ínsula*, 448, p. 4.

- 1984g *Nada a Pehuajó. Adiós, Robinsón*, México, Katún.
- 1985a "Carta en mano propia", prólogo a Felisberto HERNÁNDEZ, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XIV.
- 1985b "Invitación para entrar en una casa", prólogo a Cristina PERI ROSSI, *La tarde del dinosaurio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985 (1980), pp. 15-17.
- 1986a "Bruja", *Co-Textes*, 11, CERS (UFR II), Université Paul Valéry, Montpellier III, pp. 15-23.
- 1986b "Les discours du Pince-Gueule", en VV. AA. (1986), I, pp. 97-106.
- 1986c "Neruda entre nosotros", en VV. AA. *Identidad cultural en América Latina*, especial de *Culturas*, UNESCO, Paris, pp. 161-166.
- 1986d "Para uma imagem de Cley", *Co-Textes*, 11, CERS (UFR II), Université Paul Valéry, Montpellier III, pp. 24-37.
- 1987a "Al lector", "El poeta, el narrador y el crítico" y "Notas", en E. A. POE, *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- 1987b "Carta abierta a Pablo Neruda", en *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de "Marcha", pp. 47-55.
- 1987c "Introducción" a C. MARINI, *La vida entera*, Buenos Aires, Omnibus, Legasa, pp. 9-10.
- 1990 "Carta a José Lezama Lima", en José LEZAMA LIMA, *Paradiso*, Madrid, C.S.I.C., Col. "Archivos", pp. 715-718.
- 1991a "Cartas al Oso", *Primer Plano*, Buenos Aires, 30-VI, pp. 4-5.
- 1991b "Llama el teléfono, Delia", *ABC Literario*, 22-VI, pp. VIII-IX.
- 1991c "Lo que enseñaba en Mendoza", *Primer Plano*, Buenos Aires, 30-VI, p. 5.
- 1992a "Carta a Marina Torres y Francisco J. Uriz (13-IX-1967)", en Julio CORTÁZAR, *Manual de Cronopios* (Antología de F. J. Uriz), Madrid, Eds. de la Torre, pp. 15-16.
- 1992b "Carta a Roberto López (12-X-1983)", en Julio CORTÁZAR, *Manual de Cronopios* (Antología de F. J. Uriz), Madrid, Eds. de la Torre, pp. 17-18.

- 1992c "Una profecía sobre la novela", *Quimera*, 115, noviembre, pp. 13-25.
- 1993"Polémica sobre el exilio (con Liliana Heker)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, julio-septiembre, pp. 590-604.
- 1995 "Keats según Cortázar" (traducción de la "Oda a una urna griega"), *Lateral*, 11, noviembre, p. 6.
- 1996a"Los juegos secretos de Gonzalo Suárez", *Viridiana. Revista de cine. Sam Peckinpah-Gonzalo Suárez: "Operación Doble Dos"*, 5-6, mayo, 1996.
- 1996b"La tos de una señora alemana", *Nueva Revista de política cultura y arte*, 46, agosto-septiembre, pp. 78-79.
- 1996c"Translate, traduire, tradurre: traducir", *Nueva Revista de política cultura y arte*, 46, agosto-septiembre, pp. 80-82.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA¹³⁹³

ABRAMS, M. H.

1962*El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Nova.

ABRIL, M.

1933 "Las sílabas de Dios o la poesía pura", *Cruz y Raya*, 15-IX, pp. 133-153.

ADORNO, T. W.

1987 *Minima moralia*, Madrid, Taurus.

AGUILERA, M. D.

1981"La escritura, ese exorcismo. Entrevista con Julio Cortázar", *Quimera*, 8-VI, pp. 12-16.

¹³⁹³ Esta bibliografía no pretende exhaustividad por lo que se refiere a la crítica cortazariana, sino sólo dejar constancia de todos los textos de que me he servido para la elaboración de este trabajo. Para no complicar innecesariamente las búsquedas, consigno alfabéticamente todas las referencias, sin distinguir entre los textos referidos directamente al autor y el resto de bibliografía instrumental. Cito siempre por el año de la edición que he manejado. Cuando aparecen siglas, remiten al apartado 1.1. de esta bibliografía.

AGUIRRE DE CÁRCER, M. (seud. de Octavio Ayllón)

1945 *En el estilo de...*, Madrid, Aspas.

AÍNSA, F.

1973 "Las dos orillas de Julio Cortázar", *Nueva narrativa Hispanoamericana*, Nueva York, Adelphi University, 2, pp. 31-40.

ALAIN-CASTRILLO, M.

1996 "La deuda valeryana de Julio Cortázar", *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos, pp. 252-254.

ALAZRAKI, J.

1975 "Cortázar entre el surrealismo y la literatura fantástica", *El Urogallo*, Madrid, 35-36, pp. 103-107.

1980a "Cortázar en la época de 1940. 42 textos desconocidos", *Revista Iberoamericana*, 110-111, pp. 259-297.

1980b "Prólogo" a *Rayuela*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

1983a *En busca del unicornio. Ensayo sobre lo neofantástico en los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.

1983b "Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela", en ALAZRAKI - IVASK, eds. (1983), pp. 9 y ss.

1985 "Los últimos cuentos de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 130-131, pp. 21-46.

1986 "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*", *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 22-23, otoño 1985-primavera 1986, pp. 193-203.

1987 "Tema y sistema de *Prosa del observatorio*, de Julio Cortázar", *La Torre*, nueva época, 1, pp. 93-110.

1991a "Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: *Rimbaud* (1941)", en R (570-581).

1991b "*Rayuela*: estructura", en R (629-638).

1994a "España en la obra de Julio Cortázar", en ALAZRAKI (1994c: 341-351).

1994b "La postmodernidad de Julio Cortázar", en ALAZRAKI (1994c: 353-365).

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

1994d "Prólogo" a OC/2, pp. 9-14.

1995 "Cortázar o la literatura como una búsqueda humana", en J. CORTÁZAR, *Final del juego*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 191-222.

ALAZRAKI, J. - IVASK, I., eds.

1978 *The fiction of Julio Cortázar*, Oklahoma, U.P.

1983 *La isla final*, Madrid, Ultramar.

ALAZRAKI, J. et al.

1983 *Julio Cortázar*, Pamplona.

- ALBAREDA, G. de - GARFÍAS, F., eds.
1959 *Antología de la poesía hispanoamericana (Argentina)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALEGRÍA, F.
1976 "Antiliteratura", en C. FERNÁNDEZ MORENO (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 243-259.
- ALEIXANDRE, V.
1984 *La destrucción o el amor. Sombra del paraíso*, Barcelona, Seix-Barral.
- ALIGHIERI, Dante
1993 *Tutte le opere*, Roma, Newton.
- ALONSO, A.
1979 *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, EDHASA.
- ALONSO, C. J.
1987 "Cortázar, the death of the author", *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 21, 2, pp. 61-71.
- ALVA NEGRI, T.
1984 *Lugones: planteamientos para una crítica*, Berlín, Colloquium Verlag.
- ÁLVAREZ VISTA, J.
1990 *Diccionario de peruanismos*, Lima, Studium.
- AMÍCOLA, J.
1969 *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, Escuela.
- ANDERSON, B.
1990 *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos.
- ANDERSON IMBERT, E.
1958 "Julio Cortázar: Final del juego", *Revista Iberoamericana*, vol. 23, 45, enero-julio, pp. 173-175.
- ANDRÉS, F. de
1991 "Aparece en Buenos Aires un romancero inédito de Julio Cortázar destinado a los niños", Madrid, ABC, 19-III, p. 49.
- APOLLINAIRE, G.
1959 *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard.

ARAGON, L.

1975 *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard.

ARONNE AMESTOY, L.

1972 *Cortázar, la novela mandala*, Buenos Aires, F. García Cambeiro.

1986 *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, Purdue University Monographs in Romance Languages, vol. 19, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.

1987 "Identidad y diferencia: Discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*", en BURGOS, ed. (1987: 55-66).

ARONOFF, M.

1976 *Word Formation in Generative Grammar*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

ARRIGUCCI, D. Jr.

1973 *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*, São Paulo, Editora Perspectiva.

AXELROD, M. R.

1992 *The Politics of Style in the Fiction of Balzac, Beckett and Cortázar*, Mac Millan.

AYALA, F.

1965 *Problemas de traducción*, Madrid, Taurus.

1983 *Recuerdos y olvidos. II: El exilio*, Madrid, Alianza.

BACHELARD, G

1965 *La poética del espacio*, México, F.C.E.

BAJTIN, M.

1989 *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BALAKIAN, A.

1965 *Literary Origins of Surrealism*, New York University Press.

1969 *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

BALAKIAN, A., ed.

1982 *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

BARRENECHEA, A. M.

1964 "Rayuela, una búsqueda a partir de cero", *Sur*, 288, pp. 69-73.

1983 "Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela", *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre, 49, 125, pp. 809-828.

1986 "Con Julio Cortázar: diálogo a través del espejo", *Co-textes*, 11.

BARTHES, R.

1966 "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, pp. 1-27.

BAUDELAIRE, Ch.

1975 *Petits poèmes en prose*, Barcelona, Bosch (ed. bilingüe).

BEAULIEU-CAMUS, C.

1974 *Recherches sur Julio Cortázar. Aspects d'une biographie*. Faculté de Lettres de Nanterre, Dépt. d'Études Ibériques et Latino-Américaines.

BÉGUIN, A.

1954 *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E.

BÉLANGER, M.

1988 "Julio Cortázar et la réalité en forme d'éponge", *Drailles*, 9, 1988, pp. 70-79.

BENEDETTI, M.

1988 "Cortázar by night", *El País*, Madrid, 11-IX.

BENEDETTI, M. *et al.*

1967 *Sobre Julio Cortázar*, Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, 3, 62 pp.

BENET FERRANDO, V. J.

1994 "Sujeto demiúrgico y disolución del narrador en Cortázar. Un problema de la modernidad literaria", en *Investigaciones semióticas V. Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992)*, Universidade da Coruña, pp. 45-54.

BENÍTEZ, J.

1988 "Introducción" a Leopoldo LUGONES, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra.

BENÍTEZ, R.

1984 "Cortázar, que supo abrir la puerta", *Mester*, 13, 1.

1989 "La poesía lírica de Julio Cortázar", en E.D. CARTER, ed. (1989: 46-63).

BENJAMIN, W.

1973 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, pp. 17-60.

BERG, W. B.

1986 "Juegos, dobles y puentes: Anotaciones al capítulo 41 de Rayuela", en VV.AA. (1986), II, pp. 263-273.

1990 "Entrevista con Julio Cortázar", *Iberoamericana*, 40-41, 2-3, pp. 126-141.

1991 *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt, Vervuert.

BERG, W. B. - KLOEPFER, R.

1986 *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura (Coloquio Universität Mannheim)*, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 22-23, Autumn-Spring, 1985-1986.

BERNU, M.

1969 "Essai d'interprétation d'un conte de Julio Cortázar", *Caravelle*, 13.

BERRIOT, K.

1988 *Julio Cortázar: l'Enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance.

BERTENS, H.

1986 "The Postmodern *Weltanschauung*. A Critical Survey", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986: 9-51).

BIÉTRY, R.

1989 *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Peter Lang.

BIOY CASARES, A.

1978 *Breve diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, Emecé.

BLAKE, W.

1986 *Obra poética completa*, ed. bilingüe, 2 vols. Barcelona, Eds. 29.

BLANCHOT, M.

1969 *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.

BOCAZ, L.

1972 "Los reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar", en H. GIACOMAN, ed. (1972: 445-455).

BOCCHINO, A. A.

1990 "Hacia un intento de clasificación de la producción cortazariana", *Escritura*, pp. 25-36.

1991a "Rayuela: programa de un modelo de lector", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 20, pp. 243-248.

1991b "Salvo el crepúsculo de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular", *Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, 7, 1, pp. 63-68.

1992 "La estrategia del híbrido: realidad / la otra realidad en *Rayuela* de Julio Cortázar", *Iberorromania*, 36, pp. 105-112.

BOLDY, S.

1980 *The novels of Julio Cortázar*, Cambridge U.P.

BOOKS Abroad,

1976 *Homenaje a Julio Cortázar*, 50, 3.

BORDELOIS, I.

1961 "Julio Cortázar: *Los premios*", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 55, pp. 87-88.

BORGES, J. L.

1930 *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor.

1942 Prólogo a A. BIOY CASARES, J. L. BORGES y S. OCAMPO (eds.), *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

1985 *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza-Emecé.

1988 *Biblioteca personal. Prólogos*, Madrid, Alianza.

1995 *Obra poética (1923-1977)*, Madrid, Alianza.

BORGES, J. L. - JURADO, A.

1991 *Qué es el budismo*, Barcelona, Emecé.

BOWRA, C. M.

1972 *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus.

BRANDT, J. H.

1980 "Asedios a *Casa tomada* de Julio Cortázar", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7.

BRÉMOND, H.

1947 *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos (trad. de Julio Cortázar).

BRETON, A.

1985 *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard.

BRIOSCHI, F. - DI GIROLAMO, C.

1988 *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel.

BRODIN, B.

1975 *Criaturas ficticias y su mundo en Rayuela*, Lund, Liber-Läromedel, Gleerup.

BRODY, R.

1976 *Rayuela: a critical guide*, London, Grant and Cutler.

BURGOS, F.

1985 *La novela de la modernidad hispanoamericana*, Madrid, Orígenes.

BURGOS, F., ed.

1987 *Los 80 mundos de Cortázar*, Madrid, EDI-6.

BURGOS, J.

1982 *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.

CABAÑAS, P.

1948 *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C.

CABRERA, G. L.

1978 *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*, Eds. de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 25 pp.

CALINESCU, M.

1986 "Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization", en FOKKEMA - BERTENS, eds. (1986: 239-254).

CAMBOURS OCAMPO, A.

1963 *El problema de las generaciones literarias (Esquema de las últimas promociones argentinas)*, Buenos Aires, Peña Lillo.

CAMPOS, H. de

1985 "Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico", *Vuelta*, 99, febrero, pp. 23-30.

1991 "Para llegar a Julio Cortázar", en R (XV-XXII).

CAMPRA, R.

1978 *La realtà e il suo anagramma: il modello narrativo nei racconti de Julio Cortázar*, Pisa, Giardini.

1982 "La poesia di Julio Cortázar ovvero l'armonia del disordine", *Carte Scoperte*, 2, Rocco Fontana Ed.

1985 "Fantástico y sintaxis narrativa", *Río de la Plata*, 1, pp. 95-111.

1987a "Entrevista a Julio Cortázar", en *América Latina. La identidad y la máscara*, Madrid, Siglo XXI, pp. 149-155.

1987b "La poesía de Cortázar", *Casa de las Américas*, 164, 1987, pp. 17-24.

CAMPS, S.

1988 "La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri-Rossi", *Quimera*, 81, septiembre.

CANFIELD, M.

1990 "Julio Cortázar: del mito del Minotauro a la imagen arquetípica del laberinto", *Nuevo Texto Crítico*, vol. III, 5, pp. 133-142.

CAPELLO, G.

1995"Per una tipologia dell'epigrafe", en *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause. Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988-1989)*, Padova, Esedra, pp. 13-26.

CARMOSINO, R. B.

1994"El 'doble manifiesto' y el 'doble impacto' en cuatro relatos de Julio Cortazar", *South Eastern Latin Americanist*, Winter, 37, 3, pp. 1-10.

CARPENTIER, A.

1985 *El siglo de las luces*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

CARREÑO, A.

1981*La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.

CARROLL, L.

1992 *Alice in Wonderland. Through the Looking Glass*, Ware, Wordsworth Classics.

CARROUGES, M.

1949"Romantisme Allemand et Surréalisme", en A. BÉGUIN (ed.), *Le Romantisme Allemand*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949.

CARTER, E. D., Jr.

1988"The Double as Defense in Cortazar's Hopscotch", *International Fiction Review*, Summer, 15, 2, pp. 89-95.

CARTER, E. D. Jr., ed.

1989*Otro round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, Sacramento, California State University, *Explicación de Textos Literarios*, 18, 1-2.

CASA de las Américas.

1984 *Homenaje a Julio Cortázar*, 145-146, julio-octubre.

CASTELLANO-GIRÓN, C.

1987"Lo galdosiano en Cortázar, lo cortazariano en Galdós. A propósito del capítulo 34 de *Rayuela*", en F. BURGOS, ed. (1987: 129-136).

CASTILLO, A. L.

1960"Las armas secretas: cuentos de Julio Cortázar", *El Grillo de papel*, Buenos Aires, 2, enero, pp. 19-20.

CASTRO KLAREN, S.

1980"Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 363-366, octubre-diciembre, pp. 11-36.

CÉDOLA, E.

1989"El oficiante y el acólito: roles femeninos en la obra de Cortázar", *Nuevo Texto Crítico*, 4, pp. 115-128.

1994 *Cortázar. El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial, 96 pp.

CEREZO DARDÓN, H.

1975 "El modernismo en Guatemala", en *Ensayos*, Guatemala.

CERNUDA, L.

1986 *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos.

1987 *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia.

1993 *Poesía completa*, Madrid, Siruela.

CERVERA SALINAS, V.

1992"Una poética del espacio en Buenos Aires", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21, pp. 345 y ss.

CICCO, J.

1983""La aventura inicial": un lejano territorio que expresó Cortázar (Julio Denis)", *Clarín*, Buenos Aires, 21-III.

CIRLOT, J. E.

1974 *Poesía (1966-1972)*, Madrid, Editora Nacional.

1988 *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

1993 *44 sonetos de amor*, Barcelona, Península.

CO-TEXTES

1986 Université Paul Valéry, Montpellier, 11.

CÓCARO, N.

1970 "De Julio Denis a Julio Cortázar", *Asomante*, 26, nº 1, pp. 64-67.

1984 "Con sabor nostálgico", Buenos Aires, *La Nación*, 17-VI.

1991a"El primer cuento de Julio Cortázar", Madrid, *ABC Literario*, 22-VI, pp. VIII-IX.

1991b"La infancia y su fábula de fuentes", Madrid, *ABC Literario*, 23-III, pp. VIII-IX.

CÓCARO, N., *et al.*

1993 *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Saber.

COCTEAU, J.

1956 *Poèmes, 1916-1955*, Paris, Gallimard,

COLERIDGE, S. T. - WORDSWORTH, W.

1990 *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra (ed. bilingüe).

COLONNA, F.

1981 *Hypnerotomachia Polyphili*, ed. facs. de Peter Dronke, Zaragoza, Eds. del Pórtico.

CONTE, R.

1968 "Doce proposiciones para un festival Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio, pp. 590-601.

1972 "Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción", en *Lenguaje y violencia: Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, pp. 133-156.

1995 "Reseña de *Diario de Andrés Fava y Adiós, Robinsón y otras piezas breves*", *ABC Literario*, 8-XII.

COSGROVE, C.

1995 "Discursive Anarchy or Creative Pluralism? The Cases of Cortázar and Puig", *The Modern Language Review*, 90, 1, January, pp. 71-82.

COULSON, G.

1985 "Orfismo en Cortázar", *Revista Chilena de Literatura*, 25, pp. 101-113.

CÓZAR, R. de

1991 *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve.

CRISIS

1987 Buenos Aires, 51, pp. 18-30.

CRO, S.

1984 "Arte e ideología en Cortázar", *Cuadernos para la investigación*, Madrid, 6.

CRUZ, J. G.

1988 *Lo neofantástico en Cortázar*, Madrid, Pliegos.

CUADERNOS de Marcha

1984 5, 26.

CUADERNOS Hispanoamericanos

1980 *Homenaje a Julio Cortázar*, 364-366, octubre-diciembre.

CUITIÑO, L.

1984 "García Lorca en Argentina", *Ínsula*, 448, marzo, p. 14.

CURUTCHET, J. C.

1971a"Cortázar: Años de aprendizaje", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, pp. 561-572.

1971b"Cortázar: Descubrimiento de una realidad otra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 256, pp. 153-164.

1971c"Cortázar: la prehistoria literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 253-254, pp. 301-307.

1972a"Cortázar: la crítica de la razón utópica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 261, pp.459-479.

1972b"Cortázar: la crítica de la razón pragmática", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, pp. 225-246.

1972c*Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional.

CHAMBERS, R.

1986"Violence du récit: Boccace, Mérimée, Cortázar", *Canadian Review of Comparative Literature*, 13, pp. 159-186.

CHAPMAN, A.

1985"*The Winners and the American Press*", *Symposium*, 39, pp. 19-37.

CHESNEL, J.

1977"Entrétien avec Julio Cortázar", *Jazz Hot*, 337, mai, pp. 9-15.

CHOMSKY, N.

1970"Remarks on nominalization", trad. en V. SÁNCHEZ DE ZAVALA (comp.), *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, Madrid, Alianza, 1974.

DALTON, R.

1963"Historias de cronopios y de famas", *Casa de las Américas*, La Habana, 20-21, diciembre, pp. 74-76.

D'ANNUNZIO, G.

1911 *Il martirio di San Sebastiano*, trad. de Ettore Janni, Milano, Fratelli Treves Ed.

DARÍO, R.

1987 *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia.

1993*Poesías completas*, Madrid, F.C.E.

DELLEPIANE, A. B.

1975"Otra experiencia para lectores 'salteados'", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 5, pp. 17-34.

DERRIDA, J.

1967 *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.

DESSAU, A.

1989 "Die bedrohte Identität des Menschen in den Werken Julio Cortazars", en H. HERLINGHAUS (ed.), *Romankunst in Lateinamerika*, Berlin Akademie, pp. 154-178.

DETIENNE, M.

1990 *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Península.

DEVOTO, D.

1949 "Julio Cortázar: *Los reyes*", *Realidad*, 6, diciembre, pp. 319-321.

1950 "Reseña de Daniel Martínez, *Poesía Argentina 1940-1949*", *Sur*, 185, pp. 67-69.

1956 *Paso del unicornio (1938-1948)*, Valencia, Castalia.

DÍAZ, L.

1984 "Cortázar inédito: Entrevista con Mario Muchnik", Madrid, *Cambio* 16, 9-VII, pp. 90-93.

DÍAZ RENGIFO, J.

1977 *Arte poética española (1592)*, Madrid, Editoria Nacional.

DÍAZ SOSA, C.

1975 "Diálogo con Cortázar", *Imagen*, 101-102, enero-febrero, pp. 19-42.

DIECIOCHO

1985 8, 2.

DIEGO, G.

1974 *Poesía de creación*, Barcelona, Seix-Barral.

DÍEZ DEL CORRAL, L.

1974 *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

DIJK, T. van

1980 *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, New York.

1987 "La pragmática de la comunicación literaria", en J. M. MAYORAL, ed. (1987: 170-194).

DIRSCHERL, K.

1986 "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*", *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 1985-1986, Autumn-Spring, 22-23, pp. 101-111.

DISCURSO Literario.

1988 *Coloquio sobre Julio Cortázar*. (Universidad de Oklahoma, 1986), 6, 1.

DOMÉNECH, R.

1994 "Metamorfosis y expresión narrativa (notas sobre Bécquer, Valle-Inclán, Kafka y Julio Cortázar)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, IV, Madrid, Castalia, pp. 161-176.

DOMÍNGUEZ, M., ed.

1992 *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana.

DONOSO, J.

1972 *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama.

DRAILLES

1988 *Nîmes*, 9.

DURAND, G.

1981 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

DUROZOI, G.

1975 *Artaud: La enajenación y la locura*, Madrid, Guadarrama.

DUROZOI, G. - LECHERBONIER, B.

1974 *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid, Guadarrama.

ECO, U.

1984 *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

ELIOT, T. S.

1959 "Las tres voces de la poesía", en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur, pp. 89-103.

1978 *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber.

ELLIS, J. M.

1988 "El contexto relevante del texto literario", en *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*, Madrid, Taurus, pp. 97-136.

ELSEN, A. E.

1971 *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar.

ÉLUARD, P.

1926 *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard.

EMILIOZZI, I.

1986 "Alocuciones Argentinas: "Un rumor de sangre viva"", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, julio-agosto, pp. 257-266.

ESCAMILLA MOLINA, R.

1970 *Julio Cortázar: visión de conjunto*, México, 1970.

FARIA, E.

1984 "El lector ficticio en *Casa tomada*", *Revista de Literatura Ser*, Puerto Rico, 1.

FATONE, V.

1994 *Filosofía y poesía*, Buenos Aires, Biblos/Secretaría de Cultura de *La Nación* (1954).

FERMOSELL, J. L.

1981 "Borges precisa el concepto de 'genocidio cultural' en Latinoamérica", *El País*, Madrid, 14-X.

FERNÁNDEZ, A. M.

1991 *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos.

FERNÁNDEZ, M.

1994 "Julio Cortázar: 1984-1994: Diez años de soledad", *Co & Co*, 12, febrero, pp. 4-28.

FERNÁNDEZ FERRER, A.

1992 "El "disparate claro" en Cortázar y Piñera", *Revista Iberoamericana*, 159, pp. 423-436.

FERNÁNDEZ MORENO, C.

1967 *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar.

FERNÁNDEZ SANTOS, A.

1984 "El límite del ojo en la penumbra", *El País*, Madrid, 18-II.

FERRÉ, R.

1987 "Cortázar: sombras del simbolismo y del surrealismo", *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 21, 2, pp. 101-110.

1989 "Cortázar y el sentimiento romántico", *Nuevo Texto Crítico*, 3, pp. 117-133.

1991 "Cortázar ante la crítica", *La Torre*, V, 17, pp. 1-17.

FIDDIAN, R.

1985 "Religious symbolism... in *El perseguidor*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, pp. 149-163.

FILER, M.

1970a "Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, pp. 320-334.

1970b *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Américas, 1970.

1983 "Palabra e imagen en *Territorios*", *Revista Iberoamericana*, 123-124, 1983, pp. 351-360.

1987 "El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62 / *Modelo para armar*", en F. BURGOS, ed. (1987: 47-53).

FLAIANO, E. - TONGIORGI TOMASI, L.

1977 *La obra pictórica completa de Paolo Uccello*, Barcelona, Noguer-Rizzoli.

FLORES, F. G.

1974 "El lirismo metafísico de Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, pp. 7-52.

FOKKEMA, D. - BERTENS, H., eds.

1986 *Approaching Postmodernism. (Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht)*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.

FOKKEMA, D.

1986 "Preliminary Remarks", en FOKKEMA - BERTENS, eds. (1986: 1-8).

FRANCO, J.

1976 "París, ciudad fabulosa", en J. LOVELUCK (ed.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, pp. 271-290.

FRIEDRICH, H.

1974 *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral.

FRÖHLICHER, P.

1988 *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Habilitationsschrift, Zurich.

1995 *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang, 1995

FRYE, N.

1977 *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.

GADAMER, H. G.

1977 *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.

1993 *Poesía y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, Madrid, Gedisa, 159 pp.

GALEOTA CAJATI, A.

1986"Continuidad de los bestiarios: Consideraciones sobre 'Paseo entre las jaulas", en VV.AA. (1986), I, pp. 45-54.

GALLEGO MORELL, A. ed.

1972 *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.

GARCÍA, E. C. - NIEUWENHUIJEN, D.

1988"Revolución en *La noche boca arriba*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, pp. 1277-1300.

GARCÍA BERRIO, A.

1985 *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.

1989 *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA CANCLINI, N.

1968 *Julio Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires.

GARCÍA DE LA CONCHA, V.

1984"La literatura entre pureza y revolución. La poesía", en F. RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII, Barcelona, Crítica, pp. 668-678.

1987 *La poesía española de 1935 a 1975*, 2 vols., Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F.

1980 *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar.

1984 *Conferencias*, 2 vols., Madrid, Alianza.

1987 *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra.

GARNIER, P.

1968 *Spatialisme et Poésie Concrète*, Paris, Gallimard.

GENETTE, G.

1979 *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

1987 *Seuils*, Paris, Seuil.

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

1991 *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

GENOVER, K.

1973*Claves de una novelística existencial (Rayuela)*, Madrid, Playor.

GERTEL, Z.

1974"La noche boca arriba, disyunción de la identidad", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 3, 2, pp. 41-72.

1988"Rayuela: la figura y su lectura", *Hispanic Review*, 56, pp. 287-305.

1989"Texto e ideología en Cortázar", *Revista de Occidente*, 102, pp. 75-86.

GIACOMAN, H., ed.

1972*Homenaje a Julio Cortázar*, Nueva York, Las Américas, 525 pp.

GIL-ALBERT, J.

1982 *Antología poética (1936-1976)*, Barcelona, Plaza y Janés.

GIL DE BIEDMA, J.

1982 *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix-Barral.

GIMFERRER, P., ed.

1981 *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Península.

GIRARD, R.

1983 *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

GIRRI, A.

1950 "Julio Cortázar: *Los reyes*", *Sur*, 183, pp. 55-57.

GNUTZMAN, R.

1989*Rayuela*, Madrid, Alhambra.

GOLOBOFF, G. M.

1991"El hablar con figuras de Cortázar", en R (751-759).

GOMBRICH, E.

1975 *Historia del arte*, Barcelona, Garriga.

GÓMEZ PAZ, J.

1980"Un poema de Cortázar", *Sin Nombre*, 11, 1.

GONZÁLEZ, M. P.

1967"Reparos a ciertos aspectos de *Rayuela*", en I. A. SCHULMAN (ed.), *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, pp. 68-81.

GONZÁLEZ BERMEJO, E.

1978*Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA.

GORNI, G.

1984"Le forme primarie del testo poetico", en VV. AA., *Letteratura italiana*, vol. 3.1., Torino, Einaudi, pp. 439-518.

GOYTISOLO, J.

1983 "El gato negro que atravesó nuestras oficinas de la Rue de Bièvre", *Quimera. Revista de Literatura*, 29, marzo, pp.12-25.

GRACIÁN, B.

1990 *El héroe / El Discreto / Oráculo manual y arte de prudencia*, Barcelona, Planeta.

GRANADOS, T.

1995 "Hurgando en el cajón", *Quimera*, 135, abril, pp. 52-56.

GRANDE, F.

1973 "El romance del dado y la ratita", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 271, pp. 105-116.

1986 "Lisiedros. Espeziología preliminar. 1984. (Anexo a "Nadando en las paredes (Diálogo con Julio Cortázar)", en *Once artistas y un dios. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, pp. 151-156.

GREIMAS, A. J.

1970 *Du sens*, Paris, Seuil.

GRIMBLATT, A.

1986 "La dialéctica del juego en *Los reyes*", en VV. AA. (1986: 85-89).

GROUPE M

1977 *Rhétorique de la poésie*, Bruselas, Complexe.

1982 *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.

GUASTA, E.

1960 "Los argentinos a través de una novela de Cortázar", *Criterio*, Buenos Aires, 1513-1514, 24-XII, pp. 918-921.

GUELBENZU, J. M.

1970 "The Reader Murder Case", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 247, pp. 159-164.

GUEVARA, "Che"

1985 *Diario de Bolivia*, Barcelona, SARPE.

GUIBERT, R.

1969 "Un gran escritor y su soledad: Julio Cortázar (Entrevista)", *Life en español*, 33, 7, 7-IV, pp. 43-55.

GUILLÉN, C.

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, J.

1978 "Carta a Fernando Vela. Poética", en G. DIEGO (ed.), *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, pp. 326-328.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.

1987a "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en VV. AA., *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, pp. 495-506.

1987b "Los supuestos social-históricos del Modernismo", *Ínsula*, 485-486, abril-mayo.

1988 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, F.C.E.

GYURKO, L. A.

1969 "Cyclic time and blood sacrifice in three stories by Cortázar", *Revista Hispánica Moderna*, 35, pp. 341-362.

1972a "Authenticity and pretence in two stories by Cortázar", *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, pp. 151-165.

1972b "Hallucination and Nightmare in two stories by Cortázar", *Modern Languages Review*, 67, pp. 550-562.

1972c "Man as victim in two stories by Cortázar", *Kentucky Romance Quarterly*, 19, pp. 317-335.

1973a "Cortázar's fictional children", *Neophilologus*, 57.

1973b "Destructive and ironically redemptive fantasy in Cortázar", *Hispania*, Baltimore, 56, pp. 988-999.

1973c "Guilt and delusion in two stories by Cortázar", *Critique. Studies in Modern Fiction*, Atlanta, 14, pp. 75-90.

1973d "Identity and fate in Cortázar's 62...", *Symposium*, 27, pp. 214-234.

1973e "The bestial and the demonic in two stories by Cortázar", *Revue des Langues Vivantes*, Bruselas, 39.

1973f "Truth and deception in Cortázar's *Las babas del diablo*", *Romanic Review*, 64, pp. 204-217.

1974a "Alienation and the absurd in two stories by Cortázar", *Kentucky Romance Quarterly*, 21, 1, pp. 43-58.

1974b "Narcissistic and Ironic Paradise in three stories by Cortázar", *Hispanófila*, Madrid-Illinois, 50, pp. 19-42.

1975 "La fantasía en tres cuentos de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 91, pp. 219-236.

1980 "Artist and critic in *El perseguidor*", *Iberoamerikanisches Archiv*, 6, 3.

1982 "Artist and critic as self and double in Cortázar's *Los pasos en las huellas*", *Hispania*, Cincinatti, Sorcester and Appleton, 65, pp. 352-364.

1983 "Art and the demonic in Cortázar", *Symposium*, 37, pp. 17-47.

1988 "Quest and betrayal in *El perseguidor*", *Hispanófila*, 93, pp.59-78.

HALLE, M.

1973 "Prolegomena to a Theory of Word-Formation", *Linguistic Inquiry*, 4/1, pp. 3-16.

HAMBURGER, K.

1995 *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.

HANDBOOK of *American Studies*

1990 "Reseña de *Salvo el crepúsculo*", 50, 3601, p. 514.

HARDIN, M.

1994 "Non-cooperative Game Theory and Female-Readers: How to Win the Game of *Hopstotch*", *Hispanofila*, 111, mayo, pp. 57-72.

HARRIS, Y. J.

1953 "Bestiario", *Books Abroad*, 27, p. 182.

HARRISON, R.

1985 "Mythopoesis: the monster in the labyrinth according to Supervielle, Gide, Borges and Cortázar", *Kentucky Romance Quarterly*, 32, pp. 127-137.

HARSS, L.

1968 "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., pp. 252-300.

HASSAM, I.

1982 *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison.

HAZERA, L. D.

1985 "Reader participation in Cortázar, Cabrera Infante and Vargas Llosa", *Latin-American Literary Review*, 26, pp. 19-34.

HEIDEGGER, M.

1983 *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel.

1988 *Carta sobre el humanismo*, Buenos Aires, Eds. del 80.

1993 *El ser y el tiempo*, Barcelona, Planeta.

HEMINGWAY, M. - MAC QUADE, F.

1988 "Four stories by Cortázar", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13, pp. 49-65.

HENDERSON, C.

1994 "Rayuela, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario", *Coloquio internacional: el texto latinoamericano*, II, Université de Poitiers, pp. 97-105.

1995 *Estudios sobre la poética de Rayuela*, Madrid, Pliegos, 123 pp.

HENRIKSEN, Z.

1992 *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos.

HENRÍQUEZ UREÑA, M.

1954 *Breve historia del Modernismo*, México, F.C.E.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, A. M^a.

1973"Conversación con Julio Cortázar", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 3, 2, pp. 31-40.

1979"Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 108-109, pp. 475-492.

1981*Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 135 pp.

HOMERO

1982 *Iliada*, Barcelona, Planeta (trad. de Fernando Gutiérrez).

HUASI, J.

1981"Los bellos mundos de Julio Cortázar", *Nueva estafeta*, 28, pp. 50-62.

HUBERT, H. - MAUSS, M.

1899"De la naturaleza y de la función del sacrificio", en M. MAUSS, *Obras I: Lo sagrado y lo profano*, trad. Juan Antonio Matesanz, Barcelona, Barral, 1970, pp. 143-262.

1906"Introducción al análisis de algunos fenómenos religiosos. I: El sacrificio", en M. MAUSS, *Obras I: Lo sagrado y lo profano*, trad. Juan Antonio Matesanz, Barcelona, Barral, 1970, pp. 59-70.

HUBY, P.

1983*Julio Cortázar: l'héritage surréaliste*, Paris, Université Paris X, tesis doctoral.

HUDDE, H.

1987"Schwarzes Faust des Jazz. Julio Cortázars *El perseguidor* als literarische Replik auf Thomas Manns *Doktor Faustus*", *Iberorromania*, 26, pp. 67-88.

HUIDOBRO, V.

1988 *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.

HUTCHEON, L.

1988A *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York.

1989 *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York.

IMO, W.

1981*Wirklichkeitauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, Haag und Herchen, Frankfurt.

1984*Cortázar poeta camaleón*, Madrid, Colegio de España.

1985"Cortázar, poeta camaleón", *Iberorromania*, 22, pp. 46-66.

INCLEDON, J.

1975"Una clave de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 91, pp. 263-265.

ÍNDICE

1967 XXII, 221-222-223, Madrid.

INTI

1980Número dedicado a Julio Cortázar, Providence and Barnard Colleges, 10-11.

ÍÑIGO MADRIGAL, L.

1961"Julio Cortázar: Los premios", *Anales de la Universidad de Chile*, 123, 3er trimestre, pp. 212-214.

JACKENDOFF, R.

1975"Morphological and Semantic Regularities in the Lexicon", *Language*, 51, pp. 639-671.

JAKFALVI, S.

1978"Introducción" a Julio CORTÁZAR, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, pp. 11-58.

JARAMILLO LEVI, E.

1974"Tiempo y espacio a través del tema del doble en *La isla a mediodía*", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4, pp. 299-306.

JARRY, A.

1982 *Todo Ubu*, Barcelona, Bruguera.

JAUSS, H. R.

1976"Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", en *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones 62, pp. 11-81.

JITRIK, N. *et al.*

1969 *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez.

JOFRÉ, M. A.

1994"Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar, Neruda", en *Coloquio Internacional: El texto latinoamericano. Universidad de Poitiers (1990)*, Madrid, Fundamentos, pp. 87-98.

JOHNSON, C. P.

1977"Irony and the double in Cortázar and Sarduy", *Journal of Spanish Studies, 20th Century*, Manhattan-Kansas, 5, 2.

- JONES, J.
1985"62: Cortázar's *Novela pastoril*", *INTI. Revista de literatura hispánica*, 21, primavera, pp. 27-35.
- JRADE, C. L.
1981"El significado de un vínculo textual inesperado: *Rayuela* - "Tuércele el cuello al cisne"", *Revista Iberoamericana*, 116-117, pp. 146-154.
- JUNG, C. G.
1982 *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós.
1992 *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Paidós.
- KARVELIS, U.
1984"Un Cronope dans les deux labyrinthes", *Le Monde Diplomatique*, mars, pp. 30-31.
- KEATS, J.
1969*Poems*, London, Everyman.
1973*Poetical Works*, Oxford University Press.
1986*Poesía completa*, 2 vols., Barcelona, Ediciones 29 (ed. bilingüe).
- KOHUT, K.
1984"Ein Gespräch mit Cortázar", *Iberoamericana*, 8, 1.
- L'ARC
1980 Paris, 80.
- LAFFRANQUE, M.
1973"Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca", en I. M. GIL (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, pp. 411-459.
- LAFLEUR, H.R., et al.
1962*Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 282 pp.
- LAGMANOVICH, D., ed.
1975*Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Hispam.
- LANGBAUM, R.
1974*The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Penguin Books (1957).
- LARREA, J.
1987 *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, Valencia, Pre-Textos.

- LARTIGUE, P.
1984"Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por...", en S. YURKIEVICH (1984a: 108-121).
- LASTRA, P., ed.
1981*Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, Col. "El escritor y la crítica".
- LAUTRÉAMONT, Conde de (seud. de Isidore Ducasse)
1988*Obra completa*, Madrid, Akal (ed. bilingüe).
- LÁZARO CARRETER, F.
1990 *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LEENHARDT, J.
1991"Los astronautas de la cosmopista: una vía de conocimiento", *Nuevo Texto Crítico*, 8, pp. 15-22.
- LETHEN, H.
1986"Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-garde and the Debate on Modernism", en FOKKEMA - BERTENS, eds. (1986: 233-238).
- LÉVY-BRUHL, L.
1956*La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, La Pléyade (2ª ed.).
- LICHTBLAU, M. I.
1986"Rayuela y la innovación lingüística", en F. BURGOS (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, pp. 173-178.
1988*Rayuela*, Miami, Universal.
- LIEDE, A.
1963*Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprachen*, 2 vols., W de Gruyter and Co., Berlin.
- LÓPEZ-CASANOVA, A.
1994 *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, El Colegio de España.
- LÓPEZ OLIVA, M.
1984"El juego de imágenes plásticas en Cortázar", *Casa de las Américas*, julio-octubre, 145-146, pp. 187-191.
- LOZANO, S.
1983"El recurso del doble en Julio Cortázar", *Cuadernos Americanos*, 248, 3, pp. 185-200.

MAC ADAM, A. J.

1970 *The Individual and the Other in Cortázar*, Princeton.

1971 *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires / Nueva York, La Librería.

MAC HALE, B.

1986 "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", en FOKKEMA - BERTENS, eds. (1986: 53-79).

MAC MAHON, D.

1962 "Los premios", *Books Abroad*, 36, p. 61.

MALLARMÉ, S.

1945 *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.

1981 *Obra poética*, 2 vols., Madrid, Hiperión (ed. bilingüe).

1987 *Prosas*, Madrid, Alfaguara.

MAN, P. de

1991 "La autobiografía como desfiguración", en *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, diciembre, pp. 113-117.

MARAMBIO, J.

1986 "Cronopios y famas", *Discurso Literario*, 4, 1, pp. 133-144.

MARCO, J.

1987 "Un tal Lucas", en *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 221-235.

MARCUSE, H.

1968 "Las imágenes de Orfeo y Narciso", en *Eros y civilización*, Barcelona, Barral, pp. 153-163.

MARCHÁN FIZ, S.

1994 *Fin de siglo y los primeros ismos del XX (1890-1917)*. *Summa Artis*, vol. XXXVIII, Madrid, Espasa-Calpe.

MARÍN SAURA, J. J.

1996 "Salvo el crepúsculo", en VV. AA. (1996: 327-329).

MARITAIN, J.

1955 *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé.

MARTÍNEZ SANTA, A.

1992"Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética", *Revista Hispánica Moderna*, XLV, pp. 193-209.

MATAMORO, B.

1993a"Enrique Molina y un posible surrealismo argentino", en L. SAINZ DE MEDRANO (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 271-279.

1993b"Julio Cortázar", en *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* Madrid, Alianza, vol. I, p. 380.

1994"Apuntes cortazarianos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 525, marzo, pp. 54-67.

MATAS, J.

1979*La cuestión del género literario*, Madrid, Gredos.

MAYORAL, J. M., ed.

1987 *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.

MELO, J. V.

1961"Julio Cortázar: Los premios", *Revista de la Universidad de México*, 16, 1, p. 31.

MIGUEL, A.

1963"Julio Cortázar: Les armes secrètes", *Le Nouvelle Revue Française*, Paris, 131, 1-XI, pp. 916-917.

MIGUEL, M.E. de

1959 "Julio Cortázar: Las armas secretas", *Señales*, 114, octubre, pp. 17-18.

MOLES, A.

1971"Poesía experimental, poética y arte permutacional", en R. JAKOBSON, *et al.*, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Ed., 1971, pp. 49-63.

MONTALBETTI, J.

1984"Cortázar et son double (entretien)", *Magazine Littéraire*, 203, janvier, pp. 80-85.

MONTALDO, G.

1991a"*Rayuela*: Contextos de producción", en R (583-596).

1991b"*Rayuela*: Destinos y recepción", en R (597-612).

MONTERROSO, A.

1987 *La letra e*, Madrid, Alianza.

- MOON, H. K.
1990 "Cortázar y la confusión: Wordsworth, Ortega y *Las babas del diablo*", *Crítica Hispánica*, 12, pp. 149-157.
- MORA, C. de
1982 *Teoría y práctica del cuento de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
1986 "Orientación de los gatos": Apuntes para una poética", en VV.AA. (1986), II, pp. 167-180.
- MORTARA GARAVELLI, B.
1991 *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- MOSHER, M.
1996 "Los "desespacios y los destiempos" en los "wormholes" de Cortázar", *Hispanófila*, 116, enero, pp. 69-82.
- MUCHNIK, M.
1985 "Cronopio contra el cáncer", *El País*, Madrid, 9-IV.
- MUNDO LO, S. de
1985 *Julio Cortázar: His Works and his Critics. A Bibliography*, Urbana, Illinois, Albatross.
- MUÑOZ, W. O.
1990 "Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 151, pp. 541-551.
- MURENA, H. A.
1954 *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur.
- NAVASCUÉS, J.
1995 "Marechal frente a Joyce y Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, abril, pp. 45-56.
- NELSON, K.G.
1973 *Rayuela de Julio Cortázar*, Madrid, Playor.
- NERUDA, P.
1987 *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra.
1993 *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix-Barral.
- NERVAL, G. de
1986 *Oeuvres*, Paris, Garnier.

NIÑO, H., ed.

1984 *Queremos tanto a Julio. 20 autores para Julio Cortázar*, Ed. Nueva Nicaragua.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F.

1994 "Julio Cortázar en busca del otro cielo", en J. BARGALLO (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, pp. 237-249.

OLIVARES, E.

1981 "Julio Cortázar. Écrire comme Parker, comme Mozart (entretien)", *Le Monde de la Musique*, 31, février, pp. 55-59.

ORPHÉE, E.

1960 "Julio Cortázar: *Las armas secretas*", *Sur*, 265, julio-agosto, pp. 51-54.

ORTEGA, J.

1986 "La dinámica de lo fantástico en los cuentos de Cortázar", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23, pp. 127-134.

ORTIS, C.

1994 *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto.

OULIPO

1973 *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard.

OVIEDO, J. M.

1961 "Un porteño noveliza a los porteños", *El Comercio*, Lima, 25-VI, p. 5.

PAGÉS LARRAYA, A.

1961 "Julio Cortázar: *Los premios*", *Ficción*, Buenos Aires, 33-34, septiembre-diciembre, pp. 165-169.

1969 "Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 231, pp. 694-703.

1973 "Perspectivas de *Axolotl*", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 2, 2, pp. 7-24.

PALEY DE FRANCESCATO, M.

1971 *El bestiario de Cortázar*, Illinois.

PASCAL, B.

1984 *Pensamientos*, Barcelona, SARPE.

PAZ, O.

1980 *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos.

1986 *El arco y la lira*, México, F.C.E., 3ª ed.

1989a *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, Barcelona, Seix-Barral.

- 1989b *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.
- 1990 *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix-Barral.
- PAZ, O. - RÍOS, J.
- 1973 *Solo a dos voces*, Barcelona, Lumen, s. p.
- PEAVLER, T. J.
- 1984 "Cortázar and Antonioni", *Philological Papers*, West Virginia University, 30, pp. 97-101.
- 1990 *Cortázar*, Boston, Twayne.
- PELLEGRINI, A.
- 1981 *Antología de la Poesía Surrealista*, Barcelona, Argonauta.
- PELTZER, F.
- 1972 "Pameos y meopas", *La Gaceta*, Tucumán, 7-V.
- PERDOMO, M. T.
- 1976 *Cortázar y el lector. Medios de comunicación en Rayuela*, México, Tesis mecanografiada.
- PEREDA, R. M.
- 1977 "Julio Cortázar: si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos", *El País*, Madrid, 5-XI.
- PEREIRA, M.
- 1986 "Del tablón al puente (comentando algunas cartas inéditas de Cortázar a Lezama)", en W. B. BERG - R. KLOEPFER, eds. (1986: 29-40).
- 1993 "193 modelo para entrevistar. Entrevista con Julio Cortázar", *Quimera*, 118, junio, pp. 18-24.
- PÉREZ BOWIE, J. A.
- 1992 "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea", *Tropelías*, 3, 91-104.
- PERI ROSSI, C.
- 1977 "Cortázar entre el compromiso y la literatura", *Noticias*, Barcelona, año I, 7, 15/22-III.
- 1983 "La nostalgia del viaje", *El País*, Madrid, 20-XI.
- 1984a "Los versos de un perpetuo poeta", *El País*, Madrid, 9-XII.
- 1984b "Los cronopios nunca mueren", *El País*, Madrid, 13-II.
- 1994 "Negro el diez", *ABC*, Madrid, 7-III.

PERLOFF, M.

1990 *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

PERRONE, A. M.

1976 "Un profesor en Chivilcoy", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 18-IV, pp. 2-3.

1984 "Julio Cortázar: 1914-1984. La última charla", *Siete Días*, Buenos Aires, 13-II.

PETRARCA, F.

1989 *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2 vols. (ed. bilingüe).

PICÓN GARFIELD, E.

1975a ¿*Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos.

1975b *Julio Cortázar*, Nueva York, Ungar.

1978 *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana.

PIZARNIK, A.

1963 "Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, septiembre-octubre, pp. 77-82.

PLANELLS, A.

1979 *Cortázar: metafísica y erotismo*, Madrid, Porrúa Turanzas.

1986a "Casa tomada o la parábola del limbo", *Revista Iberoamericana*, 135-136, pp. 591-603.

1986b "Complicidad antropomórfica en *No se culpe a nadie*", *Bulletin Hispanique*, 88, pp. 217-222.

POE, E. A.

1956 *Obras en prosa*, trad. de Julio Cortázar, 2 vols., Puerto Rico, Eds. de la Universidad de Puerto Rico-Madrid, Revista de Occidente.

1972 *Eureka*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.

1984 *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2 vols.

1987 *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.

1989 *Poesía completa*, Barcelona, Eds. 29 (ed. bilingüe).

POLLMAN, L.

1987 "Orden y amor. Estructuras temáticas en los relatos de *Bestiario* de Julio Cortázar", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 13, pp. 105-116.

POPE, R. D.

1987 "CGoarlt dao zsar: el Galdós intercalado en Cortázar en *Rayuela*", en F. BURGOS, ed. (1987: 121-128).

PORTER, L. M.

1990 *The Crisis of French Symbolism*, Cornell University Press, Ithaca & London.

POULET, J.

1986 *Cortázar conteur. Techniques narratives et effets de lecture dans les contes de Julio Cortázar*, 2 vols., Thèse de Doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier.

1988 "Le conte de J. Cortázar. Une structure dynamique de la condensation à l'expansion", *Tigre. Travaux Ibériques de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble*, 4, mai, pp. 93-108.

POUPAR, P.

1987 *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder.

POZUELO YVANCOS, J. M.

1990 "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (El verosímil estético de *Continuidad de los parques*)", en I. PEPE SARNO (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, pp. 511-532.

1993 "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción", en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, pp. 227-249.

PREGO, O.

1985 *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.

PRIETO, A., et al.

1964 *Sobre Julio Cortázar. Boletín de Literaturas Hispánicas*, Facultad de Filosofía y letras, Instituto de Letras, Universidad del Litoral, 6.

PULEO, A.

1986 "El lenguaje de la autenticidad", *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 1985-1986, Autumn-Spring, 22-23, pp. 379-384.

1990 *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar.

QUENEAU, R.

1961 *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard.

QUEVEDO, F. de

1972 *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia.

RADER, R. W.

1976 "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms", *Critical Inquiry*, Autumn 3, 1.

RAMA, A.

1961 "Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata", *Marcha*, Montevideo, 17-III, p. 22.

RAYMOND, M.

1983 *De Baudelaire al surrealismo*, México, F.C.E., 2ª ed.

READ, H.

1956 *Forma y poesía moderna*, Buenos Aires, Nueva Visión.

REIN, M.

1969 *Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco.

1974 *Cortázar y Carpentier*, Buenos Aires, Ediciones de Crisis.

REVISTA *Iberoamericana*

1973 *Homenaje a Julio Cortázar*, 84-85.

REYES, A.

1986 "Las Jitanjáforas", en *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, pp. 212-264.

RICOEUR, P.

1975 *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

1982 *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus.

1985 *Temps et récit*, 3 vols., Paris, Seuil.

1986 *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.

RIFFATERRE, H. L.

1970 *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet.

RILKE, R. M.

1941 *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Buenos Aires, Losada.

1984 *Duineser Elegien*, Barcelona, Lumen (ed. bilingüe).

1991 *Nuevos poemas*, Madrid, Hiperión (ed. bilingüe).

1993 *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra.

1994 *Nuevos poemas II*, Madrid, Hiperión (ed. bilingüe).

1996 *Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus*, Surkhamp.

RIMBAUD, A.

1984 *Poésies*, Paris, Librairie Général Française.

RÍOS PINHEIRO PASSOS, C.

1991 "L'illusion romanesque: la vie déplacée (notes sur *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar", *Texte*, Trinity College, Toronto, pp. 121-134.

1992 "O equívoco da "completude": *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar", *Artéria* (Santos revista), Santos, Sec. Cultural de Santos, pp. 43-50.

RIX, R.

1995 "La prehistoria póstuma de Cortázar novelista: premoniciones y figuras en *Divertimento* y *El examen*", *Donaire*, 5, octubre, pp. 54-59.

ROCK, D.

1988 *Argentina: 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Madrid, Alianza, 530 pp.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E.

1956 "La nueva generación", en *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, pp. 81-98.

1980 "El sistema del poeta", en E. RODRÍGUEZ MONEGAL (ed.), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, pp. 63-91.

1982 *Borges, una biografía letteraria*, Milano, Feltrinelli.

1988 *Neruda, el viajero inmóvil*, Barcelona, Laia.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, V.

1984 "Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía", *Casa de las Américas*, 145-146, julio- octubre, pp. 243-249.

ROFFE, R.

1985 *Especulo de escritores*, Hanover, USA, del Norte.

ROMANO, E.

1980 "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, octubre-diciembre, pp. 106-138.

ROMERA, J. et al. eds.

1993 *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992)*, Madrid, Visor.

ROS SORIANO, M. C.

1990 *Los cuentos / Los relatos de Julio Cortázar*, Murcia, Universidad, 1990. Tesis doctoral en microficha.

ROSA, N.

1987 "Cortázar: los modos de la ficción", en *Los fulgores del simulacro*, Cuadernos de extensión universitaria, 15, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 139-182.

ROSENBLAT, M. L.

1990 *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monteávila.

ROSENSTEIN, P.

1984 *Cortázar a través de la prensa sudamericana*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Latinoamericanos.

- ROSSETTI, D. G.
1890 *The Collected Works*, London, Ellis & Elvey, 2 vols.
- ROUSSEL, R.
1991 *Impressions d'Afrique*, Paris, Livre de Poche.
- ROY, J.
1974 *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Península.
- RUBIN SULEIMAN, S.
1986 "Naming and Difference: Reflections on "Modernism vs Postmodernism" in Literature", en FOKKEMA - BERTENS, eds. (1986: 255-270).
- RUIZ ESPARZA, J.
1986 "Desperately Seeking Julio", *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 1985-1986 Autumn-Spring, 22-23, pp. 367-378.
- SABADELL NIETO, J.
1991 "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción", *Tropelías*, 2, 177-186.
- SÁBATO, E.
1990 *Abbadón el exterminador*, Barcelona, Seix-Barral.
- SALAZAR BONDY, S.,
1951 "Julio Cortázar: Bestiario", *Sur*, 201, julio, pp. 109-110.
- SALINAS, P.
1961 *Poesía completa*, Madrid, Aguilar.
1971 *Poesía*, prólogo y selección de J. Cortázar, Madrid, Alianza.
1983 *Ensayos completos*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- SANJINÉS, J.
1995 *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang Publishing, 280 pp.
- SANTA BIBLIA
1960 Versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera. Sociedades Bíblicas Unidas.
- SANTAGATA, M.
1989 *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana Editrice.
- SARTRE, J. P.
1993 *El ser y la nada*, trad. de Juan Valmar, Barcelona, Altaya.

SCHAEFFER, J-M.

1983 "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", *Poétique*, 53, 1-18.

SCHEERER, Th.

1983 *Viridies Julii Candelaee. Uber einige Aspekte von Cortázar's Rayuela*, CMZ Verlag, Bonn.

SCHIAVETTA, B.

1996 "Cortázar, Julio, poeta argentino (1914-1984)", *Barcarola*, 50, junio, pp. 82-84.

SCHMIDT, S. J.

1987 "La comunicación literaria", en J. M. MAYORAL, ed. (1987: 195-212).

SCHNEIDER, L. M.

1963 "Entrevista a Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México*, vol. 17, 8, abril, pp. 24-25.

SCHOLEM, G.

1985 *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, S. XXI.

SCHOLZ, L.

1977a "Julio Cortázar y los ismos", *Neohelicon*, Budapest, 5, 2, pp. 169-184.

1977b *El arte poética de Julio Cortázar*, S. Antonio de Padua, Castañeda.

SCHWARTZ, J.

1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.

SEGRE, C.

1970 "Sistema y estructuras en las "Soledades" de A. Machado", en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, pp. 103-143.

SERRA SALVAT, R.

1996 "La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el crepúsculo*", en P. TOVAR (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994). Actas del 1er Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Lérida, 23-25 de noviembre de 1994)*, pp. 451-463.

SEWELL, E.

1960 *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*, London, Routledge and Kegan Paul.

SHELLEY, P. B.

1991 *No despertéis a la serpiente. Antología poética bilingüe*, Madrid, Hiperión.

SICARD, A.

1988"Entretien avec Julio Cortázar", *Drailles*, 9, pp. 10-23.

SILVA CÁCERES, R.

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, pp. 135-148.

SIMÓ, A. M^a. *et al.*

1970 *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

SINFIELD, A.

1977 *Dramatic Monologue*, London, Methuen & Co.

SIRIMARCO, M^a C. - PITT, H. R.

1986"Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, julio-agosto, pp. 183-193

SMITH, K.

1988"Cortázar's tragic hero", *Hispanófila*, 93, pp. 79-84.

SMITH, P. J.

1995"La retórica de la presencia en la poesía lírica", en *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 57-93.

SOLA, G. de

1968 *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana.

SOLER SERRANO, J.

1986"Julio Cortázar. Otra carta quizá perdida (entrevista)", *Escritores a fondo*, Barcelona, Planeta, pp. 71-86.

SOLOTOREVSKY, M.

1989*Literatura, paraliteratura*, Gaithersburg, Hispamérica.

SOMMER, D.

1995"Grammar Trouble: Cortázar's Critique of Competence", *Diacritics*, Spring, pp. 21-45.

SOREN TRIEFF, E.

1991"Improvisación musical y discurso literario en Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 155-156, pp. 657-664.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

1951 *Obras completas*, México, F.C.E., 4 vols.

SOSNOWSKI, S.

1973 *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé.

1976 "Entrevista con Julio Cortázar", *Hispanamérica*, Maryland, 13, pp. 51-68.

1994 "Julio Cortázar ante la literatura y la historia", introducción a OC/3, pp. 9-28.

SPERATTI PIÑERO, E. S.

1957 "La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas", en A. M^a BARRENECHEA - E. S. SPERATTI PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, pp. 73-94.

1975 "Julio Cortázar y tres pintores belgas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 2.

STABB, M. S.

1984 "Not Text but Texture: Cortázar and the New Essay", *Hispanic Review*, 52, pp. 19-40.

STANDISH, P.

1987 "Adolescence in Cortázar", *Modern Languages Review*, 82, pp. 638-647.

1988 "Imagen de Galdós en Cortázar", *Bulletin Hispanique*, 90, pp. 397-404.

STEINER, G.

1981 *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, F.C.E.

1991 *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino.

STERN, A.

1950 *Filosofía de la risa y del llanto*, trad. de Julio Cortázar, Buenos Aires, Imán.

STIERLE, K.

1977 "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, 32, novembre, pp. 422-441.

SUPERVIELLE, J.

1947 *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard.

SWIATLO, D.

1976 "Sueño y vigilia: el despertar de la conciencia (en *Libro de Manuel* de Julio Cortázar)", *Revista Iberoamericana*, 96-97, pp. 545-552.

SYMONDS, J. A.

1935 *Renaissance in Italy*, New York, The Modern Library, 2 vols.

SZABOLCSI, M.

1984 "La Néo-avant-garde: 1960- ", en WEISGERBER, ed. (1984), I, pp. 573-608.

TERRAMORSI, B.

1986 *Rites, jeux et passages ou le démon de l'écriture. Étude du phantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Thèse de littérature comparée, Aix-en-Provence.

THOMAS, D.

1979 *The Poems*, London, Dent & Sons Ltd.

TURNER, J. H.

1984 "A Reading of Cortázar's Zipper Sonnet", en S. BACARISSE *et al.*, *What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic Press, pp. 132-137.

1987 "Sexual violence in two stories", *Latin-American Literary Review*, 15, 30, pp. 43-56.

TYLER, J.

1986 "El vanguardismo en algunas obras de Julio Cortázar", en F. BURGOS (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986, pp. 163-171.

VALBUENA BRIONES, A.

1974 "Cortázar y el superrealismo", *Bulletin Hispanique*, 76, pp. 316-334.

VALÉRY, P.

1992 *Ego scriptor*, Paris, Gallimard.

1994 *Poésies*, Paris, Gallimard.

VALLEJO, C.

1989 *Obra poética completa*, Madrid, Alianza.

VARGAS LLOSA, M.

1991 "La trompeta de Deyá", *El País*, 28-VII, pp. 7-8.

1993 "La trompeta de Deyá", *Claves de razón práctica*, 32, mayo, pp. 2-8.

VATTIMO, G.

1993 *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad.

1995 *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós.

VEGA, Garcilaso de la

1984 *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia.

VELA, F.

1926 "La poesía pura (Información sobre un debate literario)", *Revista de Occidente*, noviembre, pp. 217-240.

VERLAINE, P.

1979 *La Bonne Chanson. Jadis et naguère. Parallèlement*, Paris, Gallimard.

- VIGNY, A. de
s. f. *Oeuvres Complètes. Poésie*, Paris, A. Lemerre.
- VILLAREJO, P.
1986 *García Lorca en Buenos Aires*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica.
- VITTORI, J. L.
1963 *La voluntad de realismo*, Colmegna, pp. 17-18.
- VV. AA.
1986 *Lo lúdico y lo fantástico en Cortázar*, Madrid, Fundamentos, 2 vols.
1987 *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
1993 "Cortázar: siete escritores juegan con los 30 años de *Rayuela*", *El País, Babelia, Revista de cultura*, 78, 9 y 10-IV.
1994 *La Maga. Homenaje a Cortázar*, Buenos Aires, 5, noviembre, 56 pp.
1996 *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar (Actas del Congreso El Cuento. Homenaje a Julio Cortázar, Murcia, Enero, 1995)*, Murcia, Caja Murcia.
- WAIBLINGER, W.
1988 *Vida, poesía y locura de F. Hölderlin*, Madrid, Hiperión.
- WEINBERG, E., ed.
1992 *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, Madrid, Turner.
- WEINTRAUB, K. J.
1991 "Autobiografía y conciencia histórica", en *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, diciembre.
- WEISGERBER, J., ed.
1984 *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, 2 vols., Budapest, Akadémiai Kiadó.
- WELLEK, R.
1983 *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- WESLING, D. - SLAWEK, T.
1995 "Toward a Philosophy of Literary Voice", en *Literary Voice. The Calling of Jonah*, New York, State University of New York Press, pp. 1-29.
- WEST, R. A.
1991 "La representación fotográfica en la literatura: El caso de *Cien años de soledad y Rayuela*", *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, Spring, 2, pp. 59-72.

WHEELLOCK, C.

1985 "Borges, Cortázar and the vacant mind", *International Fiction Review*, 12, pp. 3-10.

WHITMAN, W.

1975 *The Complete Poems*, London, Penguin.

WILSON, E.

1977 *El Castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930*, Madrid, CUPSA.

XIRAU, R.

1953 *Sentido de la presencia*, México, F.C.E.

YOUNG, R. A.

1993 *Octaedro en cuatro tiempos. Texto y tiempo en un libro de Cortázar*, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions.

YOURCENAR, M.

1988 *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, EDHASA.

YOVANOVICH, G.

1990 "Women in *Rayuela*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, pp. 541-552.

1991 *Julio Cortázar's Character Mosaic. Reading the Longer Fiction*, University of Toronto Press, 246 pp.

YURKIEVICH, S.

1974a *Julio Cortázar: Al unísono y al dísono*, 20 pp.

1974b "Los tanteos mánticos de Julio Cortázar", *Revista de Occidente*, 131, pp. 154-165.

1977 "Eros ludens (Juego, amor, humor según *Rayuela*)", *Escritura*, año II, 3, pp. 133-147 (en R: 759-769).

1978 *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus (Incluye: 1974a, 1974b, 1977 y 1987b).

1984a *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik.

1984b *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel.

1984c "Sobre la vanguardia literaria en América Latina", en YURKIEVICH (1984a: 7-28).

1985a "El juego imaginativo", *Río de la Plata*, 1, pp. 125-139.

1985b "Julio Cortázar, al calor de su sombra", *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, pp. 7-21.

1986a "Ovillo lleno de nudos", prólogo a J. CORTÁZAR, *Divertimento*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, pp. 9-11.

1986b "Señal de vida", prólogo a J. CORTÁZAR, *El examen*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, pp. 7-8.

1987a *Cortázar*, Buenos Aires, Legasa.

1987b "De pameos por meopas a poemas", en YURKIEVICH, (1987a: 171-173).

- 1991a"El teatro: otra fase de un multiforme mutante", prólogo a OI: 5-15.
- 1991b"La pujanza insumisa", en R: 661-674.
- 1991c "Para un mejor conocimiento de *Rayuela*", en R: XXIII-XXV.
- 1993a"Julio Cortázar: sus mundos y sus modos", *Boletín informativo de la Fundación "Juan March"*, Madrid, noviembre, pp. 31-34.
- 1993b"Sobre la generación argentina de los 40. Girri / Orozco: la persuasión y el rapto", en L. SAINZ DE MEDRANO (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 237-243.
- 1994a"Un encuentro del hombre con su reino", introducción a TT: 15-30.
- 1994b*Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 290 pp.

ZAMBRANO, M.

1987 *Filosofía y poesía*, México, F.C.E.