

INTRODUCCIÓN GENERAL

Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras

EMOCIONES DE LA LETRA ENCARNADA

Vívida, potente, conmovedora permanece la presencia del autor en los variados escritos de Julio Cortázar. En persona, al alcance, está por entero presente en todos los registros de su escritura. Su obra literaria lo proyecta y lo encarna tal como fue, resucita al niño grande y tierno que siempre está de ida, el amigo candoroso e ingenioso, atento a las señales de entremundo, de extramuros, el lúcido que se alucina y sabe abrir las puertas para salir a jugar, que todo lo siente o lo presiente, que todo lo percibe o lo palpita, el artista, el letrado que se aventura por las marismas de lo pavoroso y lo perverso, por las galerías de lo desconocido, el amante del amor, el intenso y desasosegado buscador, alguien que anda por París, Calcuta, Managua, alguien siempre propenso a dar la mano, alguien que muestra y comunica un colmo de entrañable humanidad.

En efecto, Julio Cortázar era ese hombre algo niño, con unos claros (como su persona), inmensos ojos gatunos con los que miraba de lleno a su interlocutor, consideradamente, tomándolo en cuenta. De una afabilidad sin ambages, con cuerpo de caja pequeña y frágil contextura ósea, brazos y piernas muy largos, con sonrisa púber y unas erres gargarizadas de «belgicano» (como lo apodaban con mofa los chicos en la escuela), era larguirucho, carapálida, desgarrado, lampiño, sobre todo antes de portar tupida y desgreñada barba, barba buscada que a partir de los años setenta comenzó a encanecer y que le dio lo que quería, no un aire de venerable Veda sino de caimán barbudo, a la manera del Che (su admirado) y un poco a la manera de Orson Welles (su apreciado). Niño por

la mirada siempre fresca sobre las cosas para negar todo lo que hábito relame hasta darle lisa conformidad, mirada auroral para percibir con fresca porosidad, siempre temprano, lo nimio conciliado con lo magno, lo inminente y lo novedosamente manifiesto, el milagro desapercibido, para seguir pasmándose con la inagotable variedad que el mundo brinda a diario; y si no la ofrece, multiplicar el mundo por ochenta, saber darle vuelta y recortarlo según le parezca y recomponerlo como un modelo nuevo para armar, armar un rompecabezas de ciudades imbricadas o un pasaje continuo entre la Galería Güemes y la Galérie Vivienne o una rayuela en que dos tríos que son uno sin saber empujan el mismo tejo para llegar al cielo que está en cada uno de ellos, está ahí no más y bastaría un poco, un corrimiento, pero no pueden alcanzarlo y se quedan con sus boquetes, con su zozobra del lado de la tierra y fraternizan.

Julio puede antaño encender un fuego que se deflagra ahora dentro de uno o hacer que resurja una lejana encarnación que te reclama y que no puedes desoír y que te ocupa y transmigras. Y pez y hombre intercambian su ser a través de la mirada que atraviesa el vidrio del acuario, que lo licua y el hombre, ahora natatorio, emprende su regreso *ab ovo*. Y todo eso por una querida fatalidad que ya no es literatura, que supera oficio y artificio, que es incandescente Tura, donde la imaginación no conoce otro límite que el de la palabra compelida a enunciar el orden que todo lo remueve y que todo conmueve. Porque aquí las palabras, esas perras, esas hormigas, esas escolopendras, son intercesoras, están sujetas a la visión multiforme que las configura sin cederles terreno, y caen como un traje a medida, caen justo, como fatalidad que conduce a nadar por debajo de las cosas.

En efecto, Julio era un tal Lucas –su libro más autorretrato–, ese hombre que colecciona discos, que se solaza con Gesualdo (el dúplice, criminal y celestial) y que a la hora de su muerte pide escuchar dos cosas, el último quinteto de Mozart y un solo de piano –*I ain't got nobody*–, esas largas caricias nerviosas de Earl Hines, ese remolino bailarín de las manchas Volaná y Valené. Julio era el hombre que pone la pipa del

lado izquierdo del escritorio y el vaso de lápices a la derecha, un poco más atrás, que tiene su negro y bajo sillón de lectura (que ahora poseo) al lado de la lámpara y a sus pies una pila selecta de libros y que todos los días a la seis y media se sirve su scotch con dos cubitos y poca soda, que gusta del tabaco inglés y de las novelas góticas, del Chivas Regal y de Woody Allen, de Bessie Smith y de Vieira da Silva. A la par, Julio quiere decir esa cosa innominable que llega «desde el centro de la vida, desde ese otro pozo (“¿con cucarachas, con trapos de colores, con una cara flotando en un agua sucia”)), decir por un lado el pandemonio íntimo y por el otro, jugar desembarazada, desfachatada, gozosamente con la lengua («Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos»), quiere que el oso y la miel sean una bola de coaltar, pelos patas coaltar, la miel del cielo en su lengua hocico, en su alegría pelos patas, o que todos los copartícipes de su juego nos saludemos buenas salenas cronopio cronopio.

Para los asiduos que lo leen, la presencia de Julio es creciente, conmovedora, posesiva, porque nadie busca como él abolir las mediaciones que la literatura (configuración que se desprende y se suspende en una zona intermedia) impone, nadie procura con tanto ahínco ocupar personalmente todas las instancias del escrito, presentarse como semejante al alcance inmediato, entablar con el lector un trato de extrema complicidad, de identificación mutua, nadie quiere como él que la transferencia intersubjetiva funcione a fondo.

Su literatura está sumamente personalizada, porque Cortázar anhela habitar cada signo, anular la distancia retórica entre el autor y el lector, para que quien lo lea se instale pronto y por salto simpático en el centro del sujeto expresivo, en el plexo solar de la subjetividad comunicante. Los mensajes literarios de Julio Cortázar guardan gran poder de irradiación emotiva e imaginativa, guardan intactos su poder fabulador, poder de implicación, poder revelador. Por impulsión cordial, por transfusión sentimental, por compulsión confidente, Cortázar se da entero en lo que escribe, transmite tanta confraternidad, es tan congénere que la ficción verbal se funde con la persona que le da cuerpo y alma, la fábula se confun-

de con lo efectivamente vivido. De ahí que casi todos sus lectores, sobre todo los jóvenes a quienes destina su obra, por la adhesión fervorosa que ella motiva, se consideren sus amigos íntimos.

Cortázar es toda la literatura y mucho más. Es la literatura integral porque con todos los géneros opera (practica el cuento, la novela, el poema, el ensayo, el drama, todas las variantes de la prosa); y es mucho más porque los transgrede, los extralimita. Agente de una radical renovación, explota en cada género su peculiar capacidad formal, representativa, expresiva, simbólica y en cada uno inventa originales procedimientos, ingeniosas combinaciones, mezclas inusitadas, despampanantes, desopilantes dispositivos. Busca sacar al escrito de sus carriles convencionales, sublevarlo, subvertirlo, desbocarlo, lanzarlo hacia su más allá mediante un sorpresivo, desconcertante desbordamiento.

Pocos conjuntos hay en lengua española como el que nos brinda Cortázar, de más de un centenar de cuentos magistrales. En ellos, buscando superar los límites del realismo psicológico, a menudo opera un gradual desvío hacia lo extraño. Sutil y sibilínamente fisura y mina lo real admitido hasta realizar lo fantástico, hasta provocar en el marco de lo cotidiano un desajuste extraordinario que lo desbarata. Como en «Lejana», «La noche boca arriba» o en «Axolotl», en tantos cuentos de desdoblamiento y de pasaje transporta al lector a los confines de lo previsible, de lo concebible, a la vacilante y fantasmática zona de los tránsitos y las trasmutaciones, donde se entrevé otro orden, otras dimensiones, el enigmático imperio de las fuerzas extrañas.

Cortázar es el gestor de cambios radicales en los modos de novelar. A partir de *Divertimento*, compuesta en el verano del cuarenta y nueve, crea sobre la base del *collage*, montaje diversificador y disonante, de contextura mixta y forma estallada, esa novela calidoscópica, de variabilidad incesante, fragmentaria, revuelta, llena de inserciones intrusas, crea esa novela de desarrollo intermitente, hiperactiva, que avanza a saltos y sobresaltos. Merced a este tipo de ensamblaje, Cortázar concierta una puja entre novela y antinovela, entre una

novela argumental que se hilvana progresivamente mientras teje su trama conjuntiva con personajes coherentes, y la contranovela que la intercepta, la descoloca y la disloca, la ramifica y la descompone con intrusiones extrañas, con intromisión de discursos por completo ajenos al dominio literario, cambios bruscos de voz, tono, ritmo, registro, rupturas inesperadas, expansiones líricas, súbita saturación de imágenes y metáforas. Por supuesto que ese tipo de ensamblaje novelesco, esa divertida y arrebatadora mixtura culmina con *Rayuela*, que es la pieza maestra, la plena cosumación de este módulo. Imitada por tantos novelistas, marca en la literatura latinoamericana la frontera entre vieja y nueva novela.

Un retoño de *Rayuela* va más lejos que su genitora. 62. *Modelo para armar* es literaria y psicológicamente la tentativa más osada. Variación, expansión, extrañamiento y extravío a partir del capítulo sesenta y dos de *Rayuela*, narración insensata, enajenada, se arma con consumado arte de relojería como atentado contra la novela de personajes característicos, centrados, presumibles. Los actuantes de 62 se excentran y desorbitan, los tiempos y los espacios se interpenetran, la alucinante trama se liga por vínculos anómalos. Nadie es dueño de su ser ni de sus actos; los personajes están regidos por el liminal y suprapersonal designio de las Grandes Madres.

Los cuentos salen redondos, y –según lo acota bromeando su autor– caen como cocos maduros sobre la cabeza de Cortázar. Son endógenos, se gestan por sí mismos como ficción global y autosuficiente. Se caracterizan por su circularidad y su autarquía. Se constituyen como forma cerrada por finales concluyentes, como vectores narrativos con una línea de acción que consume sin retardos ni digresiones su indefectible desarrollo. Enfrente, como opuesta alternativa, proliferan las prosas abiertas. En ellas, como en *Rayuela* o los almanaques –*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*– Cortázar puede acoger todo estímulo, desplantes ocurrentes, caprichosos y chispeantes impulsos, raptos líricos, las fantásticas improntas de la imaginación librada a su propia energía transfiguradora, que burla los controles de la conciencia censora o los tics de la rutina retórica. Así puede Cortázar escri-

bir sin retenes lo que le venga en mente o lo que acuda a la punta de la lengua, dar curso a las palabras en libertad, a la lengua plasmática, la primigenia, ejercer a fondo su espontánea potencia verbal, su portentoso don de la improvisación. La improvisación es el primer motor de la escritura de Cortázar.

Desceñido el *corset* del cuento, Cortázar se libra con arte malabar a las piruetas de la prosa breve –la de *Historias de cronopios y de famas*, la de *Un tal Lucas*– donde ejerce festivamente su ingenio con el más alegre desparpajo. Prosa que desvaría, disparata, tergiversa, desbarata, nos desata, nos aligera, nos exculpa, alegremente nos desgrava de toda restricción realista, del mundo usual y los adocenados dispositivos que lo representan. Nos predispone para lo excepcional, nos abre a la inesperada riqueza del acaso, a la experiencia virtual de lo insensato, a la expansión de lo imposible. Nos divierte con sus insólitas ocurrencias y nos deslumbra con sus inspiradas fulguraciones.

Las prosas breves poseen la descarga energética de lo súbito y la osadía de un pujo de pura imaginación. Las prosas breves vuelan, bromean, son alígeras y son traviesas. Tienen mucho que ver con el juego, con las manipulaciones recreativas y con las incitaciones casuales, con los maridajes que el azar desconcertando concierta. Durante toda su vida de escritor, Cortázar prepara su receptividad y su prosa para captar y registrar inmediatamente estas imprevistas vislumbres, impresiones, provocaciones, correspondencias. Cultiva un manejo dúctil, poroso, sumamente variable y desenvuelto de la lengua para inscribir *ipso facto* lo que venga de donde venga, para dominar como lo consigue, con suma agilidad, el *sketch*, el arte de la ocurrencia. En cuanto a género, nada más lábil, más permeable que la prosa breve, alternativamente narrativa, lírica, biográfica, fantasiosa, circunstancial, bufa, bromista, erótica, reflexiva. Cortázar fabula caprichos que contrarrestan la limitativa monotonía de lo manido. Recurriendo a la humorada, a la cabriola, a los mágicos pases del ilusionista verbal, restablece el trato directo con lo absurdo, lo aleatorio, lo arbitrario, un contacto inmediato y saludable con lo fantástico y lo fantasmático.

En Cortázar se da, basamentada en su propia personalidad, fuera y dentro del texto, una constante lúdico-humorística. Con una gratuidad que es la antesala gozosa del lado de allá, posible pasaje al allende, propende al derroche del juego verboso, a la palabra excéntrica, a la consternación de la lengua surgente, a la libérrima facundia. Abre la puerta del cuento, reducido a su reducto, para salir a jugar mediante una escritura proteica, fuera de norma, ajena a toda razón atinada, razón de uso, capaz de acoger cualquier ocurrencia, o sea cualquier vislumbre, o sea cualquier virtualidad, o sea cualquier experiencia. En esa textualidad abierta, en esa jauja o mundo aparte, cesan las disposiciones y decálogos, aflojan las presiones, se suspenden las urgencias. No hay condición, no hay prevención, no hay imposición, ni carga ni cargo, no hay fatalidad. Sin apremios internos o externos, Cortázar puede instaurar su interregno festivo, su feriado lúdico, trasladarse a esa zona de excepción donde recupera todo su libre albedrío. Puede convertir en juguete cualquier palabra, cualquier objeto animado (un tigre, un casoar, un coaltar) o inanimado (un espejo, un reloj, una alcachofa). Puede poner en juego su humor mediante mofas, rupturas, inflaciones, deflaciones, disparates, tonterías, divertidos descalabros sintácticos y semánticos, puede revertir el mundo, provocar un revoltijo de categorías, devaluar lo magno, sobrevaluar lo nimio, ejercer el humor negro por suspensión de la norma moral y afectiva, practicar sus ejercicios de profanación, sus reducciones al absurdo, sus remisiones al ridículo, su *nonsense*, sus asociaciones chifladas, su recurso a lo cursi, su mutabilidad paródica, puede humorizar con sus juegos de palabras, achispar la lengua con sus retruécanos, sus mejunjes verbales, sus frases truncas, sus graciosas homofonías, su humor ortográfico.

Cortázar emplea cualquier recurso, cualquier módulo – lengua boba, lengua tergiversada, lengua telegráfica, lengua repetitiva, jerga, idiolecto o glosolalia, lengua inventada–, arbitra toda clase de combinatorias, toda clase de juegos verbales. Sólo esta prosa abierta, versátil, multiforme puede acoger todo ardid, toda treta, todo artilugio, puede darse al jugueteo como solaz, con la placentera gratuidad del juego o dar la pa-

labra a lo más íntimo, dar forma fiel al fervoroso bullicio de adentro, decir los pliegues y repliegues de la conciencia, los trasfondos de intuiciones fabulosas, lo que se activa en la caja negra del cuerpo. Ninguna como esta prosa abierta consigue captar la subjetividad en caliente, ninguna tan voluble para comunicar lo erótico, sus preliminares y sus paroxismos, sus alamares y su punto de fusión.

Pocos narradores despliegan tan amplio abanico de recursos. Merced a ellos, Cortázar mantiene la lengua siempre en vilo, aguzada, vivaracha, dúctil, lábil, adaptable a cualquier designio expresivo, capaz de aventurarse por doquier. Cortázar la activa, la achispa, la dota de una multiforme energía. Esta prosa efervesce, osa, sorprende, se trastoca, es venero de inagotables posibilidades. Es osado ejercicio de una literatura tentativa, es una prosa de vanguardia y por tanto, experimental. En sus escritos el mundo se vuelve deformable y alterable a capricho, todo se mueve y descoloca, todo cambia, todo puede suceder. Y ese lúdico desbarajuste y reajuste conlleva otras relaciones, otros procederes, otra manera de ver y vincularse, otro modo de vivir. El juego de Cortázar nos desentumece, nos ensancha, nos propone la máxima posibilidad imaginativa.

LA FICCIÓN FANTÁSTICA

Los cuentos de Cortázar desconciertan, producen un asombro inquietante que crece con la paulatina descolocación de los personajes, y también del lector, más y más intrigado, más y más absorbido por esas tramas que ineluctablemente van a instalar la perturbación de lo extraño en el aparente concierto de lo real ordinario. Estos relatos sembradores de misterio hacen vislumbrar lo oscuro, la ignota amenaza que acecha a la orilla o por debajo del mundo habitual, nuestro mundo admisible y discernible. Permiten atisbar otros posibles, un orden distinto, ignorados parámetros, otras magnitudes y otras relaciones. Los cuentos de Cortázar nacen de una visión desplazada, fuera de foco, o visión «intersticial» («esa manera –según Cortázar– de estar entre, no por encima ni por detrás

sino entre»). Ella va a posibilitar el gradual desfasaje y la sorpresa que por ósmosis se infiltra paulatinamente. La escritura se propone «acorrallar lo fantástico en lo real, *realizarlo*». La narración introduce así graduales incertidumbres, una progresión de extrañamiento que provoca el irreversible pasaje de lo sólito a lo insólito. «Pasajes» subtitula Cortázar estos cuentos –como «Casa tomada», «Axolotl», «Lejana», «Las puertas del cielo»– donde el desarreglo enrarecedor nos proyecta más allá de lo aparente, por debajo de lo manifiesto, permite entrever poderes ocultos, el reverso de la realidad.

Bestiario aparece en 1951, el año de instalación de Cortázar en París. Su autor tiene treinta y siete años y es éste el primer libro de cuentos que publica.

El primero que escribe, *La otra orilla*, se edita póstumamente. Ambos libros están ligados por un cuento en común, «Casa tomada». Y un detalle menor, pero muy significativo, diferencia a una y otra versión del mismo cuento. En un parlamento de Irene, ella dice: «Fíjate este punto que se me ha ocurrido». Y en *Bestiario* se corrige la acentuación del verbo conjugado a la española y se lo substituye por la inflexión rioplatense: «Fijate». Discreto signo de un cambio lingüístico sumamente importante, simboliza la vuelta a casa; indica la determinación de adoptar la elocución local, no la lengua madre sino la materna, la lengua viva de la conversación porteña, el idioma de los argentinos. Este idioma oriundo que vosea y chechea, con sus rasgos peculiares discretamente marcados, constituye para Cortázar la matriz elocutiva; la asume en busca de lo vivo y vivencial, de naturalidad y autenticación, de verdad y verosimilitud verbales. Está asumida como dadora de identidad, para que concite una expresión coherente en íntima correspondencia con la lengua umbilical, con la palabra habitada por el ser.

Bestiario implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico, fuga no de la realidad sino del realismo. «Casa tomada», incluido por Borges en su *Antología de la literatura fantástica*, es un clásico dentro del género, e inaugura la voz, el ámbito y el modo de representación característicos de Cortázar. Revela una observancia rigurosa de las exi-

gencias inherentes al cuento, netamente configurado como microcosmo cohesivo, autárquico, de máxima funcionalidad narrativa.

En general, Cortázar propone personajes ordinarios que efectúan acciones comunes en un ambiente familiar. Instala su narración en mundos próximos y con seres semejantes al lector. En «Casa tomada», una pareja de rutinarios hermanos limpian, cocinan, ponen la mesa; repiten a diario los mismos rituales domésticos; sus aficiones son el tejido a mano y la filatelia. Así hace funcionar Cortázar los efectos de la ilusión realista hasta abolir la distancia entre personaje y lector, entre mundo textual y mundo exterior. Concibe personajes verosímiles: vivaces, complejos, conflictivos, psicológicamente relevantes y a los cuales puede inyectar su propia experiencia, su mentalidad, su afectividad, la proyectiva y la pragmática del autor. Abunda así el detalle de lo real fáctico, psicológico, objetual, lingüístico para infundir un clima de confianza semántica basada al comienzo en lo accesible y legible, en lo viable del mundo representado y el modo de representación. Y en ese contexto del vivir conocido va a aclimatar lo fantástico, va a perpetrar el clímax de la descolocación. Por sibilina infiltración de perturbaciones inexplicables –los ruidos que hacen los invisibles invasores de la casa tomada y que indican su avance–, por diseminación de señales enigmáticas, por ósmosis desconcertante va a pervertir la credulidad relativa a lo normal, va a proyectar la historia hacia las fronteras de lo admisible, hacia la vulneración de lo real razonable.

«Casa tomada» muestra magistralmente la concepción que preside la puesta en obra del cuento cortazariano. Es «máquina infalible destinada a cumplir una misión narrativa con el mínimo de recursos», es, por su autónoma redondez, una burbuja llevada a su máxima tensión, a punto de estallar, es el arco que se va tensando para lanzar la flecha lo más lejos posible, del lado de allá. La tensión narrativa es proporcional a la progresión del extrañamiento. Evidencias ininteligibles provocan enigmática inestabilidad, una oscilación irresoluta entre lo natural y lo sobrenatural, anomalías que no pueden ser asimiladas a lo razonable ni atribuidas a lo prodigioso, a

lo milagroso. Ni realista ni maravilloso, lo fantástico cortazariano es intermediario; se sitúa en ese entremundo de las paravisiones que conecta con la imaginación profunda, primordial, con el trasfondo arcaico; conecta con el inconsciente colectivo, conecta con lo hermético, lo mántico, con lo mágico, con las fuentes del sueño y del mito.

Como tantos cuentos de Cortázar, «Casa tomada» proviene de un sueño transcripto al despertar, traspuesto con rapidez y fidelidad a la escritura que lo registra mientras lo va configurando como relato literario. La escritura está alertada y agilizada para captar, para capturar lo ágil, lo indeciso, lo fugaz. Siempre atento a las señales de extramuros, Cortázar guardaba clara memoria de sus sueños. A menudo me los contaba; tenía sueños recurrentes como el de su ciudad, esa que aparece en *62. Modelo para armar*, ésa cortada por un canal con enormes navíos sin mástil (como las chalanas del Sena) y con hoteles infinitos que son el mismo hotel, esa que se reconoce por una expectativa agazapada, esa donde deambula solo de noche mientras el miedo empieza a coagularse. Cortázar creía en el poder premonitorio, revelador de los sueños; se daba de lleno a esa otra vida sumergida que guarda las claves ocultas del ser. Los cuentos soñados representan para él una suerte de espeleología onírica, trasladan a eras abismales, al otro lado del espejo.

Pugnaba en Cortázar una tendencia a salirse de sí mismo – a desfasarse, extrañarse, excentrarse, exorbitarse –, a romper la brújula y a buscar fuera de la cartografía otras orientaciones, las azarosas zonas de expectativas inesperadas. Acostumbraba a jugar a ciegas con el mapa de París, a poner el dedo sobre un punto y luego buscar la estación del metro más próxima, trasladarse y salir con emoción a lo imprevisible. Se proponía imaginariamente o sea literariamente sacarse el caparazón, salirse de la personalidad fijada por el hábito, de la vida cuadrículada por la costumbre social y mental. Para conseguirlo, un recurso era evitar en la escritura los tics estilísticos, la facilidad de las técnicas dominadas, el adocenamiento de lo consabido, escribir sin cocina, en caliente, en vivo y en vilo. Otro procedimiento era cambiar de contexto, de ciudad, de

geografía (una enorme apetencia geográfica lo compelia a viajar con frecuencia y lejos). Otra mudanza aún más entrañable, más temeraria era acrecentar la mutabilidad psíquica –Julio era un mutante–, el antropofuguisimo. Este extraerse de lo humano adocenado resulta sobre todo zoomorfo porque Julio era zoófilo («Los cactus –me dijo una vez– me aburren»). Contra el antropocentrismo, el antropofuguisimo: salir del hombre, ser una especie de mono libre de razones, o acentuar la distancia con la humanidad falseada y llegar al perro (porque su ladrido se acerca más al omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina), retroceder para redimir lo humano cuan lejos se necesite; alcanzar el pez, aislarse de la especie dentro de la especie misma y optar por el pez, punto de partida en el camino del hombre hacia sí mismo, o regresar más allá, llegar al germen, volver *ab ovo* para restablecer la solidaridad primigenia con todo lo viviente, recuperar la animalidad restauradora, regenerar al hombre desvirtuado y completar su mutilada humanidad.

Esta zoofilia inspira tanto prosas libres como cuentos –recuérdese el gran felino de «Bestiario», el ajolote de «Axolotl», las hormigas de «Los venenos», las cucarachas de «Circe», los conejos de «Carta a una señorita en París», las mancupias de «Cefalea», las ratas de «Satarsa». La ajolotización de «Axolotl» es más intensa y alucinante que la anguilización de *Prosa del observatorio*. En esta prosa lírica Cortázar transmigra con el río mercurial de las anguilas que cruzan océanos para desovar anualmente en el mar de los Sargazos. Astros y anguilas, como un anillo de Moebius, integran una misma figura, un mismo vértigo cósmico las hermana. Por su carácter de homúnculo, con sus manitas prensiles, el rosado y gelatinoso ajolote provoca una regresión fetal, aviva el subsumido recuerdo de la flotación amniótica. En «Axolotl» la fascinación empieza por la mirada recíproca y la atracción hipnótica que ejercen en el observador los ojos del ajolote, dos orificios con un halo transparente que inducen a pasar del otro lado. Por esos diminutos puntos áureos, se ingresa al mundo muy lento y remoto de las criaturas rosadas. El hombre que los mira va a trasponer el vidrio para abolir la diferencia,

para perderse en un letárgico y diáfano misterio interior. Un ensueño transmigratorio reactiva el reactor mitopoético, propicia la regresión imaginaria al sopor germinal del infusorio. Este cuento amplifica y transfigura la vivencia del propio Cortázar, quien me llevó al Jardín des Plantes para conocer a los turbadores, a los libidinosos ajolotes. Es Julio quien va asiduamente a la cámara oscura del acuario para ver, como en una placa fotográfica, a su ajolote y dejarse hechizar por la mirada que anula el tiempo y el espacio humanos.

También trasmuta una experiencia vivida, un hecho biográfico, en inquietante relato de entremundo, como en «La noche boca arriba», uno de los varios cuentos de desdoblamiento psicológico. (Recuérdense «Lejana», «La isla a mediodía», «Todos los fuegos el fuego», «El otro cielo».) El tema del doble (Dr. Jeckill and Mr. Hyde) o de la personalidad escindida, disyuntiva, seduce a Cortázar como todo lo que descentre o excentre. «La noche boca arriba», paradigma de transfiguración de la experiencia real en proyección fantástica, narra un accidente en motocicleta ocurrido en París, la contusión violenta, el traslado en ambulancia, la intervención quirúrgica y una larga noche de sopor boca arriba en un lecho de hospital donde sobreviene el pavoroso sueño del indio moteca perseguido durante la guerra florida por los guerreros aztecas que buscan víctimas para el sacrificio. Se instaura en el cuento un magistral contrapunto entre vigilia salvadora y sueño aniquilador, contrapunto de tiempos y espacios dispares que al final convergen y su fatal coincidencia clausura el relato. A través de la progresión opresiva, ellos se van embrollando por interpenetración alucinante de lo psíquico con lo objetivo. La alternancia se entrama y las acciones paralelas desembocan en una simultaneidad que todo lo subsume, lo introyecta. Es ese entrañamiento de eras y áreas que urde el pasaje del hospital parisino a la América primigenia. Ese regresivo buceo del protagonista en la napa mnésica, en la memoria atávica, traslada la historia a la intrahistoria. Se opera la reversión radical que anula la personalidad de vigilia, lo biográfico, y acontece la entrega del guerrero moteca a una plenitud catastrófica. Su inmolación consuma el reintegro al ciclo de las circulaciones

y transformaciones cósmicas. Con el cuchillo de sílice que empuña el sacrificador se hunde la imaginación de Cortázar en la sanguinolenta noche de la carne.

Cortázar es un partícipe del mundo moderno, mantiene una relación activa con la actualidad en todos los órdenes. Se sitúa estética, gnoseológica y políticamente en posiciones de vanguardia. Está inmerso hasta el tuétano en la turbamulta de un presente de vertiginosas transformaciones. Y para figurarlo procura adecuar sus módulos de percepción y sus recursos de representación a fin de que reflejen una visión y una experiencia moderna del mundo. Lo fantástico interviene como apertura hacia lo inexplorado, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo imaginario para potenciar nuestra porosidad fenoménica, nuestra adaptabilidad a lo desconocido. Lo fantástico es para Cortázar agente de renovación, forma parte del humanismo liberador.

EXTRALIMITACIONES NOVELESCAS

El sexteto de novelas de Cortázar constituye una prole consanguínea. Están gestadas a partir de una misma matriz. La sucesión progresa por remoción cada vez más radical del módulo decimonónico, hasta culminar en la prodigiosa novedad de *Rayuela*. *Rayuela* consume el programa que *Teoría del túnel* expone y que *Divertimento* y *El examen* prefiguran. Lo que sigue —62. *Modelo para armar*, un desprendimiento amplificado, y *Libro de Manuel*, una prolongación declinante—, con parecida contextura, provienen de la misma materia plasmática. Agotan este módulo y clausuran la producción novelesca de Cortázar.

Cortázar, antes de novelar, programa. Escrita durante el verano del cuarenta y siete, *Teoría del túnel* propone el análisis genético de un nuevo modelo de novela y alega en su favor. Esta crítica proyectiva y prosélita tiene carácter de manifiesto. Preconiza una transformación radical en los modos novelescos, un desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí. Revisa la historia reciente del género (de Proust a Bec-

ket) y la descalifica para postular una poética transgresiva. Subordina la estética a una demanda de trascendencia; la pone al servicio de una búsqueda integral del hombre. Brega por una antropología poética que haga de la palabra la manifestación total de lo humano. Adicto al romanticismo, Cortázar conjuga surrealismo (lo premonitorio, el azar objetivo, la errancia onírica, el acercamiento a lo fantástico) con existencialismo (la novela como acto de conciencia, como portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino, como puesta en claro de lo humano en denodada búsqueda de ser aún más en sí y en los otros). Libra batalla contra la novela vicaria, gregaria, solipsista, contra la inviolabilidad de la literatura y el fetichismo del libro. Desde el comienzo, reivindica una literatura rebelde que no se contente con singularizarse estilísticamente, que no se deje atrapar por las trampas del idioma. Desde el comienzo asume la postura antirretórica de *Rayuela* e insiste en la máxima implicación personal –novela no de personajes sino de personas, novela transubstanciada por el sujeto que la modela embebiéndola de mismidad personal–. Escribir resulta así una exploración global del vínculo entre persona y mundo. Desde el comienzo, Cortázar opta por una literatura espeleológica o submarina, por una escritura bajo el volcán, demoníaca, de zambullida y manotazos ópticos.

Divertimento inaugura la estructura y la escritura novelescas de Cortázar, variables, contrastivas, abiertas, sorprendidas. Más suelta y más chispeante que en los cuentos, la lengua está dispuesta a acoger cualquier incitamiento que la active, toda ocurrencia movilizadora. De ahí su constante variedad discursiva que va de la sesuda disquisición a la efusión lírica, del flujo errático hasta el *nonsense*, de lo poligloto a la lengua boba, de lo hiperculto al populismo guarango. El conceptismo de las discusiones, sobre todo estéticas, alterna con chistes, juegos de palabras, desvíos, desquicios lingüísticos, metáforas en cascada. Cortázar adopta decididamente la lengua viva, la del voseo. Señala de identidad, garantía de naturalidad, puede a partir de ella operar toda clase de acercamientos, toda clase de trastocamientos. Factor antiliterario, el colo-

quial bonaerense le sirve para renegar de la literatura literaria, del lenguaje impostado, de la estilización artificiosa. *Divertimento* es una novela hablada; el habla local localizando naturaliza a los hablantes; prepondera como base elocutiva del narrador y sus compinches, los del «Vive como puedas», la consabida barra de todas las novelas de Cortázar. *Divertimento* se quiere antinovela en cada instancia textual –fábula, personificación, enunciación, ilación, situación, estilo–. Pasatiempo, rompecabezas, acertijo, *Divertimento* hace que lo dispar se entrame para narrar una historia fantasiosa. Y porque es –según su título– un juego literario, pone en libre juego los poderes de la ficción, arbitra sus propias estratagemas, establece sus propias bases de composición y de despliegue, se autorregula y autopropulsa. Regida por el principio de placer, absuelta de obediencia realista, impone un temperamento francamente lúdico, marcadamente humorístico. El humor desdobra y relativiza, todo lo vuelve oscilante, infunde a la novela carácter de comedia, de simulacro agradable que oculta con máscara sonriente la carencia, la frustración y la zozobra íntimas. El humor contiene lo demoníaco, contiene aquí con lo visionario, lo hermético, lo esotérico.

El examen preanuncia la insatisfacción radical que moviliza las novelas de Cortázar, sus contradicciones convertidas en pujanza expresiva. Dice todos y los mismos conflictos que desunen y desavienen la conciencia de Horacio Oliveira; dice la misma desazón por el escamoteo cotidiano de la vida, la misma búsqueda del ser íntegro, parecida nostalgia del paraíso perdido. *El examen* porta la simiente a partir de la cual surgirá el inconformista que protagoniza la brega de *Rayuela*. También se instrumenta como operativo lúdico-humorístico. (Casi todas las novelas de Julio llevan títulos vinculados al juego.) Inspirada en el free-jazz y en el montaje cinemático, arbitra un ensamblaje novelesco basado en la mutabilidad compositiva, en el cambio constante de registro. Un discurso versátil se instaura y destituye, interferido por inserciones antagónicas que lo inflan y desinflan, que lo injertan de estilos rivales, lo revuelven y remueven, lo descomponen y lo recomponen, no lo dejan estabilizarse.

En 1963, cuando *Rayuela* irrumpe (*Divertimento* y *El examen* fueron editados por mí postumamente) causa la admiración y el asombro de lo radicalmente nuevo y de inmediato se convierte en la novela talismán, novela iniciática, propuesta existencial que aspira, potenciando lo humano, a cambiar la vida. Calidoscópico mosaico, confía al lector activo la recomposición de su decurso como si este rompecabezas armado de partes separables (que tanto procura novelarse como desnovelarse) contuviese mil otras novelas virtuales. *Rayuela* vívida, virtuosamente consume el más revolucionario ataque contra la novela tradicional, la sucesiva, la progresiva y concatenada, la del realismo psicológico. Perpetuo mutante, Cortázar crea aquí un módulo variable que le permite, en tanto cambiante encrucijada de múltiples factores en pugna, representar la dispar y bullente movilidad de lo real, representar el mundo entreverando lo subjetivo con lo objetivo, lo efectivo con lo fantasmático. *Rayuela* es discontinua, contrastiva, inestable, sorpresiva y sorprendente. Así como se arma se desarma, así como se centra y se concentra se excentra, sugestivamente alterada por inserciones inesperadas –como la lista de farmacias de turno– y agregados disparatados –como un artículo sobre los peligros del cierre relámpago– que la movilizan por contraste diversificador.

Rayuela aloja en su seno la contranovela que la desvela, que no la deja hilvanarse en un continuo discursivo que narre una historia lineal con personajes coherentemente caracterizados. Cortázar no acata una preceptiva, varía, fantasea, desvaría, pone en juego todos los lenguajes, todos los tonos, todos los registros desde el irónico-humorístico al más dramático y sobrecogedor. Cortázar emplea la andadura novelesca para transgredirla y trascenderla, para llevarla a esos ápices de intensidad poética como las estremecidas transfiguraciones, las escapadas a lo desmesurado y a lo cósmico que en las escenas amorosas se operan, o como esa vislumbre de un edén recobrado, del kibutz del deseo, motivada por la conjunción de la piedrita de la rayuela con Heráclito hundido en la montaña de bosta.

Rayuela está signada por la errancia y la búsqueda, por una demanda apasionada de sentido pleno y de relación implica-

da y entrañada consigo, con los otros y lo otro, con el mundo, con el lector, con lo real encarnado; está propulsada por un reclamo vehemente del ser entero en pos de su completud. *Rayuela* narra las vicisitudes (aventuras, travesuras, desventuras), narra las divertidas y atribuladas alternativas de Horacio Oliveira allá, en su fascinante París adoptivo, y acá en su excéntrico Buenos Aires oriundo, refugio por reflujo donde recalca repatriado.

Rayuela relata una desesperada tentativa de alcanzar por desconducta lo axial. Oliveira, el inconformista, el *outsider* que se margina del orden social adocenado, no quiere acogerse a la Gran Costumbre que todo lo constriñe y alisa, se niega a entrar en las previstas, en las anquilosadas estructuras del hombre maduro que siempre está de vuelta. Oliveira pugna aquí por romper el cerco de lo preconcebido y consabido. Procura conservar la fresca mirada, la percepción virginal del adamita, el candor abierto a la novedad potencial de cada instante. Pero es un intelectual, un letrado que pugnazmente pugna contra sus «prejuicios bibliotecarios». Para salir de la medianía, evitando las frecuencias intermedias, Oliveira/Cortázar intenta moverse entre lo nimio y lo magno, entre el tejo de la rayuela y Beta del Centauro. Oscila entre un desmantelado paraguas negro que inhuma ritualmente y los trances rítmico-afrodisíacos del jazz, compartidos con su cofradía, la del Club de la Serpiente, ese pasmo primordial, el vagido de la trompeta fálica de Louis Armstrong o el aflujo del lamento de Bessy Smith que comunica con el fuego central. Oscila entre los hilos que recoge en la calle para hacer tenues esculturas de aire y el paroxismo erótico que transmuta a la Maga en Pasífae y a Horacio en el toro de Creta, la orgía pánica, la medular quemadura de «dentro fuera» que devuelve los amantes al estado mítico, al orden alocado de los dioses.

Jugarreta novelesca, jugada metafísica, juguete lírico, *Rayuela* es también un dispositivo lúdico y un disparador humorístico. Su título designa un juego, mezcla de azar y de destreza, para alcanzar desde la tierra la medialuna del cielo. Simboliza el pasaje del territorio (profano) a la zona (imantada). El juego interviene en todas las instancias de la novela,

en el modo de barajar los capítulos como un mazo de naipes o en los abundantes juegos de palabras que culminan con el glíglico, invención de una lengua emoliente, una jalea lúbrica que para decir el amor ablanda y disuelve las palabras. El juego, aliado con el humor irreverente, reversivo, irrisorio, subversivo, entra en la historia novelesca desde el principio, desde la deambulación de Oliveira por el dédalo parisino para encontrar a la Maga, por tropismo o atracción magnética. Y llega al paroxismo en la segunda parte, en la parte porteña, con el absurdo radical del puente de tablones, de ventana a ventana (entre Traveler y Oliveira) que Talita, reencarnación bonaerense de la Maga, debe cruzar riesgosamente para llevar un paquete de yerba. El juego que comienza como travesura se extrema hasta absorber la existencia, hasta convertirse en destino, en juego de vida o muerte, en juego del todo por el todo.

El mundo excéntrico, desdoblado, conflictivo, fragmentario de *Rayuela* como el mundo revuelto y revoltoso del *Libro de Manuel* sólo pueden representarse a través de una mixtura contrastante de discursos dispares, por medio del *collage* y su complementario, el montaje cinematográfico, esa combinatoria del recorte y de la yuxtaposición contrapuntística. Por primera vez, en *Libro de Manuel*, Cortázar busca la convergencia del compromiso político y escritura libérrima. Mediante una textura multiforme, hiperactiva, intenta mancomunar la chispa, lo ocurrente y lo erótico con lo histórico, lo ético y lo ideológico directamente explicitados. El divertimento alterna con la documentación, la fantasía con el alegato, la quimera con el aleccionamiento. El *Libro de Manuel* consigna una realidad latinoamericana pesada, oprimente, represiva, imperiosa: subdesarrollo, colonialismo, gorilato, movimientos de liberación, rebelión juvenil, guerrilla, todo transcripto y testimoniado literalmente. La macrorrealidad colectiva, la grávida (como la represión militar con tortura sistemática de alta tecnología) se entrama inextricablemente con la intrarrealidad subjetiva (vicisitudes íntimas, ilusiones, alienación, nudos, fantasmas, sombras, locuras, desmesuras). La escritura suele ser rapsódica y el arranque es un sueño. En este libro,

concebido en caliente, como forma que emerge de una agitación caótica, puján entrechocándose lo vivido veraz con lo virtual fantaseado, la restrictiva actualidad con la utopía liberadora. El *Libro de Manuel* opera a la vez como denotador y como detonador. Juego, amor, humor lo alegran, lo soliviantan. El infaltable humor lúdico contraviene con la Joda, con pingüinos turquesa y peludos reales, toda rígida solemnidad, con travesuras y trastrueques bromistas combate a los duros ideólogos, a los militantes maniqueos, al puritanismo de izquierda porque, para Cortázar, el fuego revolucionario se enciende también con patafísica. También lo atizan la paradójica y el absurdo, «un fotrán de la poesía y de la erótica», como dice en su jerga neológica Lonstein, pescador de esponjas fenoménicas, programador de oriloprones.

En *Libro de Manuel* Cortázar osa la peliaguda amalgama del terror y la revuelta en América Latina, de la crudeza real con la ficción quimérica, la incompatible alianza de nuestra catastrófica historia con una juguetona fantasía, con una inventiva que ejerce alegremente su loco albedrío. Cortázar marca con este libro la peculiar, la poco ortodoxa tesitura de su compromiso político. A la vez, la gravitación de nuestra injusta y apremiante historia colectiva lo obligará a reconsiderar los socialismos reales. Y tratará de aceptar las coacciones de la *realpolitik*, el constreñimiento del mundo pragmático. Adecuará su inveterado inconformismo al cerco de las condiciones empobrecedoras, al sojuzgamiento y la expoliación de nuestras sociedades. Y militará en favor de las tentativas de cambio, pero tratando de desprejuiciarlas, de desentumecerlas, de infundirles amplitud imaginativa e inspiración utópica. La subversión revolucionaria, según Cortázar, se yerge contra el orden punitivo y censorio. No se contenta con cambiar el sistema económico y social, debe desflorar el idioma, abolir las represiones, acabar con la conciencia pecaminosa y policíaca. Recuperar la integridad humana implica recobrar la plenitud corporal. La revolución será también erótica, una superación de los dualismos y antagonismos sexuales, una reconquista de la libertad amorosa, una reunificación andrógina con el universo.

La novela mixta, estrellada y estallada de Cortázar se deja invadir por otros discursos, otras inscripciones, por los dispares mensajes que saturan el ámbito social, por la bullanga colectiva, por la calle, por el estruendo de afuera, y por el ruido de fondo. Se vuelve así entrecruzamiento de variados decirs, multívoca travesía de distintos vectores y resonadores simbólicos, campo de contienda axiológica e ideológica, mundo embarullado de integración precaria: nuestro mundo.

Así como *Libro de Manuel* acoge en su textura multiforme el fragor del mundo externo, *62. Modelo para armar* se entraña, da entrada a la desconcertante pujanza pulsional, al alucinado aflujo del mundo más íntimo. Por eso se constituye como trama equívoca, enrarecida por desplazamientos incontrolables, por un afantasmado juego de atracciones y rechazos que desorbita a los personajes. Fundada en el desvío y en el desvarío, es una intrahistoria penetrante de actores a destiempo y a deslugar. Traslada a una topología y una cronometría amétricas, oníricas. Este rompecabezas de ciudades (París, Viena, Londres) imbricadas figura el vivir profundo, la subjetividad instintiva, los apetitos y pavores del trasfondo, los impulsos refractarios a la comunicación sensata y a las relaciones razonables. Poblado de objetos reflejos, de fetiches, de seres desdoblados, de presencias espectrales, de signos difusos y rémoras reminiscentes, narra una errancia fantasmática, una prehistoria que se historia apenas lo suficiente como para acceder a la conciencia convertida en relato.

La literatura de Julio Cortázar es discreta y entrañablemente órfica, chamánica, mediúmnica. Reposo sobre un comercio raigal con el misterio pero ajeno a lo teológico o lo escatológico, fuera de toda religiosidad eclesiástica, de todo culto milagroso. Consiste en una especie de ocultismo empírico, en una predisposición perceptiva, mántica, en una traslumbre. Consiste sobre todo en una anhelante indagación metafísica.

Al igual que *Rayuela*, *62. Modelo para armar* opera por oposición complementaria de una figura amplificadora que provoca una inflación epifánica, demoníaca, lírico-trágica y una contrafigura que produce deflación cómica, irónica, humorística. La clave perversa de este zodíaco funesto se cifra

en la condesa ninfómana Erszbet Bathori que consumó orgías asesinas en su Basilisken Haus, en la Blutgasse del barrio vienés de los palacios barrocos. (Vampírico, libidinoso y sanguinolento, en 62 el erotismo se exagera.) La clave paródica reside en el dúo de cafishos porteños, Polac y Calanco que, frente al extravío frenético y al extrañamiento visionario, cultivan la malicia ingeniosa, se ejercitan en el sarcasmo cordial, se solazan con los juegos verbales mechados de lunfardo y, por substracción humorística, estos «cancheros» compadres se eximen de los entuertos sentimentales de la barra del Cluny.

Después de su consanguíneo sexteto novelesco, consumado el programa que en *Teoría del túnel* preanuncia y preconiza, Cortázar insinuaba una vaga intención de componer otra novela. Yo presumía que no habría nueva prole, porque habiendo agotado el patrón generador, de reincidir en el género, necesitaba concebir otro módulo. Días antes de su muerte, en un póstumo paseo en auto, Julio me dijo que quería sanar de su incurable mal para acometer algunos proyectos literarios, un cuento cuya protagonista era una escalera y una novela donde reuniría a todas las mujeres que en su vida contaron.

PRODIGIOS DE LA PROSA

La prosa breve constituye la matriz de la escritura literaria de Julio Cortázar. Incluso sus novelas –novelas *collage* o mosaico– parecen compuestas por ensamblaje de breves fragmentos. Cortázar escribe en caliente, con la receptividad presta a acoger el proto o pretexto y la destreza ya casi innata, naturalizada, pronta para modelarlo a vuelamáquina (oh temerario bucanero de la Remington). Escribe de un tirón mientras materia y forma se engendran mancomunadas. Como lo atestiguan sus manuscritos, casi nunca hay segundas o terceras versiones y las correcciones son escasas. Considero a Cortázar un maestro de la improvisación, que busca activar por todos los medios y en la cual deposita una inmensa confianza. Cree en el poder revelador de la imaginación espontánea, en los encuentros sorprendentes que el azar por libre asociación

concita, cree en el mensaje subliminal, en la escritura automática y a la vez es un poligloto ultraletrado, con una conciencia estética que le permite fundamentar teóricamente sus opciones y con una capacidad técnica que le permite manejar todo recurso, todo registro, parodiar cualquier estilo.

De la improvisación nace la mayor parte de su prosa breve, la prosa abierta. Chispeante, ocurrente, fabuladora, es la más variable y más lúdica; también, la más personal, la más autorretrato, la más autobiográfica. Me refiero a esos escritos remisos a una clasificación genérica – ¿cómo llamarlos: capricho, fantasía, *rêverie*, chiste, viñeta, apunte? – donde Cortázar prodiga su jovial y juguetona gracia, su agudeza y arte de ingenio, su arte malabar o de volatinero, donde la literatura pone en evidencia todas sus posibilidades combinatorias, sus metamorfosis, su carácter de deleitosa y divertida componenda. Alternando con los cuentos, sus parientes, esta prosa miscelánea suele reunirse en volúmenes singulares: *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Un tal Lucas*, *Los autonautas de la cosmopista*. En el seno de la obra de Cortázar, esta prosa breve opera como gesto fundador, como matriz que regula a la vez la relación del escritor con el mundo (mundo exterior y mundo íntimo) y con la lengua literaria. Fresca inmediatez, fulguración fantasmiosa, poder de detección y de descubrimiento de esta *action writing*, tales virtudes perseguidas por Cortázar son propias de la prosa breve y se vinculan con ese mentado mecanismo de intercambio que llama *challenge and respons* y que considera principio genético de su escritura.

Organismo vivo, pulsátil, la prosa nace como el poema (a menudo prosario) del pasmo que excentra, de una conciencia exaltada y excedida, exorbitante. La buena prosa es erizo y no cangrejo; es esponja, respiración de esponja fenoménica, poroso englobamiento. La buena prosa es como el jazz, es escritura jazzística. (Para Cortázar, el jazz más que una afición de melómano es un arcano artístico.) Cautiva por su swing («Swing, ergo existo»), por su tensión rítmica. Puja contrapuntística entre tema y variación, entre lo que se retoma y lo que se inventa, lanza al reverso de la alfombra donde los mis-

mos hilos se entraman de otra manera. Para Cortázar, una gran diferencia separa la prosa literaria de la prosa *take* (durante una sesión de grabación, *take* son los comienzos de una pieza que se ensayan hasta dar con el satisfactorio). El pensamiento compone la otra, la prosa literaria, la de Jorge Luis Borges o Alfonso Reyes. La prosa *take* no se hace con ideas sino con jirones de imágenes, impulsos rapsódicos, ráfagas perceptivas, con una síncopa espinal, con una cadencia de animal en celo, a partir de un mandato entrañable que adentra y confunde la palabra con lo más acérrimo y más acendrado del hombre. El jazz, infundido a esta prosa, transporta como el viento primordial, traslada el verbo al centro de la imaginación mitopoética, allí donde todo cede, accede y se intercomunica. El jazz propicia en la prosa *take* la facundia metafórica.

Esta prosa *take* concuerda con el numen poético. Como al poema la genera la misma aprehensión revuelta, hiperreceptiva, totalizadora, la mueve la misma rítmica total, el mismo escandido oceánico. Esta prosa anhela alcanzar el corazón ardiente de toda creatura verbal. La potencia poética de Cortázar se manifiesta con más intensidad y alcance en prosa que en verso. Levanta, encrespa, arremolina y pasma en los pasajes relampagueantes o fulminantes de *Rayuela* o de 62. *Modelo para armar*. Están a menudo ligados a la estimulación erótica, a los juegos lascivos de una imaginación que se complace en su carga libidinosa y que se entrega al acicate del deseo carnal. Afrodisíaca, la palabra se entrega a la pasión copulativa y se emborracha de metáforas que todo lo aparejan y encoyuntan. La lengua se vuelve melódica melaza y cuando el léxico disponible no alcanza a expresar el influjo de este eros aliterativo, Cortázar se inventa una lengua ondulada y mórbida, como el gliglico del capítulo 58 de *Rayuela*. Pródigos son las atractivas muestras, muestras maestras de registro erótico en la prosa breve, como «Tu más profunda piel» y «Vestir una sombra» de *Último round*.

Además de la férvida y álgida prosa *take*, Cortázar se ejercita en otra clase de prosa breve donde la fantasía se ejerce con alegre desparpajo como en *Historias de cronopios y de*

famas. Ella permite a la inventiva formal y fabulosa piruetear y sorprender a voluntad. Prosa bromista, versátil que chisporrotea y se metamorfosea, como el free-jazz, surge en gran parte de la improvisación. Por eso guarda la energía expansiva de lo súbito, la osadía propia de ese salto o pujo de pura y fresca imaginación. Prosa tentativa, práctica permanente en Cortázar, matriz de su literatura, crea su propia retórica y se inscribe en una genealogía –Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Max Jacob, Henri Michaux– cuyos predecesores sirven a Julio de modelos.

También Cortázar con frecuencia escribía poemas versificados. Volviendo al origen –Cortázar se quiso ante todo poeta–, solía recurrir al verso como el más inmediato recurso expresivo. Entre sus manuscritos, hay un nutrido repertorio de poemas inéditos, hojas de un reservado herbario, rescate de papeles añejados que esta edición de su obra completa por primera vez compila. Pero pocos son sus poemarios publicados: *Presencia* (que pronto retiró de circulación), *Pameos y meopas*, *Le ragioni della colera* y *Salvo el crepúsculo*. Se vanagloriaba de su pericia en componer sonetos (en poner sonetos) con especial regodeo por esta reglada relojería, esta forma fija, simétrica, definitivamente cristalizada («Nadie se extraña –dice en “Lucas, sus sonetos”– huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo frágilmente duro»). Cortázar mantiene esta afición a la forma fija que lo vincula a la prosodia clásica, a una resonante tradición retórica. Se complace en la reglada combinatoria, hazaña con maña que lo estimula como desafío técnico. También le divierte revertirla (como en el «Zip sonnet») o pervertirla (como en los sonetos macarrónicos). Hay en Julio un lado formalista, ligado a la *performance*, una poesía concreta porque atiende más al dispositivo signifiante que al significado, que se place con ligereza lúdica en el *meccano* lingüístico, en manipular matrices modulares, desarrollos circulares, disposiciones permutantes, diseños ideográficos, caligráficos, frases truncas, reglados contrapuntos entre la variación y la fijeza. Pero la mayor parte de su poesía nace como voz del confidente que alusiva y efusivamente se sincera, nace de la confe-

sión sentimental. Sus poemas oscilan entre lo metronómico y lo prosario, entre la isometría que marca acompasadamente sus acentos y una laxa elocución conversada, una enunciación intimista casi arrítmica modulada con aire de tango.

También en los poemas, como en las prosas, vibra la persona por entero, sus vicisitudes y anhelos, alternativas y expectativas, amores y rechazos. El poema a su modo hace emotivos homenajes, dice denuncias, momentos de encantamiento, súbitas visiones, errancias, modos de atisbar y atisbarse desde mundos diferentes, pesadillas y hechizos, el pasmo ante una belleza que sabe transitoria, la vislumbre de una eternidad negativa. Con el *ars amandi* en estilo alto, contrastan los tangos, recurrencia sardónica, melancólico lamento donde el humor dolido y la nostalgia modulan ese recuento de frustraciones, monedas usadas que vuelven como el fantasma que sigue caminando por las veredas de Buenos Aires.

Poesía y prosa breve suelen ser respuestas inmediatas a estímulos sensibles, al aguijoneo de la imaginación, a la extrañeza, al estupor de lo insólito, pero rara vez Cortázar consigue en verso la pujanza, el relámpago, lo que destella y restalla, el fabuloso alcance de su prosa. Su prosa capta mejor esas irrupciones ocurrentes, lo caprichoso y asombroso, esos advenimientos inspirados de la imaginación que soberana e inaplazablemente se descarga burlando los controles de la conciencia o los tics de la rutina retórica. Para escribir sin cotos y sin cortes lo que venga en mente, lo que a la punta de la lengua acude, la continuidad e incontinencia de la prosa resultan más favorables. Ésta se aviene mejor al deseo de movilizar súbito y a fondo la potencia imaginante con su extraordinario don de subvertir órdenes represivos y de fabular mundos paralelos. Potencia englobante, moviliza por entero la psique (sensaciones, recuerdos, presentimientos, sueños, pulsiones, afectos, voliciones, estímulos posturales y motrices). Cortázar se entrega al íntimo mandato de la imaginación porque la considera expresión de entrañable humanidad, vía de conocimiento más penetrante y más veraz, más consubstancial al ser y más raigal que la intelección. Por eso vincula siempre lo fantástico a lo cognoscitivo, a lo mántico. Para Cortázar,

lo fantástico, falla o fisura en el continuo de lo real convenido, permite entrever (o trasver) las fases ocultas, vislumbrar lo que verdaderamente somos ni bien nuestras remanidas pautas de comprensión vacilan o se desbaratan.

Cortázar busca un contacto directo, sin prevención, sin premeditación con lo absurdo, lo informe, lo ignoto, lo aleatorio, un contacto que le permita salir del orbe lógico para entrar al analógico y recuperar así la original omnipotencia asociativa del niño, del primitivo o del loco. Se deja llevar por el gozo lúdico o hipotético de subvertir, revertir, descalabrar el mundo admisible, de remodelarlo en modo más concorde con nuestras exigencias íntimas, de modo que concilie el requerimiento subjetivo con la opaca alteridad de lo objetivo. Se complace así en crear mundos complementarios regidos por otra física, otra termodinámica, otra geometría. Por eso la familia de la calle Humboldt posa tigres en busca de un absoluto unánime donde la diferencia entre humanidad y tigridad quede abolida; por eso los cronopios no embalsaman como los famas los recuerdos, los dejan sueltos por la casa y cuando pasa uno corriendo lo acarician con suavidad; por eso el cronopio usa el reloj alcachofa y le saca una hoja cada hora y cuando encuentra una flor solitaria se pone de rodillas a su lado y juega con ella. Por eso los espejos en la isla de Pascua al este adelantan y al oeste atrasan; por eso un sillón con una estrellita en su respaldo mata a quien lo ocupa, un vidrio deja pasar las moscas, la línea de una carta baja por la pata de la mesa al piso y emprende una complicada trayectoria que la lleva a la mano que empuña una pistola. Por eso toda esfera es un cubo y debe quedar impertérrita cuando se la coloca sobre un plano inclinado, porque al fantasioso escritor así se le ocurre y en fantasear pone su empeño, con fantasear se pone en juego.

Porque el juego nos saca del orden obligado, de percepciones y concepciones sólitas, nos cambia la relación con las cosas, nos abre hacia lo otro, lo inventado, lo antes imperceptible e inconcebible, nos posibilita ser lo que al principio fuimos, Cortázar juega con todo lo disponible. Juega con los hilos recogidos en la calle para montar tenues esculturas, con

el tejo de la rayuela que da acceso al cielo, con la construcción de una horca sin intención patibularia, con las orejas del prójimo abstrayéndolas de los cuerpos. Juega con un pelo que se deja caer en el lavabo para recuperarlo, con las serias sucursales de correo transformándolas en holgorio, con las escaleras que se suben de espaldas para recobrar el mundo de atrás. En el hipotético, en el quimérico universo del juego se puede controlar el llanto, se puede como los perqueos utilizar en el transporte la rueda con pequeña jiba para gozar del trote semejante al andar del camello o de la visión convulsiva que permite ver tres árboles donde todos divisan uno. Se rescata así otra clase de visión, como la visión múltiple de los maoríes que no conocen diferencia entre física y metafísica y que pasan cosmogónicamente del caos al espacio organizado a través de variadísimos y sutilísimos estados intermedios, de muchos tipos de vacío y de noches muy diferentes.

Cubicar la esfera, ablandar el oso, inventar jerigonzas, concebir el *distasteful Adbekunkus*, un demonio del vacío, son actividades abiertas que ponen en contacto con lo inclasificable, suponen surtirse en el venero de la inagotable posibilidad. Intermedio libérrimo, es una técnica de sustracción; traslada a una zona de excepción donde todo se combina con todo y todo puede acaecer. En Cortázar el juego se carga de riqueza metafórica, de resonancias simbólicas. Trasciende su esfera, se ritualiza, se vuelve iniciático, puente que transporta de lo lúdico a lo mítico y de lo mítico a lo místico. Así la salida resulta llegada.

Julio, el jugador aventurado, el buscador de otredad y de mismidad, vivía con una expectante extrañeza; vivía en busca de las simetrías extrapolables, de las coincidencias en planos apartados, de sorpresivas revelaciones, en pos de la traslumbre. Vivía con asombro poroso, con arrobo osmótico, propenso a lo transmental. Concertaba esta extralimitación, esta apertura hacia el Gran Todo con un humanismo liberador, partidario del progreso en todos los órdenes, socialmente justiciero y políticamente batallador. Su postura no era repliegue intrauterino, escapismo estético, la regía un surrealismo constitutivo, ínsito, fuera de la clerecía, integral promotor de

una liberación extensible a todos los planos de la existencia. Tenía el mismo esperanzado afán transformador de los primeros surrealistas, la misma confianza en el poder saludable y subversivo de la imaginación. Creía en el valor ontogénico del psiquismo profundo, puente intercesor que retrotrae a la unánime plenitud del comienzo, que devuelve al punto de reconciliación entre mente y mundo. Afirmó la potencia penetrante de la palabra espontánea, reveladora del discurso de adentro que oscuramente nos constituye. Fue fascinado por la duermevela, por los estados crepusculares, por la percepción fronteriza, por lo alucinatorio, por el delirio y el vértigo, por todo lo que relaja la tutela juiciosa, contrarresta el condicionamiento realista, rompe la malla causal. Cultivó las complicidades peregrinas, seguro del carácter iluminativo de los encuentros fortuitos, de la capacidad de conferir sentido a cualquier acercamiento. Apostó al amor, al humor y al azar en pos de las intersecciones del deseo con la realidad. Creyó que la literatura debía infundir una belleza estremecedora, transida, atravesada por los trémulos reflejos del futuro. Fomentó el sueño de la emancipación integral interpretada como una especie de pleamar del deseo amoroso. Emulando a sus paredros surrealistas, Cortázar buscó el punto de incandescencia donde lo poético y lo político se coaligan. Creyó en la capacidad redentora de la poesía, compensadora de carencias, conciliadora de antinomias, despertadora en la conciencia del hombre de la fuerza primordial que lo lanza a su superación. A partir de la insuficiencia del mundo posible, postuló una experiencia radical cuya demanda de humanidad no acata límite. Cortázar quiso cambiarnos la vida. Quiso romper las ataduras de la mala condición y para desacatar el orden opresivo concibió la literatura como tablero de desorientación, a la vez campo magnético, arcano y pez soluble.

SAÚL YURKIEVICH

París, febrero de 2003