momentos claves en la vida de Cardenal, ya que son a veces muy simplistas, pro forma, automáticas, por así decir: cada vez que pasa algo importante, se nos informa que el incidente o la influencia fue «de alguna manera decisiva» (véase página 47 para uno de los muchos ejemplos), sin especificar ni demostrar el hecho. Tales afirmaciones, aun cuando aciertan las más de las veces, terminan por abusar de la buena fe del lector cuando se multiplican. Es de observarse, asimismo, que no se ve con la claridad necesaria la evolución estilística e ideológica de Cardenal que han señalado José Miguel Oviedo y otros. Sin embargo, y con todo, sí se puede extraer del texto una visión sintetizada de la carrera poética de Cardenal hasta poco antes de su nombramiento para ministro de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional, suceso posterior a la publicación de este libro.

El estudio de González-Balado, como puede verse, es adecuado al lector poco conocedor de la obra de Cardenal. Su lectura revela lo más fundamental de su vida y su producción poética, y da una orientación —un tanto superficial debido a la ausencia de juicio del autor— a los efectos surtidos en el verso por los cambios en el rumbo vital del poeta. Para el lector que ya conoce la obra cardenaliana, el libro será más bien una desilusión, puesto que bien poco dice que no se supiera ya. El lector académico-literario, en particular, no hallará en el texto, como decimos, el análisis ideológico ni estético que nos hubiera gustado ver y que se merece la obra de Cardenal. Las citas textuales son innecesariamente largas, ya que no incluye el libro ningún material poético que no se adquiera fácilmente en otra parte. La reproducción de las «Coplas a la muerte de Merton», por ejemplo, existentes en más de una antología bien difundida (las de Barral y Lohlé, como ejemplo), ocupa quince páginas. Si bien es un poema clave, mejor hubiese sido si se nos hubiera proporcionado algo —ideas, explicaciones, caracterizaciones estilísticas, fondos de filosofía e ideología, etc.— que no pudiéramos hallar sin dificultad en las entrevistas y antologías más conocidas, en vez de dar en la repetición de lo ya consabido.

Por último, lamentamos la falta de informaciones bibliográficas completas. Varios estudios se mencionan que no aparecen aún en las bibliografías, y algunos son de importancia. Otra vez, así, el lector se queda con el sabor del pan que está en el horno, sin poderlo probar. La tendencia apologética, las conjeturas innecesarias, que a veces rayan en lo cursi (véase, por ejemplo, la página 72), y la afición a convertir a Cardenal en mito (páginas 34, 72 y otras), que el propio autor desmiente en otros, son resultado casi inevitable de la naturaleza del texto.

En conclusión: el libro será de bastante utilidad para el lector que busque una introducción general y no muy profunda a la vida y obra de Ernesto Cardenal (estudiantes no graduados, por ejemplo, o lectores no especializados en literatura). El lector que busque un estudio más profundo, perspicaz y exigente de un poeta que ya conoce, habrá de esperar.

PAUL W. BORGESON, JR.

University of North Carolina at Chapel Hill.

JULIO CORTÁZAR: *Un tal Lucas*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1979.

La publicación de un nuevo libro de Julio Cortázar es siempre motivo de interés y de cierto suspenso. Por un lado, el «texto cortazariano», en su sentido más amplio, está generalmente matizado, entre otros, por elementos lúdicos, irónicos,

metafísicos y poéticos, dentro de una combinatoria cuyo afán es activar la función desempeñada por el lector. Por otro lado, entre los objetivos que mueven a Cortázar se cuentan la superación constante de los logros literarios establecidos, la transgresión del hecho literario a través de la misma producción y la eliminación de las delimitaciones fijas entre los diversos géneros. Por eso, aun careciendo de un conocimiento previo específico, el lector se allega a la nueva obra con cierta idea acerca de los elementos generales que seguramente van a estar presentes, y también, al mismo tiempo, con una predisposición a recibir cualquier tipo de sorpresa.

Un tal Lucas está dividido en tres partes, que contienen un total de cuarenta y ocho espacios narrativos. Las partes I y II constan de catorce espacios narrativos cada una y la III de veinte. Al tratar de relacionarlo con la obra anterior de Cortázar habría que decir en primer lugar que éste no es un libro de cuentos ni una novela. Debido a la variedad de los temas y a la extensión de cada espacio narrativo, *Un tal Lucas* se aproxima por momentos a los libros-almanaques y a *Historias de cronopios y de famas*, pero en ambos casos no se puede hablar más que de aproximaciones. En los libros-almanaques, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, no existe la voluntad de totalización propia de una obra, pues la única unidad posible proviene de que todos los textos fueron escritos por el mismo autor; las *Historias de cronopios y de famas*, a su vez, son estampas a las que en ocasiones se parecen, por su corta extensión, los espacios narrativos de *Un tal Lucas*. Sobre este último libro, sin embargo, hay que anotar no sólo que sus espacios narrativos presentan una diversidad genérica, sino que la obra en sí adquiere una dimensión diferente con la presencia de una figura central, Lucas, en torno a la que gira la variedad de temas y de espacios narrativos.

Nótese que el término «espacio narrativo» parece el más conveniente e indicado debido justamente a la imposibilidad de una identificación o clasificación genérica, según cánones tradicionales, tanto de los elementos constitutivos del libro como del libro en sí. Tal vez la manera más acertada de definirlo sería decir que *Un tal Lucas* es un texto cortazariano por excelencia; en otras palabras: un texto en el que se amalgaman relatos de carácter eminentemente lúdico («Lucas, sus compras», «Lucas, sus clases de español», «Lucas, sus pudores», «Lucas, sus regalos de cumpleaños»), anécdotas con matices sorprendentes e inesperados («Lazos de familia»), relatos de crítica e ironía social y política («Un pequeño paraíso», «Novedades en los servicios públicos»), reflexiones sobre la literatura («Lucas, sus comunicaciones», «Lucas, sus discusiones partidarias»), relatos que demuestran preocupación existencial («Lucas, sus errantes canciones»), recuerdos de la Argentina («Lucas, su patriotismo», «Lucas, su patrioterismo», «Lucas, su patriotismo»), elementos de prosa poética («Amor 77»), experimentos literarios («Diálogo de ruptura», «Lucas, sus sonetos»), relatos de técnica y efectos exquisitamente logrados («La dirección de la mirada»), además de sueños, críticas de la realidad y hasta aclaraciones sobre el tráfico de muertos en la Argentina de los años treinta y cuarenta («El copiloto silencioso»). Esta enumeración de ninguna manera pretende ser exhaustiva ni excluyente, y sería injusta si no se enfatizara que el elemento lúdico está presente no solamente en los relatos identificados como tales, sino que fluye de manera fresca y constante a lo largo de todo el texto (pero no hay que olvidar que para Cortázar el juego es algo muy serio...).

Estos espacios narrativos poseen cierta independencia que facilita su lectura aislada o en un orden diferente al de su impresión si el lector así lo prefiere. Su extensión varía: el más corto, «Amor 77», consta solamente de cinco líneas, y el más extenso, «Novedades en los servicios públicos», de nueve páginas. Como tér-

mino medio, la mayoría tiene unas dos o tres páginas. *Un tal Lucas* presenta una diversidad de narradores, pero esto no es obstáculo para que el narrador de turno continuamente establezca una relación con el lector mediante señas y guiños, convirtiéndolo así en verdadero cómplice y acompañante. En algunos momentos la narración se presenta de manera natural, transparente; pero hay también instancias en las que el acto de enunciación está representado en el texto y se dirige a un interlocutor que a veces es Lucas, a veces el lector y otras alguien completamente inesperado, como es el caso de «Lucas, sus soliloquios», relato en segunda persona en el que hacia el final nos damos cuenta de que el interlocutor es el día domingo, al que se critica por llegar «hecho una sopa y con esa cara entre plomo y paraguas» e impedir de esa manera —a causa de la lluvia— que el narrador pueda salir a dar un paseo. Lucas, a través de la obra, desempeña diferentes funciones: narrador en primera persona, interlocutor y también personaje cuyas acciones se narran en tercera persona. Los títulos de todos los espacios narrativos de las partes I y III constan de dos sintagmas nominales separados por una coma. El primero es siempre *Lucas*; el segundo, a su vez, se inicia siempre con el posesivo *su* o *sus* de la tercera persona y describe características, sentimientos, actividades, preferencias o situaciones anecdóticas que se refieren al primer sintagma. Si se toma en cuenta que varios de estos espacios están narrados en la primera persona, se aprecia que la distancia proveniente del uso de la tercera persona en el título, más la proximidad resultante de la correspondiente narración en primera persona, establecen ya un juego de identidad entre personaje y narrador. En la parte II no se hace alusión directa a Lucas ni en los títulos ni en el texto, pero la índole de los temas y de la sensibilidad de los narradores, así como el estilo y la presencia notoria de la narración en primera persona en ocho de los espacios narrativos, dan la impresión de que —según los casos— quien escribe, o escucha, o habita en el texto es el Lucas a quien conocemos a través de las partes I y III, o alguien que se le parece mucho.

¿Quién es el tal Lucas? Vayamos primero a una extensa cita tomada de *La nuit du Rose-Hôtel*, de Maurice Fourré, que sirve como epígrafe del libro. Allí se menciona a un niño, Léopold, a quien se describe como «trop impressionable», «coeur aventureux, tumultueux et faible», «incompris de ses principaux camarades et de Messieurs les Maîtres» y «marqué du destin»... No sería injustificado asumir que de alguna manera estas características de Léopold deben estar relacionadas con la personalidad de Lucas durante su niñez. Sin embargo, una relectura de textos como «Del sentimiento de no estar en todo» de *La vuelta al día en ochenta mundos* y «La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas» —entrevista con Elena Poniatowska, *Plural*, mayo 1975— comprueba que éstas son también características presentes en la niñez de Julio Cortázar. Del texto del libro se desprende, además, que el Lucas literario está en la séptima década de su existencia, es argentino, escribe relatos y sonetos, critica a la realidad convencional y a la sociedad de consumo, es amante de la música, es un rebelde a su modo personal, sueña, asiste a reuniones políticas, es propenso a lo insólito y a lo lúdico, se reafirma siempre en mantener el nivel de sus conquistas literarias y se niega rotundamente a renunciarlo sólo para que su producción sea más fácil o aceptable para ciertos lectores, tiene vivas imágenes de su país, de Buenos Aires, de su familia, de sus amigos argentinos y hasta de las tertulias veraniegas en los patios de su ciudad... Sobre estas bases no sería aventurado considerar a ese tal Lucas como un trasunto —muy a la manera cortazariana— del mismo Julio Cortázar.

Visto desde esta perspectiva, *Un tal Lucas* vendría a ser una obra en la que se

juntan recuerdos, anécdotas, reflexiones y producciones literarias. Al mismo tiempo, nos atrevemos a decir que si alguna vez Cortázar escribe sus *Memorias*, ellas dejarían constancia no sólo de lo vivido, sino también de lo imaginado, lo escuchado, lo soñado, lo producido, mediante una narrativa similar a la de *Un tal Lucas*, es decir, una narrativa nada solemne en la que es evidente la intención poética y en la que se destacan el ritmo, el juego y el humor. De esta manera, *Un tal Lucas* podría considerarse como un esbozo muy cortazariano de tales memorias. Su lectura es una experiencia lúdica a través de la cual el lector puede percibir que también su producción debe haber sido una vivencia lúdica y que Cortázar debe haberse sentido muy cómodo y a gusto al realizarla. Pero hay que tener en cuenta que mediante el juego se puede también descubrir o encontrar claves al nivel existencial y que el humor puede ser utilizado para expresar detalles profundamente dramáticos; en Cortázar, el humor establece una distancia, pero una distancia que permite una visión más profunda, una distancia que se acerca al ser humano. Es así como encontramos, quizá por primera vez en su obra, la presencia explícita —a un nivel personal— de alusiones referentes al transcurso del tiempo y a su propia edad. Dentro de su visión lúdica se trasluce una conciencia que empieza a sentir si no el peso, por lo menos el paso de los años. En «Lucas, sus luchas con la hidra», espacio narrativo inicial, se ve a sí mismo como una hidra (que según diferentes versiones mitológicas tiene siete o nueve cabezas), cuyas cabezas son reflejo de sus diversos intereses personales y de su compleja manera de ser; le gustaría quedarse con una sola cabeza, pero se da cuenta de que ya es difícil cambiar su idiosincrasia; termina con estas líneas: «Siete cabezas, una por cada década; para peor, la sospecha de que todavía pueden crecerle dos para conformar a ciertas autoridades en materia hídrica, *eso siempre que haya salud*» (el subrayado es mío). En «Burla burlando ya van seis delante» (p. 127) anota que «más allá de los cincuenta años empezamos a morirnos poco a poco en otras muertes. Los grandes magos, los shamanes de la juventud parten sucesivamente». A través de la muerte de Jean Cocteau, Louis Armstrong, Picasso, Stravinski, Duke Ellington y Chaplin, el escritor mismo, por sexta vez, se siente «un poco menos vivo». En «Lucas, sus pianistas» (p. 207) expresa que «a la hora de su muerte, si hay tiempo y lucidez, Lucas pedirá escuchar dos cosas: el último quinteto de Mozart y un cierto solo de piano sobre el tema de *I ain't got nobody*». Este tipo de preocupación se nota también en «Lucas, sus sonetos» (p. 187), espacio en el que se presenta al *Zipper Sonnet*, soneto que puede y debe leerse como quien sube y baja un «zipper», tomando en cuenta que la lectura de abajo arriba no da precisamente lo mismo que la de arriba abajo, «resultado más bien obvio como intención —dice el narrador—, pero difícil como escritura». Después de lograr este soneto, el narrador cuenta que «Lucas empezó a soñar con otro *zipper sonnet* cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible. *A lo mejor alcanzará a escribirlo*; por ahora el balance es una lluvia de bollos de papel, vasos vacíos y ceniceros llenos» (el subrayado es mío).

Por todo lo anotado, bien podría decirse que a través de una visión lúdica y mediante una narrativa que fluye de manera espontánea y sincera, *Un tal Lucas* constituye no solamente un libro lleno de franqueza y de humor, sino también una expresión de las inquietudes, de la vida y de la dimensión humana de su autor.

JOSÉ CISNEROS

University of Pittsburgh.