

JULIO CORTAZAR: AL CALOR DE SU SOMBRA *

POR

SAUL YURKIEVICH

Université de Paris

Su ciclo está concluso, su círculo se cerró sobre sí mismo —círculo hermenéutico, trayectoria de vida, perfiladura biográfica, órbita del ser: clausurados—. El lineamiento anecdótico —su historia personal— está definitivamente trazado, pero quedan, como en toda existencia humana, muchas partes imprecisas, parcelas secretas. Los signos fueron para siempre signados, pero nadie puede fijarlos; guardan su incesante poder fabulador, poder de implicación, poder revelador. Lábiles, mutantes, son los únicos capaces de devolvernos su presencia viva, aunque espectral. La obra impresa sigue representándolo como presencia impresionante. Por transfusión sentimental, por impulsión subjetiva, por compulsión confidencial, Julio Cortázar buscó con ahínco abolir la distancia impuesta por el texto. Buscó la confraternidad que confunde lo escrito con lo vivido, que personaliza al máximo el mensaje literario. De ahí la adhesión fervorosa que su obra suscita, el entusiasmo implicante, la participación devota, la complicidad amistosa.

A partir de su obra magna, fuera y dentro de ella, su figura proyecta grandeza certera. Transmite una carga significativa de riqueza netamente apreciable, pero, porque cala hondo, porque apunta lejos, muchas de sus irradiaciones simbólicas son enigmáticas. Ese todo tan querido es en parte misterioso, impenetrable. La figura acabó su configuración; pero figura,

* El domingo 12 de febrero del pasado año falleció en París Julio Cortázar. La *Revista Iberoamericana* dedicó al notable escritor el número 87-88 (julio-diciembre 1973). En este número continuamos nuestro homenaje de admiración, para lo cual hemos solicitado a Saúl Yurkievich, profesor de la Universidad de París, y a Jaime Alazraki, profesor de la Universidad de Harvard, que escriban los trabajos que damos a continuación. (N. DE LA D.)

para Julio, se confunde con destino, en parte electivo, en parte tramado por las Grandes Madres, esas tejedoras recónditas que nos incluyen en ignotos hilados. Figura tiene su lado de incógnita, de dibujo que no libra todas sus claves.

Paso revista a mis recuerdos: tornadizas veletas, turbamulta a destiempo, tragicomedia fragmentada y revuelta, fugitivo flujo de señas, imágenes parcialmente en foco. Vuelvo al espacio de los encantamientos, donde todo emite un aura seductora. Repasando la cronología de Cortázar, descubro con consternación que cuando lo conocí, en París a fines de 1962, estaba en el apogeo de su potencia artística. No creo que él lo supiera —ni yo, por supuesto, lo supe—, a pesar de su capacidad de vislumbre, de videncia, a pesar de la segura certeza que Julio tuvo de su valía literaria. Lo mejor, quizá, lo más determinante de su producción como cuentista había sido gestado. Había publicado *Bestiario* en 1951, *Final de juego* en 1956 y *Las armas secretas* en 1959. Este volumen incluye «El perseguidor», *nouvelle* que abre la vía a las formas extensas del explayamiento de sí mismo, que inaugura el tránsito hacia el autorretrato existencial. Con «El perseguidor» cuaja esa progresión, esa prospección autoexegética que culminará en 1963 con la aparición de *Rayuela*. También *Los premios*, divertimento novelado que juega con fuego, que apuesta por fin a todo o nada, estaba editado. Fue escrito durante un viaje en barco como puesta en libre funcionamiento de los mecanismos de la ficción, sin otro proyecto que aceptar el desafío y ver lo que pasa una vez que la partida está entablada. Y su congénere, por lo de fantasía en libre arbitrio, *Historia de cronopios y de famas*, acababa de editarse. Cuando nos conocimos, Julio estaba terminando de componer *Rayuela*.

Y en esa misma encrucijada de signos, durante ese período crucial, pocos meses después de entrar en relación con Julio y con Aurora, pareja amorosa que sabía como nadie enriquecer constantemente su complicidad, ambos parten por primera vez a Cuba, invitados a integrar el jurado del Premio Casa de las Américas. Esa estada en la hora auroral y esperanzada de la revolución cubana marcará a Julio medularmente. Hasta entonces retraído y concentrado en su gesta literaria, ese contacto con la gesta colectiva motivará un cambio cada vez más radical en su relación con el mundo (no tanto con la literatura).

Vayamos paso a paso en este recorrido regresivo. De lo contrario, el agolpamiento de evocaciones me atollará, si no me amaño. Fuimos presentados en una velada en la casa de Eduardo Jonquières, poeta y pintor, amigo de Julio desde los tiempos de estudiante, compañero suyo en la Escuela Normal Mariano Acosta. Rememoro a menudo a ese hombre niño que muchos cronistas, muchos entre quienes lo entrevistaron, han des-

crito como un larguirucho lampiño y desgarbado con cara de adolescente, con unos inmensos y gatunos ojos claros, de una afabilidad sin ambages, cuerpo de caja pequeña y frágil contextura ósea, brazos y piernas muy largos, con sonrisa púber y unas erres gargarizadas de «belgicano», como lo calificaban con mofa los chicos en la escuela. Nada sabía de él antes de este encuentro. Supe que era escritor, nos pasamos nuestros libros (yo mis delgados y escasos, él sus varios y vastos), nos invitamos mutuamente y comenzó un trato para mí decisivo. Y comprobé que Julio, en efecto, era hombre de entereza y autonomía cabales, sólido, consecuente y digno, celoso de su integridad, indoblegable, manso en sus cariños y moralmente duro; era discreta y firmemente hombre y a la vez era niño, por la fresca y desprejuiciada relación con el prójimo, con el acontecer y con las cosas, por su salvaguardado candor, su capacidad de entusiasmo, de ilusión, por su disposición constante al juego (no sólo con palabras, también con juguetes, con artefactos y muñecos a cuerda), por su aptitud para el asombro, por una manera de entretenerse, de no estar del todo, de dejarse llevar, de fantasear infantil.

Y ese niño eterno, perpetuado también física, fisonómicamente, convivía con el lector más versado que pueda imaginarse, con un atesoramiento impresionante de lecturas bien digeridas, guardadas por una retentiva precisa en las referencias, articuladas por un sólido saber literario, ordenadas por un gusto heteróclito e infalible, puestas en funcionamiento expedito por una escritura capaz de instalarse en cualquier registro.

Si en relación con la cuadriculada vida Julio se decía «caído del catre», crédulo, descolocado, incauto —véase la explicación de su inacabable capacidad de admiración, de maravillarse con lo poco y con lo mucho sin exclusiones jerárquicas, que da en «Hay que ser realmente idiota para» de *La vuelta al día en ochenta mundos*—, no bien abordaba lo literario discurría con segura solvencia y amplia versación; aparecía el otro yo, el reflexivo, que dejaba trasuntar sus precisas concepciones en tanto escritor, sus certeras opciones. Su inteligencia estética está cabalmente probada, como lo demuestran sus ensayos de autoexégesis o autojustificación «Del sentimiento de no estar del todo» o «Casilla del camaleón», de *La vuelta al día en ochenta mundos*; su capacidad especulativa, su dimensión gnosológica está bien acreditada por las morellianas de *Rayuela*; su aptitud teórica, por «Del sentimiento de lo fantástico» y «Del cuento breve y sus alrededores». Pero también su narrativa, excipiente recreativo para hacer tragar una gnosis, a partir de su potencia festiva, fabulosa, alucinógena o afrodisíaca, proyecta hacia un conocimiento trascendental; es una «antropofanía», que los cuentos metaforizan y las novelas dilucidan. Transportada por la fábula que la desplaza a los sentidos segundos, figu-

rada simbólicamente por las historias o explicitada por medio de representantes imaginarios —los Oliveira, Morelli, Calac, Lonstein, Lucas—, una antropología poética preside la génesis y engrandece el mensaje.

Durante sus años de exilio interior, cuando fue profesor secundario en remotas ciudades pampeanas: Bolívar, Chivilcoy, Cortázar no hizo sino leer. Se leyó babélicamente la biblioteca total. En los siete años de soledad, «de empleos perdidos en lo más amargo de la pampa», como dice en *Salvo el crepúsculo*, leyó con esa «disponibilidad que maleaba lenguas y tiempos en una misma operación de maravilla». Por fin, nunca abandonó aquel venero de lecturas de adolescente, su *Tesoro de la juventud*, que lo modeló como lector enciclopédico. Guardaba fresco el recuerdo de toda esa entretenida miscelánea que reconstituyó en su propia literatura: silva de varia lección, revista de variedades, *patchwork*, *potpourri*, bazar de ramos generales, parque de diversiones, *bric à brac*. Lo sedujo del *Tesoro* la alternancia amena de lecciones, historias, instrucciones, juegos, historietas, mitos, descripciones, poemas, y lo imitó. Su apetencia bibliográfica ha marcado siempre su escritura con la fruición de la cita, del manejo desembarazado de textos dispares, distanciados por tiempo, lugar, lengua, estro, nivel, registro, de pronto convergentes, convertidos en cartas de un mazo personal que Julio barajaba pasando por encima de cualquier diferencia genérica, topo y cronológica. Literatura, la suya, concebida como el festín de la profusa ubicuidad, como la gozosa simultaneidad sincrética, ella actualiza de golpe, golpe maestro, una mixtura extraordinaria, ensambla un mirífico mosaico, como *Rayuela*.

En esa bibliogula, en ese universalismo —migraciones, acarreos, acopios sin coto ni frontera—, Cortázar es heredero de Borges, quien a su vez prolonga la postura modernista. Contra el pasatismo hispánico y el localismo vernáculo, estos periféricos voraces proponen una literatura de máxima amplitud, de máximo atesoramiento cultural, transhistórica, transgeográfica y translingüística. Avidos por colmar las carencias de una zona de anacronismo y subdesarrollo, apropiándose de todo lo valedero de la literatura universal, propugnan un cosmopolitismo y una puesta al día que posibilite a nuestras letras la entrada en la modernidad, quieren sincronizar el arte local con el metropolitano. Julio Cortázar fue el principal forjador de nuestra modernidad narrativa.

La posición de Julio, semejante a las de sus contemporáneos más ilustres (cronológica y estéticamente, Octavio Paz y José Lezama Lima son sus mellizos, nacidos todos en 1914), es la típica de la generación del cuarenta; presupone ignorancia o desdén por la literatura de carácter autóctono, de raigambre casticista o de testimonio social (más tarde, Cortázar tratará de conciliar el principio de placer con el principio de realidad, la

ensoñación quimérica con la constancia del mundo opresivo y oprobioso); implica un cosmopolitismo tributario de la gran literatura europea, voluntad de colmar los vacíos del ámbito argentino, entonces culturalmente centrífugo, mediante el acopio ecuménico de arte y de literatura foráneos. Julio se formó como yo, por hibridación literaria, practicando esas antologías, como las de Borges, que compilan muestras de todo mundo y toda época, nutriéndose de sofisticados mejunjes librescos. De tales mezclas salen, por maceración, sus relatos. O bien la mezcolanza es, como en *Rayuela* o en los almanaques, el dispositivo que constituye la obra. Pero *Rayuela* muestra otra huella borgeana. Si bien es el gran vademécum de la *Kultur* como sapiencia ejemplar, paradigmática; si bien despliega ostentadamente un abanico de referencias artísticas y literarias de insuperable extensión, también incurre en la heterodoxia; concita coexistencias heteróclitas que marcan la desobediencia a la cultura memorable, monumental, poniéndola en cohabitación con lo popular, lo cursi, lo excéntrico, lo impropio, lo que está fuera del recinto literario: letras de tango o de jazz, jerga argótica, dichos y chistes del repertorio oral, trivialidades periodísticas, textos *kitsch*, chifladuras de piantados. Esta promiscuidad contrastante, este divertido arte de los altibajos de nivel, del revolvedero de jerarquías se prolonga en 62: *Modelo para armar*, en el *Libro de Manuel*, y se exagera en los almanaques. Cortázar abre, como nadie lo había hecho antes en lengua castellana, la textualidad literaria a la profusa proliferación de los discursos de afuera; el relato se deja incidir, insertar, invadir por lo extraliterario, se autoexpulsa del coto reservado a lo literario específico, se desciñe por la interferencia de otras producciones semánticas, se descentra interferido por inserciones extrañas que lo activan, que lo desplazan hacia la contextualidad atiborrada, embarullada del entorno social, hacia la multiformidad vertiginosa de la palabra viva.

Julio era, por los años sesenta, un dulce erizo, un suave lobo estepario. Sin obligaciones sociales, sin cargos ni cargas de representación pública (un país, un continente, una lengua, la revolución permanente), sin el fatigoso gravamen de una fama mundial, sin el asedio antropofágico de sus admiradores, sin la persecución periodística, éramos, con excepción de sus temporadas de trabajo como traductor de la UNESCO, unos gorriones regocijados con su libertad. Practicábamos juntos la rabdomancia ambulatoria. Vagabundeábamos por ese París recoleto y magnético que Julio había cuadrículado y explorado lúdica, sistemáticamente. Uno de sus juegos consistía en elegir al azar, con los ojos cerrados y el índice apuntando al plano del metro, una estación, llegar a ella, salir a la superficie y peregrinar por la zona. Así reunió su colección de rincones con *karma* o carismáticos, algunos de los cuales pasaron a ser también míos. Como recién

llegado, me tomó a su cargo para introducirme en la ciudad secreta. Recuerdo cuando me guió, en la primera caminata iniciática, a la Cour de Rohan y a la placita Furstenberg; luego, en otras deambulaciones, al jardín melancólico del Grand Palais, a la Place des Victoires, a la galería Vivienne, al dédalo de los pasajes cubiertos, al barrio de Laufframont, donde transcurre la parte parisina de «El otro cielo». Recuerdo cuando fuimos, en una tarde invernal, a pasear por los alrededores de la Place de la République. Julio me condujo a uno de sus lugares predilectos: el canal Saint-Martin, con sus esclusas casi de juguete. En la orilla norte está el pequeño Hôtel du Nord, reproducido en estudio para la filmación de la película homónima de Marcel Carné. Caminamos hasta el hospital Saint-Louis, el más antiguo de París. Pabellones rojizos de altos tejados añejos, unos canteros húmedos, hojas secas... Nos deleitamos con esa sugestiva vetustez, con ese paisaje nostálgico de *beguinage* flamenco. No podíamos vislumbrar que allí iría a morir en brazos de Julio, al final de una larga internación, Carol Dunlop, su segunda esposa. Está bien que los restos de ambos reposen juntos en Montparnasse, en la zona imantada, donde están enterrados Baudelaire, Vallejo y Sartre. Pocos amantes quisieron a París como Julio. La conoció hasta en sus más recónditos vericuetos; gustó de su fauna diurna y nocturna, de sus expresiones, de sus mitos, de sus costumbres. Gustaba de su veladura, de la luz agrisada que entona las fachadas y atenúa toda arista. La adoptó como el lugar más apto para aquerenciarse, a la vez encrucijada de casi todos los caminos y mundo placentero, a escala humana, con un arte de la medida, arte de vida, dignos de ser aprendidos.

La primera vez que vino de visita a nuestro departamento de la rue Raymond Losserand nos dijo que, durante los primeros tiempos de su instalación en París, había trabajado cerca de mi casa. Por allí vivió también Lucía, la uruguaya, apodada la Maga. Julio llegó a París como becario del gobierno francés, en 1948, y regresó tres años después, por cuenta propia y con poca plata. Fue entonces empaquetador de una pequeña distribuidora de libros, instalada en la rue Raymond Losserand. Vivía cerca, en el número 56 de la rue d'Alesia; al año de permanencia llegó Aurora Bernárdez y la instaló allí, en el cuarto piso, en el departamento de Madame Benet. Luego se casaron y fueron a vivir al hotel de Monsieur Albert, en la rue de Gentilly. Los conocí cuando habitaban en el confortable pabellón de la Place du Général Beuret, reforma feliz de aquel estrecho y alto granero, adosado contra un muro de piedra, al fondo de un patio adoquinado con dos enormes castaños. La barra de amigos era reducida; la integraban un grupo de argentinos emigrados, como Julio, por los años cincuenta. Veteranos en andanzas parisinas, habían vivido

un tiempo de bohemia a la manera de Oliveira y los miembros del Club de la Serpiente, pero ya estaban todos instalados en casas cómodas y ocupaciones convenientes. Luego veníamos los jóvenes —Alejandra Pisarnik, Arnaldo Calveyra y yo—, más golondrinas, siempre dispuestos para una correría, una ida al cine, la visita de una exposición o una larga charla. Estábamos, sin que nadie lo buscara adrede, en una relación discipular, porque éramos aprendices de escritor y Julio era un diestro en ese arte, un pozo de sabiduría presta, inmediatamente aprovechable. La impartía pausadamente, con una delicada cordialidad, sin que trasuntara nunca un aire de *magister*, sin postularse como mentor y sin complacencia, con obstinado rigor, con deleitable soltura. Por aquellos tiempos Julio no era hombre público. O mejor dicho, su contacto con lo público se reducía a la publicación de su obra, de aquella que merecía el mérito del *imprimatur*. Guardaba celosamente su retiro, su libre disposición, que le permitía concentrarse exclusivamente en su literatura. Temprano se manifestó su vocación literaria, y a ella obedeció con alma y vida. Era entrañablemente esteta y netamente literato. Pero, por entonces, nada quería saber de la colonia literaria. Los únicos escritores franceses que le oí mentar eran André Pieyre de Mandiargues y Roger Caillois, ambos de la vieja guardia surrealista. Luego, después de la publicación de *Rayuela* en traducción francesa, trabó relación con Claude Olier, Jean-Pierre Faye y Maurice Roche. Ese trío encarna lo mejor de la avanzada vanguardista de la posguerra; los tres tienen edades cercanas a la de Julio y postulan poéticas próximas.

Bestiario aparece en 1951, el año de la instalación de Cortázar en París. Su autor tiene treinta y siete años y es éste el primer libro de cuentos que publica. Hay una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico. En cuanto a esos primeros cuentos reunidos, está seguro de su calidad y de su novedad. «Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos» (según declara a Luis Harss). El primero, «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 exigencias inherentes al cuento, neta configuración de un microcosmos cohesivo, autárquico, autotélico, 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 opera con seres semejantes al lector, sujetos como él a parecidas restricciones empíricas; pone en funcionamiento los efectos de la ilusión realista para abolir la distancia entre lector y personajes, entre texto y extratexto, entre referencias y referentes. Concibe personajes

vivaces, complejos, conflictivos, psicológicamente relevantes, a los cuales pueda inyectar su propia experiencia, su imaginación, su afectividad, la proyectiva y la pragmática del autor. Los hace hablar con naturalidad, o sea, con verosimilitud lingüística, en el idioma de los argentinos. El discurso de la narración o el dialógico corresponden básicamente a una elocución rioplatense. La lengua materna, con sus rasgos locales discretamente marcados, constituye la matriz elocutiva; está asumida en tanto dadora de identidad, para que el pensar, el querer y el decir concurren a concitar una expresión coherente en íntima correspondencia con la palabra umbilical. Y es a partir de esta placenta que Cortázar acrecentará su riqueza verbal, plasmará sus magistrales malabarismos. Abunda en el detalle de lo real fáctico, psicológico, objetual, lingüístico para infundir un clima de confianza semántica basada en la accesibilidad, en la viabilidad, en la legibilidad iniciales del mundo de sus representaciones. Y en ese contexto del vivir conocido va a «realizar» lo fantástico, va a perpetrar el clímax de la descolocación. Por sibilina infiltración de perturbaciones inexplicables, por diseminación de señales enigmáticas, por ósmosis desconcertante, va a proyectar la historia hacia las fronteras de lo concebible, hacia la vulneración de lo real razonable.

Cortázar concita así una feliz y eficaz fusión de dos sistemas narrativos antitéticos, dotados de coherencias antagónicas: el del realismo psicológico y el del relato de pura fantasía, fusión de la mimesis con el mito. Cortázar concierta una verosimilitud limitada a lo factible y asequible con otra que libera el imaginario de toda circunscripción atinada, que le permite explayar sus deseos más íntimos, lanzarse a reescribir el mundo remodelándolo, postular otros existentes, otras existencias, quimerizar. El cuento de canon realista que concibe Cortázar, con su cerrazón formal y sus rigurosos encadenamientos causales, no permite el desenfreno de la fantasía; sólo tolera el desasosiego gnómico, el enrarecimiento del sentido que deja vislumbrar su más allá, la siembra de incertidumbres que actúan como premonición de lo desconocido, como oscura videncia, como palpito de lo que traspasa nuestro horizonte de conciencia. La liberación de la fantasía la practica en los protorrelatos humorísticos de *Historias de cronopios y de famas*, donde el divertido dislate, la ocurrencia caprichosa, la chispa disparatada son los disparadores del texto. Ellos narran sin tramar intriga tensa. Por su despliegue de virtualidades, su causalidad hilozoísta, su incremento de los sentidos traslaticios, no urden cuentos. Como las prosas narrativas de los almanaques —como «Tu más profunda piel», como «Vestir una sombra» de *Ultimo round*—, escapan a cualquier molde genérico, restauran la razón poética, restablecen el trato directo con lo lúdico y lo erótico, con lo arbitrario, con lo oscuro, con lo fabuloso y

fantasmático. Lo mismo ocurre en ciertos momentos de *Rayuela* con los clímax lúdicos y líricos. En los ápices climatéricos del juego y del erotismo sobreviene el transporte a una zona de excepción, de exención de gravámenes fácticos, de rescate festivo donde se recupera el albedrío imaginante. El juego que absuelve de la razón de uso, que instaura un mundo aparte, propone un trato extraordinario con la realidad. Agente de la percepción alógica o analógica, tiende a ritualizarse, a trastocarse en vía mística, así como el amor, conjunción axial, se convierte en vía mítica. El erotismo impone el imperio de la irreprimible convergencia homológica. Transporte transfigurador, potencia plasmática, pleamar fusora y efusiva, desata el ímpetu proliferante de los sentidos figurados, exculpa la lengua de toda obligación de objetividad, se deja arrebatar por la pasión copulativa, provoca el derrame metafórico que desborda toda contención del sentido literal. La lengua afrodisiaca, presa de una expansión incontrollable, se deja poseer por la multiformidad de la metáfora, por la omniposibilidad de la palabra. Pocos han conseguido en lengua española verbalizar, con la plenitud de Cortázar, la plétora erótica. Y no se trata sólo de su portentoso poder figurativo, mitopoético, de su inspiración icónica, de su fabulación lúbrica; también se trata de la transmutación del soporte lingüístico, de una lengua que recobra, además de su libertad relacional, su capacidad metamorfoica, la de ser a la vez cristal y magma, solidificación cortante o pasta preformal, capacidad de descomponer y recomponer tanto la sintaxis como la morfología.

La literatura de Julio Cortázar es discreta y entrañablemente esfíngica, chamánica, mediúmnica. Consiste sobre todo en un comercio raigal con el misterio, pero en modo muy distinto al de Lezama Lima, tan admirado por Cortázar, o sea, fuera de lo teológico, de lo escatológico, de toda religiosidad eclesíástica, de un culto milagroso, de una segura creencia en la revelación. Consiste en una especie de ocultismo empírico, en una predisposición perceptiva, mántica, en un *trasver*. Consiste además en una anhelante indagación metafísica. Esta literatura comporta un trato profundo con lo mitológico en el sentido de imaginación ancestral, de humanidad primigenia. Lo mítico no es en ella ni culto redentor ni colección de fábulas ni museo iconográfico. Implica una inmersión en su napa surgente, un regreso a su generador psíquico: el inconsciente. Julio solía practicar, dentro y fuera de sus textos, una lectura lateral, oblicua (como la «vivencia oblicua» de Lezama Lima) de los datos empíricos. Buscaba no la excentricidad o el extravío, más bien el desfasaje, el estar entre o a medias, allí donde los efectos de paralaje desdoblan las imágenes y descolocan la ordenación, en la zona ambigua, la de los signos desplazados, donde los códigos vacilan. Allí se puede despertar la tempoespacialidad anestesiada. Allí

se pueden atisbar trasfondos, trasmundos. Allí se encuentra nuestro Aleph.

Julio, en su vida diaria, estaba siempre atento a las señales de extramuros. Guardaba memoria clara de su producción onírica; muchos de sus relatos provienen de sueños rememorados. Del sueño, apreciaba más lo laberíntico que lo prodigioso, más lo oracular, lo cabalístico que lo fantasmagórico. Y siempre se atenía a tales premoniciones transmentales. Vivía con una perpetua y expectante extrañeza su acontecer cotidiano; vivía en busca de las simetrías extrapolables, de las coincidencias de planos apartados, de las apariciones sorprendidas; vivía proyectado a lo parapsicológico, pero sin sobrecarga doctrinal. No se trataba de una clerecía imbuida de cultura hermética o esotérica, sino de una actitud frente al mundo —¿asombro poroso, arrobo osmótico?— que buscó concertar con un humanismo liberador, partidario del progreso en todos los órdenes, socialmente justiciero y políticamente batallador. No era ni repliegue intrauterino ni acantonamiento estético; era un surrealismo visceral, convicto y conspicuo; surrealismo asumido menos como preceptiva que como cosmovisión, surrealismo como promotor de una liberación mental extensible a todos los terrenos de la existencia. Alimentaba 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 plenitud perdida, que restablece el vínculo con la unanimidad del comienzo, que devuelve al punto de reconciliación entre mente y mundo. Como los Grandes Transparentes, buscó sobrepasar la lógica del pensamiento reflexivo introyectando la actividad mental para bucear en el fondo sémico. 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 y alucinatorios, por la percepción fronteriza, por lo extático, lo delirante, por todo lo que relaja la tutela conceptual, rompe la malla causal, contrarresta el condicionamiento realista. Cultivó las complicidades peregrinas, seguro del carácter iluminativo de los encuentros fortuitos, de la capacidad de conferir sentido a cualquier acercamiento. Apostó al humor y al azar en pos de las intersecciones del deseo con la realidad. A partir de la insuficiencia del mundo factible, postuló una experiencia radical cuya demanda de humanidad no acata límites. 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. Su antropología poética, su antropofanía erótica son tributarias del surrealismo. Su *Eros ludens*, su concepción de la libertad sexual como parte de la liberación integral del hombre, no como concupiscencia libertina, sino como acrecentamiento de

lo humano, como restauración de una integridad mutilada, también lleva la marca surrealista. Al igual que Breton, Cortázar concebía el amor sexual como el máximo agente movilizador, consustancial a la creación artística porque pone en funcionamiento toda la energía deseante, anula los cortes separadores, permite superar las antinomias limitativas de la razón categorial, traslada al reino de la intercomunicación solidaria, reinstala la palabra en su centro generador, centro mitogenético, centro cósmico. Fabulosa erotología en lengua erógena: Cortázar es uno de los eróticos mayores de nuestras literaturas.

A menudo pienso que los modelos surrealistas aportan claves decisivas para la comprensión de la trayectoria política de Julio. Ella presupone una rebelión contra todos los guardianes del orden opresor, contra todo aquello que avasalla al hombre, una brega por la instauración de una sociedad justa, libre y armoniosa. Para realizarla hay que aunar, como dice Breton, en una sola consigna el lema de Marx —«Transformar el mundo»— con el de Rimbaud —«Cambiar la vida»—, coaligar razón poética con razón política, buscar el difícil y fugitivo punto de convergencia entre el proceso de transformación del arte y el proceso de transformación de la sociedad. Imbuido de socialismo utópico, Julio creyó que el artista, impelido por la compulsión del deseo que rechaza la mala condición humana, apasionado inconformista, promotor de la revolución integral, perpetuo «especialista en la revuelta», debía contribuir a la liberación social del hombre, trabajando sin tregua en «la desencostradura integral de las costumbres» (Breton) y en la reconstitución del entendimiento humano. Creyó en la capacidad de la poesía, compensadora de carencias, conciliadora de antinomias; capacidad de despertar en la conciencia del hombre la fuerza primordial que lo lanza hacia su superación. 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 pares surrealistas, Cortázar buscó el punto de incandescencia donde lo poético y lo político se coaligan.

En el *Libro de Manuel* intenta la peliaguda amalgama del testimonio veraz sobre el terror y la revuelta en América Latina con la ficción quimérica, la incompatible alianza de nuestra gravidez histórica con una jugetona fantasía donde la inventiva ejerce alegremente su albedrío. Cortázar marca, con este libro, la peculiar, la poco ortodoxa tesitura de su compromiso político. A la par, la gravitación de nuestra injusta historia colectiva lo obligará a considerar necesarios los socialismos reales. Y tratará de aceptar las coacciones de la *realpolitik*, el constreñimiento del mundo factible. Adecuará su inveterado inconformismo al condicionamiento

empobrecedor de nuestras sociedades y militará en favor de esas tentativas de cambio, tratando de infundirles amplitud imaginativa e inspiración utópica. Y si en el plano del discurso político retoma a veces la remanida retórica del arte comprometido, en su literatura, terreno de su máximo saber, de su máximo poder, conservará su autonomía estética, conservará intacta su libertad de escritura.

Cortázar quiso cambiarnos la vida. Concebía la literatura como transfusión de savia, como trasplante de médula; función del ser antes que propiedad de la palabra. Quiso transformar nuestra aprehensión y nuestra relación con el mundo. Su mensaje concierne fundamentalmente a la condición humana. Dilatar el decible literario era parte de una empresa más ambiciosa: acrecentar lo concebible, lo representable, lo cognoscible. Cortázar nos propone un cambio de mentalidad y por ende de conducta, otra experiencia del mundo, otro mundo posible. Reescribir el mundo significó para Julio describirlo, instalarse imaginariamente en pleno plexo para sobrepasarlo, para trasladarlo a otra factualidad regida por otra causalidad. Reescribir el mundo significó para Julio remodelarlo, promover la concordancia entre la subjetividad deseante y la objetividad deseada, volverlo más habitable.

Esta exigencia de movilización integral del ser, del apetente ontológico lanzado en busca de su completud, también es propulsora de movilidad en la escritura. La búsqueda del decir más incluyente, más influyente, más decisivo, implica una escritura que se busca, en continua traslación, en perpetua mutación, en persecución constante de su objeto inalcanzable. Operador en pos de lo primordial, Cortázar provoca una intervención renovadora en todas las instancias del texto, tanto en el plano existencial de la fábula como en el expresivo del discurso. Persigue lo raigal radicalizando sus opciones. Aunque respete el ceñimiento específico del cuento, su retracción autosuficiente, sus restricciones retóricas, lo modula imprimiéndole una constante variedad compositiva, estilística, focal, elocutiva, rítmica. Del decurso pausado, regularmente puntuado, pautado, del discurso acompasado, despacioso, pasa a la turbamulta lírica, de lo elíptico a lo efusivo, a la contextura aglomerativa y al desarrollo espasmódico con frecuente cambio de locutor, de relator y de punto de vista sin el señalamiento indicativo de esos pasajes o virajes de la circulación narrativa. El cauce del cuento puede estar recorrido por una corriente o por varias internas que alternativamente emergen, se sumergen, divergen para confluir en una misma desembocadura. Cortázar urde tiempos regulares que despliegan historias cronológicas, entabla contrapunto e intersección de tiempos diferenciados o entrevera temporalidades dispares. Embrollando por interpenetración lo subjetivo con lo objetual o entremezclando distin-

tas conciencias, ensambla simultaneidades que entraman y entrañan eras y áreas remotas, diacronías y diatopías que son de pronto hilos de un único tapiz.

Si con ceñirse al cuento, módulo tan restrictivo, Cortázar consigue imponerle una mutabilidad prodigiosa, qué decir cuando trabaja con formas abiertas. Es en las travesuras y jugarretas de los cronopios, en el recurrente y misceláneo acopio de los almanaques, en la polifonía babélica y polimorfa de las novelas *collage*, en el anillo de Moebius, de anguilas y de máquinas de mármol, en las luchas de Lucas con la hidra, en sus desconciertos, intrapolaciones y traumatoterapias, es aquí donde se desata y despliega el mutante, el polivalente mudador de mundos y de modos, el portentoso presentador de toda clase de espectáculos. Es en las otras narraciones donde el pacto autobiográfico funciona a fondo, donde Cortázar cede y se entrega a la tentación del autorretrato directo o apenas traspuesto. Es en las otras prosas donde explaya la vastedad, la variedad de su experiencia de vida, donde da lugar a cualquier experimento. Es en estos textos donde Cortázar manifiesta su mayor modernidad.

Sí, Julio Cortázar es el explorador del ser, el buscador de absolutos, el estremecedor de los trasfondos. Sí, Cortázar es el escritor de los zarpazos ontológicos, pero es también el del más ancho espectro: su literatura va del ultravioleta al infrarrojo. Es también un precursor inserto en un proceso que se llama vanguardia. Entra en la historia como promotor de un gran avance literario. Consuma la modernización de nuestra narrativa. Asegura su cambio de visión y de sistema de representación simbólica; los hace concordar con un horizonte de conciencia francamente actual. Instala la novela en un mundo concebido como bullente atolladero, como cúmulo energético sujeto a continuo cambio, reacto a todo agrupamiento estable, a toda fijeza de encuadre, de perspectiva, de dimensión, de dirección, a todo principio unificador. Adicto a la estética de lo aleatorio, inacabado, discontinuo y fragmentario, consuma la aclimatación del *collage* a la novela en lengua española. *Rayuela* ensambla segmentos de discursos disímiles y los yuxtapone a inserciones intrusas de fragmentos preformulados, agrupa componentes sumamente heterogéneos en sucesiones de integración parcial, provoca coexistencia de iconos, técnicas y protocolos adversos, pone en juego una combinatoria cambiante capaz de incorporar cualquier texto de cualquier nivel y procedencia, capaz de involucrar toda la intrincada, la compleja, la turbulenta disparidad de lo real. En una época de anulación de los continuos estables, de invalidación de los consensos concertadores, Cortázar practica, en el seno de una misma obra, la diversificación de medios y mensajes, la ruptura de los marcos convencionales de referencia, la contextualidad heteróclita y antagonica, practica

un arte del conflicto, arte de los desdoblamientos inconciliados y de la articulación por fractura, arte archipiélago, arte centrifugo. Cortázar hace estallar el continente novelesco abriéndolo a la multivocidad del mundo exterior, al barullo de afuera y al ruido de fondo, a la palabra pulsional, a la carga impaciente y corpórea de la base preverbal. Vulnera las especificidades genéricas, expulsa a la literatura de su dominio reservado, la contamina con la polución de signos que proliferan en el entorno social, la abre a la logorrea pública, desintegra su integridad por irrupción de los discursos antagónicos, multiplica la enunciatura, pluraliza la autoría, convierte a la novela en una textura mixta, ubicua, descentrada, la dota de una incontenible capacidad de anexión y de ligazón, de una vitalidad y una voracidad impresionantes. El abrimiento, la henchidura se hacen también hacia abajo, hacia la palabra infusa y fusora del fondo entrañable, hacia el glíglico y la fortrán, hacia la lengua emoliente que regresa a la base de la fonación, hacia la aliteración erótica que empareja las separaciones articulatorias, hacia el melodioso magma homófono, hacia «la jadehollante embocapluvia del orgumio».

Sombra y fulgor: el escritor, del lado de la apagadura, yéndose, hacia su noche, va; sus signos fulgen, activos gravitan, hacia su luz, atraen. Julio Cortázar: oscuridad y aura.