

## Cortázar: ascenso y caída

Andrés Ibáñez

### - I -

Me decidí a escribir sobre Cortázar en este Congreso cuando me enteré de que, de todos los participantes, yo era el único que había propuesto su nombre como posible tema para una ponencia. Esto me llenó de asombro, porque hace unos cuantos años, cuando yo era muy joven, Cortázar era considerado un autor de primera magnitud. Yo lo leí con dieciséis años y me pareció el mejor escritor del mundo. La relectura de su obra ahora, con cincuenta y uno, ha arrojado unos resultados ligeramente diferentes. Lo cierto es que Cortázar es un autor que ha caído en un descrédito generalizado. Hace unos años todo el mundo lo adoraba. Ahora, al parecer, nadie estaría dispuesto a defenderle.

Veamos algunas valoraciones modernas de la obra de Cortázar.

De acuerdo con Aníbal Jarkowski, profesor de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, «tanto los materiales ideológicos y culturales como los procedimientos formales de Cortázar se han vuelto evidentes. Continuará encantando hasta la pasión a los lectores *amateurs*, que no deben dar cuenta a nadie de sus gustos. Pero los expertos lo harán retroceder hacia los estantes inaccesibles de sus bibliotecas para desempolvarlo cuando se cumpla un aniversario y se sientan obligados a emitir un fallo inapelable».

Horacio González, sociólogo, ensayista y director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, afirma en una entrevista publicada en *Página 12*: «Borges es una lectura viva: tiene administrador de su lectura, pero al mismo tiempo tiene lectores reales. Cortázar tiene apenas algunos pocos administradores. La muerte de un escritor es un problema para el lector, que tiene que decidir si lee a un muerto o a un vivo».

En *Galaxia Kafka*, Edgardo Cozarinsky escribe: «Pocas veces el viento del prestigio cambió de dirección tan rápida y unánimemente como en el caso de Cortázar». Y más adelante: «La Revolución cubana, que contagió de entusiasmo redentorista a tantos intelectuales, tuvo en Cortázar a uno de sus más tenaces compañeros de ruta. No es necesario descender hasta el poema donde llama a Castro “caimancito barbudo”; *El libro de Manuel* (1973), su peor novela, es fruto de una idea tan sentimental de la

militancia como frígida de la literatura. De esta etapa de su vida, donde sin embargo produjo ocasionalmente algunos textos lúdicos no inferiores a su mejor obra, deriva la construcción del personaje público que tanto lo iba a banalizar: el “argentino en París” que se hace fotografiar bebiendo mate, escribe letras de tango para el cuarteto Cedrón, busca redimir su antiperonismo juvenil con gestos amistosos hacia el peronismo “de izquierda” de 1973».

A estas alturas comenzamos a sospechar que todo este anti-cortazarismo debe de ser uno de esos característicos fenómenos latinos de autoodio y autodestrucción. ¿Es verdaderamente un gran defecto de Cortázar que fuera antiperonista en su juventud? ¿Acaso no fue Perón un dictador? ¿O, ya que estamos, tan malo es que se fotografiara tomando mate? ¿Acaso no toman mate los argentinos?

Voy a añadir tres testimonios más, los tres de escritores argentinos:

César Aira: «Es el escritor de los adolescentes que se inician en la literatura y se encuentran en él -y yo también lo encontré en su momento- el placer de la invención. Pero con el tiempo se me fue cayendo. Hay algunos cuentos que están bien. El de los cuentos es el mejor Cortázar. O sea, un mal Borges, o mediano. Y luego el resto de la carrera literaria de Cortázar es auténticamente deplorable».

Alan Pauls: «Dudo que haya en la literatura argentina un libro tan vencido -es decir: tan históricamente moderno- como *Rayuela*. De ahí, creo, el malestar extraño, sin duda singular, que me produce releer a Cortázar. Sus libros, aun los mejores, parecen ahora exigirme lo imposible: que vuelva a ser joven. Como si solo así, rejuveneciéndome, pudieran ejercer sobre mí algo parecido al efecto de audacia y de aventura que ejercieron alguna vez».

El último testimonio es de Gonzalo Garcés, que en Junio de 2004 escribió en *Letras Libres* un texto titulado «Instrucciones para criticar a Cortázar». «¿Por qué Cortázar es tan malo?» escribe Garcés. «¿Por qué es tan bueno? ¿Por qué se le quiere tanto, como a un hermano mayor que nos enseñó trucos de magia a la edad en la que aún creíamos en la magia?». Garcés examina a continuación el tono de Cortázar, uno que «pocos escritores actuales cultivan» pero que «en los talleres literarios rioplatenses sigue siendo hegemónico». Pasa luego a hablar del cuento «El perseguidor», considerado uno de los mejores de Cortázar, habla del esnobismo de Cortázar de su intelectualismo de «tilingo» (lo que nosotros llamaríamos «pijo»), de la importancia que tuvo el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell como antecedente de *Rayuela* e incluso de todo el *boom* latinoamericano. Finalmente, se enfrenta con *Rayuela*. Pone en

cuestión, con gran lucidez, el supuesto carácter subversivo y revolucionario de esta novela, que se autodefine como obra «abierta» para lectores «libres». «En cuanto a la libertad», dice Garcés, «es difícil encontrar un libro que haga tan rabiosos esfuerzos por imponer una lectura como *Rayuela*. ¿Obra abierta? ¿Lector activo? En realidad toda obra es abierta, todo verdadero lector ha sido siempre activo». Y termina con estas frases: «Entre el Cortázar intocable y el Cortázar fechado y enterrado de sus detractores puedo imaginar a un personaje dual, capaz de traicionarse a sí mismo, con ribetes trágicos. Un gran escritor que perversamente elige escribir apoyado en sus peores rasgos -el esnobismo, la condescendencia, la mala fe- y a quien esa acción trae fama, prestigio y, con el tiempo, un descrédito tal vez inmerecido».

Contra todos estos testimonios de escritores y críticos argentinos, uno de un crítico español, Rafael Conte, que en sus memorias *El pasado imperfecto* escribe, diez años después de la muerte de Cortázar: «según dicen, Cortázar está ahora en el purgatorio, *en su propio país apenas se recordó su figura y obra con motivo de este décimo aniversario, en España todo -un poco- ha ido mucho mejor y sus libros todavía figuran en librerías y hasta ha habido algunas nuevas ediciones de interés*. Lo que sucede es que [...] de Cortázar solo se admiten los cuentos, como el propio Vargas Llosa preconiza en su introducción a los dos volúmenes que los recogen todos» (subrayado mío). Pero, continúa el crítico aragonés, «elegir los relatos de Cortázar es lo obvio, lo menos arriesgado, aquel lugar común en el que todos nos encontramos, el máximo divisor de su obra». Pasa luego a afirmar que a él este dictamen final no le satisface y que para él el mejor Cortázar es ¡nada menos! el poeta. También Conte defiende que *Historias de cronopios y de famas* está entre lo mejor de Cortázar y manifiesta su deslumbramiento ante un texto juvenil, *Imágenes de John Keats*, parte de la «Biblioteca Cortázar» publicada por Alfaguara.

Hoy tendemos a pensar que la fama de Cortázar es inmerecida, que el caso Cortázar fue un *bluff*, pero creo que esto se debe, al menos en parte, a que los escritores y críticos de su propio país han decidido acabar con él como sea. Creo que este es un fenómeno bastante característico del mundo hispánico. La fama de Sandor Petöfi, el gran poeta húngaro, reposa sobre todo en la admiración de sus compatriotas. ¿Quién habría oído hablar de Petöfi, que escribe en una lengua que no conocemos, de no haber contado con el apoyo y entusiasmo de los lectores de su propio país? Somos una cultura de ingratos y de traidores, y para nosotros solo existe la persona que tenemos al lado: en cuanto dobla la esquina, comenzamos a hablar mal de él. En otras tradiciones literarias,

cuando un autor muere se convierte en un clásico: en el mundo hispano, se convierte en un autor «superado».

- II -

Julio Cortázar pasará a la posteridad, seguramente, como un gran escritor de cuentos. En una entrevista concedida a Rosa Montero a principios de los ochenta («El camino de Damasco de Julio Cortázar», Suplemento dominical de *El País*, 14 de marzo de 1982), Cortázar decía: «Lo cierto es que haciendo el balance de la literatura en lengua española y considerando el total de los cuentos que he escrito, que son muchos, más de setenta, bueno, yo estoy seguro de que, en conjunto, cuantitativamente, he escrito los mejores cuentos que jamás se han escrito en lengua española».

No sabría decir si Cortázar exagera al hacer esta afirmación sobre sí mismo, aunque después de pensarlo mucho, solo un nombre, el de Jorge Luis Borges, se me ha ocurrido para contradecirla, con la salvedad de que los cuentos de Borges no son realmente cuentos sino más bien un género literario en sí mismos. De modo que, por magníficos que sean los de Bioy (que sería el otro candidato que se le acerca) o los de Felisberto Hernández (ídem), o incluso los de Ignacio Aldecoa, quizá Cortázar esté en lo cierto.

Resulta curioso, sin embargo, que a los críticos les resulte tan difícil decidir cuáles son los mejores cuentos. «Casa tomada» parece recibir todavía el aplauso general. Para Jaime Alazraki, el mejor sin duda, obra maestra inalcanzable, es «Instrucciones para John Howell». Para Edgardo Cozarinsky se trata de «Las puertas del cielo», una obra maestra que Cortázar, según él, jamás lograría repetir. Para muchos «Lejana», un cuento que a mí me parece uno de tantos, es una obra maestra. No cabe duda de que «Axolotl», ya desde su primera frase, es un cuento perfecto, como lo son también «Las babas del diablo», «Bestiario», «Las ménades» o «Las puertas del cielo», aunque algunos cuentos que a mí más me entusiasman, como «Ómnibus» o «Una flor amarilla», no parecen suscitar un interés especial. Yo añadiría «Venenos» a mi lista de cuentos favoritos de Cortázar, por el encanto de su evocación de la infancia, además de «La autopista del sur», «La noche boca arriba», «La isla a mediodía», «Todos los fuegos el fuego» e «Instrucciones para John Howell». Sobre «El perseguidor», por lo general considerado una obra maestra, volveremos más tarde. Para mí, como lector, el Cortázar gran cuentista va desde *Bestiario* hasta *Todos los fuegos el fuego*. En estos

libros, el manierismo y el verdadero talento van alternando, y en unos vence el primero y en otros el segundo. A partir de *Octaedro* (1974), un libro singularmente abstracto y espeso, parece que es el manierismo el que gana la batalla. Los libros siguientes siempre me han parecido menores: *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983), aunque este último contiene un cuento magnífico que es, precisamente, el último: «Diario para un cuento».

Como nunca acabaré de entender del todo las clasificaciones literarias, nunca acabaré de comprender por qué *Bestiario* es un libro de cuentos e *Historias de cronopios y de famas* no lo es. Yo añadiría este último a la lista de obras maestras de Cortázar, junto con sus dos grandes libros de misceláneas, *La vuelta al mundo en ochenta días* y *Último round*, originalísimas colecciones de poemas, ensayos, historias de cronopios, relatos, trozos de diarios, semblanzas, artículos, comentarios sobre anuncios publicitarios, juegos oulipianos y, en fin, todo tipo de textos completamente inclasificables que componen, junto con las abundantes y sorprendentes ilustraciones y la imaginativa tipografía, algo tan variado, estimulante y pintoresco como una de esas *cases of curiosities* antigua, dos libros que producen una incesante sensación de ligereza y alegría a cada nueva relectura. Creo que no se ha destacado lo suficiente la enorme originalidad de estos libros-collage, en los que la idea de texto abierto, de juego, de no-linealidad (en todos los aspectos, y no solo en el geométrico), de superación de los géneros y de participación del lector se llevan a la práctica con muchísimo más ingenio y soltura que en *Rayuela*. Los dos libros collage de Cortázar no son los únicos que se han intentado en la larga y compleja historia de la literatura mundial, esto es obvio, pero de todos los que conozco, son los únicos hechos de verdad para ser leídos y releídos, y los únicos en que la unión de imagen, texto y tipografía crean una unidad absolutamente necesaria y también imposible de olvidar.

*Bestiario*, de 1951, es un libro de cuentos fantásticos cuyo tema principal son los animales. «Carta a una señorita en París» trata de un hombre que vomita conejitos. «Cefalea», de unos animales, las mancupias, que son las que producen el dolor de cabeza. «Circe», de una muchacha que se dedica a elaborar bombones con cucarachas en su interior. Ninguno de los tres estaría en mi antología de lo mejor de Cortázar, y el primero de los citados es muestra ya (como lo eran la mayoría de los textos de *La otra orilla*, una colección inédita que ahora podemos leer en las *OC*) del peor de los defectos de Cortázar: la cursilería. Quizá cursilería sea un término algo fuerte en español. Creo que el término inglés *cute* se le aproxima más: algo bonito, simpático, encantador, que

se siente a sí mismo muy bonito, simpático y encantador. Lo que más nos duele siempre al leer lo peor de Cortázar, lo que nos asombra verdaderamente, es que un autor con el talento necesario para escribir «Bestiario» u «Ómnibus», un cuento tremendo cuyo tema es la inexistencia de la muerte, tenga luego recaídas tales como «Carta a una señorita en París». Pero no cabe duda de que no debemos juzgar a un autor por sus malas obras, sino solo por las buenas. Tampoco deberíamos juzgar a Rilke por sus poemas eróticos, ni a Juan Ramón por «Tiempo», ni a Poe por «Las campanas» (que, por cierto, y aunque yo no logre comprenderlo, es uno de sus obras más celebradas).

El siguiente libro de cuentos, quizá mi favorito, es *Final de juego*. Tiene una historia editorial complicada, porque se publicó primero en 1956 con nueve cuentos y posteriormente se amplió en 1964 con los dieciocho que tiene la edición definitiva. Encontramos aquí algunos de los mejores cuentos de Cortázar. «Continuidad en los parques» es un relato de dos páginas que aspira, y quizá alcanza, la perfección de «El retrato oval» de Poe. «Las ménades», en que el entusiasmo en un concierto de música clásica alcanza proporciones dionisiacas, «Axolotl», quizá el relato más característico y definitorio de toda la obra de Cortázar o «Una flor amarilla» son obras maestras del relato breve. Este último, escrito en un estilo singularmente claro y preciso, tiene ecos de Borges y alcanza un éxtasis que está también a la altura de los de Borges. La influencia de «Una rosa amarilla» de Borges, un breve relato breve incluido en *El hacedor* es más que probable. Dada la similitud de títulos, es muy posible que se trate de un homenaje al maestro.

La siguiente colección es muy diferente, porque está compuesta por relatos muy largos, casi novelas cortas: *Las armas secretas*, de 1959. Confieso mi dificultad para entusiasarme, para volver a entusiasarme, con cuentos como «Cartas de mamá», un fallido relato de fantasmas (fallido porque Cortázar no se atreve a escribir un verdadero relato de fantasmas, como hubiera hecho Kafka, y se decide por la vía de en medio de una «ambigüedad» que huele a truco) o «Los buenos servicios», cuyo tema es el «extrañamiento», un tema característico de Cortázar y que parece solo ha preocupado a Cortázar y solo Cortázar ha tratado. Pero volveremos sobre esto. «Las babas del diablo» sigue siendo un gran relato. Antonioni hizo una conocida versión cinematográfica que no se parece en nada al original. La banda sonora era de Herbie Hancock.

También son grandes relatos «La autopista del Sur», un relato de enorme originalidad que describe un atasco tan largo que recuerda a la literatura de catástrofes

de Ballard, e «Instrucciones para John Howell», dedicado a Peter Brook, el más brillante de los relatos de tema teatral o escénico.

El gran problema, el gran dilema, es «El perseguidor». ¿Es un gran relato, una obra maestra, el punto de inflexión de toda su obra o es, por el contrario, un fracaso estrepitoso? Tengo la impresión que del veredicto que reciba «El perseguidor» dependerá que uno salve o condene a Cortázar. Si entramos por el aro, si nos creemos «El perseguidor», entonces nos creemos a Cortázar. Si no lo hacemos, si no logramos hacerlo, empezamos a ver de pronto todas las limitaciones del autor, tanto las personales como las literarias.

«Estoy encarnizado con un cuento que acabo de escribir y que me está dando un trabajo terrible. *Su tema es aparentemente muy sencillo: la vida -y sobre todo la muerte- de un músico de jazz.* Concretamente se trata de Charlie Parker, que murió hace unos meses en circunstancias bastante horribles. Siempre le tuve mucho cariño, y los datos que pude reunir sobre su vida me dieron ganas de intentar una “biografía” [...] Quiero presentarlo como un caso extremo de búsqueda, sin que se sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero en no saberlo es él mismo. Ni qué decir que en cierto modo estoy haciendo una transferencia personal, y que mucho de lo que me preocupa irá a la cuenta del personaje». Esto le escribe Cortázar a Jean Barbabé el 31 de octubre de 1955. En una carta posterior a Paul Blackburn, del 18 de diciembre de 1961, afirma: «La Charlie Parker story [“El perseguidor”] *sigo creyendo que es la mejor historia sobre jazz que jamás se haya escrito under the western skies...* El jazz tiene mala suerte en la literatura: estilo “Young man with a horn” y otras porquerías. En cambio este cuento es otra cosa».

Dice mucho del arte y la personalidad de Cortázar que, primero, pensara que el tema de «El perseguidor» es «sencillo», y segundo, su absurda pretensión de que su relato fuera la mejor historia sobre *jazz* jamás contada. También me sorprende que *Young Man with a Horn*, una película basada muy libremente en la vida del trompetista Bix Beiderbecke (la novela es de Dorothy Baker), dirigida por Michael Curtiz y protagonizada por Kirk Douglas y Lauren Bacall, le pareciera «una porquería». Quizá no sea una gran obra maestra del cine, pero es una buena película, trata de un tema tan problemático en 1950 como el lesbianismo y tiene, por cierto, mucho más que ver con el *jazz* y con la vida de un músico de *jazz*, contando las simplificaciones y el romanticismo sensacionalista de Hollywood, que el absurdo relato de Cortázar.

«El perseguidor», como todo el mundo sabe, trata de la vida de Johnny Carter, un nombre con muchas resonancias jazzísticas, ya que hay una Betty Carter, cantante, y un Benny Carter, saxo alto, aunque Johnny Carter es en realidad Charlie Parker, el mayor músico de *jazz* de todos los tiempos, el más original, lírico y revolucionario y además el más grande improvisador, junto con John Coltrane y con Coleman Hawkins, que ha dado la historia del *jazz*.

Veamos cómo caracteriza Cortázar a su Johnny Carter-Charlie Parker. En *Los nuestros* de Luis Harss leemos que en «El perseguidor» «Cortázar busca a un personaje que no fuera “su doble sino otro ser humano que no está al servicio de una historia fantástica”». Y en conversación con Omar Prego (*La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar*), Cortázar declara que el protagonista de su cuento «Tenía que ser un individuo que al mismo tiempo tuviera una capacidad intuitiva enorme y que es muy ignorante, primario». Cuando murió Charlie Parker, sintió que por fin había encontrado al modelo sobre el que cincelar su personaje, «porque de inmediato sentí que el personaje era él; porque su forma de ser, las anécdotas que yo conocía de él, su música, su inocencia, su ignorancia, toda la complejidad del personaje, era lo que yo había estado buscando».

Resulta fascinante que Charlie Parker fuera para Cortázar un ejemplo de ser humano «ignorante» y «primario», una persona «inocente» e «ignorante». Solo un esnob podría pensar así, pero además un esnob que entiende muy poco, por no decir nada, lo que es un músico y lo que es el *jazz*. No sé a cuántos músicos de *jazz* conoció Cortázar. En una carta afirma que nunca llegó a conocer a Charlie Parker, lo cual parece sugerir que sí conoció a otros músicos de *jazz* o que, de habérselo propuesto, le habría conocido. El hecho es que con respecto al *jazz*, Cortázar era no solo un mero aficionado, sino uno de esos aficionados que se creen que entienden la música profundamente cuando en realidad solo arañan la superficie.

Charlie Parker fue un artista del máximo refinamiento y sofisticación. No solo era un virtuoso sin paralelo en su instrumento, sino que poseía un asombroso dominio de la armonía, que hizo avanzar (junto con Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell y otros) hasta regiones desconocidas hasta entonces en el *jazz* basándose en la armonía del romanticismo tardío, en Debussy y en las desfiguraciones de Stravinsky. Charlie Parker creó un lenguaje propio para improvisar que sería el más influyente para todas las generaciones de músicos posteriores y establecería casi una nueva *lingua franca* en el *jazz*. Sintió siempre un enorme interés por la música clásica y la



contemporánea y en sus últimos años estaba muy interesado en la idea (que recorre, es cierto, casi toda la historia del *jazz* sin jamás lograr resultados) de unir *jazz* y música clásica. Las improvisaciones de Charlie Parker no son expresiones animales o temperamentales de un ser «primario» e «ignorante», sino milagros artísticos en los que una construcción musical dominada por una inteligencia cerebral sin precedentes (pocos improvisadores hay más claros, lógicos y perfectos que Parker) logra además un pleno impacto emocional, una intensa, inolvidable, cualidad lírica. Es esa unión de la emoción y lo cerebral, de lo perfectamente medido y lo desmesurado, del riesgo y el control, lo que hacen de Parker un modelo ideal de improvisador de *jazz*.

Por lo demás, es poco importante que Parker leyera a Edward Fitzgerald o no lo leyera (el absurdo Johnny Carter de Cortázar lee nada menos que a Dylan Thomas) o que no tuviera una cultura libresca. No tenía una cultura libresca, pero tenía una inmensa cultura musical. Charlie Parker, por ejemplo, nunca hubiera pensado que la música de Louis Armstrong parece la que tocan en un cumpleaños, como dice el absurdo Johnny Carter de Cortázar, porque Charlie Parker oía a Armstrong de una manera muy diferente a como lo oye Cortázar: no como un «cronopio», ciertamente. Louis Armstrong criticó el estilo de Parker, diciendo que lo que hacían los músicos de *bop* era tocar arpeggios en vez de tocar melodías, como él hacía, pero este es el tipo de crítica que un músico le hace a otro, una crítica de tipo musical. Porque los músicos pueden, por supuesto, pensar las cosas que piensa el Johnny Carter de Cortázar, pensar que están persiguiendo algo que no saben lo que es, sentir que «esto lo estoy tocando mañana» o que el tiempo es una cosa extraña o que el tiempo no existe, todos los artistas tienen sensaciones o visiones de este tipo porque si no, no serían artistas, pero los músicos de *jazz*, que se pasan muchas horas al día practicando a fin de dominar distintas secuencias de acordes en distintas tonalidades (y había una época en que Charlie Parker, según contaba, practicaba durante quince horas al día), tienen como principal preocupación la armonía, y suelen hablar, como todos los músicos del mundo, más bien sobre problemas musicales.

Con todo, quizá lo más ridículo del relato de Cortázar sea el gran problema de adicción a las drogas de Johnny Carter. Charlie Parker se hizo adicto a la morfina durante una estancia en el hospital cuando era muy joven, y de ahí pasó con toda naturalidad a la heroína. Fue en uno de sus momentos más bajos de adicción a la heroína cuando, durante una sesión con el trompetista Howard McGhee, grabó «*Lover Man*», un tema que en el relato de Cortázar se convierte en el «*Amorous*». Es también

absurdo suponer que «*Lover man*» es la obra maestra de Parker, cuando es un tema tocado por un músico muy enfermo que apenas puede soplar su instrumento. Moribundo, tembloroso de pies a cabeza, Charlie Parker apenas puede articular las notas y lo único que queda de su arte en «*Lover man*» es el poder emocional, que aparece desnudo y como en estado puro. Pero «*Lover man*» es un documento humano más que un documento musical. Después de grabar un par de temas más, Charlie Parker se derrumba y a continuación pasa una estancia en el sanatorio de Camarillo, del que regresará muy recuperado. Durante una estancia en California, donde la droga era menos abundante, cayó en el alcoholismo. Luego la adicción a la heroína retornó de nuevo y nunca le abandonó. Cuando murió tenía el cuerpo tan destrozado que parecía un hombre de sesenta años aunque solo tenía treinta y cuatro.

También Johnny Carter es una figura maldita. Las drogas están acabando con él y con su arte. Son las drogas las responsables del solo roto y emocionante de «*Amorous*». Nadie sabe quién le pasa la droga a Johnny, pero parece que la consigue de algún modo y que a pesar de los esfuerzos de su compañera sentimental y de sus amigos y a pesar de que él afirma que ahora está bien y lo tiene todo bajo control, sigue drogándose y destrozándose la vida. Sin embargo, esa droga maldita y terrible, esa droga que destruye a Johnny Carter y le hace pasarse la noche viajando en el metro de Nueva York y le hace olvidarse el saxo en el metro y le hace alucinar y hablar como una especie de *yahoo* subhumano solo capaz de balbuceos entrecortados, esa droga es nada menos que la marihuana. ¡La marihuana! La inocente, social, ubicua marihuana.

Llegados a este punto, uno se pregunta por qué Cortázar no sintió la necesidad de informarse mejor sobre la realidad de la vida de un personaje sobre el que estaba dispuesto a escribir la mejor historia jamás escrita, y por qué comete fallos tan evidentes y pedestres como el de convertir la marihuana en una droga dura. Lo cierto es que Johnny Carter es una figura totalmente libresca e increíble, un mero trasunto de las obsesiones metafísicas del propio Cortázar. No, no creo que pueda considerarse «*El perseguidor*» un gran cuento. Es un cuento fallido, y fallido por lo peor que puede fallar una obra literaria: por el desconocimiento del mundo de su autor. Un desconocimiento que es, por supuesto, desinterés. Desinterés por el mundo, por los otros y por eso que Cortázar llama «*vida corriente*».

Es obvio que el propio Cortázar sintió esta carencia, un fantasma que, como veremos, recorre toda su obra, y que la sintió con especial intensidad precisamente cuando estaba escribiendo «*El perseguidor*». El propio Cortázar le explicó así a Luis

Harss el cambio que supuso la escritura de este relato: «El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, habiendo alcanzado cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En “El perseguidor” quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí “El perseguidor”».

Resulta estremecedor oírle decir a un autor de obras de ficción que hasta bien pasados los cuarenta años «ha mirado muy poco al género humano». Especialmente en un contexto en que «mirar al hombre, mirar al prójimo» es algo que espera conseguirse por el procedimiento de «mirarse un poco a sí mismo».

### - III -

Hemos dicho que «Axolotl» es quizá el texto canónico y central de Cortázar porque en él se suman con singular economía y felicidad los temas principales de nuestro autor. Podemos resumir estos temas en dos búsquedas: la búsqueda de «lo otro» y la búsqueda de la totalidad del ser humano. O en dos intuiciones: la intuición de que la realidad no es solo lo que conocemos, sino que posee otro lado desconocido y misterioso y la intuición de que la vida humana contiene lados o planos desconocidos que son tan reales como ese lado que conocemos. Cortázar es, por eso, ya desde sus primeros escritos, un escritor metafísico. No le interesan los personajes, ni las relaciones humanas, ni la sociedad, ni la vida familiar o laboral, lo que le interesa es la estructura de la realidad y la estructura de la conciencia humana.

No hay en esto nada de malo ni de bueno. La literatura es un país libre, rabiosamente libre, y cada uno puede dedicarse en él a hacer lo que mejor le parezca. Podemos disfrutar de las detalladas descripciones sociales de Balzac del mismo modo que podemos disfrutar de las detalladas descripciones de máquinas imaginarias de Raymond Roussel. Tan legítimo es describir los trabajos y dolores de la vida como hace Dickens que describir la vaciedad angustiosa del país de la muerte como hace Kafka. Quiero decir que en mi valoración crítica de la obra de Julio Cortázar no hay ningún programa oculto, ni estético, ni ético, ni político. Lo cierto es que los temas de Cortázar siempre me han parecido fascinantes, incluso los más fascinantes que imaginarse pueda.

Yo diría incluso que Cortázar, con sus dos búsquedas o sus dos intuiciones se sitúa en la vanguardia de la literatura de su tiempo, una época de transición que hemos convenido en denominar la era posmoderna, en que la preocupación principal de escritores, artistas e intelectuales es precisamente poner en cuestión los grandes sistemas heredados de eras anteriores y, en vez de considerarlos La Realidad, tomarlos como formas posibles de jugar con la realidad, un término este último que sería, precisamente, el objeto de una búsqueda más que un punto de partida indudable e implícitamente aceptado.

La triple tarea de deconstrucción que se plantea Cortázar, la de deconstruir, primero, la realidad, segundo, al ser humano y tercero, el código, la literatura, es también la tarea que se plantea toda su época. Incluso el carácter «esotérico» de Cortázar y las influencias orientales que son perceptibles especialmente en *Rayuela* son características de su época. Son también los temas del gran maestro de Cortázar, Jorge Luis Borges (autor de un importante libro sobre el budismo), como lo son en gran medida también los de un autor que Cortázar admiraba, Adolfo Bioy Casares.

«La literatura de Julio Cortázar», escribe Saúl Yurkievich en la introducción a las *OC*, «es discreta y entrañablemente órfica, chamánica, mediúmnica. Reposa sobre un comercio raigal con el misterio pero ajeno a lo teológico o 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».

En *Los nuestros* de Luis Harss leemos: «La filosofía oriental, particularmente el budismo Zen y el Vedanta, ofrece “posiciones metafísicas” que siempre le han parecido fértiles a Cortázar. El Vedanta, por ejemplo, equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente: por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no es “sí mismo”), la realidad total...».

En un prólogo a una antología de cuentos de nuestro autor, Borges caracteriza el de los relatos de Cortázar como «un mundo poroso, en el que se entretrejen los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal, o la de un animal en un hombre. También se juega con la materia de que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales».

Jaime Alazraki: «toda la literatura de Cortázar está marcada por esa sospecha de una realidad segunda -residencia de la otredad- que el primer surrealismo llamó maravillosa y convirtió en el norte de sus búsquedas».

Creo que con estas citas ya tenemos un mapa bastante detallado. «Una especie de ocultismo empírico», «una anhelante indagación metafísica», la intuición de que somos «mutuamente la ilusión uno del otro» y de que «cada uno de nosotros es, desde sí mismo, la realidad total», un «mundo poroso en el que se entretajan los seres», la intuición, en fin, de que la conciencia es un fenómeno transpersonal y multidimensional, ajeno al tiempo y al espacio.

No cabe duda de que muchas de estas búsquedas provienen del surrealismo, que es el primer y obvio referente literario de *Rayuela* (parece evidente, por ejemplo, que *Nadja*, la segunda novela de André Breton es uno de los modelos de los paseos al azar por París de Oliveira y de la Maga y también una fuente del personaje de la Maga). El surrealismo siempre se planteó a sí mismo como una investigación vital y empírica y no como simple «literatura», y quizá por eso quiso desde el principio relacionarse con «investigadores» tan diversos como Freud y, más oscuramente, con Gurdjieff, uno de los muchos personajes citados en *Rayuela* (y también en *62, modelo para armar*). El primer manifiesto surrealista tiene mucho que ver con las ideas de Gurdjieff, que había establecido su «Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre» en Fontainebleau a principios de los años veinte y era en esos años (hasta su muerte en 1949) una importante presencia en París. La influencia directa de Gurdjieff es rastreable en otros surrealistas como, por ejemplo, la pintora española Remedios Varo.

La última frase del *Primer manifiesto del surrealismo* de André Breton, «La vida está en otra parte», podría haber sido firmada por Gurdjieff. Se trata, en realidad, de una cita de Rimbaud que podría muy bien ser el *leit motiv* de *Rayuela*.

Todos estos son temas fascinantes. El problema, el único problema, es cómo desarrollarlos, cómo avanzar por ellos y, sobre todo, cómo lograr hacer de ellos no una forma de explicar el mundo o su «misterio» mediante fórmulas o latiguillos (precisamente aquello de lo que deseábamos huir) o bien una forma de huir de lo conocido y lo habitual, considerado como algo vulgar y sin interés, sino, más bien, una manera, precisamente, de estar en el mundo, de experimentarlo y de comprenderlo. Y cuando decimos «mundo» no nos referimos solo a la realidad tomada como tejido abstracto o problema metafísico, sino sobre todo la vida humana tal y como es, es decir,

a la realidad de los otros, a la vida tal y como la experimentamos en nuestra relación con los demás.

En mi opinión, el fracaso de Cortázar, que es sobre todo el fracaso de *Rayuela*, está en esta incapacidad de conectar esa «búsqueda metafísica», por muy intensa que sea, con una maduración interior que libere al sujeto de un cierto cálido solipsismo adolescente, de un embelesamiento autocomplaciente, y al mundo de los otros.

¿Hasta qué punto creía Cortázar en las cosas que decía? ¿Hasta qué punto eran una máscara, una agradable pose, un juego enormemente divertido? «Para mí lo fantástico», le dice a González Bermejo, «es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir».

Es decir, que el género convencionalmente designado como «fantástico» es, en realidad, una puerta que se abre a otras dimensiones de la realidad, «mecanismos perfectamente válidos, vigentes». Pero ¿en qué consiste verdaderamente esa otredad, esa «otra dimensión»? O dicho de otro modo, ¿a qué experiencias vitales corresponden? O, dicho, todavía, de otro modo: ¿corresponden realmente a experiencias vitales?

#### - IV -

El tema del «otro lado» está presente en Cortázar desde el principio. La primera colección de cuentos, que Cortázar no llegó a publicar, se titula precisamente *La otra orilla*, aunque no incluye ningún cuento que tenga ese título. Luego vemos el tema por doquier. En «Casa tomada» es esa misteriosa presencia que va «tomando» la casa desde el fondo, obligando a sus habitantes a cerrar puertas y a irse retirando hasta verse expulsados de la casa. En «Lejana», una mujer argentina siente la presencia de una mendiga que vive en Budapest, logra viajar a Budapest y una vez se encuentra con la mendiga, en pleno contacto con el «otro lado», esta ocupa su lugar dentro de su cuerpo. En «Ómnibus» el otro lado es el misterioso destino del autobús en el que un muchacho y una muchacha montan por casualidad. En «Las puertas del cielo», uno de los mejores cuentos por la intensidad de sus escenas en una «milonga» o baile popular, lo otro es una especie de existencia paralela en la que se encuentra la mujer fallecida del protagonista. En «Bestiario» es un tigre que se va moviendo libremente por las habitaciones de una casa, una curiosa variación de «Casa tomada». En «Las babas del

diablo» lo otro es todo aquello que no puede recoger la fotografía tomada por el protagonista, donde solo se reproduce lo más evidente, lo observado sin atención. En «El perseguidor» es esa puerta de la que habla Johnny Carter, la que presiente cuando está improvisando, que le sacará del tiempo lineal y le llevará a ese paraíso tan anhelado por Cortázar.

Las existencias paralelas o las desviaciones de la realidad en dos versiones alternativas son también características de Cortázar. En «Cartas de mamá», el hermano muerto tiempo atrás en Buenos Aires parece de pronto estar vivo en las cartas de la madre, hasta que la madre anuncia que el hermano va a viajar a París. En «Sobremesa» es también un intercambio de cartas lo que revela que lo que ha sucedido ya para uno de los protagonistas, para el otro no ha sucedido todavía ni sucederá jamás.

Los cuentos de «extrañamiento» plantean situaciones de la vida cotidiana en las que de pronto parece hacer su presencia ese «otro lado». Muchos de estos cuentos tienen que ver con teatros, cines o representaciones en general. «Las ménades» se desarrolla durante un concierto de música sinfónica en una ciudad de provincias. «Instrucciones para John Howell» durante una representación teatral, en la que los actores prácticamente obligan a un miembro del público a que suba al escenario para representar el papel principal. En «La banda» un hombre va al cine a ver una película de Anatole Litvak y se encuentra con un público de familias de clase baja y un concierto dado por una banda femenina. En «Los buenos servicios» contratan a una mujer que trabaja como criada por horas en casas de dinero para que haga el papel de madre del fallecido en un funeral. Estos dos últimos relatos son absolutamente realistas. Ningún elemento fantástico los empaña. Podemos explicarlos con elocuencia y brillantez si utilizamos la retórica creada por el propio Cortázar para explicar sus propios cuentos, si hablamos de «extrañamiento», «otredad» y «desacostumbramiento», pero si nos enfrentamos a un relato como «La banda» sin el recurso de esta terminología más o menos vacía, nos encontramos con un panorama ligeramente diferente. El hecho es que para Cortázar la milonga de «El otro cielo» o la banda de chicas de «La banda», escenas vulgares y cotidianas, son tan inaceptables, tan repelentes, tan horrendas (¡y encontrarse con ese espectáculo populachero yendo a ver una película nada menos que de Anatole Litvak!), que solo puede concebirlas como escenas fantásticas de otro mundo terrorífico e inconcebible. Pero en estos relatos, como tan a menudo le sucede a Don Quijote, lo más fantástico o terrorífico es, con frecuencia, lo más tediosamente vulgar. En estos relatos «lo otro» no es el otro lado de la realidad, sino más bien el lado más normal y

conocido de todos. Cortázar parece tener un temor casi patológico a ese lado normal y cotidiano. La existencia corriente le parece, por definición, gris y tediosa, tan tediosa y estúpida como la de los hermanos de «Casa tomada», que se dedican a hacer punto (ella) y a coleccionar sellos (él). En estos cuentos, lo fantástico suele aparecer en un contexto tedioso, gris y repetitivo. Es la vida de los «famas», de los que aprietan el tubo de dentífrico desde abajo (tal como aparecen descritos en la primera página de *Rayuela*). La temida vida normal de las temidas personas normales.

- V -

Lo cual nos lleva directamente a *Rayuela*, una novela que causó un revuelo a su aparición por su carácter novedoso y rompedor. En estos tiempos nos enternece y admira que una novela pueda causar revuelo y alcanzar un cierto éxito por esas razones, pero aquellos eran tiempos mejores en que nadie cuestionaba el carácter «literario» de la literatura y en que hasta las novelas de entretenimiento estaban escritas con ambición y dignidad.

El tema del «otro lado» es obsesivo en *Rayuela*. La novela, de hecho, se divide en tres partes que se llaman «Del lado de allá», «Del lado de acá» y «De otros lados». El «lado de allá» es París, Europa. El «lado de acá» es Buenos Aires, Argentina. Los «otros lados» son sobre todo Morelli, sus citas, sus notas, y en general la literatura y el pensamiento.

Son muchos, muchísimos, los pasajes de *Rayuela* donde se habla de este otro lado. «Puede ser que haya otro mundo dentro de este» (leemos en el capítulo 71), «pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en este, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla».

La referencia al «otro mundo dentro de este» es una cita de una célebre frase del filósofo suizo Troxler (Cortázar lo cita ampliamente en *La vuelta al día en ochenta mundos*), un autor prácticamente desconocido entonces y ahora. Muchas veces Cortázar



se refiere a ese «otro lado» como «el reino», un recuerdo de un verso de Rubén Darío: «la pérdida del reino que estaba para mí», de los *Cantos de vida y esperanza*.

Un pensamiento similar exhiben Oliveira y Étienne en una de las interminables conversaciones que llenan *Rayuela*. Dice Oliveira: «La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada. La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes. Creer en lo que llaman materia, creer en lo que llaman espíritu, vivir en Emmanuel o seguir cursos de zen, plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga, la elección múltiple. Pero el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad. No soy optimista, dudo mucho de que alguna vez accedamos a la verdadera historia de la verdadera humanidad».

A lo que Étienne responde: «Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder [...] esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Yo la siento mientras estoy pintando».

Esa «otra realidad» está ya aquí. El problema, al parecer, son las formas aprendidas de comprender la realidad, que nos impiden acceder a ese «reino» que hemos perdido. Cortázar nos proporciona una lista bastante larga de «formas aprendidas»: la religión (la Santa Sede), el arte (René Char), la ciencia (Oppenheimer), el racionalismo (Emmanuel Kant), el materialismo («un problema económico»), la meditación («cursos de zen»), el existencialismo («un puro absurdo»)... nada de esto sirve, y solo basta para confirmar que estamos «en la prehistoria y en la prehumanidad», una idea que también encontramos varias veces en los libros de aforismos de Kafka. Pero entonces, ¿qué podemos hacer? ¿Cómo librarse de esas formas aprendidas? Ni Horacio, ni Étienne, ni Morelli, ni Cortázar tienen la menor idea.

Quizá sea la Maga, la estúpida, ignorante, primitiva e inculta Maga, la que explique las cosas con mayor claridad. Cuando el pedante de Oliveira le pregunta si sabe lo que es «la unidad», ella responde: «La unidad, claro que sé lo que es. *Vos querés que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. ¿Es así, no?»*

(Subrayado mío). Un resumen brillante, que vale por veinte páginas de «notas» de Morelli.

Pero el fragmento más interesante es, sin duda, el capítulo 62, que se encuentra en la parte de los «capítulos prescindibles» y que los supuestos lectores «convencionales», que leerán el libro desde el capítulo 1 hasta el 56, jamás llegarán a conocer. En el capítulo 62, Morelli se plantea qué es realmente la psicología, y una su reflexión a una noticia aparecida en el diario *L'Express* de París en la que se habla de las investigaciones de un neurobiólogo sueco, Holger Hyden, que explica la naturaleza química de los procesos mentales. El artículo explica con cierto detalle cómo funcionan las neuronas, las moléculas de ácido ribonucleico y las proteínas. «Los ácidos nucleicos dictan a la neurona la forma de la molécula de la proteína que va a formar. Esas moléculas son, según los investigadores suecos, la traducción química de los pensamientos».

Al mismo tiempo, Morelli reflexiona sobre «un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, convicciones, y que aparecen como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjerías, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de *Homo sapiens* hacia... ¿qué *homo*?».

«Si se escribiera ese libro», continúa diciendo Cortázar, «las conductas *standard* [...] serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. No que se mostraran incapaces de los *challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el *Homo sapiens* guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal».

Se plantea en este pasaje una triple investigación en la conciencia: la constatación de la naturaleza química de nuestro pensamiento, la observación de que la psicología convencional no explica realmente el comportamiento humano y la sugerencia de que el *homo sapiens* (en clara contradicción con los pasajes que habíamos citado más arriba) es un proceso dentro de una evolución. La psicología convencional no explica el comportamiento humano porque nosotros no somos movidos por nuestra «psique», dice Cortázar implícitamente, sino por fuerzas externas a nosotros, «fuerzas

habitantes, extranjeras». Lo más curioso es que Cortázar atribuye a estas fuerzas, precisamente, el proyecto de la evolución. Podríamos relacionarlas sin dificultad con Jung y con el círculo de Jung: tienen mucho que ver con las investigaciones de James Hillman, de Joseph Campbell o de la «realidad daimónica» de Patrick Harpur, por no hablar de la psicología transpersonal, de las ideas de Gurdjieff de las fuerzas que mueven al ser humano (aunque estas fuerzas en Gurdjieff no son amigas, sino enemigas) o con visiones más antiguas, como la demonología de Hermes Trismegisto.

Sí, todo esto es muy interesante. Bastante confuso, tal y como lo expone Cortázar, pero muy interesante. Cortázar se plantea además en este pasaje cómo sería un libro escrito desde estas coordenadas.

Después de terminar *Rayuela*, Cortázar decide escribir, finalmente, ese libro posible. Sería su tercera novela, *62, modelo para armar*. Yo recuerdo la excitación intensa de correr a la librería a buscar la novela, la fascinación que me había producido una entrevista realizada a Cortázar en el programa *Encuentros con las letras*, en la que hablaba extensamente de ese libro en que los personajes saltaban de una ciudad a otra mediante ascensores que se movían horizontalmente, un libro, en fin, que rompía las normas de la realidad e imponía otras nuevas... y luego la decepción profunda de *62, modelo para armar*, la pedantería del libro, el infantilismo, la autocomplacencia. Porque *62* es, en efecto, una extensión de *Rayuela*, pero de lo peor de *Rayuela*, el gliglico, los insoportables Calac y Polanco (que yo en mi imaginación veía siempre, quién sabe por qué, como el dúo cómico «Tip y Coll»), sin nada de la indagación metafísica de *Rayuela*.

Así termina la búsqueda del «otro lado» de *Rayuela*, en las acusaciones de Calac a Polanco de ser «un petiforro» y las acusaciones de Polanco a Calac (referencias a «Gurdjiev» [sic] incluidas) de ser un «cronco». El fracaso final de Cortázar quizá sea el fracaso de «El perseguidor» y de *62, modelo para armar*. Pero, insisto, ¿por qué juzgarle por sus peores obras y no por las mejores? La razón, la explicación, es que quizá el responsable de este juicio injusto sea él mismo por no dejarnos vagabundear libremente por su obra, por conducirnos siempre por ella con mano de hierro y señalar los pasajes importantes e insistir con tozudez en qué es lo que debemos admirar y por qué razones es tan bueno lo que él hace y tan malo lo que hacen los otros. Ya que Cortázar es un autor que no solo se evalúa constantemente a sí mismo y nos evalúa constantemente a nosotros como lectores, sino también un autor que se autointerpreta y se panegiriza obsesivamente y se nos entrega lleno de subrayados y notas al margen,

como esos programas televisivos en los que se señala al público cuándo aplaudir y cuándo romper en carcajadas.

Siempre tenemos la sensación de que el peor enemigo de Cortázar es el propio Cortázar.

## - VI -

Pero hay algo más grave en *Rayuela*. Para mí su parte metafísica es lo mejor del libro, lo más interesante, lo más moderno, por confusa que resulte y por mucho que su desarrollo parezca conducirnos, callejón sin salida, a los croncos y petiforros de Calac y Polanco.

El problema es la parte no metafísica, la parte puramente novelesca.

Cortázar había escrito una primera novela muy prometedora, *Los premios* que, curiosamente, se sigue leyendo hoy en día con mucho más interés que el que podrán suscitar las otras tres novelas. *Los premios* es una novela imperfecta escrita por alguien que todavía no domina el género. Hay indecisiones, pérdidas de ritmo. Promete más de lo que finalmente entrega. Tiene mucho de Kafka, desde luego, pero contiene también la colección de personajes más interesantes, creíbles, reales y variados que ha imaginado jamás Cortázar. Es posible que el propio Cortázar se asustara más tarde de la cantidad de realidad que puede caber en una novela, y que se asustara también de la dificultad técnica y (curiosamente) también simbólica que entrañaba para él el género novelístico. Uno pensaría que un autor que escribe una primera novela como *Los premios* podría, reflexionando sobre su oficio y aprendiendo de los errores, crear verdaderas obras maestras del género. Pero Cortázar, por lo que parece, no pretende continuar su carrera novelística con una novela mejor ni quiere aprender de sus errores. Lo que hace después de *Los premios* es afirmar que la novela «decimonónica» está muerta, y que se propone destruir la novela, escribir una anti novela, una no novela.

Sin embargo, ¿es *Rayuela* realmente una novela tan revolucionaria? A mí no me lo parece. Es una novela muy original, no cabe duda, un claro ejemplo de novela-juego típico de la corriente posmoderna, pero es también una novela que evita sistemáticamente los problemas de la novela como género que a Cortázar se le habían presentado, amenazantes, al escribir *Los premios*. Presenta una colección de personajes que son poco más que nombres vacíos, no tiene acción, no sucede en ningún lugar, no logra establecer ninguna relación entre la acción de los personajes y los temas exaltados

de los que hablan. Horacio Oliveira es un intelectual argentino lleno de lecturas, muy pedante, emocionalmente vacío, machista y muy poco simpático. La Maga, por su parte, un personaje imposible de intuir. No es una mujer. Es imposible imaginar su edad, o sentir su presencia, ni su aspecto físico, ni la ropa que viste. Cortázar la presenta como una muchacha tremendamente estúpida e ignorante, aunque es una estudiante de canto enamorada de Hugo Wolf, uno de los músicos más refinadamente intelectuales de la tradición occidental, y una ávida lectora de autores como Benito Pérez Galdós. Claro está que para Cortázar su pasión por Galdós no es más que otra prueba de su estupidez y su ignorancia. Pero ¿qué construimos con esos elementos, la triste historia de una antigua violación, un niño de meses, una estudiante de canto de Buenos Aires que no sabemos dónde estudia ni con quién, Hugo Wolf, Pérez Galdós? La suma de elementos es azarosa y arbitraria y no construye al personaje.

Extraño, un novelista que escribe en español y que cree que Galdós es un autor deleznable. Cuánto daño nos hicieron estas opiniones, leídas antes de leer a Galdós.

Los otros personajes, Étienne, Babs, Ronald, Wong y Gregorovius forman el llamado «Club de la serpiente», una reunión de pedantes tremendos que solo saben hablar de Kant, de Pascal, de René Char y de Max Ernst o bien escuchar discos de *jazz* (que, de cualquier modo, consideran una música popular y facilona). Ninguno de ellos tiene verdadera existencia individual. Solo Gregorovius es discernible, en parte porque se trata de un típico personaje «literario», con su misterioso pasado aristocrático de palacios y castillos en el este de Europa.

Se supone que la parte central de *Rayuela* se desarrolla en París, pero no es cierto. Los personajes no están en París: pasean por unas callejuelas, se reúnen en un par de habitaciones, visitan una habitación de hospital, van a un concierto en una pequeña sala, bajan a la orilla del río. Eso es todo. Es cierto que las calles tienen el nombre de calles de París, y que el río es el Sena, pero nada de eso tiene especial relevancia. Ninguno de ellos trabaja, ni compra en ninguna tienda, ni va a ningún café, ni se relaciona en modo alguno con esa supuesta ciudad en la que viven. Aparte de Étienne, no hay ningún francés. No se percibe de ningún modo la vida de París, ni la sensación de París. Una página de *A Moveable Feast* de Hemingway contiene más París que todo *Rayuela*. Ni siquiera la vida bohemia de los cafés y los bulevares que eran en esa época tan bulliciosa, el Saint Germain des Prés de los existencialistas y del *jazz*, aparece de ningún modo en la novela. No, *Rayuela* no se desarrolla en París: se desarrolla en un par

de cuartos destartados donde un grupo de personajes desvaídos no hacen otra cosa que hablar y citar nombres de filósofos.

¿Cómo conciliar todas esas preocupaciones metafísicas, muchas de ellas verdaderamente apasionantes, con la trama de la novela o la vida de los personajes? Lo cierto es que de ninguna manera. Los personajes de *Rayuela* hablan continuamente del «otro lado» y de la «pérdida del reino», hablan del tiempo, de la identidad, de la realidad, pero eso es todo lo que hacen: hablar.

En una conversación con Tomás Eloy Martínez, Luis Harss recordaba la época en que conoció a Cortázar y lo describe así: «Era un tipo muy distante, de una cortesía muy de un empleado de las Naciones Unidas, de la UNESCO, como él era. Es decir, no era un tipo que había soltado el ovillo como se supone no sé si ocurrió después. Gran parte de sus lucubraciones eran mentales, ¿no?, libertades y pesadillas mentales».

Así son también las vidas de los personajes de *Rayuela*: vidas meramente mentales, con problemas meramente mentales.

Hay un momento en que Cortázar percibe, es de suponer, esta limitación, y hace que Oliveira se enfrente directamente y dentro del cuerpo de la acción de la novela, con la famosa «otredad». Pero veamos lo que sucede. Oliveira es testigo de un accidente callejero en el que un peatón resulta herido. Y más tarde se mete en un concierto de piano y se queda tan fascinado con la pianista que al terminar el concierto se acerca a hablar con ella y la acompaña a su casa. Parece que, por fin, hemos salido del asfixiante y reducido círculo del Club de la Serpiente y vamos a entrar en contacto con otros seres humanos.

El peatón que resulta herido es, por fin, un representante de ese mundo de los «otros» al que Cortázar parece no saber nunca cómo llegar. Los miembros del Club de la Serpiente van a visitarle al hospital, y entonces descubren que es nada más y nada menos que Morelli, el autor secreto y exquisito al que todos ellos leen continuamente. De modo que no hemos logrado salir a la otredad, sino que hemos regresado al círculo de siempre. Antes teníamos textos de Morelli, ahora tenemos a Morelli en persona.

En cuanto a la pianista, Berthe Trepát, pertenece al ciclo de las artes escénicas de Cortázar («Las ménades», «Instrucciones para John Howell», «La banda», relatos a los que podemos unir el programa de variedades de *Los premios*). Oliveira se siente fascinado con ella porque es una pianista horrible, porque es vieja y ridícula, porque toca un programa absurdo con varias obras compuestas por ella misma, porque tiene unas ínfulas fuera de lugar (también ella practica el *name dropping*) y porque toca en

una sala prácticamente vacía. Pero su interés por Berthe Trepát no surge de un interés genuino por otro ser humano. No surge de la curiosidad, ni de la compasión, ni tampoco de esa búsqueda del encuentro fortuito que practicaba André Breton y que el propio Oliveira practica con la Maga al principio del libro. En realidad, Oliveira se queda en el concierto y luego se pone a hablar con Berthe Trepát porque no quiere ir a su casa, donde le esperan la Maga con su niño enfermo. No tiene ganas de ser «enfermero del chico», nos confiesa, y prefiere tragarse las locuras de la pianista y la lluvia y el frío de la noche parisina. La verdad es que Oliveira es un pobre imbécil y además un miserable.

Es en el capítulo 28 donde estas características destacan especialmente. Los miembros del Club de la Serpiente se reúnen en la habitación que comparten Horacio y la Maga. Hacia el principio del capítulo, Oliveira descubre que «el chico», el bebé Rocamadour, que lleva una larga temporada enfermo sin que su madre tome ninguna medida al respecto, está muerto en su cuna. Habría que comentar también la indolencia criminal de la Maga, que se supone un personaje estúpido pero unido, al fin y al cabo, a la «vida», y que es capaz de dejar que se muera su hijo sin siquiera llevarle al médico. Pero sigamos con el capítulo. Más o menos, todos se dan cuenta de que Rocamadour está muerto. Y entonces, liderados por Oliveira, se ponen a hablar de problemas filosóficos durante horas y horas, disimulando, temiendo el momento en que la Maga descubra que su hijo está muerto y se ponga a llorar y a hacer, en fin, esas cosas molestas y desagradables que hacen las personas estúpidas que leen a Galdós y no conocen a Pascal cuando se les muere un niño de meses.

De todas las conversaciones pedantes y ridículas de *Rayuela* esta es sin duda la más pedante y la más ridícula, porque descubre además a Oliveira y al resto del Club como una colección de individuos inmaduros, vacíos e insensibles. ¿Sería esta la intención de Cortázar, mostrarnos cómo unos supuestos intelectuales desarrollan temas supuestamente profundos aunque en realidad tienen el corazón vacío y son incapaces de enfrentarse a la vida real? No es posible, porque entonces toda la indagación metafísica de Morelli, que es casi la razón de ser de *Rayuela*, quedaría invalidada. Lo sorprendente, lo escandaloso, es que probablemente Cortázar cree que está escribiendo un capítulo con un fuerte componente emocional, todos hablando en una buhardilla de París alrededor de un niño muerto, cuando en realidad está demostrándonos que todas las disquisiciones metafísicas de sus personajes no son más que sandeces.

¿Qué «otro lado», qué «figura», qué «otro mundo que está en este», qué «reino perdido», qué salto del *homo sapiens* a otro *homo* si uno no puede sentir la menor

simpatía por el dolor de otro? ¿Cómo pensar en un salto evolutivo del ser humano cuando los ejemplares que se nos presentan son seres humanos tan defectuosos?

Oliveira no solo no está enamorado de la Maga, sino que tampoco es su amigo. No siente por ella otra cosa que desprecio condescendiente. Es posible que esté obsesionado con ella, y que siga obsesionado con ella mucho tiempo. Hemos de imaginar (pero esto hemos de imaginarlo, porque no está en el libro) una relación erótica muy intensa, hemos de imaginar a una hembra de armas tomar, para justificar la fascinación de Oliveira con esta mujer a la que desprecia y por la que no siente ni afecto ni respeto.

Una persona no es lo que dice, sino lo que hace. Lo mismo sucede con los libros: son lo que son, no lo que dicen los personajes que son, ni lo que su autor intenta convencernos de que son.

## - VII -

El problema, como ya he ido apuntando a lo largo de este ensayo, es la vida corriente, eso que Cortázar teme tanto, y también la existencia de los otros. Ya que ningún autor ha hablado tanto de la «otredad» y se ha preocupado tan poco por los otros.

Ya veíamos que al escribir «El perseguidor» Cortázar declaraba que hasta ese momento «había mirado muy poco al género humano», y declaraba también que había decidido interesarse por la vida de los demás, cosa que esperaba lograr por el curioso procedimiento de ponerse a observarse a sí mismo.

Resulta muy significativo, a este respecto, la cita que se encuentra al principio de *Los premios*, y que proviene precisamente de Dostoievski, uno de esos autores decimonónicos a los que Cortázar, entre otros, puso tan de moda aborrecer. Veo en esta cita el síntoma de una poderosa lucha interna del autor, que intenta justificarse ante nosotros y también ante sí mismo. La cita, que proviene de *El idiota*, dice así: «¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos, si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad».

¡La temible gente corriente! En sus veranos en Saignon, en el sur de Francia, Cortázar se encuentra con un gato callejero, decide adoptarlo en parte y le pone el



sonoro nombre de Teodoro W. Adorno. El gato famélico, sucio y curtido en peleas de callejón aparece así transformado por un halo de alta cultura y encanto cronopio. Ya no nos sorprende enterarnos de que un amigo de Cortázar que también veranea en Saignon tiene un perrito al que le ha puesto el nombre de Rainer Maria Rilke. Rilke y Adorno, el perro y el gato.

¡La temible gente corriente! En *Los premios* la hay en abundancia. Claro que en esta novela todos los personajes son argentinos. Cortázar conoce con detalle, por eso, su forma de hablar, sus complejos, sus tonterías, sus simplezas, su folclore, sus mitos, todo eso que ignoraba, por ejemplo, de un personaje como Johnny Carter. Solo muy raramente y tangencialmente volverán a aparecer en la ficción de Cortázar («Torito» sería una excepción, un monólogo escrito por un boxeador de los años treinta). En *Último round* y *La vuelta al día en ochenta mundos* hay varios textos dedicados a los «piantados» y a los «idos», gente vulgar, estúpida e ignorante que escribe mal, carece de gusto y cree en cosas ridículas. De nuevo la temible gente inculta e ignorante, incultos e ignorantes como la Maga, como las familias que aplauden a la orquesta de señoritas de «La banda», como ese «otro cielo» de la milonga popular, como el Pelusa, su novia y las madres de ambos, que en *Los premios* tanto horrorizan a los personajes cultos de la novela, un grupo de profesionales de Buenos Aires (escritores, médicos, arquitectos, traductores) que citan sin cesar a Rilke, a Paul Klee, a Brahms.

En «Del cuento breve y sus alrededores», un ensayo incluido en *Último round*, Cortázar cuenta: «Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de “Las armas secretas”, aunque quizá se tratara de los de “Final de juego”. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro».

El problema va más allá de la mera cuestión del punto de vista. La primera o la tercera persona son meros procedimientos técnicos. *La isla del tesoro* está escrita en primera persona, pero de ningún modo podríamos identificar al narrador con el autor, mientras que las lucubraciones de Kafka, uno de los universos literarios más personales y obsesivos de ficción moderna, están escritas en tercera persona. Pero creo que la observación y la amistosa crítica de la amiga de Cortázar apuntan a otra cosa: a esa sensación de que Cortázar está, en realidad, hablando siempre de sí mismo.

Cuando quiere crear un personaje claramente diferente de él mismo, o bien fracasa porque crea a un Oliveira en miniatura (como Johnny Carter) o bien fracasa porque crea un personaje que de ningún modo podemos intuir (como la Maga). «Torito», como decía más arriba, sería un contraejemplo, siete apretadas páginas llenas de maravillosa evocación del lunfardo y repletas de términos como «ñato», «maula», «macana», «fajar». Pero el problema no es crear personajes pintorescos, exóticos o pertenecientes a los márgenes de la sociedad, sino, simplemente, crear personajes, crear *personas* que no sean meros vehículos para expresar las obsesiones de su autor.

Uno de los mejores cuentos de Cortázar es «Diario para un cuento», el último cuento del último libro de cuentos. «Diario para un cuento» es, aparentemente, un diario del autor en el que recuerda un episodio de su vida juvenil en Buenos Aires, cuando en su trabajo como traductor entra en contacto con una joven prostituta, Anabel, que contrata sus servicios para que le traduzca unas cartas. El cuento es un *tour de force* de virtuosismo literario. A fuerza de asegurar que lo que escribe no es un cuento, sino un proyecto de cuento, la sensación de realidad es especialmente rica e intensa. Personajes argentinos provenientes de círculos no intelectuales aseguran que nos hallemos relativamente libres de especulaciones metafísicas. El cuento es un éxito, una obra maestra. Pero leamos las frases finales, en las que creemos adivinar un melancólico resumen de todo lo que ha sido la carrera narrativa del autor: «Ahora que lo pienso, cuánta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice: No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel».

Aquí está casi todo: la cita de Derrida, todavía, y a estas alturas, y en este contexto de prostitutas, marinos, venenos, venganzas, y la constatación melancólica, quizá resignada, de que a pesar de que intenta escribir sobre otros está, en realidad, escribiendo siempre sobre sí mismo.

#### - VIII -

Como ya les sucedió a los surrealistas, la búsqueda metafísica, existencial y onírica parece conducir a un punto muerto del que solo la política parece ofrecer una posible salida.

No es que la política sea la única salida posible, o el siguiente paso inevitable. Pero sí es, quizá, la única salida que ofrece nuestra sociedad. Para André Breton, la política sería la forma de llevar el surrealismo a la vida, de lograr que la revolución estética y moral en la que soñaba alcanzara a todas las instancias de la realidad. Enseguida descubriría que los revolucionarios políticos son conservadores estéticos (del mismo modo que descubriría, asombrado, que a Sigmund Freud sus ideas sobre los sueños le parecían un montón de disparates), y abandonaría el camino de la literatura revolucionaria. Es el mismo conflicto que sufre Cortázar, que en *Viaje alrededor de una mesa* escribe: «Lo que mucha gente espera de un intelectual comprometido, no es tanto una creación revolucionaria como una creación dentro de la revolución. [...] Pero el error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas».

En el caso de Cortázar, es la revolución cubana lo que despierta en él el interés por la política. Así lo explica en una carta abierta a Roberto Fernández Retamar: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro: en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales [...] Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezara verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre...».

¿Qué pensaría Horacio Oliveira de todo esto? ¿Le parecerían majaderías sentimentales, como las lágrimas de la Maga por su hijo muerto?

El «compromiso político» de Cortázar dejará huella en algunos cuentos («Reunión», «Apocalipsis en Solentiname») y algunos poemas, pero sobre todo en la cuarta y última novela, *Libro de Manuel*, universalmente considerada una de sus peores obras. *Libro de Manuel* termina con una serie de recortes de periódico montados en forma de *collage* donde se recogen testimonios de torturas, declaraciones de torturadores y crónicas de las atrocidades cometidas por los americanos en Vietnam.

Según Saúl Yurkievitch, el gran exégeta de Cortázar, «*Libro de Manuel* acoge en su textura multiforme el fragor del mundo externo». Parte de ese «fragor», nos tememos, son esas noticias desnudas, reproducidas estilo *collage*. Y observemos,

además, el énfasis de la frase: ¿es que en la obra anterior de Cortázar no estaba por ninguna parte «el mundo externo»? ¿O es que el «mundo externo» es solo eso que sale en las noticias?

Parece indudable que Cortázar se pasó toda su vida creativa intentando llegar a ese «mundo externo» del que habla Yurkievitch. Probablemente no lo lograra y no deseara en el fondo lograrlo. Entre los cronopios y los famas, Cortázar siempre optó por los cronopios. Los cronopios son poéticos, desordenados y artistas, mientras que los famas son racionalistas, sistemáticos y carentes de imaginación. Pero los cronopios son también, en gran medida, los niños, y los famas, los adultos.

Había algo muy extraño en Cortázar: cuando le veíamos en la televisión tenía sesenta, setenta años, pero seguía teniendo la piel limpia y cara de niño. En contraste con su carita angelical, sorprendían sus manos llenas de pecas y arrugas, manos de Dorian Gray.

Deberíamos comenzar a leer a Cortázar no como ese niño angelical, especial y único de la literatura que él quiso crear para nosotros, sino como a un autor más. Deberíamos librarle de sí mismo, de las categorías que él mismo inventó para entenderle a él y a su obra (cronopios, famas, lector macho, lector hembra, extrañamiento, figura, entrevistado, etc.), situarle dentro del panorama de la literatura posmoderna en su rama latinoamericana y comenzar a juzgarle del mismo modo que juzgamos a cualquier otro escritor, con los mismos criterios y utilizando las mismas herramientas críticas. Esto quiere decir, sobre todo, leerle en nuestros términos y no en los suyos, salvar lo salvable de su obra y olvidar lo olvidable.

Encontraríamos entonces a un escritor de enorme talento, un prosista exquisito, uno de los mayores cuentistas de la lengua española, autor de un puñado de obras maestras en el género del relato breve y de tres libros maravillosos e inclasificables: *Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Historias de cronopios y de famas*.