



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Historias de cronopias y de hembras

Los femeninos en Julio Cortázar: 1938-1983

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Laureando

Davide Dalla Vigna

Matricola 841397

Anno Accademico

2021 / 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1 - BUENOS AIRES: RECHAZO (1938-1951).....	15
1.1 Los efectos del abandono: «Llama el teléfono, Delia»	16
1.2 Una soledad periférica: «Bruja»	20
1.3 Un peligro doméstico: «Casa tomada»	23
1.4 Una muerte anunciada: «Circe»	26
1.5 Un puente para salir del laberinto: «Lejana»	28
CAPÍTULO 2 - PARÍS: HUIDA (1951-1959)	32
2.1 La hemorragia continúa: «Las ménades»	33
2.2 Un ruido constante: «La puerta condenada».....	37
2.3 Una presencia oprimente: «Cartas de mamá»	39
2.4 El pasado que no se despega: «Las armas secretas»	42
CAPÍTULO 3 - OCÉANO-MAGA: BÚSQUEDA (1959-1963)	47
3.1 Perderse para buscarse	51
3.2 Buscarse para encontrarse	60
CAPÍTULO 4 - SAIGNON: DESCUBRIMIENTO (1963-1968)	69
4.1 Morir no es suficiente: «La salud de los enfermos»	72

4.2 Morir por amor: «La señorita Cora»	76
4.3 Morir para ser otro: «El otro cielo»	81
CAPÍTULO 5 - LA HABANA: REVOLUCIÓN (1968-1978)	86
5.1 Un suicidio inevitable: «Lugar llamado Kindberg»	92
5.2 No hay luz: «Cuello de gatito negro»	97
5.3 Una clara telaraña: «Cambio de luces»	102
5.4 Rescate: «La barca o Nueva visita a Venecia»	107
CAPÍTULO 6 - MARSELLA: (INTER)CAMBIO (1978-1983)	113
6.1 Violar: «Anillo de Moebius»	116
6.2 Resistir: «Graffiti»	121
6.3 Denunciar: «Recortes de prensa»	125
6.4 Despertar: «Pesadillas»	129
CONCLUSIONES	136
AGRADECIMIENTOS	144
BIBLIOGRAFÍA	145

A ese Che que nunca se rindió:
Eugenio, mi padre

«Yo describo y defino y deseco esos ríos, ella los nada»

Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963

«[...] dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps;
pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel»

Hélène Cixous, *La Rire de la Méduse et autres ironies*, 1975

INTRODUCCIÓN

A lo largo de su carrera literaria - es decir, entre 1938 y 1983 -, Julio Cortázar (Ixelles, 1914 - París, 1984) escribió alrededor de cuarenta libros, un cuarto de los cuales salió después de su muerte. Empezó publicando una antología de poemas, *Presencia* (1938), con el seudónimo “Julio Denis”, y terminó con un diario de viaje, *Los autonantas de la cosmopista* (1983), compuesto a cuatro manos con Carol Dunlop, su segunda esposa. Sin embargo, en esos cuarenta y cinco años de vida “fantástica”, transcurrida en buena parte en París, el «escritor más querido de América»¹ (Poniatowska, 2004) llegó a conocerse sobre todo por sus cuentos y *nouvelles* - se publicaron más de doscientos - y por una (anti/des/contra/meta/para)novela² (Ramírez in Cortázar, 2019: LXXV), *Rayuela*, cuyo efecto «cuando apareció, en 1963, en el mundo de la lengua española, fue sísmico»³ (Vargas Llosa in Cortázar, 2019: XXVI).

Precisamente en su libro más célebre, a través del personaje de Morelli, se halla un concepto por el cual Cortázar fue muy criticado, tanto por sus amigas y amigos como por sus lectoras y lectores: el de “lector-hembra”. Este se contrapone al de “lector-cómplice”, por su forma de “vivir” *Rayuela*, un libro que «es muchos libros, pero sobre todo dos libros» (2019: 3)⁴. El autor, en efecto, propone dos métodos de lectura: la primera «en la forma corriente» (2019: 3), o sea, lineal: del capítulo 1 al 56, con la libertad de prescindir de todo lo que sigue, noventa y nueve capítulos más; la segunda a través de un “tablero de dirección” presentado por Cortázar mismo. El primer modo correspondería a una lectura pasiva y la pasividad es una característica “por naturaleza” femenina, según la visión - entonces y todavía - dominante, es decir, la masculina: una lógica falocéntrica.⁵

¹ Elena Poniatowska definió de esa forma a Julio Cortázar en un artículo publicado en *La Jornada* el 23 de febrero de 2004 y titulado precisamente «Julio Cortázar, el escritor más querido de América». La escritora mexicana entrevistó al escritor argentino cuatro veces; la última fue publicada en 1975, en el número 44 de *Revista Plural*, con el título «La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas».

² El escritor nicaragüense Sergio Ramírez usó esos términos para definir *Rayuela* en «El que nunca deja de crecer», contenido en su Edición conmemorativa (RAE, ASALE, Alfaguara, 2019, pp. LXIII-LXXX).

³ El escritor peruano Mario Vargas Llosa recordó con esas palabras *Rayuela* en «La trompeta de Deyá», un ensayo publicado por primera vez en *El País* el 28 de julio de 1991. Una versión revisada del texto se incluyó en la Edición conmemorativa de *Rayuela* (RAE, ASALE, Alfaguara, 2019, pp. XXI-XXXVII).

⁴ Para este trabajo académico, se ha decidido utilizar la Edición conmemorativa de *Rayuela*, publicada en 2019 por la Real Academia Española, la Asociación de Academias de Lengua Española y la editorial Alfaguara.

⁵ Se trata de una visión antropocéntrica que llega a ser violencia simbólica y física. Constantemente es reiterada por parte de los que tienen ventajas de ella y legitimada por los que la sufren, si esos sujetos deciden

El protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, retoma, más “adelante”, las palabras de Morelli y define a ese lector como «al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo» (2019: 551). Se trata, por lo tanto, de un lector conformista, y no copartícipe como quisiera el autor. A pesar de que Cortázar presenta las dos posibilidades - a las que se puede agregar una tercera: una lectura totalmente al azar -, critica, por medio de sus personajes masculinos, a ese lector “espectador”, que no es cocreador de la historia junto con él.⁶ Sin embargo, son más numerosas las críticas que le llegan por ese “hembra” que las que sus personajes hacen de ese lector “antirrevolucionario”.

En los años siguientes, Julio Cortázar se arrepentiría por haber usado ese término, tras los comentarios no solo de las feministas⁷, sino también de las personas a él más cercanas, como su amiga y colega Cristina Peri Rossi.⁸ La poeta uruguaya le hizo notar que se trataba de «una discriminación injusta y sexista» (2021 [2014]: 69). El escritor argentino reconoció su error: «Me equivoqué, Cristina. Pertenezco a una generación muy machista y cuando dije eso, respondía a un código cultural y atrasado» (2021 [2014]: 69). Sin embargo, ese arrepentimiento no fue solo una reacción a las respuestas de sus lectoras más intransigentes, sino, sobre todo, el resultado de un “recorrido” personal que lo llevó a decir: «Soy un hombre nuevo, es decir, medio mujer» (2021 [2014]: 69). Según lo que contó la ganadora del *Premio Cervantes* 2021, ese intercambio aconteció en 1983, unos meses antes de que el “Gran Cronopio” muriera.

aceptarla, reiterando, así, su estado de dominados. A este propósito, en *La dominación masculina* (Anagrama, 2021 [2000]), Pierre Bourdieu afirma: «Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de una autodenigración sistemática» (2021: 50-51).

⁶ A este propósito, en una de las *Clases de literatura* (Alfaguara, 2016 [2013]) que impartió en la Universidad de Berkley (California, Estados Unidos) en 1980, Cortázar afirmó de forma explícita: «El autor de *Rayuela* es un escritor que pide lectores cómplices; no quiere lectores pasivos, no quiere el lector que lee un libro y lo encuentra bueno o malo pero su apreciación crítica no va muy lejos y se limita simplemente a aprovechar todo lo que el libro le da o sentirse indiferente si el libro no le gusta, pero sin tomar una participación más activa en el proceso mismo del libro» (2016: 222).

⁷ Cortázar mismo habló de “crítica feminista” en su carta escrita el 6 de julio de 1981 a Jaime Alazraki: «Me divertí con tu referencia a la crítica feminista posible sobre la violación» (2012, V: 371). La violación mencionada es la que acontece en el cuento «Anillo de Moebius» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980).

⁸ Cristina Peri Rossi (1941) tuvo el primer contacto con Julio Cortázar en 1973, por correspondencia epistolar; lo conoció personalmente un año más tarde, en París. A pesar de que vivían en dos países diferentes - él en Francia y ella en España - siempre se apoyaron mutuamente: Cortázar ayudó a Peri Rossi cuando, en 1974, tuvo que salir de España porque las autoridades no le renovaron el pasaporte; ella en algunos de los momentos más difíciles de la vida de él, por ejemplo, después de la muerte de Carol Dunlop (1982). Cortázar le dedicó quince poemas, que se publicaron póstumos en *Salvo el crepúsculo* (1984): «Cinco poemas para Cris», «Otros cinco poemas para Cris», «Cinco últimos poemas para Cris». La poeta escribió dos libros sobre el escritor argentino: la biografía *Julio Cortázar* (Omega, 2001) y *Julio Cortázar y Cris* (Cálamo, 2014).

El principal objetivo de este trabajo académico es, precisamente, (de)mostrar que en la vida de Julio Cortázar hubo un “recorrido” - un desarrollo - respecto a “los femeninos” - es decir, a las diferentes maneras de ser mujer -, y que este se concretó en el plano ideológico y en el plano literario de una forma paralela. Lo confirmarían tanto su biografía - sus palabras, dichas y escritas fuera de la ficción, y sus vivencias y decisiones personales - como su vasta y diversificada obra narrativa, en especial las maneras con la que actúan sus personajes femeninos. En ese sentido, se ha querido evidenciar que entre ellos no hay solamente “hembras” - o sea, representaciones de pasividad e inacción -, como se le contestó y se le sigue contestando⁹, sino, en su gran mayoría, “cronopias”: mujeres protagonistas que evidencian el cambio de visión del autor.

Más específicamente, en el presente análisis, se utiliza el término “cronopia”¹⁰ para referirse específicamente a una mujer rebelde, emancipada, agente, protagonista, en movimiento; por lo contrario, se usa la palabra “hembra” - que retoma el tan contestado concepto del “lector-hembra” rayueliano - para identificar a una mujer sumisa, dependiente, instrumento, dominada, inmóvil. A lo largo de su carrera como escritor, Julio Cortázar creó personajes femeninos tanto del primero como del segundo tipo, utilizándolos como espejo de su universo interior, por lo que su “transformación” se ve reflejada en ellos - ellas - y en la relación que estos mantienen con los personajes masculinos.

A este propósito, se puntualiza que este trabajo se enfoca en la representación de la “alteridad femenina” y no de la “alteridad fantástica”, gran “símbolo” en y de la obra del escritor. En especial, se concentra la atención en la relación e interacción del universo femenino con la polaridad masculina: como se ha dicho, la del mismo autor, rastreada en la biografía, y la de los personajes masculinos, presente en la narrativa. La descontextualización de la dinámica fantástica se ha considerado necesaria para concentrarse, ante todo, en las dinámicas entre géneros: dominación, control, violencia,

⁹ En este sentido, Gabriela Nouzeilles escribe en su ensayo «La Rayuela del sexo según Cortázar» - contenido en el libro de Raúl Antelo *Cánones literarios masculinos y lecturas transculturales: lo trans-femenino-masculino-queer*, (Anthropos, 2001, pp. 63-84) -: «Ni la experimentación sexual ni la deconstrucción vanguardista del lenguaje que caracterizan la novela, y que hicieron de ella un texto fundamental de la nueva narrativa latinoamericana, rompen totalmente con la tradición patriarcal que condena a las mujeres a la subordinación y la pasividad» (2001: 81). De igual forma, para Jaqueline Girón, en «Dimensión mítico-poética del personaje femenino en siete cuentos de Julio Cortázar» (*Las múltiples caras de Cortázar*, 2005), «Las mujeres cortazarianas [...] son una mezcla de todos los mitos con que la sociedad occidental ha rodeado, enmascarado y maquillado el verdadero rostro femenino: pasividad, intuición, fragilidad, sensibilidad, irracionalidad, etc.» (2005: 13).

¹⁰ La declinación al femenino del mucho más famoso término en masculino “cronopio” fue usada por Julio Cortázar en una de las clases impartidas en la Universidad Berkeley (1980), luego publicadas en *Clases de literatura* (2016 [2013]): «Yo hablo de cronopios, pero puede haber cronopias y cronopios, aunque nunca usé el femenino al escribir» (2016: 185). En efecto, no se ha encontrado la palabra en más escritos del escritor.

sumisión, resistencia, emancipación. En este escrito, pues, “cronopias” y “hembras” no se enfrentan solamente con lo Otro - el acontecer fantástico -, sino también con el Otro: el universo masculino que las percibe como Otra (cosa).

Por lo que concierne la parte biográfica, representan las principales fuentes y referencias: dos de las biografías más recientes sobre el autor, escritas respectivamente por Raquel Arias Careaga (Sílex Ediciones, 2014) y Miguel Dalmau (Edhasa, 2015); su correspondencia epistolar - al día de hoy se han publicado más de mil ochocientas cartas (Alfaguara, 2012) -; algunas de las entrevistas que concedió a lo largo de la vida; ensayos y entrevistas de sus colegas escritoras y escritores, por ejemplo, Aurora Bernárdez, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Mario Vargas Llosa y Saúl Yurkievich.

Respecto a la parte narrativa, se analizan, junto con *Rayuela*, veinte de sus cuentos - de «Llama el teléfono, Delia», escrito en 1938, a «Pesadillas», publicado en 1982 -, contenidos en nueve diferentes libros: *La otra orilla* (1945/1994), *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982). Además, se reportan partes de la novela *Libro de Manuel* (1973) y del poemario *Salvo el crepúsculo* (1984), la transcripción de *Clases de literatura* (2013) y algunos ensayos sobre política y escritura, contenidos en la antología *Obra crítica* (1997).

La selección del material, sea biográfico sea narrativo, se funda, ante todo, en la intención de crear, entre los dos planos, un diálogo que evidencie el desarrollo contemporáneo por ambas partes. Por su cantidad, cartas y cuentos del autor son la base de este estudio. En el caso de las epístolas, se considera que estas revisten la importancia máxima porque permiten conocer algunos de los aspectos más íntimos del escritor - lo que escribió sin imaginar que, un día, se publicaría -, fundamentales para rastrear significados y cambios en sus narraciones. En cuanto a los relatos, se puntualiza que la elección se debe también a su relevancia y presencia en el campo de la crítica literaria.

A nivel teórico, esta investigación se apoya en los ensayos críticos de Hélène Cixous (*La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, 1995) y Pierre Bourdieu (*La dominación masculina*, Anagrama, 2021 [2000]), por lo que concierne los estudios de género. Respecto al funcionamiento de la dinámica fantástica, los libros referencia son *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. (Editorial Renacimiento, 2008), *Tras los límites. Una definición de lo fantástico*. (Páginas de Espuma, 2019 [2011]) y *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*.

(Visor Libros, 2020), escritos respectivamente por Rosalba Campra, David Roas y Margherita Cannavacciuolo. Para profundizar el tema también desde un punto de vista psicoanalítico, los estudios considerados mayormente son los de Cynthia Schmidt-Cruz (*Mothers, Lovers, and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, State University of New York Press, 2004) y Elisa V. Poza (*Otra mirada a Julio Cortázar*, Teucro, 2019).

En cuanto a su estructura, la presente tesis se divide en seis capítulos. Cada uno está relacionado simbólicamente con una ciudad - el “viaje” empieza en Buenos Aires y termina en Marsella - y ligado con la actitud - de un múltiple rechazo a una voluntad de (inter)cambio - que, en el fase de vida y carrera considerada, el escritor argentino dirigió hacia algunos aspectos de la vida misma y, sobre todo, hacia el universo femenino. En cada una de las seis “etapas” del “recorrido” se identifican, además de “cronopias” y “hembras” en los libros, las mujeres más importantes con las que compartió su “camino” fuera de la literatura.

En el primer capítulo (Buenos Aires), se analiza el rechazo del escritor hacia varios factores que lo oprimían antes de su definitiva partida para París (1938-1951). Entre ellos, se hallan: el rechazo hacia la figura del padre, que vuelve a aparecer en la vida de Delia y su hijo en «Llama el teléfono, Delia» (1); hacia lo provincial, que no acepta lo tan diferente que es Paula en «Bruja» (2); hacia el nuevo clima político creado por el general Perón, que expulsa, posiblemente, a Irene y su hermano en «Casa tomada» (3); hacia el demandante gineceo familiar, cuyas sombras provocan pesadillas y fobias, y la escritura de «Casa tomada» y «Circe» (4); hacia el ambiente social, que empuja a Alina a buscar nuevos puentes en «Lejana» (5). En estos cuentos, como en los siguientes, los personajes femeninos reaccionan de manera diferente ante lo fantástico y al tentativo de dominio masculino: las “cronopias” se oponen activamente, buscando una forma para salvarse o dominar a su vez, mientras que las “hembras” sufren pasivamente la invasión de la Otredad.

En el segundo capítulo (París), se profundiza la huida a lo rechazado, anterior a la escritura de *Rayuela* (1951-1959). La fuga de Cortázar fue doble: “fantástica”, por medio de una escritura que, en realidad, excava en el inconsciente; y “física”, con la decisión de ir a vivir a Francia y no volver. Sin embargo, tanto en el plano literario como en el biográfico, es insuficiente: las presencias ruidosas y asfixiantes no se quedaron en la Argentina. En los relatos elegidos, de nuevo toman el aspecto de mujeres devoradoras: «Las Ménades» (6), o vuelven con los recuerdos del pasado, que no puede quedarse atrás. Estos se esconden detrás de las paredes y no dejan dormir: «La puerta condenada» (7); llegan por cartas y

amenazan con ir directamente a París: «Cartas de mamá» (8); se apoderan de la mente y del cuerpo de las personas más cercanas: «Las armas secretas» (9). Tanto para Cortázar como para sus personajes - masculinos y femeninos - huir es una manera ineficaz de intentar superar una condición traumática que todavía está demasiado “presente”.

El tercer capítulo (Océano-Maga) se enfoca exclusivamente en el análisis de los personajes femeninos de *Rayuela* (1959-1963): la Maga y sus dobles. A diferencia de los demás capítulos de este escrito, no hay referencias a la biografía del autor - desplazadas en los capítulos anteriores y posteriores -, sino que se concentra la atención en la acción de los protagonistas. Metafóricamente, en este capítulo, el “recorrido” de Julio Cortázar se “interrumpe” para intentar “navegar” en las aguas turbulentas del “Océano-Maga”: se examina la reacción del personaje femenino en relación con la búsqueda del personaje masculino. Por medio del intelecto, Horacio Oliveira trata de alcanzar el lado más auténtico de la realidad; al no lograrlo, intenta conseguirlo pasando por el cuerpo de su amante. La Maga, que no acepta ser únicamente un puente - el pasaje que Horacio, al final, no halla -, busca un encuentro por medio de un nuevo lenguaje y, luego, desaparece. Tras ser deportado a la Argentina, Oliveira repite sus tentativas al lado de Traveler y Talita. Ella le recuerda a la Maga: de igual manera, quiere que sea un puente para él, pero Talita no cruza el tablón y no acepta jugar a la rayuela. Mientras la búsqueda de esa realidad “otra” llega, para él, al patio de un manicomio, ellas han mantenido su independencia alejándose del dominio masculino.

En el cuarto capítulo (Saignon), se tratan los principales descubrimientos del Cortázar posterior a *Rayuela* y al primer viaje a Cuba (1963-1968): el compromiso político, por y para la Revolución; el éxito mundial, conseguido tras la publicación de su “contranovela”; la necesidad de tranquilidad, encontrada en Saignon; y un nuevo tipo de “femenino”. Además, en los cuentos seleccionados se investiga la persistencia de algunos de los temas - y eternas obsesiones - presentes también en las fases anteriores. En especial, se concentra la atención en la relación conflictiva con las figuras maternas - madres, novias, amantes, amadas - y las varias tentativas de escape e independización, por lo que se puede, incluso, llegar a morir, aunque a veces ni eso es suficiente: «La salud de los enfermos» (10) y «La señorita Cora» (11); o intentar alcanzar otros lados en otros tiempos: «El otro cielo» (12). En ningún caso, seguir huyendo funciona.

El quinto capítulo (La Habana) está dedicado al cambio de Julio Cortázar en la década sucesiva (1968-1978) y sus múltiples causas, consecuencias y manifestaciones. La

que podría definirse una auténtica “revolución” interesó el escritor argentino en diferentes planos: político, social, físico y literario. En los cuentos elegidos se muestran, sobre todo, el reflejo de los nuevos deseos y las nuevas angustias surgidas de esa sorprendente “metamorfosis”. Se focaliza la atención en las características comunes a los relatos anteriores y en las novedades añadidas: aunque su representación mantiene el mismo esquema, se nota una mayor apertura hacia el universo femenino, que es más protagonista. Los personajes femeninos conservan un efecto perturbador en los personajes masculinos: «Lugar llamado Kindberg» (13); atraen y atacan: «Cuello de gatito negro» (14); buscan y abandonan: «Cambio de luces» (15); exploran y se arriesgan: «La barca o Nueva visita a Venecia» (16). De telarañas y laberintos, pocos logran salir vivos.

El sexto capítulo (Marsella) se enfoca en la última etapa del “viaje” - dentro y fuera de la literatura - de Julio Cortázar (1978-1983). Si el tema prevalente de los cuentos seleccionados es la lucha en contra de las dictaduras, el gran protagonista es el personaje femenino. Se persigue mostrar como el cambio de perspectiva de “los femeninos” afecta y se demuestra por la representación de unas mujeres “cronopias” que: no se rinden y no callan, a pesar de la violencia: «Anillo de Moebius» (17); resisten a través de la creatividad, a pesar de los riesgos: «Graffiti» (18); intentan contribuir a la batalla contra la cruda realidad por medio de la ficción, a pesar de la distancia: «Recortes de prensa» (19); despiertan y hacen despertar, a pesar del silencio que se le impone: «Pesadillas» (20). Finalmente, se resalta que, para el autor y sus personajes, el cambio se hace efectivo a través de un intercambio femenino-masculino.

En definitiva, el autor de *Rayuela*, inventor de los cronopios, jugador incansable, perseguidor perseguido, fue apreciado por su genio creativo, pero también contestado por sus posiciones políticas - el apoyo demasiado “acrítico” a Fidel Castro - y su «misoginia textual»¹¹ (Nouzeilles, 2001: 64). Esa misoginia la quiso corregir a través de un “recorrido” que emprendió “de adentro hacia afuera” y “de afuera hacia adentro”, y duró casi toda su vida. Su obra literaria lo cambió y él cambió su obra literaria, además de otro importante aspecto: la manera de observar el mundo - interior y exterior - de sus lectoras y lectores (Yurkievich, 2004: 351).

¹¹ Más específicamente, en «La Rayuela del sexo según Cortázar», para Gabriela Nouzeilles, «La misoginia textual no ha estado solo anclada en la recurrencia de estereotipos centrados en la oposición tradicional entre el ángel del hogar y la prostituta contagiosa y sus variantes, sino que ha sido el resultado inevitable de las reglas mismas de funcionamiento de la representación y de los principios sistematizadores del orden simbólico» (2001: 64).

CAPÍTULO 1

BUENOS AIRES: RECHAZO (1938-1951)

Julio Florencio Cortázar Descotte no nació, ni murió, ni vivió ni la mitad de su vida en Buenos Aires, sino lejos. Lejos de la Argentina y de América Latina, a las que se acercó después, en la lejanía. El día de su nacimiento, el 26 de agosto de 1914, su padre y su madre, Julio José Cortázar Arias y María Herminia Descotte Gabel, se hallaban en Bruselas junto con la abuela materna, Victoria Gabel. En los días anteriores, la capital de Bélgica había sufrido la invasión de las tropas alemanas: un mes antes, en Europa, había empezado la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La familia se encontraba en el Viejo Continente porque el abuelo Luis Descotte - que en Buenos Aires estaba casado y tenía otra familia - le había encargado a su yerno que buscara nuevas oportunidades para su empresa de muebles, muy renombrada en la capital argentina. Julio Cortázar *senior* era el agente económico de su suegro y tenía la intención de hacer todo lo que el padre de su esposa le pidiera para quedarse del otro lado del Atlántico.¹²

Tras desplazarse a la más segura Zúrich, donde nació su hermana Ofelia, la familia tuvo que irse a vivir a Barcelona. Entre las maravillas arquitectónicas de Antoni Gaudí se forjaron los primeros recuerdos del futuro escritor, entonces llamado por todos “Cocó”.¹³ De Cataluña los Cortázar-Descotte regresaron definitivamente a Buenos Aires en 1918, porque la muerte del patriarca Luis Descotte - que había ido a visitarlos y estaba regresando a la Argentina cuando el *Príncipe de Asturias* se hundió¹⁴ - los había dejado totalmente sin perspectivas. Julio Cortázar *junior* regresaría más de treinta años después a Europa para hacer lo que su familia no pudo en ese momento: quedarse.

¹² Según Miguel Dalmau, en *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*. (Edhasa, 2015), «la Compañía Nacional de Muebles del señor Descotte resultó decisiva para decorar obras como el Teatro Colón» (2015: 23) y Julio José Cortázar, a diferencia de lo que siempre afirmó su hijo - para nada interesado en la historia de sus ancestros -, «en todo ese tiempo no había trabajado exclusivamente para la Embajada. En realidad, su plan no era otro que intentar abrir mercado en Bruselas para la empresa familiar» (2015: 27).

¹³ A este propósito, a J. Soler Serrano (1977) dijo: «Hacia los nueve o diez años, de cuando en cuando, me volvían imágenes muy inconexas, muy dispersas, que no podía hacer coincidir con nada conocido y, entonces, se lo pregunté a mi madre. Le dije: “Mira, hay momentos en que yo veo formas extrañas, como baldosas o mayólicas, con colores. ¿Qué puede ser eso?” Y ella me dijo: “Eso puede corresponder a que, de niño, en Barcelona, te llevábamos casi todos los días a jugar con otros niños en el Parque Güell”» (1977: 8.39-9.17).

¹⁴ El *Príncipe de Asturias*, transatlántico a vapor, había zarpado de Barcelona el 17 de febrero de 1916. El trágico accidente aconteció el 6 de marzo, frente a la costa de Brasil, a poca distancia del faro de Ponta do Boi, en el llamado “Triángulo de las Bermudas brasileño”. Murieron alrededor de 450 personas.

Al regresar a la Argentina, las mujeres de la familia y él se establecieron en Banfield, en la periferia bonaerense. Es posible que su padre, que había vuelto unos meses antes, nunca los alcanzó en el nuevo hogar: ya los había abandonado para siempre.¹⁵ Julio Cortázar se quedó, entonces, solo en un gineceo que se engrandecería aún más con la llegada de la tía Eveltina y de cuatro jóvenes vecinas, las hermanas Córdoba. La huida paterna terminaría marcando profundamente las decisiones del hijo, tanto a nivel biográfico - el sentimiento de culpa al abandonar a su madre para irse a vivir a otras ciudades - como a nivel narrativo. El tema del abandono, por ejemplo, se halla en al menos tres de sus relatos: «Llama el teléfono, Delia» (*La otra orilla*, 1945/1994), «Cartas de mamá» (*Las armas secretas*, 1959) y «La salud de los enfermos» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966).

1.1 LOS EFECTOS DEL ABANDONO: «LLAMA EL TELÉFONO, DELIA»

Julio Cortázar volvió a saber algo de su padre solamente dos veces a lo largo de su vida. La primera fue treinta años después de su fuga, en 1949, cuando el nombre del escritor ya se conocía en los círculos literarios de la capital: entre 1946 y 1947, había publicado los cuentos «Casa tomada», «Circe» y «Bestiario» en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida, en ese momento, por Jorge Luis Borges. En 1949, consiguió publicar también el poema dramático *Los reyes* y varios ensayos en periódicos como *La Nación*. Precisamente por un artículo que había salido en ese diario, el 30 de julio de ese año Cortázar *senior* le escribió a su hijo y lo llamó “Cocó”, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Puesto que tenían el mismo nombre, el padre no quería que los confundieran:

Ello ha determinado para mí el trabajo de producir múltiples aclaraciones desengañando a muchas personas de mi conocimiento y amistad, que me han puesto autor de tan sesuda y brillante muestra literaria. [...] Por ello y rindiendo el debido homenaje a tu capacidad, deseo rogarte quieras, en lo sucesivo, usar tu nombre completo, es decir, Julio Florencio (2012, I: 291).

¹⁵ En realidad, cada miembro de la familia Cortázar-Descotte dio una versión diferente de los hechos. Según Miguel Dalmau, «Julio sostuvo siempre que su padre se había marchado cuando él tenía seis años; pero Ofelia afirmó que el abandono se produjo cuando Cocó contaba ocho, y doña Herminia retrasó el hecho hasta los diez» (2015: 39). Si se considera válida la versión del escritor, el padre estuvo apenas unos meses con la familia después de que esta regresó de Europa.

La respuesta de rechazo por parte de Julio Cortázar *junior* llegó solamente tres días después, el 2 de agosto, y fue escrita de una forma muy fría y directa:

Con mi nombre Julio Cortázar he publicado un libro, y numerosos ensayos en revistas de B.A. Por una simple razón de mantenimiento profesional de mi nombre, sumándose a otra de eufonía que me interesa más que la anterior, no puedo incorporar mi segundo nombre, ni siquiera su inicial (2012, I: 291-292).

La segunda vez que Julio Cortázar volvió a ver impreso el nombre de su padre fue ocho años más tarde, en 1957, cuando le llegó la noticia de su muerte; él ya vivía en París y se encontraba en Buenos Aires de vacaciones. La familia optó por no aceptar la herencia paterna, tanto por una razón de orgullo como porque a Cortázar *senior* le habían quedado muchas deudas de las que ni la exesposa ni sus dos hijos querían ocuparse.

Posiblemente de forma autobiográfica, Cortázar había escrito, en 1938, el cuento «Llama el teléfono, Delia»; este llegó a formar parte de *La otra orilla*, un libro que terminó en 1945 y que se publicó póstumo, en 1994. La protagonista de la historia es Delia, una madre soltera: junto con su hijo Babe, ha sido abandonada por Sonny, su marido y padre del bebé. Delia espera que su expareja regrese o, por lo menos, los llame por teléfono. Solamente Steve Sullivan, amigo de Sonny, se informa sobre su salud. Delia no esconde su sufrimiento, que no es solo psicológico, puesto que su melancolía llega a afectar también su cuerpo: la primera frase del relato es «A Delia le dolían las manos» (2016, I: 29).¹⁶

Después de dos años de espera, la llamada de Sonny llega, pero dura solo unos pocos minutos. Él busca su perdón, pero ella se lo niega: «No, Sonny, el perdón no vale nada ahora... Se perdona a quienes se ama todavía un poco... y es por Babe, por Babe que no te perdono» (2016, I: 32). Entonces, Sonny le anuncia que, esta vez, podría irse para siempre: «Delia...imagínate que yo me vaya...» (2016, I: 33). Ella intenta convencerlo a que le diga dónde se encuentra y adónde quiere ir, pero la llamada termina sin siquiera una palabra de despedida. El silencio es interrumpido enseguida por Steve que ha venido para anunciarle la muerte de Sonny y le explica que es imposible que hayan hablado porque él ha sido asesinado a las cinco y su conversación por teléfono ha terminado a las siete y media.

¹⁶ En este caso, el cuerpo es frontera tanto del cuento como de la penetración fantástica. Para Margherita Cannavacciuolo, en *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. (Visor Libros Editor, 2020), «El cuerpo se convierte en la frontera donde se soslaya y se anuncia el mecanismo fantástico, donde la otredad aflora de la oscuridad desentrañable de la realidad para manifestarse como indecible» (2020: 21).

Al terminar el relato, no queda claro si Delia ha recibido esa llamada telefónica o si se la ha imaginado, es decir, si ha sido un hecho real - en la ficción - o un delirio alucinatorio de la protagonista. Ya a partir de «Llama el teléfono, Delia» - según el autor, «uno de esos cuentos experimentales, en los que yo me iba haciendo la mano» (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 66) -, Cortázar usa la falta de claridad para dejar una sensación de incertidumbre en sus lectoras y lectores, como si quisiera que, de repente, les faltara la tierra bajo los pies. Eso pasa, sobre todo, porque el personaje no parece estar nada asombrado ante lo “raro” acontecido, y porque se trata de una normalísima situación de vida cotidiana: recibir una llamada es algo que podría pasarle a cualquiera.¹⁷ Por lo tanto, debe haber una intervención que llegue de otra parte: la irrupción fantástica en un contexto habitual, cuyos origen y naturaleza nunca se aclaran, terminaría caracterizando el estilo narrativo de Julio Cortázar, un “nuevo” fantástico, para el crítico Jaime Alazraki un “neofantástico”.¹⁸

El escritor no describe las consecuencias de la noticia en la protagonista: el cuento termina con su silencio ante las palabras de su único amigo y, de fondo, con el anuncio de un nuevo modelo de coche promovido en la radio. Por lo que concierne su actitud anterior a la llamada, ella sufre, pero no quiere mostrárselo a su hijo: «Delia hubiera llorado sin ocultación, abriéndose al dolor como a un abrazo necesario» (2016, I: 29); sin embargo, no lo hace, no se abandona completamente al dolor. Sigue esperando la llamada de Sonny, pero, cuando esta llega, decide que no lo va a perdonar o solo a cambio de algunas condiciones, por ejemplo, que le diga dónde se encuentra.

La protagonista protege a su bebé e intenta protegerse a sí misma como lo hizo, a pesar de las grandes dificultades económicas, también María Herminia Descotte con sus hijos, Julio y Ofelia (Dalmau, 2015, 41-42). Como el mismo Cortázar contó a Joaquín Soler Serrano en 1977, a pesar de sus capacidades intelectuales, la sociedad argentina de ese tiempo no permitió a su madre mantenerlos económicamente de la manera en que ella quería y podía, sino que la obligó a contentarse de un trabajo público momentáneo:

¹⁷ En este sentido, en la entrevista reportada en *Conversaciones con Cortázar* (González Bermejo, Hermes, 1978), Cortázar afirmó: «Para mí, lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista» (1978: 45).

¹⁸ Para Jaime Alazraki, en «¿Qué es lo neofantástico?» (*Méster*, Vol.19, No.2, 1990), los cuentos de Cortázar se definirían «neofantásticos porque, a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*» (1990: 28). La visión equivaldría a la realidad oculta, que, como si fuera una máscara - una “segunda” realidad, más auténtica - termina emergiendo. La intención del autor, en cambio, sería mostrar que hay algo más detrás de lo que se puede explicar de forma racional o científica. Finalmente, el *modus operandi* coincidiría con la intervención del elemento fantástico de una forma que no es progresiva, ni causa escándalo en quien es afectado por ella.

Mi madre era una mujer totalmente indefensa porque, aunque tenía una excelente cultura, vivía en el mundo argentino de los años veinte, es decir, un mundo machista, al cien por cien, donde una mujer tenía que quedarse en su casa. Y si pretendía ejercer algún trabajo, alguna profesión liberal...mi madre podría haber sido una excelente traductora. [...] Entonces, tuvo que aceptar pequeños trabajos en la administración nacional porque eso sí era honorable (1977: 25.12-25.56).

Por medio de este cuento, pues, el autor estaría utilizando, por primera vez, la escritura para superar un hecho traumático de su vida personal: el abandono de su padre y el consecuente sufrimiento de su madre. Como se va a explicar también más adelante en este escrito, Julio Cortázar seguiría usando la literatura - en especial, su literatura - como una forma de autoterapia psicoanalítica. En este sentido, el estilo narrativo privilegiado por el escritor le permitiría tanto poder ocultar el origen y la naturaleza de la intervención fantástica - lo que da la posibilidad de presentar múltiples interpretaciones -, como poder representar, de una manera simbólica, lo que guardaba su inconsciente.

En esas páginas, además, el futuro autor de *Rayuela* expresó un rechazo, el mismo que mostraría a su padre, de una forma tan fría, diez años después, contestando a su carta. Cortázar dejó que se muriera: no lo salvaba ni en esas primeras líneas de su carrera, ni en su interior: en 1949, la petición le llegó de alguien que ya consideraba un fantasma. Como Sonny, Julio José Cortázar ya había “muerto” en el momento de su fulmíneo e inútil regreso. Lo confirman unas pocas palabras, escritas entre paréntesis en una carta del 3 de enero de 1951, enviada al amigo Freddie Guthmann: «(El pasado debería quedarse quieto, pero no quiere, se mueve, crece y vuelve; yo también recibo cartas que quisiera no recibir, cartas escritas por muertos)» (2012, I: 316).

Sin embargo, el trauma no desapareció: «Si él pudiera comprender el mal que nos hizo» (2016, I: 31) le dice Delia a Babe antes de contestar el teléfono. El drama vivido por su madre, su hermana y él los acompañó durante toda la vida, y Julio Cortázar se sentiría siempre culpable por haber hecho, de alguna forma, lo mismo que su padre, cuando decidió irse a vivir a París, en 1951. Pero, antes de Francia, antes de empezar a escribir cuentos, ya se había alejado de Buenos Aires; lo hizo para concretizar sus estudios - ejercitando como profesor - y para mantener a las mujeres de la familia, algo que haría por el resto de su vida. La Provincia también lo pondría a prueba, en la soledad.

1.2 UNA SOLEDAD PERIFÉRICA: «BRUJA»

En 1938, cuando escribió «Llama el teléfono, Delia», Julio Cortázar ya se hallaba lejos de Buenos Aires, precisamente a 350 km de la capital, en una pequeña ciudad provinciana, San Carlos de Bolívar o, simplemente, Bolívar. El año anterior, en 1937, en el local Colegio Nacional lo habían contratado para trabajar de profesor. Le permitió ejercer esa profesión el título de “Maestro Normal” obtenido en la Escuela Normal de Profesores “Mariano Acosta”, a la que acudió de 1928 a 1935. A los 23 años, Cortázar ya representaba el mayor sustento económico para su familia, una carga que mantendría hasta su muerte. La experiencia en medio de la Pampa no se reveló nada fácil, sobre todo por la limitada vida cultural de la zona; sin embargo, eso le permitió usar el abundante tiempo libre para engrandecer enormemente su cultura literaria - y también psicoanalítica¹⁹ -, como él mismo explicó en su primera carta publicada, fechada 23 de mayo de 1937 y dirigida al amigo Eduardo Hugo Castagnino:

Nunca, desde que estoy aquí, he tenido mayores deseos de leer. Por suerte que me traje algunas cosas, y podré, ahora que estoy más descansado, dedicarles tiempo. El ambiente, en y fuera del hotel, en y fuera del Colegio, carece de toda dimensión. Los microbios, dentro de los tubos de ensayo, deben tener mayor número de inquietudes que los habitantes de Bolívar (2012, I: 30).

En ese ambiente tan aburrido para él, además de la lectura, las satisfacciones le llegaban de la casa de la familia Duprat: Julio Cortázar terminó recreando el mismo círculo femenino que había tenido en Banfield. Los miembros eran, igualmente, cuatro mujeres: Mercedes Arias, profesora de inglés, muy cercana sentimentalmente al joven colega - llamado por los alumnos “Profesor Largázar” -; Marcela Duprat, profesora de francés; Lucienne Duprat, madre de Marcela; y Nelly, pariente de las Duprat. En esa casa, Cortázar encontró un clima cultural que lo enriqueció, tanto a nivel cognoscitivo - mejoró su inglés y

¹⁹ En ese periodo, Cortázar aprovechó su soledad para leer a Sigmund Freud (1856-1939). Habló de ello en su última entrevista (1983) con Omar Prego Gadea: «en mis largas horas de ocio, cuando profesor en Chivilcoy, me leí las *Obras Completas* de Freud. [...] Y entonces empecé, de una manera muy primaria, a autoanalizar mis sueños» (2004: 297). La escritura del autor argentino se puede relacionar con el concepto de *unheimlich* - en español “lo siniestro” o «cotidiano ominoso» (Valenzuela, 2014: 151) -, al cual el padre del psicoanálisis dedicó el ensayo *Das Unheimliche* (1919). Lo fantástico cortazariano, en efecto, suele representar y provocar, en sus lectoras y lectores, ese tipo de inquietud: algo que se debía y quería mantener escondido - en el inconsciente - se manifiesta y causa una angustia inesperada, una forma particular de extrañamiento que suma lo aparentemente desconocido y su opuesto, la esfera más íntima y familiar, en ambos casos también *heimlich*.

francés - como a nivel humano, gracias al intercambio con personas que compartían sus mismas aficiones: ante todo, la música jazz y la literatura europea.

Precisamente en 1938, publicó su primer libro: una antología de poemas que tituló *Presencia* y que firmó con el seudónimo “Julio Denis”. El año siguiente, en 1939, se acercó de 200 km a Buenos Aires, aceptando dar clase en la Escuela Nacional de Chivilcoy, ciudad en la que permaneció durante cinco años, hasta 1944. El ambiente que encontró no fue tan diferente al de Bolívar, como le explicó a la muy cercana - y nunca olvidada - Mercedes Arias, en una carta escrita en diciembre de 1939:

Chivilcoy es un desierto - con 60.000 habitantes; funny eh? - donde se vive, y se habla, y se camina; y se rabia dentro de la más absoluta inconsciencia involuntaria por parte de casi todos los moradores del pueblo, y voluntariamente decidida por mí. *Yo tengo miedo* que no sé si usted ha sentido alguna vez: *el miedo a convertirme en pueblera* (2012, I: 67, resaltados míos).²⁰

Ese sentimiento de angustia y repulsión por la vida provinciana empujó a Cortázar a enfocarse aún más en la escritura, que ya no era solo de poemas, sino también de cuentos: en 1941, tuvo la oportunidad de publicar el ya mencionado «Llama el teléfono, Delia» en *El despertar de Chivilcoy* y, en 1944, «Bruja» en *Correo literario*, en Buenos Aires.²¹ Especialmente en este último, las sensaciones de las que habló en su carta a Mercedes Arias emergieron de manera transparente en la experiencia de la protagonista, una joven mujer que durante «toda su vida ha tenido miedo» (2016, I: 61).

Igual que Cortázar en Chivilcoy, Paula se siente triste y sola, y resalta en el pueblo sin nombre en el que vive. Él sobresalía por ser muy alto, aculturado y solitario “por naturaleza”²²; ella por preferir la lectura a los paseos, decidir vivir sola después de la muerte de su madre y de su tío, e invitar a hombres a su casa, razón por la cual la gente piensa que

²⁰ En este trabajo, se ha decidido reproducir las palabras de Julio Cortázar de forma exacta. Se señala que, en su correspondencia epistolar, es posible que se encuentren frases que no respetan precisamente las reglas gramaticales de la lengua española, por ejemplo, en el caso de esta cita faltan el signo de interrogación de apertura (¿) y la preposición “de” en la expresión “tengo miedo de que”.

²¹ El cuento «Bruja» fue incluido, más tarde, en *La otra orilla*, un libro publicado póstumo (1994). Julio Cortázar pensó incluirlo también en *Bestiario* (1951), pero, al final, no lo hizo. Él mismo lo explicó a Omar Prego Gadea en su última entrevista (1983): «El único cuento que no incluí en *Bestiario*, y que sin embargo me parecía que estaba ya casi bien, que lo podría haber incluido en el libro» (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 67).

²² En la entrevista a Joaquín Soler Serrano (1977), Cortázar diría que, para él, la soledad nunca había sido un problema: «Yo sé que hay una especie de desgarramiento en mí. Yo soy por naturaleza solitario. Me siento bien solo. Puedo vivir solo. Puedo vivir largos periodos solo. Y eso, sobre todo en mi primera juventud, en la adolescencia y en mi primera juventud» (1977: 16.24-16.44).

se prostituye. Sin embargo, eso resulta que es lo más conveniente para ella porque, en realidad, no es una prostituta, sino una bruja y su miedo más grande es que alguien la descubra: «Nadie cree en las brujas, pero si descubren una la matan» (2016, I: 61). Para no tener miedo, además de comer bombones, crea. Igual que el autor argentino, que inventaba historias y personajes, Paula es un demiurgo: antes, le da vida a una mujer, a la que luego mata, y, después, a un hombre, al que llama Esteban. Este último, que se puede considerar, de alguna forma, su hijo, acaba convirtiéndose también en su amante.

Ser bruja significa ser, antes que nada, una mujer libre y la mayor preocupación de la protagonista es perder esa libertad. Pese a eso, su temor no es suficiente para convencerla a que abandone ese ambiente hostil, que termina por cansarla y enfermarla. No logra escapar a tiempo de esa especie de “hoguera simbólica” que es el juico de los demás. Al final, su lucha parece que ha acabado: muere repentinamente frente a algunos de sus amigos y al hombre que ha creado y amado. Sin embargo, es solo una muerte aparente, igual que el control que se ejercita sobre ella. Nadie logra apagar su llama, la cual, finalmente, termina brillando en la oscuridad que antes la espantaba: «se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable» (2016, I: 67).

De la misma forma que la joven bruja, Julio Cortázar, que ya tenía treinta años - edad que aparentó por los treinta siguientes -, se sentía espiado y mal juzgado: estaba enamorado de su exalumna Nelly Mabel Martín y no podía ni siquiera mirarla o sonreírle en la calle: la sociedad provinciana, muy conservadora, no se lo habría perdonado. Sin embargo, era nada más una cuestión de tiempo: el joven escritor rechazó besar el anillo del obispo de Mercedes, de visita en Chivilcoy, y fue tachado de antipatriótico, ateo y comunista. Poco después, Cortázar tuvo la suerte de recibir una nueva oportunidad por parte de la Universidad de Cuyo, en Mendoza, una ciudad más grande y más lejana, hasta 1000 km de Buenos Aires.

Cada vez más lejos de la capital físicamente y de la Argentina emotiva e ideológicamente, se estaba acercando a Europa, enseñando, por fin, la poesía de sus amados Keats, Baudelaire, Rimbaud y Rilke. La experiencia en Mendoza duró unos pocos meses: en 1946, el general Juan Domingo Perón - quien mantuvo el poder hasta 1955 - ganó las elecciones y Cortázar decidió oponerse a la primera ola de censura peronista en su universidad. Terminó preso por unas horas, junto con varios estudiantes. Al volver a Buenos Aires, decidió que se quedaría allí, al menos por el momento. Sin embargo, en la capital, descubrió que su casa había sido tomada.

1.3 UN PELIGRO DOMÉSTICO: «CASA TOMADA»

«Casa tomada» es uno de los cuentos más célebres y estudiados de Julio Cortázar y las literaturas hispanoamericanas. A lo largo de los años, se ha propuesto interpretarlo de las formas más diversas, algunas de las cuales han sido aceptadas por el mismo autor; entre ellas, se encuentra la del Peronismo. Los dos protagonistas - el narrador y su hermana Irene - son expulsados de su propio hogar por unas fuerzas ruidosas, cuya naturaleza nunca se aclara; la crítica las ha identificado con la llegada de las masas peronistas a la capital, la política y la vida de la clase burguesa e intelectual del país. A pesar de que no era su interpretación original, surgida de una pesadilla, Cortázar confirmó su validez frente a Soler Serrano en 1977:

Esa interpretación de que quizá yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir porque es perfectamente posible que yo haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica. [...] Entonces, a mí me parece válido como posible explicación. No es la mía (1977: 54.20-55.20).

Según lo que se puede leer en las primeras cartas escritas en 1946, enviadas al amigo Sergio Sergi y a su esposa Gladys Adams de Hocévar, para Cortázar, Buenos Aires ya se había transformado en «Perolandia» (2012, I: 237) y «Horribles Aires» (2012, I: 239). Al volver del trabajo en la CAL (Cámara Argentina del Libro), que acababa de obtener, escribió que encontraba a «sudorosos descaminados en la plataforma» (2012, I: 254). La pesadilla, antes que ser nocturna, ocurría a la luz del sol y entraba en el espacio más privado, el doméstico, la casa:

La sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses, que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando (González Bermejo, 1978: 199).

En 1946, «Casa tomada» fue publicado por primera vez - sin seudónimo - en *Los Anales de Buenos Aires* por Jorge Luis Borges, el cual, además, encargó agregar unas

ilustraciones a su hermana Norah. El ya autor de *Ficciones* (1944), que también era antiperonista y había sido privado por eso de su cargo de bibliotecario, diría más de veinte años después: «Yo me sentí muy orgulloso de haber sido el primero que publicó un texto de Julio Cortázar» (Fernández, 2022: 17). Aunque eso no era correcto - ya se habían publicado «Llama el teléfono, Delia» y «Bruja» -, Cortázar siempre se lo agradeció como si realmente hubiera pasado; como en 1968, cuando lo encontró en París, en la Unesco: «Entonces le recordé a mi vez todo lo que había significado para mí, sobre todo porque él me había publicado sin conocerme personalmente» (Fernández, 2022: 24).

La pesadilla de Cortázar, sin embargo, no tenía raíces que venían solo de fuera de las paredes domésticas. Su casa había sido tomada mucho antes de la llegada del general Perón, por «una abuela soltera, una madre abandonada, una tía enferma de poliomielitis y una nieta demasiado sensible» (Dalmau, 2015: 47). Esa nieta era “Memet” - Ofelia Cortázar -, que por toda su vida sufrió epilepsia. A ella, el pequeño “Cocó” - Julio Cortázar - le había dedicado un poema en su infancia, «Las trenzas de Memet», en el cual comparó el cabello de su hermana con unas víboras. Era el principio de una relación problemática: esas trenzas, pese a los tentativos de liberarse, seguirían atando a Cortázar durante toda su vida.

En «Casa tomada», la relación entre el narrador y su hermana es profundamente incestuosa, un hecho que no se esconde: se trata de un «simple y silencioso matrimonio de hermanos» (2016, I: 113). Sin embargo, la responsabilidad no es de ellos, sino de la casa, o, mejor dicho, de lo que representa, es decir, la genealogía: «A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos» (2016, I: 113).

En ese matrimonio, “marido” y “mujer” no están en el mismo nivel: ella está mucho “más abajo”, o sea, depende de él. Aunque la describe como una mujer muy tranquila y nada problemática - «Irene es una chica nacida para no molestar a nadie» (2016, I: 113) - y le dirige palabras de estima - «Creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias» (2016, I: 114) -, el hermano no le permite salir de la casa y ella no protesta: «Los sábados iba yo al centro a comprarle lana. Irene tenía fe en mi gusto» (2016, I: 114). Esa plena pasividad, en realidad, no caracteriza solamente la actitud de la hermana: ambos sufren el ataque de la amenaza desconocida y reaccionan apenas, recreando su rutina en la parte del hogar que queda momentáneamente libre, la que está “más acá” de la puerta de roble.²³

²³ En el mundo cerrado de la casa (la madre), los hermanos se esconden y ocultan a los de afuera sus deseos incestuosos: se trata del freudiano “Complejo de Edipo”. Según Elisa V. Poza, en *Otra mirada a Julio Cortázar*

Sin embargo, es el hermano quien decide el destino de los dos. Él decide encerrar a ambos en una parte más reducida de la casa, en lugar de abandonarla desde el principio: «Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo» (2016, I: 115). Él toma la decisión de salir definitivamente y no enfrentar a los anónimos invasores: «Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás» (2016, I: 118). Él decide deshacerse de toda posibilidad de volver: «Tiré la llave a la alcantarilla» (2016, I: 118). Para ella, todo está bien, hasta que se da cuenta que sus pertenencias se han quedado adentro y, por eso, no va a poder seguir tejiendo, su única pasión en la vida. Su existencia, sin embargo, ya ha de cambiar. No hay alternativa: ya no pueden volver a entrar.

Igual que la voz masculina del cuento, tampoco Cortázar escondió su relación incestuosa con la hermana, al menos limitadamente al mundo onírico. En su última entrevista a Omar Prego Gadea (1983) - publicada póstuma como *La fascinación de las palabras* (2004 [1997]) -, el escritor afirmó:

La recurrencia del tema del incesto se nota en la primera serie de mis cuentos. Cuando alguien hizo la reseña vi hasta qué punto tengo personalmente un complejo incestuoso que encontró su camino, en forma de exorcismo, en muchos de esos cuentos. A veces tuve pesadillas con mi hermana y me desperté espantado (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 298).

Finalmente, lo que podría definirse un “exorcismo narrativo” - trabajar los traumas por medio de la escritura -, Julio Cortázar pareció considerarlo siempre suficiente. Como él mismo afirmó²⁴, nunca decidió recurrir al psicoanálisis porque ese “método” usado por él, en su opinión, continuó funcionando. Por ejemplo, en el caso de una desventura con la comida, «Circe» le quitó todo síntoma, aunque a poco servía si otras “Circes”, al mismo tiempo, lo seguían alimentando.

(Teucro, 2019), «los personajes no escuchan las voces olvidadas, no indagan en el inconsciente» (2019: 13). Sin embargo, a la represión no le importa que no la escuchen o no la entiendan: llega a ser consciente al expulsar a los hermanos. A partir de ese momento, los protagonistas pueden reflexionar sobre lo sucedido y trabajar en sí mismos con la ayuda del psicoanálisis.

²⁴ A este propósito, en su última entrevista (1983), le dijo a Omar Prego Gadea: «Yo creo haberte dicho que los cuentos de *Bestiario*, varios de los cuentos de ese mi primer libro de cuentos, fueron, sin que yo lo supiera (de eso de mi cuenta después), autoterapia de tipo psicoanalítico. Yo escribí esos cuentos sintiendo síntomas neuróticos que me molestaban pero que jamás me hubieran obligado a consultar un psicoanalista. (Yo no ido nunca al psicoanalista en mi vida)» (2004: 297).

1.4 UNA MUERTE ANUNCIADA: «CIRCE»

Igual que «Casa tomada», también «Circe» se publicó, antes, en *Los Anales de Buenos Aires* (1947) y, más adelante, en *Bestiario* (1951); y también surgió de una experiencia vivida por el autor: no una pesadilla, como en el caso del cuento anterior, sino una fobia que afectó de forma profunda a Cortázar en 1947. A causa del fuerte estrés del periodo - para llegar a ser traductor público de inglés y francés, estudió en seis meses lo que normalmente se preparaba en tres años -, empezó a sufrir neurosis. La manifestación más evidente de ello fue la obsesión por encontrar insectos en la comida, tanto dentro como fuera de las paredes domésticas, como él mismo contó en su última entrevista (1983):

Yo vivía con mi madre, en esa época. Mi madre cocinaba, siempre me encantó la cocina de mi madre, que merecía toda mi confianza. Y de golpe empecé a notar que, al comer, antes de llevarme un bocado a la boca, lo miraba cuidadosamente porque tenía miedo de que se hubiera caído una mosca. Eso me molestaba profundamente porque se repetía de una forma malsana. Pero ¿cómo salir de eso? Claro, cada vez que iba a comer a un restaurante era peor (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 298).

También en este caso, escribir le sirvió para exorcizar su miedo y no hubo más rechazo, por lo menos hacia la comida. Ya confiaba otra vez, como confiaron los tres novios de Delia - Rolo, Héctor y Mario -, a pesar de las insistentes advertencias del vecindario y algunas malas señales: «Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto» (2016, I: 167); «Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia» (2016, I: 170); «Los Mañara no quisieron probarlo, seguros que les haría mal» (2016, I: 171); «Cuando encendió la luz, Mario vio el gato dormido en su rincón, y las cucarachas que huían de las baldosas» (2016, I: 174); «Pez de color muerto el día anunciado por Delia» (2016, I: 176).

Igual que Paula en «Bruja», también la protagonista de «Circe» toca el piano y ama preparar bombones, que da a sus amantes rellenos de licor y cucarachas: «Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes» (2016, I: 172). Descubrir que les había puesto insectos, con ya el chocolate en la boca, lleva a los primeros dos novios a suicidarse, mientras que Mario, coprotagonista del cuento, se salva a tiempo porque se percató de la presencia de la

cucaracha y le echa a la cara a Delia ese último invento, lleno de «trocitos de patas y alas» (2016, I: 179). Al final, incluso intenta estrangularla.

Como claramente sugiere el título del cuento, Delia Mañara encarna a la Circe homérica, de hecho, actúa de la misma forma: consigue dominar a todos los hombres transformándolos en animales, con gran facilidad y sin el menor remordimiento. En el relato de Cortázar se nombran, por ejemplo, gatos, perros, arañas, mariposas, conejos y cucarachas y, además, se lee que «Todos los animales sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara» (2016, I: 166). Esos animales representarían precisamente a los hombres que había derrotado y transformado.

A pesar de la oscuridad - tanto concreta como figurada - que la rodea, Delia es una mujer independiente. Por ejemplo, domina también a sus padres, que no se oponen a sus acciones, aunque saben perfectamente cómo va a acabar el asunto, una vez más: «Se notaba que también los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban» (2016, I: 175). A diferencia de lo que piensa Mario - «es tan delicada y tan sensible» (2016, I: 177) -, no le afectan, ni le interesan, los chismes de los vecinos, que la acusan de haber provocado la muerte de sus novios anteriores. Además, ella se siente libre de amar también por puro interés, detrás del cual, en su caso, hay un motivo muy sádico: le gusta ver el sufrimiento en la cara del otro y llevarlo a la muerte. Igual que Circe, Delia humilla al ser humano masculino: le encanta seducirlo y tenerlo ante sí de rodillas; pero solo al llegar la propuesta oficial de matrimonio, decide acabar con ellos: quiere seguir siendo libre.

Todos sucumben a su ritual de seducción, excepto uno: el héroe que no se deja hipnotizar completamente por la bruja y, gracias a eso, se salva. En eso, Mario es como Odiseo; y tal vez, en esa representación, se pueda entrever también al mismo Cortázar. Hay una resistencia, un rechazo hacia algo más que la comida: una maraña asfixiante. Y el inconsciente no se queda callado: lo manifiesta de diferentes formas, tanto en lo onírico como en lo cotidiano. En la telaraña ya no es posible permanecer: hay una Delia Mañara que estrangular o de la cual hay que huir lejos; por lo menos de vacaciones o, mejor aún, de luna de miel, que es lo que hace Alina en «Lejana».

En julio de 1949, Cortázar escribió a su amigo Sergio Sergi: «Noticias mías: creo que voy a Europa antes de fin de año. No se asuste, será nada más, ay, que un viaje de tres meses a Italia y Francia» (2012, I: 289). A pesar de la apariencia física - casi inalterada hasta finales de los años sesenta -, en ese viaje un Julio Cortázar moriría para ver nacer a otro: se fue “Cocó”, el chico que, a pesar de la experiencia en la Provincia, no había podido

independizarse emotivamente de su familia; y volvió “Julio”, el hombre que sabía que había llegado el momento de «dar el salto» (Cortázar, 2019 [1963]: 532). Una salida momentánea de un laberinto - Buenos Aires - lo llevaría a probar cómo se caminaba en los pasillos de otro, en París. Ante todo, fue una oportunidad para ver cómo se respiraba lejos de los “horribles aires” de casa.

1.5 UN PUENTE PARA SALIR DEL LABERINTO: «LEJANA»

Después de más de treinta años, en enero de 1950, Julio Cortázar regresó a Europa para conocer las principales ciudades de arte de Italia y París. En un mes visitó Nápoles, Roma, Florencia, Pisa, Siena, Perugia, Asís, Ravena, Padua, Venecia y la ciudad de su futuro. El escritor argentino quedó totalmente asombrado frente a la belleza de las obras maestras de los artistas italianos de la Edad Media y del Renacimiento, tanto que habría preferido no dormir para ver más y más maravillas. Se lo confió, en una carta fechada 22 de febrero, a Aurora Bernárdez, su futura esposa, que había conocido algunos meses antes en Buenos Aires:

Es que todo reposo, aquí, suena a pecado. No se puede dormir en Roma o en Firenze (esto está descarrillando) cuando se sabe que a doscientos metros hay un Paolo Uccello o una puesta de sol o unos peces fritos a 100 liras el cartucho. He andado mucho, y ya se me acaba Italia (2012, I: 303).

Sin embargo, al llegar a París, entendió enseguida que la capital francesa era el lugar en el que quería vivir: «Como ciudad es la cosa más perfecta posible» (2012, I: 305) escribió el 6 de marzo a los amigos Jorge y Dorita Vila Ortiz. Igual que en Italia, Cortázar estuvo unos treinta días, en los que aprovechó para absorber lo más posible de la cultura de la *Ville Lumière*, sobre todo ver más pinturas y escuchar su música favorita. De nuevo en Buenos Aires, con el fin de mantenerse y mantener a las mujeres de su familia, aceptó la propuesta del amigo húngaro Zoltan Havas para crear juntos una empresa de traducción. En realidad, otra decisión ya había sido tomada: Cortázar quería regresar «por siempre»

(2012, I: 324) a París.²⁵ Intencionado a cumplir ese sueño, pocas semanas después solicitó una beca a la Embajada de Francia en Argentina. El puente ya estaba en construcción: un puente que le permitiría alejarse para acercarse a sí mismo. Al mismo tipo de puente quiere llegar también Alina en «Lejana», uno de los ocho relatos de *Bestiario* (1951), el primer libro de cuentos que Julio Cortázar decidió publicar.

La protagonista de «Lejana», Alina Reyes, juega con las palabras y crea anagramas²⁶, aparentemente porque se aburre; en realidad, lo que quiere es huir del mundo que la rodea. Para hacer eso busca construir, a través del lenguaje, un puente que la lleve a otro lado y lo encuentra, aunque no lo puede alcanzar físicamente hasta el final. La construcción de ese puente - la puerta por la que penetra lo fantástico - es relatada por ella misma en su diario, desde el 12 de enero hasta el 7 de febrero. Enseguida, consigue conectarse con otra mujer, su doble que se halla en Budapest - Alina vive en Buenos Aires - y tiene una vida totalmente opuesta a la suya: es una mendiga que sufre por el frío y porque su novio la pega. Pronto, esa conexión se hace cada vez más fuerte y Alina está obligada a interrumpir su vida porque se siente mal. Percibe en su cuerpo el sufrimiento y el miedo de la lejana pordiosera: «A ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien» (2016, I: 131).

Para Alina, alcanzar a esa mujer significa salir de un ambiente en el que ya no quiere vivir, pero, sobre todo, darse la oportunidad de conocerse mejor a sí misma. Por eso, acepta casarse con Luis María, al que le pide inmediatamente que la lleve de luna de miel a Budapest: «Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora porque ya he andado en la mitad del puente» (2016, I: 134). La pareja llega a la capital de Hungría el 6 de abril y Alina - que ya no es la narradora del relato - busca, encuentra y cruza sola el lugar que desea. Justo en la mitad del puente - la parte que le faltaba - encuentra a su doble - la otra mitad del anagrama - y la abraza. En ese momento, se produce un intercambio de cuerpos: otras puertas privilegiadas para que la otredad

²⁵ El 26 de julio de 1951, en una carta dirigida a Fredi Guthmann, Julio Cortázar escribió: «Me he preguntado a mí mismo si en el fondo lo que *estoy buscando es quedarme por siempre en París*. Quizá sí, quizá mi deseo intelectual (yo vivo en realidad allá, usted lo sabe bien) es un deseo absoluto, que me abarca por completo» (2012, I, 324, resaltados míos).

²⁶ Julio Cortázar hacía lo mismo en su infancia: «La fascinación que me producía una palabra. Las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color. Uno de mis recuerdos de infancia estando enfermo [...] consiste en verme escribiendo palabras con el dedo, contra una pared. Yo estiraba el dedo y escribía palabras, las veía armarse en el aire. Palabras que ya, muchas de ellas, eran palabras fetiches, palabras mágicas» (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 42). Se podría decir que Cortázar llegó a ser el “Mago del lenguaje”.

fantástica permee.²⁷ Finalmente, ve a la otra «yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastrerío gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose» (2016, I: 137).

Finalmente, la búsqueda ha llevado a la protagonista a perder(se): perder frente a su doble, la verdadera reina del anagrama «Alina Reyes, es la reina y...» (2016, I: 130); perder su vida acomodada en Buenos Aires, donde recibía el afecto de su familia y de ese hombre con el que acababa de casarse; perder su cuerpo - lugar del “maldito” pasaje - y su identidad. Sin embargo, a pesar del frío y de la violencia que la esperan, todavía tiene la oportunidad de continuar esa búsqueda hacia sí misma en otro ambiente, lejos de lo que ya no le agradaba y del que decidió huir, antes, a través del lenguaje, y, después, en persona, llegando a Europa.

Se podría definir a Alina una “cronopía”: una mujer en búsqueda, emancipada, agente, protagonista, que no se contenta de lo que tiene. Busca y se pierde, pero lo hace sola. Igual que las brujas Paula en «Bruja» y Delia en «Circe», no necesita a ningún hombre que la saque de ese espacio cerrado - la casa, laberinto doméstico - en la que la dominarían más fácilmente, como le pasa a Irene en «Casa tomada»; o que la rescate, que es lo que espera a Delia en «Llama el teléfono, Delia». Puede ser una Maga y no solamente del lenguaje: puede jugar también con su vida.

Sin embargo, parece que su tentativo de encontrarse a sí misma ha sido castigado: la mujer emancipada no es aceptada en la sociedad argentina de la época, como la experiencia de la madre del autor confirma. Entonces, a una mujer no se le permitía actuar fuera de los límites sociales: ella debía ser el “ángel del hogar”. Alina no respeta esos límites y pierde ante la “hembra”, la mujer pasiva que acepta a que la peguen, que busca la seguridad; aunque, finalmente, tampoco ella se contenta de esa vida familiar y divorcia. Alina, la Lejana y las demás son mujeres que, a través de su actividad o pasividad, se hacen más fuertes o se crean una posibilidad para serlo.

Igual que Delia, la “abandonada”; Paula, la “creadora”; Irene, la “huyente”; Delia Mañara, la “dominadora”; y Alina, la “buscadora”, Julio Cortázar rechazó lo que lo rodeaba: el fantasma del padre, que volvía a buscarlo; el atraso provinciano, porque, al conocer París, también Buenos Aires se había vuelto provincial; el ruido de las masas

²⁷ A este propósito, en *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. (Visor Libros Editor, 2020), Margherita Cannavacciuolo habla de “transfusión identitaria”: «Es durante el abrazo cuando se efectúa la transfusión identitaria, la cual nunca se expresa explícitamente sino a través de sensaciones físicas que describen un ámbito osmótico entre el cuerpo de Alina y el de la pordiosera» (2020: 63).

peronistas, que ya se habían apoderado del país; y ese gineceo familiar, que desde siempre fue tan presente y necesitado. En ese sentido, se puede afirmar que los personajes femeninos sirvieron al escritor argentino como un espejo: reflejaban - y seguirían reflejando en el futuro - sus heridas, provocadas por hechos traumáticos del pasado, que algunas personas seguían excavando en el presente; pero también sus deseos de cambiar: ser otro en otro continente, el que lo había visto nacer treinta y siete años antes (1914-1951).

Finalmente, el futuro escritor de *Rayuela* se alejó y regresó a Europa, para huir de la “Gran Costumbre”²⁸, acercarse a un estilo de vida que sentía más suyo, escribir algo nuevo y diferente, afinar su mirada fantástica y buscarse a sí mismo en otro lado. Necesitaba, quizá, un nuevo laberinto en el que perderse, caminar entre otros pasajes y puentes - como el célebre *Pont des Artes* -, y encontrar a otras “cronopias” y “hembras”. En definitiva, Julio Cortázar había de volver para escapar, para no volver.

²⁸ A partir de la escritura de *Rayuela* (1963), Julio Cortázar empezó a utilizar el concepto de “Gran Costumbre” para referirse a ese estado de rutina - física, pero, ante y sobre todo, mental - que, según él, no permite conocer y experimentar con la verdadera esencia de la “realidad”. Se trata, concretamente, de una actitud con la que una persona decide conformarse al Orden y no poner en duda ninguna de las dinámicas sociales, ni las más perjudicantes para el ser humano. En el capítulo 73 - el primero que se halla en el “tablero de dirección” -, el narrador se pregunta: «¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre?» (2019: 482). El escritor argentino intentó mostrar, a través de su obra - en especial, por medio del humor y del juego, en la forma y en el lenguaje -, por qué había que hacer lo contrario, es decir, no rendirse y rebelarse ante la “Gran Costumbre”. La representación por excelencia de esa “lucha” en contra de la adaptación social fueron los “anárquicos” cronopios (*Historias de cronopios y de famas*, 1962).

CAPÍTULO 2

PARÍS: HUIDA (1951-1959)

El 2 de noviembre de 1951, Julio Cortázar llegó a París después de dos semanas de travesía a bordo del transatlántico *Provence*, que lo había llevado de Buenos Aires a Marsella. En la maleta tenía el único disco que no había vendido para encontrar el dinero necesario para el viaje - *Stack O'Lee Blues*, «que me guarda toda la juventud» (2012, I: 336) - y el libro que le había cambiado la vida en 1931, *Opio* de Jean Cocteau. En la capital argentina había dejado a su familia, unos pocos amigos y *Bestiario*, del cual se habían vendido apenas unas sesenta copias. Diría en 1977, en *A fondo*, que huyó del Peronismo: «Llegó el primer gobierno de Perón y yo me marché» (1977: 30.40-30.44). Sin embargo, el General ya llevaba cinco años en el poder (1946-1951): el futuro autor de *Rayuela* escapó, más bien, de otras ruidosas presencias, más cercanas y asfixiantes.

Como con todo cambio radical, el comienzo de su nueva vida no fue fácil, como comprueban sus palabras en la primera carta enviada desde Francia, fechada 8 de noviembre de 1951 y dirigida a los amigos Eduardo Jonquières y Maria Rocchi:

[...] si París me tragó ya los cinco sentidos, no pudo aún sacarme del pozo personal en que vivo. Ordenar papeles, hoy, ver asomar letras, rostros, cosas compartidas, me ha dejado triste. [...] Escribo un poquito, duermo mal, no estoy *contento*, comprendes con el contenido barato. Hasta creo que me duele París (2012, I: 339).

Más allá de esa melancólica nostalgia por lo que había dejado del otro lado, al principio de su vida parisina, lo que más preocupaba a Cortázar era el tema económico: el dinero de la beca, obtenida por la Embajada de Francia, no era suficiente. En los primeros meses, trabajó de locutor por Radio Francia Internacional y de empaquetador en los almacenes *Printemps*, hasta que encontró un puesto - definitivo desde 1956 - en la Unesco. En el tiempo libre, escribía un largo ensayo sobre John Keats - publicado en 1996 con el título *Imagen de Keats* - y salía para ver la belleza que lo rodeaba. Era tanta que le escribió, en otra ocasión, a María Rocchi: «Aquí hasta la tristeza se vuelve una actividad estética» (2012, I: 349) Además, esos paseos no los daba siempre solo.

La persona más importante para Cortázar en su primer año francés fue, sin duda, Edith Aron. La había visto por primera vez en enero de 1950, a bordo del transatlántico *Conde Biancamano*, mientras los dos regresaban a Europa.²⁹ Se volvieron a encontrar pocas semanas después, en París, por ese azar que dirigiría perfectamente también los movimientos de Horacio y Lucía en *Rayuela*. Al regresar anticipadamente a Francia³⁰, Cortázar la había vuelto a contactar y, por un año, recorrieron juntos el laberinto parisino. Fueron, por ejemplo, al *Jardin des Plantes*, donde el escritor argentino tuvo una experiencia traumática al ver los ajolotes en el acuario - «me provocaron terror», diría (2012, I: 381) -, lo que le inspiró la escritura del cuento «Axolotl», publicado en *Final de juego* (1956).

En 1952, tras entender que Aron no quería una relación formal y volver a encontrar en persona a Aurora Bernárdez durante un breve regreso a Buenos Aires, Cortázar empezó a dedicar su completa atención a esa segunda mujer, con la cual nunca había dejado de intercambiar cartas. Bernárdez lo alcanzó en París para la Navidad de ese año y se quedó. A pesar de eso, su primer amor en Francia siguió estando presente en su vida - fue su traductora oficial al alemán, en la editorial *Luchterband*, hasta 1964 - y en su narrativa, inspirando a uno de los personajes femeninos más famosos de la literatura universal, la Maga de *Rayuela*.

2.1 LA HEMORRAGIA CONTINÚA: «LAS MÉNADES»

Entre sus dos libros más conocidos, *Bestiario* (1951) y *Rayuela* (1963), Julio Cortázar publicó tres libros de relatos y una novela; el primero de ellos fue *Final del juego* (1956). En los cinco años que separaron la publicación de su primero y de su segundo libro de cuentos, el escritor argentino tuvo un grave accidente manejando una vespa (1952) - de eso que surgió «La noche boca arriba» - y se casó con Aurora Bernárdez (1953), con la cual estuvo viajando por Italia y viviendo en Roma por casi un año (1953-1954). En la Ciudad Eterna, además de gozar de las maravillas del Imperio y del Barroco, tradujo, por la

²⁹ Igual que Julio Cortázar, Edith Aron nació en Europa, precisamente en 1927, en Homburgo, una ciudad fronteriza alemana, muy cerca de Francia. Tras la separación de sus padres, antes de que estrellara la Segunda Guerra Mundial, emigró a la Argentina con la madre. En 1950, cuando conoció al aún no famoso Cortázar, estaba yendo a París para reencontrarse con su padre y quedarse.

³⁰ Como escribió en una carta fechada agosto de 1951, Cortázar, en abril de 1950, le había dicho a Aron que regresaría a París en dos años. Unas semanas antes de su partida, le avisó que volvería con anticipación, en noviembre, y agregó: «desde ahora pienso, Edith, en el gusto de volverla a encontrar» (2012, I: 327).

Universidad de Puerto Rico, la obra completa de Edgar Allan Poe, el autor que, según sus palabras, le «enseñó lo que es una gran literatura y lo que es un cuento» (Poniatowska, *La Jornada*, 2004). Además, desde lejos, se enteró de que en su país había muerto Eva Duarte (1952) - por la cual «me salieron [frases] tan frías y sin sentido que me gané censuras universales» (2012, I: 392) - y el marido de ella, Juan Domingo Perón, había sido derrocado por un golpe de Estado (1955).

Desde Argentina, sin embargo, no le llegaban solamente noticias políticas: lo que lo había empujado a huir lo seguía atormentando, provocando en él rabia y haciéndolo sentir culpable por una decisión que, sobre todo gracias al trabajo conseguido en la Unesco, ya le estaba permitiendo «vivir como yo quiero: una vagancia escandalosa, lecturas, cuadros y vino blanco» (2012, I: 400). No obstante, Cortázar siguió huyendo también en París, a través de un mundo fantástico que él mismo veía y forjaba detrás de la superficie de la realidad, y que supo transcribir magistralmente en el papel.

Antes que nada, en ese periodo fue espectador de las divertidas aventuras de los cronopios - una palabra que él mismo inventó - y sobre los cuales escribió unos «cuentitos y poemas muy graciosos» (2012, I: 407), que luego se publicarían en el libro *Historias de cronopios y de famas* (1962). Informó por primera vez de la “existencia” de esos seres a María Rocchi, en una carta fechada 30 de mayo de 1952: «Me han nacido unos nuevos bichos que se llaman *cronopios*» (2012, I: 379).³¹ Y pronto los acompañarían otros «que se llaman “famas”, y también las “esperanzas”, que son perversas y persiguen a los cronopios» (2012, I: 385).

Al mismo tiempo, un sentimiento totalmente distinto - de enojo, impotencia y rechazo - transpira en «Las Ménades», uno de los dieciocho relatos de *Final del juego* (1956). La historia se desarrolla en una ciudad de la provincia argentina, precisamente en el Teatro Corona, del cual las lectoras y los lectores enseguida se enteran de que «tiene caprichos de mujer histérica» (2016, I: 255). A través de un concierto de música clásica se están celebrando los veinticinco años de carrera del Maestro y los cinco años de la formación de la orquesta. El narrador está presente y nota inmediatamente el gran entusiasmo femenino:

³¹ Según lo que Cortázar explicó en varias ocasiones, los cronopios “nacieron” en 1952, en París, durante un concierto de Igor Stravinski y la recitación de *Edipo Rey* por Jean Cocteau en el *Théâtre des Champs Elysées*. En 1977, dijo a Joaquín Soler Serrano: «Vino el entreacto y todo el mundo salió a tomar café. Yo estaba solo, y no tuve ganas de salir, y me quedé solo ahí en una de esas localidades, las más baratas. Me quedé completamente solo en ese inmenso teatro. Y entonces, de golpe, me acuerdo muy bien de eso, de golpe, tuve un poco como la sensación de que había en el aire, así, personajes indefinibles, unas especies de globos, que yo los veía un poco de color verde, muy cómicos, muy muy divertidos, y muy amigos, que andaban por ahí, circulaban. Y su nombre era “cronopios”» (1977: 1.18.41-1.19.19).

«Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes» (2016, I: 257). El público tiene dificultad para contener su excitación y eso pone en dificultad al narrador, que no aplaude: «Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde afuera» (2016, I: 259). Sin embargo, no es el único en resistir: hay también un ciego que no está aplaudiendo; algo que pronto se vuelve imposible: «Yo mismo me dejé atrapar por el último movimiento, con sus fragores y sus inmensos vaivenes sonoros, y aplaudí hasta que me dolieron las manos» (2016, I: 260).

A la mitad del cuento, una espectadora sobresale entre la masa: una mujer vestida de rojo - el color de la sangre - llega a los pies del Maestro, el cual, sorprendido, no sospecha nada acerca de sus reales intenciones. Se sigue tocando y la gente empieza a gritar y a tener convulsiones, como si se tratara de una sesión espiritista, cuyo líder es esa muchacha histérica que empuja a que sus seguidores se acerquen a los músicos. Pronto, ese vórtice humano termina siendo incontrolable y en él ya no se distinguen las víctimas de los victimarios. Tras alejarse un poco de la confusión, el narrador dice que «no tenía ningún deseo de contribuir a esas demostraciones» (2016, I: 266) y no prueba la menor lástima por quien está padeciendo esa tragedia: «mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche» (2016, I: 268). Finalmente, al acabar el “ritual”, los espectadores salen satisfechos del teatro, liderados, una vez más, por la mujer de rojo.

Lo que se ha llevado a cabo puede haber sido una práctica antropofágica, típica de unas precisas mujeres de la mitología griega, las ménades, las ninfas que criaron al dios Dionisio y dirigían por él rituales orgiásticos y homofágicos. Aunque no se dice de forma explícita qué ha pasado con el director y sus músicos, lectoras y lectores lo pueden intuir por unas referencias al color rojo, a partir del vestido de la protagonista hasta las manchas en los pañuelos de las señoras que salen del teatro: podría haberse derramado sangre humana. Se entiende que puede tratarse de canibalismo por la frase que concluye el cuento: «cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían» (2016, I: 268).

La protagonista, cuyo nombre se desconoce, es sádica y despiadada, y representa el mismo tipo de mujer presente en «Circe». Igual que Delia, la mujer vestida de rojo es una *femme fatale* asesina, que no tiene el menor remordimiento por la muerte de sus víctimas. Su histeria es atribuida, al principio, al teatro, que es personificado y feminizado por el narrador. Se trata de un espacio cerrado, igual que la casa. La señorita Mañara seduce y

mata a sus amantes en ese mundo privado; solamente sus padres están enterados de sus prácticas mortales. La mujer de rojo, en cambio, elimina a los hombres en un lugar público, aunque el resto de la gente es como si no estuviera presente, por estar bajo la hipnosis del éxtasis dionisiaco.³² En realidad, ella es la persona que dirige el concierto.

En el cuento, el narrador dice que, en pleno ritual, tiene miedo, aunque se mantiene a distancia de seguridad: «Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúcido» (2016, I: 265). La mujer-monstruo espanta y, contemporáneamente, atrae, igual que la mujer loca y la mujer libre, porque es de esas que «rompen los puentes con solo cruzarlos» (2019 [1963]: 17), que es lo que hace la Maga en *Rayuela*. Es de esas mujeres imprevisibles, incontrolables, desposeídas de la mirada del hombre, listas para poseer y matar sin pedir permiso: las «sembradoras del desorden» (Cixous, 1995: 45).

Por lo tanto, Cortázar parece huir no solamente de la “Gran Costumbre” bonaerense, sino también del “Gran Desorden” parisino. Quizá, para él, Francia no estaba suficientemente lejos de la Argentina. Como en «Casa tomada», algo - o alguien - penetraba en su espacio más cerrado - el teatro cotidiano, hecho de barreras “sonoras”, que cada uno arma en su interior - y le provocaba una sensación de miedo del que quería alejarse o, por lo menos, mantenerse indiferente, que es lo que intenta hacer el protagonista del cuento. Hay un terror que se dirige específicamente hacia el universo femenino, porque, como diría Horacio Oliveira en el capítulo 56 de *Rayuela*, «las mujeres son la muerte» (2019: 432). Ellas - “Ménades” de todos los días - pueden envolverte en su histeria y llevarte a la locura; incluso, tienen la capacidad de comerte, es decir, destruir totalmente tu “espectáculo”.

Algo dolía y podía venir del recuerdo de la incontrolable Maga-Edith o de la problemática relación con el gineceo familiar, que siempre estaba en la primera fila, para Cortázar. Sin embargo, de alguna manera, para seguir viviendo había que detener la hemorragia, pese a las mordidas de quien se vestía de rojo, aunque durmieran en el cuarto de al lado y su llanto no dejara dormir.

³² En *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1872), el filósofo Friedrich Nietzsche elaboró el concepto de dualidad entre apolíneo y dionisiaco a partir de su interpretación de las principales características de las divinidades griegas Apolo y Dionisio, respectivamente dios del sol, la música y la poesía y dios del vino y la embriaguez. Lo apolíneo se asocia con la racionalidad y la armonía (luz, claridad), mientras que lo dionisiaco con la irracionalidad y el caos (oscuridad, éxtasis). Las ménades, ninfas a las cuales Zeus encarga su hijo Dionisio, representan, por lo tanto, por antonomasia, el desenfreno de los sentidos y la locura femenina. Los personajes del cuento de Julio Cortázar pasan del primer estado al segundo gracias a la ayuda de las mujeres poseídas por la embriaguez divina y, finalmente, regresan al primero como si nada hubiera acontecido. Eso transmite el mensaje de que, por naturaleza, en el ser humano esos dos polos opuestos conviven y cualquier lucha no tiene sentido porque nunca habrá un ganador.

2.2 UN RUIDO CONSTANTE: «LA PUERTA CONDENADA»

A principios de noviembre de 1954, Julio Cortázar, a bordo del transatlántico *Florida*, llegó a Montevideo, donde transcurrió alrededor de un mes trabajando de traductor en una conferencia de la Unesco. Glop - así llamaba cariñosamente a Aurora Bernárdez - continuó el viaje hasta Buenos Aires: allí el escritor la alcanzaría y se la presentaría a su familia, por primera vez como su esposa. Desde la capital de Uruguay, Cortázar escribió varias cartas a Eduardo Jonquières; en una le dijo que sentía que no podía hacer otra cosa sino «aburrirme en este Montevideo archiprovinciano» (2012, I: 568). En otra reflexionó sobre la soledad y la amistad, recordando la muerte de su amigo Francisco Reta (1942):

Soy enfermizamente sensible a toda evocación de aquel pasado, porque con el orgullo de la soledad - aludo a Bolívar, a Chivilcoy - me creí su guardián, su depositario. La muerte de Paco ahondó ese sentimiento. Durante años me encerré literalmente en el recuerdo, negándome a aceptar nuevas amistades que amenazaran, con el creer de un nuevo afecto, borrar o mitigar las únicas que había contado para mí. Tuve nuevos conocidos, pero no amigos (2012, I: 572).

En esos días, Cortázar salió del aburrimiento y de la soledad gracias al encuentro con el poeta Fernando Pereda, que le presentó a Jean Bernabé y Marta Llovet, unas presencias importantes en el futuro del escritor. Bernabé, por ejemplo, traduciría *Bestiario* al francés, aunque su versión, finalmente, no fue aceptada por la editorial *Gallimard*. Antes de irse, escribió a la pareja franco-uruguaya:

Si no los hubiera conocido, me habría ido de Montevideo con una perfecta indiferencia. Por culpa de ustedes me voy con una sensación de pena, de no haber podido vivir más tiempo aquí, para pasar muchas otras noches en Carrasco, cerca de ustedes (2012, I: 574).

En la capital de Uruguay, el futuro autor de *Rayuela* se hospedó en el hotel Cervantes, un punto de referencia también para otros escritores argentinos - como Borges y Bioy Casares - cuando pasaban por Montevideo. En ese hotel ambientó «La puerta condenada», otro cuento publicado en *Final del juego* (1956). Esa ubicación y el nombre del protagonista se mencionan en la primera frase: «A Petrone le gustó el hotel Cervantes por razones que

hubieran desagradado a otros. Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto» (2016, I: 245). No obstante, la tranquilidad del protagonista pronto se ve afectada por el llanto de un niño que llega repentino y fuerte desde el cuarto de al lado: «Pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura» (2016, I: 246).

Petrone había sido informado de la presencia de una señora en la habitación contigua, pero había sido especificado que estaba sola. No se pueden explicar, por lo tanto, esos ruidos infantiles, que, entre otras cosas, le permiten descubrir la presencia de una puerta condenada detrás de un armario. Pronto, el llanto lo vuelve a despertar: «No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El sonido se oía a través de la puerta condenada, se localizaba en ese sector de la habitación al que correspondían los pies de la cama» (2016, I: 248). Entonces, intenta darse una explicación para no pensar que está enloqueciendo: «Por un segundo se le ocurrió a Petrone que tal vez esa noche estuviera cuidando al niño de alguna parienta o amiga» (2016, I: 248).

Formular esa hipótesis y hablar con el gerente del hotel - que, de nuevo, le confirma que la mujer está sola - no es suficiente para que la molestia termine; además, al llanto del bebé se suma la voz de la señora que intenta calmarlo. Al principio, Petrone cree que puede haberlo soñado, pero después sospecha que «aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse» (2016, I: 251). Entonces, empieza a imitar el quejido, lo que calla completamente, solo por poco, el del cuarto contiguo. Le sucede un grito por parte de la mujer, que dura apenas unos instantes.

El día siguiente, el gerente lo informa que la señora ya se ha ido y él se siente culpable porque piensa que puede haberlo hecho por su imitación de la noche anterior y llega a una conclusión: «No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario» (2016, I: 252). Sin embargo, antes de dormirse, casi extraña ese llanto que le había tenido compañía en los últimos días; pero pronto vuelve a escuchar el quejido y ya no lucha contra él: «No se había metido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormir» (2016, I: 253).

La mujer ha vuelto o Petrone ha enloquecido: Cortázar no aclara la naturaleza, ni las consecuencias, de unos hechos que se pueden considerar verosímiles. En una situación que podría ocurrirle a cualquiera - ser molestado por un niño en un hotel - el autor pone en la cabeza de sus lectoras y lectores - tras haberlo hecho con su personaje - una pregunta que no encuentra una respuesta definitiva, sino nada más hipótesis. En la mente de quien lee la historia, la duda permanece, igual que el llanto en la cabeza del protagonista.

En este cuento, la mujer es una madre histérica que, si la última hipótesis de Petrone es correcta, está cuidando a un niño imaginario, tal vez porque acaba de perder al suyo o porque no puede tener uno o, simplemente, porque tiene algún problema mental. En todo caso, se trata, una vez más, de una mujer “loca”. La locura domina muchos de los relatos y de los personajes cortazarianos, tanto masculinos como femeninos. Sin embargo, si para los primeros parece una condición necesaria para alcanzar una comprensión más profunda de la realidad - como pasa a Jonny Carter en «El Perseguidor» y a Oliveira en *Rayuela* -, para los segundos es un motivo de explotación: el personaje masculino aprovecha del supuesto estado de “excesiva irracionalidad” del personaje femenino para usarlo como puente hacia el Otro lado, dada su incapacidad de entender y defenderse de lo irracional.

El escritor argentino, en su vida personal, conocía muy bien la locura porque a Ofelia la consideraba «una hija loca perdida» (Dalmau, 2015: 312): usando esas palabras describió a Eduardo Jonquiéres el comportamiento de la hermana menor, caracterizado por «un monstruoso egoísmo» (Dalmau, 2015: 312). Cortázar, en esas líneas escritas al amigo, se consideraba afortunado por haber estado presente el día - el 31 de diciembre de 1959 - en que murió su padre adoptivo, el segundo esposo de su madre, Juan Carlos Pereyra. Se preguntó cómo habrían reaccionado solas al luto.

En la vida de Julio Cortázar, por lo tanto, los ruidos no tomaron solo la casa, sino también un hotel, precisamente antes de volver a ver a la familia: pasaron de un lugar privado - el más privado, el doméstico - a uno público, donde había más personas que se podían enterar de la situación, aunque - como en el teatro de «Las ménades» -, no hay riesgo de que eso pase porque el hotel está vacío. Los ruidos de la «Casa tomada» en Buenos Aires lo seguían persiguiendo en París. Llegaban a menudo, a veces también de forma más educada, tocando el timbre, en un sobre, por correo.

2.3 UNA PRESENCIA OPRIMENTE: «CARTAS DE MAMÁ»

Antes de *Rayuela* (1963), Julio Cortázar publicó otro libro de cuentos y otra novela, *Las armas secretas* (1959) y *Los premios* (1960), los cuales representaron dos etapas fundamentales para poder armar, unos meses después, su gran obra maestra. Mientras en «El perseguidor» - uno de los cinco relatos de *Las armas secretas* -, el protagonista busca alcanzar - perseguir - el otro lado de la realidad a través de su música, sus vicios y su visión

desordenada del mundo, en su vida personal Cortázar era el perseguido. Lo perseguían los mensajes que venían del otro lado del Océano: los de su familia, que lo necesitaba y se lo comunicaba constantemente.

El escritor argentino había huido a Europa para alejarse de lo que lo asfixiaba en Buenos Aires: los ruidos externos e internos; pero esa sensación permaneció e, incluso, se hizo más fuerte a partir de un sentimiento de culpa que lo acompañó desde el principio, como le comunicó a Jonquiéres el 24 de agosto de 1952, menos de un año después de su llegada a París:

Me hubiera hecho tan feliz estar un mes al lado de mi abuela, que está muy anciana y me extraña mucho. Cada carta suya me vuelca a un sentimiento de culpa como no puedes imaginarte. Y eso que no practica en absoluto el chantaje sentimental, tan frecuente en las familias hispano-argentinas, donde se cree que la obligación del hijo es vivir bajo el techo familiar (2012, I: 400).

«Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional» (2016, I: 375) podría considerarse una frase más escrita en una carta a su amigo Jonquiéres, sin embargo, es la primera del cuento «Cartas de mamá», publicado también en *Las armas secretas*. El protagonista masculino recibe constantemente noticias de su madre que vive en Buenos Aires y ninguna lo deja indiferente, sino lo contrario: «Cada carta de mamá [...] cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como duro rebote de pelota» (2016, I: 375). En el caso de él y de su esposa Laura, se trata de un pasado que tratan de ocultar cada día, como si hablar de lo que había pasado pudiera destruir esa torre lejana que se habían construido en París.

La burbuja en la cual vive la pareja explota cuando de la Argentina llega una carta con la noticia de que «“Esta mañana Nico preguntó por ustedes”» (2016, I: 379); pero Nico, hermano de Luis y exnovio de Laura, había muerto de tisis dos años antes. En ese transcurso, nadie lo había vuelto a mencionar para protegerse del dolor y por un sentimiento de culpa: Luis y Laura se habían hecho novios mientras Nico ya estaba en la cama. Sin embargo, la madre ya ha interrumpido ese silencio. Al principio, Luis no se lo comunica a Laura - porque «en realidad hubiera sido fácil cambiar Nico por Víctor, que era el que sin duda había preguntado por ellos» (2016, I: 379) - hasta que recibe una segunda carta de mamá con el aviso de que Nico va a ir pronto a París.

Como en el caso de la mujer detrás de «La puerta condenada», lo primero que el protagonista piensa es que la madre «“se ha vuelto loca”» (2016, I: 389); pero Luis no sabe si eso es cierto y empieza a tomar coñac para no pensar, porque, como creían en la «Casa tomada», «se puede vivir sin pensar» (2016, I: 117). En realidad, tiene miedo: a que Laura vuelva a tener pesadillas; a que alguien les diga que lo que han hecho es imperdonable; a que Nico llegue de verdad a París y les confiese que se ha muerto por culpa suya.

Al llegar la tercera carta, la pareja decide tomar el camino más fácil, es decir, la inacción: «Lo único que se podía hacer era no hacer nada, dejar que pasaran los días, salvo el viernes» (2016, I: 392). Igual que los hermanos de «Casa tomada», Luis y Laura prefieren aceptar pasivamente el evento que perjudica tanto su vida matrimonial como su equilibrio psíquico. La intervención fantástica cortazariana - repentina y nunca aclarada - inicialmente es considerada “locura” por parte de los personajes, pero esa “locura” termina siendo contagiosa: «“¿A vos no te parece que está mucho más flaco?”» (2016, I: 395) le pregunta ella a él, al final. Los dos acaban de regresar de la estación de trenes: separadamente han ido a ver si Nico había llegado a París.

Al final, no se sabe si el hermano ha muerto de veras o si los protagonistas han mentido. Puede ser que la madre haya querido vengarse o que hayan sido simples alucinaciones por parte de todos. Julio Cortázar, una vez más, quita la máscara a una realidad que, solamente en su nivel más superficial, es tranquila y ordenada, para desvelar la verdadera cara de lo acontecido: hay algo detrás del silencio y de los ruidos. Se puede encontrar algo sorprendente si se busca bien en el sobre de las cartas y no es necesario entrar en un manicomio - como Horacio en *Rayuela* - para averiguarlo.

Inicialmente, los aparentes problemas psiquiátricos de las mujeres cortazarianas sirven a los personajes masculinos para justificar su propia inquietud frente a lo “raro”, o sea, lo difícilmente entendible e inexplicable. Aprovechan de ellas y de su supuesto delirio para usarlas como medio: son un instrumento que con el que quieren «salir del pozo» (Cortázar, 2012, II: 58). Pero ellas no están locas: sufren, actúan, huyen y se buscan a su manera. La madre y la nuera escapan del sufrimiento a través del silencio, un silencio que es percibido por el hijo como una continua persecución. Las cartas llegan y siguen llegando, pero es como si estuvieran vacías. Para los tres, el “regreso” de Nico puede ser una salvación: ya podrían volver a hablarse como antes.

Junto con las cartas y las penetraciones fantásticas, el correo llevaba al buzón del escritor hispanoamericano también la angustia y la rabia, como se percibe por las palabras escritas a Eduardo Jonquières aún en 1952:

La familia es como una culpa que se lleva consigo. [...] Lo malo es que soy el cómplice secreto de mi abuela y de mi madre. Ellas me reclaman con su vida consciente. Y yo les respondo desde abajo, en los sueños, sobre todo, en mil reacciones del inconsciente, en el terror que me asalta cuando pasa un correo sin traerme sus noticias... Mi yo nocturno se venga duramente de las inteligentes decisiones que tomo de día (2012, I: 400).

A Julio Cortázar, perseguidor perseguido, ya lo reclamaban muchas personas: las lectoras y los lectores, cada vez más numerosas y numerosos, y las editoriales, para que sus libros se tradujeran a otras lenguas. Eso se entiende, por ejemplo, por lo que le escribió el 21 de febrero de 1952 a su traductor estadounidense, Paul Blackburn: «Mi novela *Los premios* es un best-seller en la Argentina. [...] La traducción en francés sale a fines de marzo» (2012, II: 223). Sin embargo, también había ese reclamo oprimente, el del círculo femenino del que había huido y seguía huyendo. A pesar de que el presente ya le daba muchas satisfacciones, por los viajes, los libros, Aurora y las nuevas amistades - Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa -, el pasado volvía y volvía asiduamente. Igual que para Luis, también para Cortázar «las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo» (2016, I: 375).

2.4 EL PASADO QUE NO SE DESPEGA: «LAS ARMAS SECRETAS»

A finales de los años cincuenta, en la vida del autor sudamericano, el éxito literario seguía paralelamente la felicidad matrimonial, como atestiguan las palabras escritas el 7 de agosto de 1957 a Eduardo Jonquières, a bordo del *Claude Bernard*, que iba rumbo a la Argentina: «Yo vivo tan en mis cosas, tan contento con la presencia de Aurora, que no necesito una vida de relación intensa» (2012, II: 139). Junto a eso, en la misma carta, se hace referencia también a un problema que afligía a su esposa y, por lo tanto, también a él. Se trataba de la salud y la soledad de la suegra:

Mi abuela ha estado muy enferma, y las cartas de mamá no me dejan ninguna ilusión acerca de su salud. Sé que me reclama, y bien sabés vos cuánto la quiero. El caso de Aurora es análogo: su madre se ha quedado completamente sola con la partida de Teresa. [...] La pobre señora ha perdido (en la muerte o la distancia) a su marido y a sus tres hijos en poco más de tres años. Aurora tiene desde hace rato un *guilt complex* que no la deja en paz (2012, II: 138).

Ese sentimiento compartido - la culpa y la preocupación hacia las mujeres de la familia Cortázar-Bernárdez - no dejaba en paz a la pareja argentina y la obligó a renunciar a nuevos viajes de placer para volver a casa y ocuparse de ellas. La que ya consideraban una «pesadilla diurna» (2012, II: 138) se volvió aún más oprimiente en 1958, cuando la condición de la madre de Aurora Bernárdez empeoró y ella empezó a considerar la posibilidad de regresar definitivamente a Buenos Aires.

En ese momento, la angustia de Cortázar fue grande porque eso significaba tener que escoger: renunciar a todo lo que había obtenido hasta ese momento en París o dejar a su amada compañera de vida. Sin embargo, en lugar de reaccionar de forma impulsiva, el escritor entendió la situación, aunque sus palabras, escritas nuevamente a Jonquières el 19 de abril, expresan una fuerte frustración: «¿Te imaginás a Miguel Ángel soltando los pinceles porque a su suegra le daban las saudades?» (2012, II: 154). El “Miguel Ángel de la narrativa fantástica” se encontraba otra vez asfixiado por unas manos que venían desde lejos; por un abrazo - con la familia y con la Argentina - del que no podía despegarse; por un pasado que regresaba constantemente, también en los cuentos.

Además que al autor, el pasado persigue también a la protagonista de «Las armas secretas», el relato que da el nombre al homónimo libro, publicado en 1959. Ella se llama Michèle, es francesa, tiene veinticuatro años, vive en París y sale con un chico dos años más joven que ella, Pierre. Le gusta, pero no quiere - porque, en realidad, no puede - entrar en intimidad con él. El muchacho, al principio, no entiende su incomodidad y niega lo evidente porque «es idiota haber pensado que Michèle no quiere subir a su cuarto. Si no viene es porque está absorta delante de la vitrina de una ferretería o una tienda» (2016, I: 503). Aunque le dice que ha sido una tontería pensar eso de su parte, «Michèle saca la mano de abajo y apoya la palma contra la nariz de Pierre» (2016, I: 504): rechaza cualquier contacto físico. Las pocas veces que acepta que él la bese, siente que le está haciendo daño y se lo reprocha.

La protagonista no quiere ni quedarse a solas con él, ni en el espacio privado de su casa - dejada libre por sus padres por unos quince días -, ni en un espacio público, como el del café en el que están sentados, aunque lleguen más personas. Él sigue sin entender, pero pronto «Michèle se acuerda» (2016, I: 508) que «sería la primera vez desde entonces» (2016, I: 508). Para Xavier, amigo de Pierre, es obvio que «te tiene miedo, te tiene asco, a veces te rechaza en lo más hondo de un beso, no se quiere acostar contigo, tiene horror de algo» (2016, I: 509). Y ese algo ha regresado a la vida de ella a través de él, sin que ninguno de los dos se haya dado cuenta: él empieza a cantar en alemán, recuerda una escalera y una bola de vidrio, y ve ante sí unas hojas secas. Después, «hay como una ansiedad rencorosa» (2016, I: 513) y, además, tartamudea.

Finalmente, ella decide soltarse: acepta que vayan a su casa, en las afueras de la capital, y le cuenta más de sí misma, por ejemplo, que «a veces tengo pesadillas, como todo el mundo» (2016, I: 514). Al llegar, él quiere tener sexo, pero, en cierto momento, «la suelta bruscamente, se mira las manos como si no fueran suyas» (2016, I: 516). Entonces, empieza a hablarle de la guerra, un tema que Michèle quiere evitar, aunque dice que los alemanes nunca molestaron a su familia. Al acercarse otra vez, ella comienza a sentir que delante de sí tiene a otra persona, mientras que a él le vuelven aún más rápidamente esos recuerdos ajenos: la bola de vidrio, las hojas secas, un bosque y un perro llamado Bobby. Pese a eso, siguen en la intimidad y él siente enojo; dentro de sí comienza a llamarla «perra» (2016, I: 526) y el sexo se vuelve más violento. Mientras tanto, están llegando a la casa los amigos Babette y Roland; él dice que aún sueña con un hombre: «Me acuerdo de cómo cayó, con la cara hecha pedazos en las hojas secas» (2016, I: 527). Es el mismo que se ha apoderado del cuerpo y de la mente de Pierre para vengarse. Al final, no se sabe si Pierre mata a Michèle o si los amigos consiguen llegar a tiempo y salvarla de nuevo.

La invasión fantástica empieza desde las primeras líneas del cuento, cuando el novio de la protagonista piensa en algo insólito para él: una «escopeta de doble caño» (2016, I: 503). En realidad, esos fragmentos de memoria - “las armas secretas” - no le pertenecen a él, sino a un soldado nazi que violó a Michèle durante la Segunda Guerra Mundial y que, por eso, fue asesinado en un bosque por los amigos de ella. Al final del cuento, las lectoras y los lectores tienen todos los elementos para armar el rompecabezas pensado por Julio Cortázar y las últimas líneas, por medio de Babette, aclaran lo que realmente pasó: «Abusar de una criatura que... Cuando pienso en lo que tuve que luchar para que Michèle no se matara» (2016, I: 527).

Está claro que la protagonista no ha superado su trauma: una violación sufrida en su adolescencia. Aún convive con los fantasmas de entonces, uno en particular: el de ese violador alemán que había delatado. Por lo que dice la amiga, ese desgarré íntimo la ha llevado a intentar suicidarse, pero, finalmente, ha resistido a la tentación. En el momento en que decide buscar superar el trauma, abriéndose a una nueva vida y a una intimidad sana y voluntaria, la pesadilla se hace carne y la oscuridad - que es también la del misterioso final - se la traga. El tentativo para salir de la “locura” y volver a una vida “normal” es castigado. La experiencia del pasado - que la bloquea en el presente - termina aplastándola completamente. El «acercamiento perfecto» (Cortázar, Jakfalvi, 2018: 48) - o sea, el encuentro sexual - la aleja para siempre de la curación; esa abertura máxima del cuerpo y de su fragilidad hacia la vida y hacia el Otro la encierra, tal vez, en un ataúd. Su búsqueda de una identidad sanada termina probablemente bajo tierra.

El protagonista también está buscando una identidad: la que le permita encontrarse con la Otra. Sin embargo, antes de hallarla, ha de enfrentarse con su doble, totalmente ajeno e inesperado, que se apodera de él de forma repentina, lenta y progresiva. De la misma manera actúa esa «superposición de algo extraño» (Cortázar, Jakfalvi, 2018: 48) que penetra la “primera cara” de la realidad como se instaura en el cuerpo - por la mente - de Pierre: en silencio, sin escándalo. La intervención fantástica no provoca ningún escándalo en los cuentos de Julio Cortázar: el que en un lado de la moneda se juzgaría como puro delirio es aceptado por los personajes y su efecto es irreversible en sus vidas. Sin embargo, algunos luchan porque buscar es luchar.

La lucha de ambos personajes acaba con una derrota: finalmente, Pierre y Michèle se encuentran solo de la manera más violenta. Su búsqueda del Otro y de una realidad “otra” acaba con la muerte, tanto física - ella - como identitaria - los dos -: la muerte del Yo por otro Yo. El inconsciente sumergido, que ya ha llegado a la superficie, ahoga completamente a los protagonistas: el nazi termina aplastando a los dos a través de una violación. Es la segunda - en su carne - para ella y la primera - en su mente - para él.

La violación de una mujer por parte de un hombre - imposición corporal y emotiva del dominador masculino al dominado femenino - es un tema que se vuelve a hallar en más cuentos de Cortázar: «Verano» y «Cuello de gatito negro» (*Octaedro*, 1974), «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*, 1977) y «Anillo de Moebius» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980); y también en las novelas *Rayuela* (1963) y *Libro de Manuel* (1973). El fantástico cortazariano mismo es un violador de la membrana más superficial realidad y de

las certezas de sus lectoras y lectores; por lo tanto, además de ser el “Gran Cronopio”, Cortázar podría definirse también el “Gran Violador”. Algunos de sus personajes le permiten el pasaje, como Alina en «Lejana», o lo buscan asiduamente, como Horacio en *Rayuela*.

Las mujeres cortazarianas reaccionan a las “violaciones fantásticas” de forma diferente: las “hembras” huyen y las “cronopias” violan a su vez. Las primeras escapan a través de un aparente delirio - las madres en «La puerta condenada» y «Cartas de mamá» - o del silencio - Irene en «Casa tomada», Laura en «Cartas de mamá» y Michèle en «Las armas secretas» -. Las segundas no esperan a que el hombre las aplaste: ellas son las dominadoras del juego erótico y lo aplastan primero: matándolo, como Delia con sus novios en «Circe» y la mujer vestida de rojo con los músicos en «Las Ménades».³³ Sin embargo, la huida puede ser el primer paso de una búsqueda para llegar a la Otra sí, a la Lejana, a ser una “cronopia” y una Maga.

Igual que Michèle, también Julio Cortázar resistió a la tentación de suicidarse, en 1952 y en 1959. Una vez más la escritura resultó para él un acto terapéutico: «Si no hubiera escrito *Rayuela* me habría tirado al Sena» (González Bermejo, 1978: 94). Afortunadamente para él, para la gente que lo quería - incluso sus lectoras y lectores - y para la historia de la literatura, al agua prefirió el papel y escribió, precisamente a partir de 1959, su gran obra maestra. Decidió seguir jugando y haciendo jugar al Otro. El juego, el amor y el humor fueron las “armas secretas” de sus cuentos y novelas.³⁴ De todas formas, continuó huyendo de los fantasmas del pasado y de las ménades del presente, pero siempre con esas “armas” en la funda.

³³ En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. (Anthropos, 1995), la autora, Hélène Cixous, especifica que hay una diferencia sustancial entre hombres dominadores y mujeres dominadoras: «Él domina para destruir. Ella domina para no ser dominada, domina al dominador para destruir el espacio de dominación» (1995: 87).

³⁴ En el capítulo «Eros Ludens» del libro *Julio Cortázar: mundos y modos* (Edhasa, 2004, pp.145-170), el autor, Saúl Yurkievich, reconoce, en la narrativa fantástica cortazariana, dos tipos de puentes o pasajes para acceder a la “Zona liberada”, o sea esa parte de la realidad que está bajo la superficie, siempre perseguida por Cortázar. Son los puentes o pasajes negativos y los puentes o pasajes positivos, tres de ambos lados: «Una triada negativa - inconducta, desfasaje, locura - se complementa con otra positiva - eros, juego, humor» (2014: 148-149).

CAPÍTULO 3

OCÉANO-MAGA: BÚSQUEDA (1959-1963)

A finales de 1958, al terminar *Los premios* (1960) - la primera novela del autor en ser publicada³⁵ -, Julio Cortázar empezó a madurar la idea de escribir «otra, más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible» (2012, II: 178). El 17 de diciembre, el creador de los cronopios le escribió a Jean Bernabé que estaba consciente de que ese nuevo libro «no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos» (2012, II: 178).

El autor argentino empezó a escribir lo que acabaría llamándose *Rayuela*³⁶ en 1959. Desde el principio, se refirió a ella como a una «antinovela» (2012, II: 187); su objetivo literario era muy claro: «romper los moldes en que se petrifica ese género» (2012, II: 187). Para lograr eso, era necesario superar la novela tradicional - yendo más allá de las novelas psicológica y surrealista³⁷ - y tomar otro camino, hecho de más caminos. Su objetivo último, sin embargo, era aún más ambicioso y seguía siendo el que ya había perseguido hasta entonces en sus cuentos: intentar llegar a (representar) «una realidad más grande, más estática, más expandida» (Cortázar, 2016 [2013]: 50), dejando «tanto hábito, tanta comodidad, mental y física, tanto mate» (2012, II: 188): la “Gran Costumbre”.³⁸

³⁵ Antes de *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963), Julio Cortázar había escrito otras tres novelas: *Divertimento*, *El examen* y *Diario de Andrés Fava*. Las tres fueron escritas entre 1949 y 1950 y se publicaron póstumas: las primeras dos en 1986, la tercera en 1995. *El examen* no fue publicado en 1950 porque la editorial Losada lo rechazó; *Divertimento* y *Diario de Andrés Fava* nunca fueron considerados a la altura de la publicación por el mismo autor. Según lo que se lee en una carta fechada 30 marzo de 1944, dirigida a Lucienne Duprat, había otra novela, anterior a todas las demás, escrita en 1943 y llamada *Las nubes y el arquero*.

³⁶ Al principio, el título pensado por el autor no era *Rayuela*, sino *Mandala*. El mandala es un símbolo religioso, presente en el hinduismo y el budismo. Cortázar lo conoció durante su primer viaje a la India, en 1956. Igual que la rayuela, se divide en casillas; cada una corresponde a una diferente etapa espiritual. Según Saúl Yurkievich, Julio Cortázar «al titularla *Rayuela* privilegia la noción de juego sobre la de ritual iniciático, aproxima el espacio narrativo a un ámbito más inmediato, más ligado a la experiencia común» (2004: 145).

³⁷ A este propósito, en una carta dirigida a Jean Bernabé, fechada 27 de julio de 1959, Cortázar comentó: «Yo creo que la novela “psicológica” ha llegado a su término, y que, si hemos de seguir escribiendo cosas que valgan la pena, hay que arrancar en otra dirección. El surrealismo marcó en su momento algunos caminos, pero se quedó en la fase pintoresca» (2012, II: 187).

³⁸ En una de sus *Clases de literatura*, Cortázar explicó que escribió *Rayuela* respondiendo a «tres motivos fundamentales» (2016 [2013]: 209), que llama también “niveles” o “intenciones”; estos son: metafísico, idiomático o semántico y de lectura. Comentando el primero, aclaró: «En el fondo *Rayuela* es una larga

El entero proceso de creación de la que es su obra maestra más celebre - hecha de escritura, reorden de lo escrito, corrección de pruebas y perfeccionamiento de todo detalle - duró más de cuatro años. *Rayuela* fue publicado el 28 de junio de 1963; sin embargo, aún antes de terminar la primera versión en septiembre de 1961, Cortázar sentía que lo que tenía entre sus manos era «materia explosiva» (2012, II: 237). Antes que nada, ese prometido estallido iba a ser por y para las lectoras y los lectores, *focus* de una revolución literaria armada por el lenguaje, empujada por el juego e incitante a la búsqueda: «una llamada al desorden necesario» (2012, II: 433).

Dejándose dominar por ese desorden, como lo harían sus personajes, el autor argentino escribió, sin ningún plan preestablecido, lo que llamaría también una «contranovela» (2012, II: 338), empezando casi por el final. Según lo que le dijo en su última entrevista a Omar Prego Gadea (2004: 180), tras ver una situación muy similar en Buenos Aires, lo primero que pasó al papel fue el famoso episodio del tablón del capítulo 41, cuyos protagonistas son Oliveira, Traveler y Talita. A partir de allí, vino todo lo demás, como París, el Club y la Maga. Solamente al tener todo escrito, Cortázar decidió el orden y el “desorden” de los capítulos, porque eso no iba a ser un libro, sino «muchos libros, pero sobre todo dos libros» (2019: 3).³⁹

Julio Cortázar quiso dar a sus lectoras y lectores la posibilidad de decidir cómo jugar a la *Rayuela*: ser, una vez más, simples espectadores o llegar a ser coautores de la historia. Al elegir la primera vía, el libro acaba después de cincuenta y seis capítulos y los demás noventa y nueve se consideran opcionales; al tomar el segundo camino se acepta seguir un “tablero de dirección” que hace empezar el libro con el capítulo 73, mezcla todos los demás - salvo el número 55 que no está - y no hace acabar nunca la historia. En ambos casos, los hechos ocurren en dos lugares diferentes: del lado de allá, en París - según la lectura convencional, del capítulo 1 al 36 - y del lado de acá, en Buenos Aires, según la misma del capítulo 37 al 56.

En la misma *Rayuela*, el escritor, a través de los comentarios de Morelli - las así llamadas “morellianas” - y de su aspirante a discípulo Horacio Oliveira, identifica a dos tipos de lectores. El primero es el “lector-hembra”, el cual, según Morelli, en el capítulo 79,

meditación - a través del pensamiento e incluso a través de los actos de un hombre sobre todo - sobre la condición humana» (2016 [2013]: 209).

³⁹ A este propósito, Julio Cortázar, en su última entrevista, le dijo a Omar Prego Gadea: «Solo cuando tuve todos los papeles de *Rayuela* encima de una mesa, toda esa cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo. Pero ese orden no estuvo nunca en mí antes y durante la ejecución de *Rayuela*» (2004: 179).

«no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado» (2019: 495) porque, como para Oliveira, en el capítulo 99, «no quiere problemas sino soluciones» (2019: 551); por eso, prefiere leer el libro de una forma pasiva: la tradicional, la de cualquier otra novela. El segundo, en cambio, es el “lector cómplice”, el cual, en el capítulo 79, se dice que «podría ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*» (2019: 497). Para que uno no se quedara con la fachada y entendiera algo más que la superficie de sus palabras, Cortázar incitó a que sus lectoras y lectores fueran sus cómplices:

La morfología que le di finalmente a *Rayuela* fue aceptada sin ningún inconveniente. Es decir, por un lado, la doble posibilidad de lectura y, en segundo lugar, la evidente recomendación que yo le hago al lector de que lo lea de la segunda manera, porque ahí es donde lo va a leer entero. Si lo lee de la primera, pierde mucho (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 184).

El autor invita a que se juegue junto a él o, incluso, solos, porque es posible también un tercer tipo de lectura: totalmente libre, sin ningún orden o recomendación, lo que lleva a perderse. Eso es lo que hacen los protagonistas en París, juegan en un laberinto que está tanto dentro como fuera de ellos: su mente, la ciudad, la vida. Los miembros del Club de la Serpiente juegan a ser “poetas malditos”; Horacio y la Maga juegan a ser amantes, con su cuerpo y el lenguaje; ella “juega” a ser madre; él juega a recrearla en Buenos Aires. Juegan para alejarse de la “Gran Costumbre” y acercarse al nivel más profundo de la realidad, simbólicamente el Cielo de la rayuela: ese estrato que no se puede alcanzar por medio del puro raciocinio.

Los jugadores en *Rayuela* son principalmente cuatro: Horacio Oliveira, escritor y escultor argentino que vive en París, de donde acaba siendo expulsado, hecho que lo hace regresar a Buenos Aires; Lucía, para todos “la Maga”, una joven uruguaya que cría sola a su bebé, Rocamadour, tras cuya muerte, desaparece; Manolo Traveler, esposo de Talita, que trabaja en un circo y, a pesar de su nombre, nunca ha viajado; Atalía Donosi, llamada “Talita”, esposa de Traveler, farmacéutica, que trabaja en el mismo circo. A ellos se suman, en París, los demás siete miembros del Club de la Serpiente: Ossip, Roland, Babs, Guy, Etienne, Wong y Perico; las tres amantes de Oliveira: Pola y la *clocharde* Emmanuèle, en Francia, y Gekrepten, en la Argentina; y el novelista Morelli, *alter-ego* de Julio Cortázar.

Entre los protagonistas se pueden identificar cuatro parejas de *doppelgänger*.⁴⁰ Según la división propuesta por Ana María Berrenechea (1983: 812), son dobles “complementarios” Horacio y la Maga, Horacio y Traveler, Horacio y Talita; dobles “gemelos” la Maga y Talita, Talita y Traveler.⁴¹ Los “complementarios” se diferencian por oposiciones radicales, mientras que los “gemelos” por unas variaciones leves. En este juego de espejos, que acontece en ambos lados del Océano, lo que dicta la diferente actitud de los personajes es, esencialmente, el binomio vida/no vida (1983: 817): Horacio describe, pero no vive, por lo contrario, sus complementarios sí, porque van más allá del puro conocimiento abstracto y razonamiento metafísico. Ellos - ellas, más bien - tocan la realidad, viven el mundo. En capítulo 142, Roland, que está en el mismo plano de Oliveira, critica a la Maga precisamente por preferir la concreción:

Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. Ahí está, fijate: no era capaz de creer en los nombres, *tenía que apoyar el dedo sobre algo* y sólo entonces lo admitía. No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el Occidente, a las Escuelas (2019: 669, resaltados míos).

Además de las parejas, Julio Cortázar añade triángulos al juego; estos son, principalmente, dos: Horacio-Maga-Ossip y Horacio-Talita-Traveler. En ambos casos, el personaje femenino está en el medio y representa el objeto del deseo masculino, tanto sexual como metafísico. Ellos las usan como puente para cruzar al Otro lado: de la calle-Tierra hasta el Absoluto-Cielo. Ellas son los hilos que ellos necesitan para salir del laberinto sin fallecer; del manicomio sin enloquecer; del juego sin perder. Sin embargo, el hilo se rompe y ellas se niegan a ser nada más que ese instrumento: la Maga no vuelve a los puentes parisinos y desaparece; Talita no cruza el tablón y decide que no va a jugar a la rayuela. Son libres - cronopias - y no se dejan alcanzar. Pueden empezar solas otro juego.

⁴⁰ La palabra alemana “*doppelgänger*”, cuyo significado es literalmente “el doble andante”, se refiere a la figura del sosias o doble. Cortázar la usa ocho veces en *Rayuela*, siete en el capítulo 56. Oliveira se dirige a Traveler utilizando ese término: «¿No te llama la atención, *doppelgänger*?» (2019: 429). Él lo rechaza y le contesta: «El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como descarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo. [...] Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana» (2019: 431).

⁴¹ Las categorías de *doppelgänger* propuestas por Ana María Berrenechea en «Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*» (*Revista iberoamericana*, No.125, 1983, pp.809-828) son tres: complementarios, gemelos y versiones deformantes. En el primer caso, el resultado del desdoblamiento acaba dando dos opuestos que se autocompletan y recomponen una «unidad perdida» (1983: 812), como Horacio y la Maga; en el segundo, las figuras comparten sus características principales, como la Maga y Talita; en el tercero, se modifica el personaje a través del humor o de la degeneración, como Ossip respecto a Horacio, o Emmanuèle respecto a la Maga.

3.1 PERDERSE PARA BUSCARSE

Si se sigue la lectura lineal (1-56), *Rayuela* empieza con una pregunta que Horacio Oliveira se hace a sí mismo: «¿Encontraría a la Maga?» (2019: 11). Ella ya no está y la historia de ellos ha terminado: «Se acabó. Oh, Maga, y no estábamos contentos» (2019: 13). Sin embargo, él sigue buscándola por las calles de París y cuenta con volver a verla en los lugares en que se hallaron tantas veces: «Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cineclub o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino» (2019: 12). Ese puente es el *Pont de Arts* y sus formas - como sugiere Luisa Valenzuela⁴² en una entrevista (Hopenhayn, 2017: 8.50-9.30) - se confunden con las de la misma Maga:

[...] ya su *silueta delgada* se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su *delgada cintura* y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas (2019: 11, resaltados míos).

El protagonista busca un puente, pero no un puente físico - de piedra, como el *Pont des Arts* -, sino un puente metafísico que lo lleve al Otro lado. Sin embargo, aunque llegue al él, no puede cruzarlo solo, necesita a alguien más para alcanzar la “Zona Sagrada”: el estrato más profundo y genuino de la realidad; el Absoluto; el Paraíso en la Tierra. Quiere que la Maga sea lo que Beatriz fue para Dante Alighieri en *La Divina Comedia*: «un camino hacia lo eterno» (Ibsen, 1989: 38). Identifica en ella una rescatadora porque «ella conoce el secreto de la rayuela» (Ibsen, 1989: 39), que no está hecho de teorías ni de palabras.

Para poder navegar en el Océano-Maga, Oliveira necesita aceptar vivir el caos: el “Gran Desorden” que ella encarna. Ha de dejar su visión organizada del mundo para empezar a tocarlo, como lo hace ella, que «es un ser experimental y no metafísico» (Plaza Morales, 2019: 65). Ella es concreción, ignorancia, naturaleza, intuición; él, en cambio, es pura abstracción, conocimiento, cultura, racionalidad. En ese sentido, la pareja latinoamericana representa perfectamente la categorización binaria, típica del pensamiento

⁴² Luisa Valenzuela (1938) y Cortázar se conocieron en Ciudad de México, en 1975. Sobre Carlos Fuentes y él, escribió el libro *Entrecruzamientos* (Alfaguara, 2014). Cortázar dijo de ella: «es una de las mejores escritoras argentinas por su valentía, su lenguaje valiente, sin autocensuras ni ultranzas» (Valenzuela, 2014: 13).

occidental, con la que la ideología falocrática divide los sexos: la mujer es el ser pasional, dominado por el instinto y, por eso, muy cercano al mundo animal; el hombre es el ser racional, que antepone la reflexión, suficientemente distante de las bestias para tener el derecho de ejercer el poder sobre todo lo demás y considerarse «la medida de todo» (Bourdieu, 2021: 28): lo neutro que ya no necesita justificarse⁴³.

Ella es «el otro que escapa a mi entendimiento» (Cixous, 1995: 25) y, precisamente por no comprenderla, se convierte en algo amenazante que hay que dominar antes de sea demasiado tarde.⁴⁴ Es la Otredad que el hombre necesita construir para afirmarse y alejarse del miedo porque, para el dominador masculino, «toda mujer es un miedo» (Cixous, 1995: 25). Por lo tanto, es necesario contenerla y, para hacer eso, hay que excluirla, silenciarla, reprimirla hasta llegar a destruirla. Se empieza con inventarla: ella es la pasividad, un sujeto que no está hecho para la acción, sino para la subordinación. Como a una eterna niña, hay que protegerla, incluso de sí misma, de su cuerpo, por eso, se lo han quitado.

Ella ha sido secuestrada: «no ha podido habitar su “propia” casa» (Cixous, 1995: 20). Después, la han encarcelado en la oscuridad: se ha hecho prisionera de la mirada masculina. Se ha vuelto, entonces, dependiente del juicio del dominador, que le ha impuesto «un estado permanente de inseguridad corporal» (Bourdieu, 2021: 86).⁴⁵ Su cuerpo está únicamente para el otro: para que él proyecte su deseo, albergue su placer, engendre su descendencia. Por lo tanto, la que tiene miedo ahora es ella: miedo a sí misma; por esa razón, no se atreve a gozar y a salir del laberinto en que le han impuesto vivir. Pese a eso, aun manteniéndola encerrada, el hombre no se ha despojado de su terror hacia “los femeninos”. Al mismo tiempo, se siente atraído por el misterio, pero esa atracción no ha sido suficiente para tratar de entenderla: no hay puente porque se necesita construirlo.

⁴³ En este sentido, en *La dominación masculina* (Anagrama, 2021 [2000]), Pierre Bourdieu especifica: «La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión antropocéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya» (2021: 22).

⁴⁴ Para Hélène Cixous, las economías libidinales masculina y femenina están construidas a partir de exigencias y obligaciones diferentes. La primera se basa en un miedo muy delimitado y perfectamente localizable: el «miedo de la exportación, de la separación, de la pérdida del atributo. Dicho de otro modo, impacto de la amenaza de castración» (1995: 37). Eso se debe a que la sexualidad masculina se centra completamente alrededor del pene, algo que no pasa en la mujer, que «no monarquiza su cuerpo o su deseo» (1995: 48). La segunda se funda, en cambio, en la apertura hacia lo otro (hacia la vida) y no en la ausencia (del falo), como afirmado por Sigmund Freud, el cual habla de «primacía del falo» en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Por lo tanto, el falo no es el único valor y la niña no es, como entendía Freud, un hombrecito defectuoso.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina* (Anagrama, 2021 [2000]), habla del concepto de “dependencia simbólica”, por la que las mujeres «existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto *objetos* acogedores, atractivos, disponibles» (2021: 86). En ellas eso produce una distancia entre el cuerpo real, que las encarcela, y el cuerpo ideal, al que intentan llegar.

En el capítulo 21, Oliveira observa a la Maga precisamente desde un puente: la mira desde lejos, pero no la entiende porque no sabe cómo acercarse a ella. Aunque afirma que «llegué a aceptar el desorden de la Maga, como la condición natural de cada instante» (2019: 22), aún no logra vivir en sí mismo ese caos y se queda nada más en la orilla del entendimiento, tanto de la realidad como de “los femeninos”. Busca un pasaje seguro que le permita cruzar el río porque no está dispuesto a nadar. Ella, en cambio, nada en el medio del río o, más bien, es ese río (Hopenhayn, 2017: 24.13). Por eso, no cabe, no se siente cómoda, en su mundo tan (de)limitado por lo racional. A él no le queda otra opción sino seguir observándola:

Hay ríos metafísicos, *ella los nada* como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, *ella los nada*. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, *ella los nada*. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas (2019: 127-128, resaltados míos).

A pesar de ser lo Anhelado, la Maga recibe por parte de Oliveira palabras extremadamente despreciativas: para él, ella es «torpe y distraída» (2019: 12), «petulante y malcriada» (2019: 14), además de «loca» (2019: 261), pero, sobre todo, ignorante: «Eras una carga en el Louvre, no se podía andar con vos al lado, tu ignorancia era de las que estropeaban todo goce, pobrecita» (2019: 250-251). A partir de su incompreensión, él la considera muy limitada para su mundo “científico”, tanto que «era insensato querer explicarle algo a la Maga» (2019: 40). Los demás miembros del Club de la Serpiente tienen la misma opinión y sienten el mismo fastidio ante ella, por ejemplo, «se irritaban por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando» (2019: 38). Para ellos, ella es un peso: «Todos suspiraban cuando ella hacía alguna pregunta. Horacio y sobre todo Etienne, porque Etienne no solamente suspiraba, sino que resoplaba, bufaba y la trataba de estúpida» (2019: 173).

En el grupo, la Maga es nada más que una presencia. Aunque se esfuerza haciendo preguntas, no logra participar en las discusiones intelectuales porque no funciona de la misma forma. Su visión es diferente porque no parte totalmente del intelecto, y Horacio, que persigue esa manera de ver el mundo, lo intuye: «No era en la cabeza donde tenía el

centro» (2019: 40). Finalmente, ella es «una excéntrica» (Terrones Saldaña, 2004: 6) dentro del Club. Dejan que se quede por ese misterio que la rodea: no es el misterio de su vida anterior a la llegada a París - de la que termina hablando con Ossip -, sino el misterio de cómo ven sus ojos: el eterno misterio femenino. Horacio pide que se lo muestre: «Déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos» (2019: 128).

Para ver como la Maga es necesario un contacto más cercano, íntimo. Oliveira quiere «penetrar el misterio» (Girón, 2005: 6) y lo intenta por su cuerpo, a través del sexo. En ese sentido, «el acto sexual representa la última puerta por abrir, la tentativa final» (Girón, 2005: 50) para que él alcance el Otro lado. Los recorridos por las calles parisinas pasan a ser recorridos por el cuerpo de su amante (Nouzeilles, 2001: 72). La sola comunicación factible entre ellos es la erótica: «La única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor» (2019: 45).⁴⁶

El cuerpo femenino se abre para que el protagonista entre en la “vía mágica” que lo ha de llevar a la surrealidad. Ella, percibida como «mujer-cosa-misterio» (Girón, 2005: 49), se deja poseer, aunque sabe que él no la ama; controla la situación, está consciente de lo que hace: «Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos» (2019: 45). Horacio se siente el Zeus toro - tanto que «la hizo Pasifae» (2019: 44) -, el dominador absoluto, pero ella no es un cuerpo muerto, dispuesto solamente a darle placer: «crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética» (2019: 44). A partir de su propio placer, quiere encontrar la muerte y renacer:

[...] la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix, el ingreso al concilio de los filósofos, es decir a las charlas del Club de la Serpiente: la Maga quería aprender, quería ins-struir-se (2019: 45).

La Maga desea para sí misma la muerte para renacer de sus cenizas: según el narrador, quiere ser diferente para acercarse al mundo racional de sus amigos intelectuales; pero se puede dudar de que esa sea su voluntad: si Horacio no consigue llegar a ella, ni a

⁴⁶ La Maga quiere morir no solamente durante y mediante el acto sexual; expresa el mismo deseo también en otros momentos, fuera del amor. Para ella, la muerte parece ser una liberación que anhela: «La idea de matarme me hace siempre bien» (2019: 119). Ese deseo puede interpretarse como la voluntad de desposeerse totalmente de su cuerpo para después reposarse de él y de su autonomía, como sujeto y como mujer. En este sentido, según Hélène Cixous, «Solo a través de la muerte [la mujer] puede recobrar la feminidad» (1995: 91); es decir, puede salir del dominio masculino.

través de la cercanía más profunda, prefiere «hacerla de verdad suya, [...] traerla de su lado» (2019: 46). Y habrá más tentativas y más violentas: Oliveira viola el cuerpo de la Maga en el capítulo 20. El acto se describe de una forma implícita, mientras ella le habla de las demás violaciones que sufrió en su vida, a partir del negro Ireneo, cuando tenía trece años, hasta él, en ese momento:

—Una especie de ceremonia expiatoria, y por qué no propiciatoria. Primero el negro.

—Sí —dijo la Maga, mirándolo—. Primero el negro. Después Ledesma.

—Después Ledesma, claro.

—Y los tres del callejón, la noche de carnaval.

—Por delante —dijo Oliveira, cebando el mate.

—Y Monsieur Vincent, el hermano del hotelero.

—Por detrás.

—Y un soldado que lloraba en un parque.

—Por delante.

—Y vos.

—Por detrás. Pero eso de ponerme a mí en la lista estando yo presente es como una confirmación de mis lúgubres premoniciones (2019: 111).

La Maga habla, pero nadie la escucha, ni cuando cuenta algunos de los momentos más dramáticos de su vida: quedó huérfana de madre a los cinco años, fue criada por sus tías y su padre, el cual la pegaba solo por estar jugando en la calle; luego, llegaron las violaciones, la negación a abortar, Rocamadour y la huida a Francia. Las pocas veces que alguien la oye - porque nada más la oyen - se burla de ella o duda de lo que ha dicho: «¿Entonces la historia del negro era verdad?» (2019: 167), le pregunta Ossip. Tanto su goce como su dolor son filtrados por la voz masculina: la del narrador, en tercera persona, y la de Horacio, en primera. En cuanto abre la boca para decir algo, se quiere silenciarla; para él, no es necesario que la Maga hable para que pueda acceder a su mundo. Sin embargo, se equivoca porque lo único que consigue es penetrar un cuerpo:

[...] te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y *no puedo dar el salto*, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, *no paso de tu cuerpo* (2019: 532, resaltados míos).

Incluso en la mezcla sexual, Horacio la prefiere sin voz: «callate, no empecés allá arriba tus apariencias despreciables, tus fáciles espejos. Qué silencio tu piel» (2019: 676). Oliveira no logra entrar en contacto con la Maga si no a través de la violencia corporal porque, para él, «violar es explicar» (2019: 54). Puede observar el Océano-Maga solamente desde la orilla; se queda nada más que con su olor a algas y a olas: «Hay tantas algas, la Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma» (2019: 675). Además, considera que «nada podía ser más importante para ella» (2019: 43) que hacer el amor: es la única forma con la que él se puede comunicar con ella. No lo intenta de otra forma.

De su parte, la Maga sí, hace el intento de construir con Oliveira un contacto que vaya más allá del encuentro de las carnes. Lo hace por medio del lenguaje, gracias a una creación que es totalmente suya: una lengua inventada que llama “glíglico” y de la que está sumamente orgullosa. A su amante le reprocha que no sabe usarla de la manera correcta y, una vez más, él expresa su total falta de estima por ella; además, no le cree cuando le dice que no se ha acostado con Ossip:

—Me aburre mucho el glíglico. Además, *vos no tenés imaginación*, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice «contando de».

—*El glíglico lo inventé yo* —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero *no es el verdadero glíglico*.

—Volviendo a Ossip...

—No seas tonto, Horacio, te digo que no me he acostado con él. ¿Te tengo que hacer el gran juramento de los *soux*? (2019: 114, resaltados míos).

El entero capítulo 68 está escrito en esa «lengua erótica» (Hopenhayn, 2017: 20.50), que se entrelaza con el español como se entrelazan los cuerpos en el amor. Ella encarna, precisamente, el glíglico, lengua irracional, reino de las jitanjáforas, producto de una desbordante creatividad y libertad; en cambio, él representa el castellano, idioma que no sale de lo establecido por la gramática, cuyas normas hay que respetar. Julio Cortázar no explicita lo que está pasando realmente entre los dos amantes porque, una vez más, quiere dar a sus lectoras y lectores la oportunidad de ser coautoras y coautores de la historia junto a él. Y «de pronto era el clínón» (2019: 468) de la lectura y de su literatura:

Apenas él le *amalaba* el noema, a ella se le agolpaba el *démiso* y caían en *hidromurias*, en salvajes *ambonios*, en *sustalos* exasperantes. Cada vez que él procuraba *relamar* las *incopelusas*, se enredaba en un *grimado* quejumbroso y tenía que *envulsionarse* de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las *arnillas* se *espejunaban*, se iban *apeltronando*, *reduplimiendo*, hasta quedar tendido como el *trimalciato* de *ergomanina* al que se le han dejado caer unas *filulas* de *cariaconcia*. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se *tordulaba* los *burgalios*, consintiendo en que él aproximara suavemente sus *orfelunios*. Apenas se *entreplumaban*, algo como un *ulucordio* los *encrestoriaba*, los *extrayuxtaba* y *paramovía*, de pronto era el *clinón*, la *esterfurosa convulcante* de las *mátricas*, la *jadebollante embocapluvia* del *orgumio*, los *esproemios* del *merpasmio* en una *sobrehumítica agopausa*. ¡Evohé! ¡Evohé! *Volposados* en la cresta del *murelio*, se sentían *balpamar*, perlinos y *márulos*. Temblaba el *troc*, se vencían las *marioplumas*, y todo se *resolviraba* en un profundo *pínice*, en *niolamas* de *argutendidas* gasas, en *carinias* casi crueles que los *ordopenaban* hasta el límite de las *gunfias* (2019: 468, resaltados míos).

Por medio del lenguaje, la Maga logra conservar su libertad, «única ropa que le caía bien» (2019: 45), según Horacio, el cual, sin embargo, no puede sostenerla. Entre tantos juicios masculinos, ella encuentra el espacio para insertar su voz. Al principio, lo hace oralmente, con el glíglico, pero, después, añade la escritura⁴⁷: le escribe una carta - el entero capítulo 32 - a su hijo, Rocamadour. Le habla como si aún estuviera vivo y la pudiera entender; en cambio, ha muerto, una noche, silenciosamente, en el cuatro de al lado. Son sus últimas palabras antes de desaparecer: un epitafio para el niño, que no logra “sepultar” definitivamente; un “testamento” para Horacio, lo único que le deja cuando ya sabe que no volverá a verlo nunca más; un total desahogo para ella, que da, por fin, su versión - visión - de los hechos. Escribe en el espejo - superficie borrosa - una galería de frases contradictorias que aparecen y desvanecen con su respiro. Reconoce y, al mismo tiempo, niega su sufrimiento:

Ahora solamente *te escribo en el espejo*, de vez en cuando tengo que secarme el dedo porque se moja de lágrimas. ¿Por qué, Rocamadour? *No estoy triste, tu mamá es una pavota* (2019: 242, resaltados míos).

⁴⁷ Por primera y única vez en *Rayuela* la voz de la Maga es la voz narradora. En el resto del texto, la protagonista es silenciada por las voces del narrador y de Horacio, salvo cuando dialoga con los demás personajes, en especial, con los dos hombres que la convierten en un objeto de disputa, Oliveira y Gregorovius (Ramos-Izquierdo, 2018: 23) y la critican sin remordimiento. Se le concede, o ella misma se gana, lo que Cixous llama «el privilegio de la voz» (1995: 54).

Yo no te podría tener aquí, aunque seas tan pequeño no cabrías en ninguna parte, te golpearías contra las paredes. Cuando pienso en eso *me pongo a llorar*, Horacio no entiende, cree que soy mala, que hago mal en no traerte, aunque sé que no te aguantaría mucho tiempo. Nadie se aguanta aquí mucho tiempo, ni siquiera tú y yo, *hay que vivir combatiéndose*, es la ley, la única manera que vale la pena, pero duele, Rocamadour (2019: 245, resaltados míos).

Es el borde de la locura o, simplemente, el borde del Océano-Maga, en el que Oliveira no puede sumergirse, tal vez porque no logra descentrarse. Siempre siente que debe estar en el centro: «¿Por qué encuentro una carta a su hijo que en realidad es una carta para mí?» (2019: 247). Para no ahogarse, intenta ahogar la autoestima de la Maga haciéndole entender que es ella el problema: ella está del lado equivocado, solo porque él no puede alcanzarlo ni comprenderlo. A veces la Maga le da razón, se deja aplastar, pero, finalmente, no renuncia a su visión, a sí misma:

Horacio tiene razón, no me importa nada de ti a veces, y creo que eso me lo agradecerás un día cuando comprenderás, *cuando veas que valía la pena que yo fuera como soy*. Pero lloro lo mismo, Rocamadour, y te escribo esta carta porque no sé, porque a lo mejor me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible (2019: 246, resaltados míos).

Vivir en lo profundo es más difícil que vivir en la superficie, pero ella siente que aún vale la pena. Recuperada su voz y recobrada su independencia, después de la muerte del hijo, la Maga decide dejar a Horacio y el Club de la Serpiente para mantener su libertad. Se desvanece y nadie sabe adónde ha ido; si alguien lo sabe - Horacio sospecha de Ossip -, no lo dice. Según sus amigos, las posibilidades son, por lo menos, cinco: ha regresado a Montevideo, su ciudad natal (1); permanece escondida en París, tal vez cuidando a Pola, la otra amante parisina de Oliveira (2); se ha suicidado tirándose al Sena (3); se ha ido a Italia, a Perugia (4) o a Lucca (5). En todo caso, ha huido.

Al escapar, la Maga se ha sustraído de la mirada masculina que le quería imponer una visión - el dominio de la razón, por la que ella era una estúpida y una ignorante - y un rol muy específico: el de subordinada, que la obligaría a ser siempre un puente para los hombres. Sin embargo, ella «era de las que rompen los puentes con solo cruzarlos» (2019: 17) y es exactamente lo que decide hacer: romper el vínculo que la ata a lo que la lastima.

No quiere ser Beatriz, sino Ariadna, pero el laberinto prefiere atravesarlo sola y ser su propia guía, su propio hilo. Puede ser que por eso no quiere que Horacio la llame Lucía: «Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así» (2019: 104). Es decir, no quiere ser la luz del camino del Otro; prefiere ser faro para sí misma.

Huyendo, la Maga afirma que no quiere ser como Nadja - forma breve de *Nadezhda*, en ruso “esperanza” -, la protagonista del homónimo libro (1928) de André Breton, que se había vuelto a publicar revisado en 1962, un año antes que *Rayuela*. Es decir, no quiere ser esa esperanza salvífica que los hombres necesitan para su «búsqueda metafísica» (Valbuena Briones, 1974: 317). No quiere ser la mujer anhelada por los surrealistas: una musa inspiradora y *femme enfant* que necesita ser educada porque no puede salir sola de su condición infantil y, por no lograrlo, termina en un manicomio. La Maga es la surrealista porque vive en sí misma la surrealidad⁴⁸, que es lo que persiguen y no alcanzan tanto Breton como Oliveira y el mismo Cortázar. Al irse, la Maga puede ser la Perseguidora.

Para la protagonista, la fuga representa una oportunidad: ya puede salir del dominio masculino⁴⁹ para ser luz - volver a ser Lucía - únicamente para sí misma. No pudo conseguirlo la primera vez, después de escaparse de Montevideo con Rocamadour entre los brazos. Puede lograrlo aún, dejando el margen en el que quieren que permanezca y empezando a buscarse. No importa que lo haga en las calles que ya conoce - las de Montevideo o París - o en la oscuridad de lo desconocido - por Perugia o Lucca - o bajo el agua del río Sena, en el cual sabe nadar; el mismo hecho de perderse le hace tomar otro camino. Ella es su puente. Se busca por dentro, ni necesita cambiar de lugar; los demás, en cambio, siguen buscándola por fuera, en otras ciudades, en otros cuerpos. No será ella - la “Gran Cronopia” - el personaje que acabe entre las frías paredes de un hospital psiquiátrico, sino Horacio, como Nadja.

⁴⁸ Al respecto, en la página 74 del *Cuaderno de Bitácora* - los apuntes a través de los cuales Cortázar dio forma a *Rayuela* -, el autor describe a la Maga de la siguiente forma: «De mi lado el reverso: la Maga, la dimensión poética (esa maravillosa entrega a los textos, a los cuadros poéticos, [al jazz] a los azares de la calle, a las suertes mágicas, al *mundo surreal de la vida*)» (2019 [1983]: 705, resaltados míos).

⁴⁹ En ese sentido, ya no está «condenada a ser vista a través de las categorías dominadoras, o sea, masculinas» (Bourdieu, 2021: 89) porque, desapareciendo, se aparta de la vista de los hombres. Es el primer paso hacia una toma de conciencia completa.

3.2 BUSCARSE PARA ENCONTRARSE

Sin la Maga, Oliveira necesita otro puente para poder llevar a cabo su búsqueda metafísica. Intenta hallarlo en otras mujeres, que se convierten en los dobles de su examante. Aún antes de que Lucía se vaya, lo busca en Pola, una joven francesa de la que espera algo diferente: posiblemente, menos caos y más cultura. La Maga sabe de ella porque «Horacio la traía metida en el pelo, en el sobretodo, temblaba de ella, se lavaba de ella» (2019: 178). Por esa presencia permanente, que casi convierte su relación en un trio imaginario, ella sufre más que por la traición en sí: «Pola se había metido en mi pieza, era demasiado, la sabía capaz de robarme la ropa, de ponerse mis medias, usarme el rouge, darle la leche a Rocamadour» (2019: 181). Por lo tanto, decide que ha de deshacerse de la rival e intenta hacerlo construyendo una muñeca vudú a la que tortura. Al enterarse de que Pola se ha enfermado de cáncer, piensa que ha sido su culpa y que, por eso, Horacio la va a odiar para siempre. Sin embargo, Ossip la informa que Pola estaba enferma desde antes. Por ese sentimiento de culpa, el mismo Gregorovius cree que la Maga, desaparecida, ha ido a cuidar a la exadversaria.

Horacio tiene sexo con ella por primera vez en el mismo hotel - sucio, barato, en rue de la Valette - al que había ido con la Maga. Según Plaza Morales, el protagonista repite ese mismo “ritual” amoroso porque, para él, «el objeto del deseo es indiferente, así como el lugar y el momento en el que se encuentre con estas mujeres» (Plaza Morales, 2019: 69). Lo confirma el hecho de que Oliveira usa el nombre de una con otra: «Había pasado de la Maga a Pola en un solo acto, sin ofender a la Maga ni ofenderse, sin molestarse en acariciar la rosada oreja de Pola con el nombre excitante de la Maga» (2019: 528).

Sin embargo, después del segundo encuentro sexual, en el departamento de Pola, percibe que ha sido diferente - como cada vez - y habla de inmortalidad y no de muerte, que es lo que le pide la Maga. Además, siente que puede instaurar, por fin, una comunicación; sin embargo, no lo logra porque la Otra, para él, sigue siendo solamente un mero instrumento que usar para transitar a un estado más profundo de lo Real:

El peso, el olor, el tono de una risa o de una súplica, los tiempos y las precipitaciones, *nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal*, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora, los senos cantan de otro modo, la boca besa más profundamente o como de lejos, y en un momento donde antes había como

cólera y angustia es ahora el juego puro, el retozo increíble, o al revés, a la hora en que antes se caía en el sueño, el balbuceo de dulces cosas tontas, ahora hay una tensión, *algo incomunicado* pero presente que exige incorporarse, algo como una rabia insaciable (2019: 530, resaltados míos).

Oliveira termina asociando a Pola con París - «Pola París, Pola París, la ciudad desnuda con el sexo acordado a la palpación de la cortina, Pola París, Pola París, cada vez más suya» (2019: 531) -, que es su laberinto sin salida. Cambió el significante (Plaza Morales, 2019: 68-69), pero el cuerpo femenino sigue usándose de la misma forma: es solamente el hilo - rentable y desechable - necesario para encontrar la salida de la “Gran Costumbre” y la entrada a lo Auténtico. Horacio, una vez más, no es capaz de atravesarlo solo - porque Ariadna ya no está - y fracasa nuevamente: «Fracasar en Pola era la repetición de inúmeros fracasos» (2019: 528).

Sin embargo, el protagonista no se rinde y, paseando solo - «sin la Rue Dauphine, sin el chico muerto, sin el Club y todo el resto» (2019: 262) - hace una última tentativa de conexión salvífica con la *clocharde* Emmanuèle. Además, decide ir a hablarle porque piensa que puede ayudarlo a reencontrar a la Maga, puesto que, cuando estaba sola, Lucía iba a charlar con ella. Precisamente con su examante, Horacio había conocido, desde lejos y por las palabras de la Maga, a la mujer desamparada, que lo reconoce porque lo había visto junto a ella. Juntos fuman, se emborrachan y llegan a tener sexo, entre la basura, en la orilla del río, como si a Horacio, en París, no le quedara otra posibilidad que ver los puentes desde abajo.

Oliveira, en cierto momento, confunde a la vagabunda con Pola: «se dejaba ir con un suspiro, metiendo una mano en el pelo de Emmanuèle y creyendo por un segundo (pero eso debía ser el infierno) que era el pelo de Pola» (2019: 274). De nuevo, la mujer se percibe como un objeto sustituible, intercambiable: ellas no cuentan, lo que cuenta es el Deseo. Él se define como el «hijo de su deseo» (2019: 264), que es, precisamente, llegar al Kibutz metafísico: salir de sí mismo. Solo lo intenta a través de ellas, que viven en el margen del raciocinio y de la sociedad, y conocen el Otro estado.

El eterno *flâneur*, finalmente, consigue llegar al otro lado, pero se trata del otro lado del Océano: la policía interrumpe a los copulantes, se los lleva en un camión junto con dos pederastas y, después, el protagonista, por esa acción ilegal cometida en un lugar público, es deportado a su país de origen, la Argentina. Por lo tanto, no bastó hacer una gran locura

para llegar a la «Gran Locura» (2019: 263): esa inmensa burrada que debía acercarle a la «Inmensa Burrada» (2019: 263) lo lleva, en cambio, al pasado, es decir, a buscar lo Desconocido entre lo conocido.

Buenos Aires es, para Oliveira, un “viejo” laberinto en el que buscar y buscarse. Para encontrarse necesita, una vez más, a un Sancho⁵⁰ (Morales Lomas, 2014: 8-9) que lo acompañe en el camino y lo lleve hasta la entrada del Cielo. Dos “Sanchos” lo esperan en el lugar de la entrada a la capital, el puerto de llegada de su viaje de regreso: su amigo de toda la vida, Traveler, y su esposa, Talita, que nunca había visto antes y apenas saluda. Sin embargo, enseguida nota que «esa mujer con un gato en una canasta, esperándolo al lado de Manolo Traveler, se pareciera un poco a esa otra mujer que» (2019: 290-191) no podía olvidar y había estado buscando también en su escala entre las calles de Montevideo, la ciudad natal de la Maga.

En realidad, entre las dos mujeres hay grandes diferencias: la Maga es soltera, promiscua, madre, desempleada, bohemia, fascinante, ignorante y distraída, mientras que Talita es la esposa perfecta, fiel, monógama, sin hijos, pero con dos empleos - es farmacéutica y trabaja en un circo, junto con su marido -; además, es muy culta por ser una gran lectora de enciclopedias. A pesar de eso, actúan de una forma parecida: por ejemplo, al principio, ambas aceptan ser, cada una a su manera, las columnas - de ese puente llamado “amor”⁵¹ - que sostienen a los hombres que quieren. Talita, aún más que Lucía, se presenta como la “Gran Hembra”, la mujer pasiva y subordinada por excelencia:

⁵⁰ Igual que el personaje de Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha* (1605; 1615) de Miguel de Cervantes, la Maga vive en la realidad, mientras que Oliveira, como “el ingenioso hidalgo”, en los libros (Morales Lomas, 2014: 8). Según Morales Lomas en su ensayo «La Maga de Cortázar. Un espacio novelesco y su modelo en el Quijote.» (2014), «igual que Quijote no está completo sin Sancho, tampoco Horacio Oliveira lo está sin la Maga. Se colman y se perfeccionan» (2014: 9). Se trata de una afirmación que, personalmente, no comparto porque, a pesar de que, como escribe el autor, «en determinados momentos le gustaría ser como los componentes del Club de la Serpiente, como le gustaba a Sancho, ser Quijote» (2014: 8), su voluntad no la expresa directamente ella, a través de su voz, sino que lo hace el narrador: «la Maga quería aprender, quería ins-struir-se (2019: 45)». Horacio necesita a la Maga para alcanzar el lado más profundo de la realidad, pero la Maga demuestra que no necesita a Horacio. Ella sabe “nadar” sola y prueba que no le hace falta su amante huyendo definitivamente de él. Él la sigue buscando, ella no. No llegan a colmarse ni a perfeccionarse nunca porque realmente nunca logran comunicar entre ellos, ni en el acto sexual, por lo cual Horacio necesita usar violencia. Como Horacio mismo dice en el capítulo 93, ella está del otro lado y él no puede dar el salto: los coprotagonistas de *Rayuela* no se encuentran.

⁵¹ En realidad, en varias ocasiones, los coprotagonistas niegan su amor. Horacio, por ejemplo, lo hace en el capítulo 91: «me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado» (2019: 532). Sin embargo, el amor que necesita Oliveira es diferente: le basta solamente «un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver» (2019: 533).

Cuando Traveler está triste y piensa que nunca ha viajado (y Talita sabe que eso no le importa, que sus preocupaciones son más profundas) hay que acompañarlo sin hablar mucho, cebarle mate, cuidar de que no le falte tabaco, *cumplir el oficio de mujer cerca del hombre, pero sin taparle la sombra*, y eso es difícil (2019: 285, resaltados míos).

Talita es la sombra que permanece detrás de Traveler y se convierte en una sombra - fantasmal - también para Horacio, que la asocia con la Maga. Espera encontrar en ella - menos distante e incomprensible que su examante - el puente que no pudo cruzar en París y que ya está buscando también en la Ciudad de los porteños: «Había que seguir, o recomenzar o terminar: todavía no había puente» (2019: 291). Igual que Lucía “del lado de allá”, su doble “del lado de acá” se encuentra en medio de dos hombres: es el objeto de disputa de los dos amigos (Nouzeilles, 2001: 79), los cuales, incluso, llegan a poner en peligro su vida sin preocuparse mínimamente por ello.

Acontece en uno de los episodios más célebres de *Rayuela*, descrito en el capítulo 41: Traveler y Oliveira piden a Talita que lleve de un lado a otro de la calle un paquete de yerba mate. De la ventana del departamento del primero a la del departamento del segundo, la mujer ha de cruzar por medio de un tablón que ellos van construyendo, porque no quieren bajar y volver a subir tres pisos. Pese a que les diga que tiene miedo, ellos insisten y ella, en el aire, se percata de que «han tendido otro puente entre ellos» (2019: 317). Finalmente, decide tirar el paquete a Oliveira y regresarse del lado del marido, el más seguro. De esa forma, los deja solos: el triángulo se ha roto.

Al renunciar a la tarea que se le ha encargado, Talita salva su vida y cambia: abandona el respetuoso silencio en el que se había encerrado dentro del “sarcófago” matrimonial y recobra una identidad, que no es la de una mera esposa, sino la de una mujer con calidades e intereses intelectuales. Ya no está dispuesta a renunciar a esa nueva visión, como se entiende leyendo las primeras líneas del capítulo 47:

Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente, soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. Atalía, soy yo. Ego, Yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atalía Donosi, yo. Yo, yo-yo, carretel y piolincito. Cómico (2019: 360).

Eso se nota también por las críticas que dirige a Gekrepten, cuando aún está suspendida en el aire: «Casi nunca lloro, te juro. Lloran las gentes como Gekrepten, que

está subiendo por la escalera llena de paquetes» (2019: 320). Ella es la novia oficial de Horacio, la que lo había esperado mientras él se encontraba en París y apenas recordaba «la cara de una muchacha irrecordable llamada Gekrepten» (2019: 16). A diferencia de Talita, no sale del dominio del Patriarcado; actúa, más bien, como si fuera una madre: «lo mimaba como a un chico» (2019: 295). Está totalmente a su servicio y él la trata como una esclava: «cebaba unos mates impecables, y aunque hacía pésimamente el amor y la pasta asciutta, tenía otras relevantes cualidades domésticas» (2019: 292).

Ella es la estúpida, la boba, la pobre y la abnegada, aunque tierna y siempre fiel. Es la que baja a la calle y sube los tres pisos para ir por la yerba que Talita decide no llevar. Ella es la mujer que respeta el Orden impuesto, la que no espanta, porque nada en ella encarna una visión diferente ni peligrosa. Es lo opuesto de la Maga y de la “nueva” Talita, aunque, precisamente como Lucía, se dice «no entendía nada de lo que se le explicaba» (2019: 398). A pesar de ser denigrada, ella hubiera querido ser, tal vez, un puente para él, pero el protagonista ni la considera. Sin embargo, finalmente, también ella - “Penélope” en eterna espera - se cansa y lo abandona.

Atalía, en cambio, no huye: ya no es la mujer aplastada por el dominio masculino y hace conocer su perspectiva de las cosas. Deja de ser solamente el objeto deseado por los dos hombres y empieza a expresar sus deseos - «pensó Talita, “debería escribir novelas, se me ocurren ideas gloriosas”» (2019: 364) -, los cuales llegan a ser, incluso, deseos eróticos. Horacio la atrae:

Soy yo, soy él, lo había dicho sin pensarlo, es decir que *estaba más que pensado*, venía de un territorio donde las palabras eran como los locos en la clínica, *entes amenazadores* o absurdos viviendo una vida propia y aislada, saltando de golpe sin que nada pudiera atajarlos: Soy yo, soy él, y *él no era Manú*, él era Horacio, el habitador, *el atacante solapado*, la sombra dentro de la sombra de su pieza por la noche, la brasa del cigarrillo dibujando lentamente las formas del insomnio.

Cuando Talita tenía miedo se levantaba y se hacía un té de tilo y menta fifty fifty. Se lo hizo, *esperando deseosa* que la llave de Manú escarbara en la puerta. Manú había dicho con aladas palabras: «A Horacio vos no le importás un pito.» Era ofensivo pero *tranquilizador* (2019: 363, resaltados míos).

Aunque ya no existe la Talita de antes, Traveler y Oliveira no lo comprenden, o no lo aceptan, e intentan silenciarla de nuevo, mientras ella canta, es decir, cuando su voz se

escucha más fuerte: «Los dos convinieron en que la voz de Talita no salía bien, y Traveler le demostró como había que cantar una baguala» (2019: 365). Pero, no lo logran y Horacio empieza a notar que algo ha cambiado en la pareja: «Todo parecía cambiar entre Talita y Traveler, montones de esas pequeñas cosas que se daban por supuestas y descontadas, de golpe se llenaban de filos» (2019: 371). Por eso, decide alejarse, aunque termina trabajando junto a ellos en el circo. Sin embargo, es en una clínica psiquiátrica que el protagonista vuelve a ver la imagen de la Maga: «Esa misma noche, a eso de las dos de la mañana, volvió a verla por primera vez» (2019: 366).

En ese instante, Horacio se da cuenta de que está enamorado de Lucía, pero, reconoce que se trata de «un amor que podía prescindir de su objeto» (2019: 369). Por eso, una noche, cuando ve a Talita desde una ventana del manicomio, la confunde con la Maga. Ella se sentía «atraída por la rayuela» (2019: 399), a la que, precisamente, la ve jugar en ese momento. Desde cuando ha decidido no cruzar el tablón, también ella quiere salir del “Gran Orden” en el que se había encerrado, algo que nunca había considerado hacer antes: «a mí en realidad no me gustó nunca la rayuela» (2019: 402).

Cuando se encuentran en el patio, para Atalía está claro que Horacio ve en ella a su examante - «De manera que me parezco a esa otra mujer» (2019: 402) - y lo acepta: «La Maga era solamente un nombre, y ahora ya tiene una cara» (2019: 402). Llegan a besarse en la morgue del hospital, pero, finalmente, «tampoco su beso era para ella» (2019: 407). No habían logrado conectarse y ella no se queda, aunque sabe que «alejarse de él en ese instante era como dejarlo caer en el pozo» (2019: 407). Horacio seguía necesitando un puente, que, estaba claro, en Buenos Aires era ella: la “mágica” Talita, que «da la impresión de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino» (2019: 492).

Igual que la “nueva” Maga - surgida después de la muerte de Rocamadour -, tampoco la “nueva” Talita está dispuesta a seguir siendo instrumento para los hombres. Confiesa su pequeña infidelidad a Traveler, con el que se une, después, en un amor reconciliador; y, sobre todo, le expresa sus sentimientos: «no quiero ser el zombi de nadie» (2019: 411); ese “nadie” lo incluye también a él. Talita se ha liberado del dominio masculino: ya no es un ser inanimado. En su caso, no fue necesario ni escaparse ni matarse para encontrarse.

Tal vez el que se mate sea Horacio ⁵², el cual, tras hablar con su amigo Traveler de lo acontecido con Talita, observa la rayuela en el patio del manicomio y piensa en que «a esa

⁵² En ninguna entrevista, Cortázar aclaró el destino de Horacio. No lo hizo precisamente porque quiso dejar al lector la elección. En este sentido, dijo en su última entrevista (1983): «La novela, como bien sabés, no tiene

hora y con esa oscuridad lo mismo hubiera podido ser la Maga que Talita o cualquiera de las locas, hasta Pola si uno se ponía a pensarlo» (2019: 427) porque «se parecían tanto y mucho más de noche y desde un segundo piso» (2019: 427). Para él, esas tres mujeres - que Amparo Arróspide llama la «Santísima Trinidad Femenina» (2003: 14) - están locas porque no han aceptado ser su puente salvífico.

Sin ninguna Beatriz, el Dante-Oliveira no consigue alcanzar el Paraíso: la piedrita no toca el Cielo, sino que acaba bajo Tierra, en los Infiernos del inconsciente. El protagonista, finalmente, enloquece levantando la máscara de la realidad. Si logra ver realmente lo Auténtico, lo hace solamente en el momento en que se tira de la ventana, mientras ve a la Maga-Talita en la casilla 3 y su amigo Traveler en la 6. Solo hay un paso para llegar a la 10, pero el precio es el “Gran Pasaje”:

[...] lo único que podría hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó (2019: 442).

Horacio ha fracasado y su fracaso es el de todos los seres humanos, que no llegan a ver la felicidad sino a través de brevísimos momentos de éxtasis (Ibsen, 1989: 39). Y es sobre todo el fracaso de todos los hombres, cuya visión no sale del “Gran Orden”: el del pensamiento binario racional y de la ideología falocrática. Oliveira acaba enloqueciendo - muy simbólicamente en una clínica psiquiátrica - porque no ha logrado conectarse con el Otro. Ese “Otro” es la otra cara de la realidad - la más profunda y peligrosa -, pero también con la Otra: el universo femenino. Nunca deja de considerar a la mujer como solamente una puerta por la que transitar. Sin embargo, la puerta, finalmente, se ha cerrado y no hay más pasajes posibles, si no uno: la muerte.

El lado de allá y el lado de acá - del mismo espejo - llegan a encontrarse, quizá, solo en ese último momento, cuando el abismo se traga al protagonista. Él, el “Gran Buscador”, al final de su peregrinaje (Aboul-Hosn, 1995: 309), no encuentra ninguna respuesta, si no que obtiene más preguntas a las que no puede contestar. Son las preguntas a las que

un final, se puede pensar lo que se quiera, que Oliveira se mató o no. Si se mató es ya directamente la aceptación del infierno y de la nada. Y si no se mató, en la línea en que lo describe avanzando, no creo que hubiera podido salir de ese pozo en el que estaba metido» (Cortázar, Prego Gadea, 2004: 150).

Cortázar tampoco sabe y quiere responder, pero, que propone a sus lectoras y lectores.⁵³ *Rayuela* es una invitación a buscar y buscarse más para encontrar otras perspectivas a través de otros caminos de expresión (Terrones Saldaña, 2004: 15).

El camino del así llamado “lector hembra” es la lectura que hace Horacio de la realidad; por eso, debería llegar a llamarse, más bien, “lector(a)-Horacio”: el que no logra salir de lo Convencional. En cambio, la lectura anticonvencional - desordenada, intuitiva, lúdica, incontrolable, huyente, rebelde - tiene todas las características de la Maga; tendría más sentido, por lo tanto, hablar de “lector(a)-Maga”.⁵⁴ Incluso, se podría llegar a proponer una cuarta lectura de *Rayuela*, para que, a través de otro orden de los capítulos, se evidencie que en «el *Ulises* de la lengua española» (Armas Marcelo en Dolou, Ramos-Izquierdo, 2017: 181) hay más perseguidoras que perseguidas, personajes femeninos más activos y creativos que solamente pasivos e idealizados: más “cronopias” que “hembras”. Esta lectura podría empezar, por ejemplo, con el capítulo 32, el de la carta a Rocamadour.

Ellas han entendido que la “Zona Sagrada” se halla dentro de sí mismas y es, precisamente, su sed de seguir jugando. Para colmarla, están dispuestas, incluso, a dejarlo todo: a perderse para buscarse, para encontrarse. Y eso solo pueden hacerlo fuera de la mirada masculina. Para Horacio Oliveira, en cambio, la búsqueda de «otras posibles realidades, otras posibles aberturas» (Cortázar en Soler Serrano, 1977: 1.26.05-1.26.09) termina en el patio del capítulo 56. Al lado, la rayuela queda sin su jugador principal, pero, por lo menos, con una jugadora potencial: la Maga-Talita.⁵⁵

⁵³ Entre quienes aceptan y aprecian más ese desafío del autor, los jóvenes son la mayoría. Lo comenta también el mismo Cortázar en su última entrevista (1983) a Omar Prego Gadea: «Me acuerdo haber oído decir a varios lectores que lo que les gustaba en *Rayuela* era que se trataba de un libro que no les daba consejos, que es lo que menos les gusta a los jóvenes. Al contrario, les provocaba, les daba patadas y les proponía enigmas les proponía preguntas. Pero para que ellos las solucionaran. Y eso sí me lo han agradecido» (2004: 186).

⁵⁴ Para Aboul-Hosn, en ese sentido, la desaparición de la Maga - «the philosophical model of intuition» (1995: 312) - representaría el triunfo de su perspectiva y la victoria del tan criticado “lector-hembra”: «La Maga’s disappearance is the triumph of the intuition and the female-reader» (1995: 314).

⁵⁵ Se considera interesante subrayar que, en su correspondencia epistolar publicada (Alfaguara, 2012), Julio Cortázar mencionó a la Maga solamente diez veces en los veinte años sucesivos a la publicación de *Rayuela* (1963-1983). Le hicieron notar esa “ausencia” en una de las *Clases de literatura* en Berkley (1980): «¿Por qué no dice algo respecto a ella?» (2016 [2013], 233). A esa pregunta el autor contestó con estas palabras: «No sé lo que puedo decir de ella, todo lo que podía decir de ella está en el libro, dicho o no dicho, y se puede inferir a través de los huecos que hay en la acción. Me parece que la Maga es en el libro la encarnación misma de la conciencia de Horacio Oliveira. Oliveira se siente atacado por la Maga porque la Maga, con toda su ignorancia, sus limitaciones y sus carencias intelectuales, ve intuitivamente mucho mejor que Oliveira. Eso Oliveira lo acepta muy mal; en ese sentido es profundamente machista y no le gusta nada que una mujer vea con mucha más exactitud algo que él está tratando de captar y que se le escapa por un exceso de razonamiento» (2016 [2013], 233).

Igual que los dos protagonistas de *Rayuela*, también Julio Cortázar, al terminar su libro más célebre, empezó a buscarse en “otros lados”. Lo hizo nuevamente a través de su mirada fantástica y la práctica del juego, - con el lenguaje y con sus lectoras y lectores -, pero el objetivo ya no era solamente caminar hacia «la más real de las realidades» (Bernárdez, 2010: 1.02.50). Por medio de una revolución - la que no conoció Oliveira y que, tal vez, encontró la Maga -, llegaría a descubrir que necesitaba ser otro, para estar más cerca del Otro. Tuvo que salir de la literatura y de París para perderse en otros juegos. Sin embargo, los “fantasmas” que lo perseguían antes de la escritura de *Rayuela* seguirían haciéndolo también en esos nuevos laberintos.

CAPÍTULO 4

SAIGNON: DESCUBRIMIENTO (1963-1968)

Para Julio Cortázar, el año 1963 no representó solamente el ápice de su carrera literaria - gracias a la exitosa publicación de *Rayuela* en el mes de junio - sino también el inicio de un proceso de cambio que lo llevaría a modificar radicalmente algunos aspectos de su persona y de su vida. Lo que acabaría siendo una auténtica «metamorfosis» (Dalmau, 2015: 442), tanto en su interior - sus intereses y su visión - como en su exterior - su aspecto físico -, empezó en el momento en que entraron en su “mundo” nuevas personas, nuevos lugares, un nuevo tipo de éxito - muy diferente al anterior porque ya planetario - y, sobre todo, un acontecimiento en su continente: la Revolución Cubana. Al regresar de la isla caribeña, le escribió, el 23 de marzo de 1963, a Antón Arrufat:

Desde que regresamos de Cuba me asaltan enormes bocanadas de irrealidad; aquello era demasiado vivo, demasiado caliente, demasiado intenso, y Europa me parece de golpe como un cubo de cristal, y estoy dentro y me muevo penosamente, buscando un aire menos geométrico y unas gentes menos cartesianas (2012, II: 351).

Sin embargo, antes de esa “transformación”, hubo una fase de descubrimiento que lo llevó a enfrentarse tanto a su presente - sus relaciones de amor y amistad; su edad que avanzaba, aunque no se notaba; sus nuevos objetivos y aspiraciones - como a su pasado. En ambos periodos y en ambos lados - el personal y el literario - estuvo siempre en primer plano el vínculo - fraternal y, al mismo tiempo, opresivo - con la madre.

Seis meses antes de que se publicara su gran obra maestra, precisamente de su madre le llegó una carta con la noticia de que había muerto la abuela Victoria Gabel. El gineceo familiar perdía, de esa forma, una presencia importante, que había sido fundamental en la infancia del escritor, pero también uno de los motivos por los que él se sentía más culpable: la lejanía de la abuela enferma. Uno de los momentos de satisfacción más grande se

entrelazaba, por lo tanto, con uno de los momentos de tristeza más intensa. El 6 de enero el autor hispanoamericano le escribió a su amigo Manuel Antín⁵⁶:

Aunque yo estaba preparado desde hace mucho para la muerte de mi abuela, la noticia me trajo ese desgarramiento en el que por un momento uno se ve realmente como es, y los fantasmas danzan su ronda y toda la vida se agolpa y acusa y condena, y te vuelve como un testigo de vos mismo. [...] Me queda el consuelo de pensar que ese largo inmerecido sufrir de tantos meses ha terminado como tenía que terminar. Curiosamente, la carta de mi madre en la que me daba la noticia, llegó junto con el paquete de las pruebas de *Rayuela* (2012, II: 340).

Para la madre, esa muerte significaba, sin duda, una persona menos de la que ocuparse - quedaba la hija, Ofelia, con sus tentaciones suicidas -, pero también más soledad. Por ese motivo, Cortázar decidió invitarla a que pasara tres meses en Francia, ella sola con Aurora y él. Por primera y única vez, María Herminia Descotte visitó a su hijo en París y, por lo que contó el escritor, la estancia fue muy positiva para los tres, porque, además, viajaron a Viena y Venecia. El 29 de julio, le escribió a Arnaldo Calveyra:

Yo llevo a mi madre a los bosques, que es lo más le gusta, y hacemos pic-nics y dormimos al sol o bajo los árboles. Se siente muy feliz con nosotros, y su salud ha mejorado muchísimo (2012, II: 415).

Ese refugio en medio de la naturaleza no se limitaría solamente al periodo en el que estuvo su madre; Julio Cortázar y Aurora Bernárdez decidieron, unos meses después, comprar una casa en el campo, muy lejos de París, en el sur de Francia. El éxito intercontinental de su “contranovela” empujó al escritor a buscar la tranquilidad en “otros lados”. En una carta fechada 14 de julio de 1964, describió de esta manera, a su amigo Eduardo Jonquiéres, el descubrimiento de ese pequeño “Cielo”:

⁵⁶ En esos años, Manuel Antín (1926), exitoso director de cine, produjo tres películas basadas en tres cuentos de su amigo Julio Cortázar: *La cifra impar* (1962), que se inspiró a «Cartas de mamá»; *Circe* (1964), basada en el homónimo cuento y en la que Cortázar participó en la escritura del guion; e *Intimidad de los parques* (1965) de «Continuidad de los parques». En 2018, la directora Cinthia Rajschmir realizó el documental *Cortázar & Antín: Cartas iluminadas*, en el que se relata la historia de amistad entre los dos argentinos.

Vimos el lugar, la casa, la tierra: un *bastidon* en un village llamado Saignon, de 200 habitantes, en lo alto de unas rocas espléndidas, a 3 km de Apt donde hay de todo, a 85 km de Marsella y el mar, a 30 km de Gordes, de la Fontaine de Vaucluse [...] con 1.600 m de tierra y una vista increíblemente hermosa (2012, II: 530).

En poco tiempo, para Cortázar, Saignon se volvió el lugar privilegiado para escaparse del ruido provocado por esa “bomba” llamada *Rayuela*, «que explotó en las manos de los lectores de todas las culturas» (Armas Marcelo en Dolou, Ramos-Izquierdo, 2017: 181). Las cartas y las invitaciones nunca dejaron de llegar en gran cantidad y él jamás dejó de contestarlas, pero, al menos una parte, ya lo esperaría en París, a su regreso. El 17 de diciembre, le comentó a su amiga - y traductora al alemán -, “la Maga” Edith Aron⁵⁷:

París se ha vuelto muy peligroso, porque el éxito de mis libros significa una correspondencia nutrida, llamadas telefónicas y molestias continuas. Me he negado a asistir a todos los coloquios y congresos a los que me invitan, y me porto muy poco educadamente con los argentinos que llegan a París y quieren verme. Pero aun así hay momentos en que me siento un poco acorralado. Por eso, apenas llegue marzo, nos iremos a la casita de Saignon, en plena soledad provenzal, y allí creo que trabajaré admirablemente bien (2012, II: 624).

En ese paraíso hallado en medio de los campos de lavanda - por él renombrado afectuosamente «el ranchito» (2012, III: 111) -, el autor hispanoamericano pudo dedicarse, a partir de la segunda mitad de 1964, a la escritura de un nuevo libro de cuentos, que se publicaría en 1966 con el título *Todos los fuegos el fuego*. Le seguirían, poco después, el libro-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) - que indudablemente juega con *La vuelta al mundo en ochenta días* (1872) de su amado Julio Verne - y otra novela, *62-Modelo para armar* (1968), surgida de las reflexiones del personaje de Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela*.

⁵⁷ Precisamente en 1964, la relación entre Julio Cortázar y Edith Aron llegó a una ruptura definitiva. Eso se debió a que la editorial alemana *Luchterland* consideró que Aron, después del desastroso intento de traducción de la novela *Los premios* (1960), ya no estaba a la altura de seguir trabajando por ellos. Ella culpó a Cortázar por no haberla defendido suficientemente y él a ella por haber reaccionado con una colera excesiva ante una situación en la que ella, según él, no tenía la razón (2012, II: 601-602). Volverían a encontrarse doce años después, una vez más de forma casual, en Frankfurt, como prueba una carta que Julio Cortázar le escribió el 10 diciembre de 1976 (2012, IV: 600-601). Más adelante, volverían a verse, otra vez gracias al “mágico” azar, en Londres, la ciudad a la que ella se había mudado con su marido y su hija, y en que murió en 2020.

4.1 MORIR NO ES SUFICIENTE: «LA SALUD DE LOS ENFERMOS»

Entre 1963 y 1968, Julio Cortázar descubrió “nuevos mundos” que, a pesar de haber estado siempre a su alcance, nunca le había interesado conocer de cerca. Antes que nada, descubrió qué significaba tener un éxito mundial; en realidad, eso jamás pareció atraerle más allá de la ganancia económica - necesaria para trabajar menos en la Unesco y dedicar más tiempo a la literatura - y los proficuos comentarios que le llegaban, sobre todo, de sus lectoras y lectores. Nunca se había comprometido en promover sus libros, ni lo hizo entonces con *Rayuela*, ni lo haría en futuro:

Hace cuatro años que rechazo sistemáticamente las múltiples invitaciones que recibo para ir a congresos, coloquios, mesas redondas y reuniones internacionales; si las hubiera aceptado, *Rayuela* estaría aún en manuscrito (2012, III: 82).

Lo nuevo lo empujó, por una parte, a alejarse de lo conocido - París, en el que empezaría a sentirse «extranjero y solitario» (2012, III: 370) - para refugiarse en la naturaleza, viviendo un periodo del año, de 1964 a 1978, como «pastores intelectuales» (2012, III: 300); por otra parte, lo acercó a lo que, para él, era lo desconocido: el compromiso político, su mismo continente y otro tipo de feminidad. En pocas palabras, el escritor argentino descubrió la cara visible de la realidad, esa capa que siempre había intentado penetrar sin detenerse a observarla suficientemente. En el lustro posterior a la publicación de *Rayuela*, su búsqueda empezó a dividirse, cada vez más, entre los dos lados de la realidad y del Atlántico, que acabarían uniéndose, de nuevo, en su literatura.

Pese a que Cortázar empezara a ser otro, el gineceo bonaerense - en especial, las madres - nunca dejó de estar presente ni de preocuparlo, tanto por un motivo económico como por su precario estado de salud. En 1965, la madre María Herminia fue operada y, en el mismo periodo, Aurora Bernárdez tuvo que volver a Buenos Aires para cuidar a la propia:

Yo pasé unas semanas de inquietud porque la operaron a mi madre de la vesícula, y con más de 70 años no es broma; pero le ha ido muy bien, ya me ha escrito dos cartas en plena convalecencia, y mi horrendo temor de verme forzado a ir yo también a B.A. ha quedado disipado (2012, III: 197).

Precisamente la madre es la figura alrededor de la cual se concentra la historia y la atención de todos los personajes de «La salud de los enfermos», uno de los ocho cuentos publicados en *Todos los fuegos el fuego* (1966). La entera familia - compuesta por el hijo Carlos, el hermano Roque y las hermanas Rosa y Clelia - decide cuidar la salud muy frágil de la matrona ocultándole la muerte del otro hijo, Alejandro, el cual, un año antes, había tenido un accidente en Montevideo. Son cómplices de esa «comedia piadosa» (2016, I: 737) también el doctor Bonifaz y la exnovia de Alejandro, María Laura. Además de contarle a la anciana que su hijo ha tenido que ir a Brasil tras recibir una ventajosa oferta laboral, le prueban que le están diciendo la verdad haciéndole llegar cartas escritas supuestamente por él. A ella, todos le piden comprensión y paciencia: «Mamá tenía que comprender que eran nuevos tiempos, que los industriales no entendían de sentimientos, pero Alejandro encontraría la manera de tomarse una semana de vacaciones a mitad de año y bajar a Buenos Aires» (2016, I: 735). De todas formas, puede seguir comunicándose con él contestando a sus cartas, en las que pronto lo invita a que se tome el tiempo para ir a ver a su familia.

El engaño familiar empieza a desmontarse después de unas cinco o seis cartas, cuando la madre nota que Alejandro nunca la ha llamado de ese modo que solo ella y él conocen: «“En ninguna me llama...Ah, pero es un secreto entre los dos. Es raro, sabés. ¿Por qué no me ha llamado así ni una sola vez?”» (2016, I: 739). Al ver que el hijo no vuelve, pide con más insistencia su regreso, pero en ese momento la familia se inventa que Alejandro se ha fracturado el tobillo y, por unos meses más, no va a poder ir; así que ellos tienen el tiempo para pensar en otra excusa: «Fue en esa época cuando tío Roque empezó a leerle las noticias de la tensión con el Brasil» (2016, I: 744). Poco después, al morir la tía Clelia, la familia reacciona de la misma forma: escondiendo a la mamá su fallecimiento. Sin embargo, ella ya ha entendido lo que está pasando y, antes de morir, decide comunicárselo a sus familiares: «“Qué buenos que fueron conmigo – dijo mamá con ternura –. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera. [...] Ahora podrán descansar.”» (2016, I: 749). Cuando ya no es necesario que la comedia continúe, porque la madre ha muerto, los que quedan - Carlos, Roque y Rosa - se dan cuenta que ha surgido un nuevo problema: «había que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá» (2016, I: 750).

En este cuento, Julio Cortázar creó, una vez más, dos realidades, las cuales empiezan siendo paralelas y terminan mezclándose. Para la primera, Alejandro ha muerto y las cartas que llegan a casa son falsas porque quien las escribe no es él, sino su hermano Carlos. La

segunda, en cambio, es la que la familia crea para que la madre no sufra; según esta, Alejandro sigue vivo y promete que va a volver pronto a Buenos Aires. Finalmente, esos “lados del espejo” acaban fundiéndose el uno con el otro en la última línea del relato, cuando los personajes se dan cuenta que la realidad “fantástica” - inventada por ellos mismos - se ha apoderado de la realidad “auténtica”. Parece que, para los tres, ya no hay forma de salir de la mentira y regresar a la condición anterior, a pesar de que la madre los ha descubierto y que, después, ha muerto.

Por lo tanto, al terminar el cuento, las lectoras y los lectores no llegan a tener una idea cierta de cómo ha acabado la historia: se les inserta, en el último instante, una duda: tal vez el protagonista no sea solamente una presencia fantasmal. Se trata de un final parecido al que se encuentra en «Cartas de mamá»: también Luis y Laura, aunque sabían que Nico había muerto dos años antes, fueron a buscarlo a la estación. Nuevamente, los personajes cortazarianos se rinden ante lo fantástico que, en el caso de «La salud de los enfermos», penetra la realidad a través de la escritura: las falsas cartas de Alejandro crean esa “segunda cara de la moneda”, que, finalmente, aplasta la primera, igual que la razón de los personajes.

A diferencia de lo que pasa en los relatos «Cartas de mamá» y «La puerta condenada», en «La salud de los enfermos» a la madre no se le acusa de estar “loca”; sin embargo, al final del cuento, la “locura” - palabra con la que se intenta encontrar una explicación racional a la invasión irracional de lo fantástico - parece tocar al resto de la familia. Entre todos, sin duda, ella es la más lúcida: se entera de que algo no funciona en lo que le están contando; quizá, entiende la dificultad de María Laura en seguir actuando y no vuelve a preguntar por ella; descubre sola la “verdad”. Los demás personajes femeninos, en cambio, demuestran que son unas perdedoras: tía Clelia no se cura y muere; María Laura sigue dejándose convencer en continuar el “espectáculo”; tía Rosa, igual que el hermano Roque y el sobrino Carlos, sucumbe a la dimensión inventada. Precisamente en ellos tres pueden identificarse los enfermos - de “locura” - con “buena salud”, mencionados en el título.

Entre este cuento y «Cartas de mamá» hay también puntos en común: la madre no tiene nombre - igual que en «La puerta condenada», «La señorita Cora» y «El otro cielo» - y, por lo tanto, carece de identidad; sigue persiguiendo al hijo con el envío constante de cartas, aunque, en este último caso, se trata de un hijo “imaginario”, porque está muerto; no deja que el hijo “descanse en paz” porque lo mantiene vivo en forma fantasmática, aunque, en «La salud de los enfermos», de modo involuntario; los hijos, en ambos cuentos, son dos y uno es víctima de la “persecución” de la madre a causa del muerte del otro.

Precisamente respecto a la relación entre hermanos, si la madre, para Julio Cortázar, siempre fue una figura muy presente - llegando a ser, incluso, demasiado oprimiente, como uno puede darse cuenta leyendo tanto sus cuentos como su correspondencia epistolar -, la figura de la hermana - o del hermano, dependiendo del cuento - casi nunca se transmitió positivamente. En sus relatos hay que pensar, por ejemplo, en Irene, la “Gran Hembra” encerrada en la «Casa tomada», o en la relación, que se acaba de mencionar, entre los hermanos Nico y Luis en «Cartas de mamá», y Alejandro y Carlos en «La salud de los enfermos»: un hermano siempre acaba siendo aplastado por el otro, no importa que este esté vivo o muerto. En sus cartas, el autor argentino llegó a mencionar a su propia hermana muy raramente - once veces en las mil trescientas hoy publicadas (Alfaguara, 2012) - y, cuando lo hizo, fue de una forma muy negativa. Un ejemplo se encuentra en lo que le escribió, el 12 de diciembre de 1955, a Eduardo Jonquières:

Hablando de los de casa, recibo cartas entusiastas acerca de las nuevas actividades de mi hermana; es casi demasiado bueno para creerlo, y ojalá dure. ¿Por qué no, al fin y al cabo? *En una de esas le puede dar por curarse, y dejar respirar por fin a mamá.* Ojalá sea de veras (2012, II: 70, resaltados míos).

Ofelia llegó a ser el tema central de una carta escrita un año después de la publicación de *Todos los fuegos el fuego*, el 10 de julio de 1967, porque en ella comunicó a su amigo y editor Francisco Porrúa el intento de suicidio de su hermana. La tranquilidad de Saignon fue violada por esa noticia y, una vez más, la preocupación de Cortázar se dirigió únicamente a la madre, como demuestran sus palabras:

Acabo de saber por carta de mi madre, que *mi hermana ha intentado suicidarse*. No me sorprende demasiado, porque no es la primera vez, y vos estás bien enterado de que *se trata de una psicópata. Mi problema es mi madre*, que tendrá que hacer frente a una posible internación, gastos de toda naturaleza, etc. (2012, III: 461, resaltados míos).

Unos días más tarde, el 26 de julio, Cortázar habló al mismo Porrúa de la «irreducible esquizofrenia» de Ofelia (2012, III: 470). Esas mujeres locas, histéricas, agresivas, pasivas, a las que Cortázar confiere ambigüedad para que transmitan hasta miedo en muchos de sus relatos, podrían inspirarse precisamente en la hermana. Ese “espectro”, por el cual dijo que se sentía incestuosamente atraído en sus sueños antes de dejar la Argentina, siguió

asfixiándolo desde lejos. Aún más que la madre, fue Ofelia su constante pesadilla y la figura con la que nunca se reconcilió. Es como si él la hubiera matado, pero esa muerte, a través del silencio, jamás fue suficiente.

Como en «Cartas de mamá», también en «La salud de los enfermos» la muerte de uno de los hijos - Nico y Alejandro - no ha sido suficiente para que el hermano vivo - Luis y Carlos - se quede tranquilo y con la atención plena de la mamá; y para que la misma madre deje de imaginar o pedir su presencia. Tampoco huir a Francia fue suficiente para Julio Cortázar y eso lo descubriría una y otra vez al saber de la hermana: París nunca estuvo lo bastante lejos de Ofelia. Ni “morir” habría sido suficiente para el autor de *Rayuela* para quitarse ese peso de encima. En otros cuentos de *Todos los fuegos el fuego*, la muerte vuelve, igual que la madre y el descubrimiento de un amor-odio hacia cierto tipo de femenino.

4.2 MORIR POR AMOR: «LA SEÑORITA CORA»

La humillación y la frustración por un amor - el maternal - que ha llegado a ser oprimiente y ya no puede ser el único: esas son las sensaciones que prevalecen en el coprotagonista del cuento «La señorita Cora», publicado en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Él se llama Pablo, tiene quince años y se encuentra internado en el hospital por un problema de apendicitis, por el que ha de ser operado. Lo atiende Cora, una joven enfermera - la otra coprotagonista -, que no es aceptada por la madre sobreprotectora del adolescente: «No hay más que mirarla para darse cuenta de quién es, con esos aires de vampiresa y ese delantal ajustado, una chiquilina de porquería, que se cree la directora de la clínica» (2016, I: 767). Pablo sufre por esa situación conflictiva y porque, además, no quiere que ella piense que necesita el cuidado de su mamá y no puede arreglársela solo; sin embargo, transmite el mensaje exactamente contrario y eso le provoca un gran enojo: «Me daba una rabia que me hiciera eso como a un chico» (2016, I: 769).

El doctor De Luisi, que se ocupa de su caso, no entiende que su estado de salud está empeorando rápidamente; para él, su joven paciente «estaba muy bien y en las mejores condiciones para la operación, a su edad una apendicitis es una tontería» (2016, I: 769-770). Eso les hace creer tanto a la madre como a Cora, por esa razón, nadie se siente excesivamente preocupado por esa inminente cirugía. A Pablo, en particular, parece que le

angustia más la opinión que tiene de él la joven enfermera porque, indudablemente, le gusta: «ella me miraba y yo creo que se sonreía un poco, se me debe notar tanto que me pongo colorado es algo que no puedo evitar, es más fuerte que yo» (2016, I: 771). Sin embargo, para Cora, él es solamente «el nene de mamá» (2016, I: 770), aunque lo encuentra bonito y empieza a tomarle cariño. Eso la pone en dificultad:

Casi me daba pena verlo tan avergonzado, era la primera vez que me tocaba atender a un muchachito tan joven y tan tímido, pero me seguía fascinando algo en él que a lo mejor le venía de la madre, algo más fuerte que su edad y que no me gustaba, y hasta me molestaba que fuera tan bonito y tan bien hecho para sus años (2016, I: 772).

El chico percibe que la señorita Cora lo considera solamente un niño, igual que su madre, y eso le provoca aún más rabia; le surgen pensamientos muy violentos: «hubiera querido morirme, o agarrarla por la garganta y ahogarla» (2016, I: 772). Lo mismo pasa cuando ella no permite que la llame solo “Cora” y le pide que le diga “Señorita Cora”: «Me dio una rabia, unas ganas de pegarle, de saltar de la cama y echarla a empujones» (2016, I: 770). Su frustración se atenúa momentáneamente por el efecto de la anestesia; la operación no ha resuelto su problema, sino que lo ha empeorado. La enfermera sigue atendiéndolo y él continúa sintiéndose humillado porque ella, por lo que le pide y le dice, no lo hace sentir más que un nene: «Así me gusta, todo un hombrecito» (2016, I: 775). El protagonista reacciona llorando y odiándola en su interior:

Nadie puede imaginarse lo que lloré mientras la maldecía y la insultaba y le clavaba un cuchillo en el pecho cinco, diez, veinte veces, maldiciéndola cada vez y gozando de lo que sufría y de cómo me suplicaba que la perdonase por lo que me había hecho (2016, I: 776).

La enfermera Cora empieza a compartir su experiencia con el «joven admirador» (2016, I: 775) a Marcial, un colega - y, tal vez, también novio - al que le pregunta aclaraciones sobre la apendicitis. Entretanto, Pablo ya no aguanta el dolor, que se ha vuelto cada vez más intenso: «me duele aquí, señorita Cora, me duele tanto aquí, hágame algo por favor, me duele tanto aquí, suélteme las manos, no puedo más, señorita Cora, no puedo más» (2016, I: 777). Eso lo lleva, incluso, a confundir a la enfermera con la mamá, y viceversa: «pensar que hoy la confundí con mamá, es increíble. Vaya a saber qué cosas le dije, se debe haber reído otra vez de mí» (2016, I: 779). Y, por un momento, siente que su

enojo hacia ella ya no es tan fuerte, aunque le gustaría que le pidiera perdón; sin embargo, al sentirse tratado, por enésima vez, como a un niño su rabia vuelve.

En esa situación extremadamente difícil, lo que Pablo quiere es, antes que nada, sentirse amado, ya no importa por quién: «Lo único que vale la pena es que lo quieran a uno» (2016, I: 780). Y si esa mujer más grande que él, que es tan buena cuidándolo, no le da el reconocimiento que merece, puede intentar acercarse a ella y tomarlo con la fuerza, como, probablemente, ha visto hacer por otros hombres: «Si están nerviosas, si se hacen problemas por cualquier macana, bueno nena, ya está, deme un beso y se acabó» (2016, I: 780). Esa actitud indudablemente machista, que no llega a concretizarse fuera de la cabeza del chico, la usa para sentirse grande, que es lo que le han negado precisamente hasta ese momento. Para no sentir más humillación, Cora piensa que «el tesorito de mamá» (2016, I: 781) sería capaz de no volver a pedirle ayuda - para ir al baño, por ejemplo - y tiene razón.

Cuando los médicos se dan cuenta de que la situación del joven ha empeorado dramáticamente, deciden operarlo otra vez, pero resulta que es demasiado tarde. En el delirio posoperatorio, Pablo llega a confundir otra vez a Cora con su madre. La enfermera, viendo la condición del «chiquilín pretencioso» (2016, I: 784), deja que, por fin, la llame “Cora” y termina «besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca» (2016, I: 788). Se trata de su última satisfacción porque, al volver a verlo poco después, el cuerpo de Pablo ya está frío. Tras avisar a la madre, Cora decide que no va a regresar al cuarto porque ese chico, que tanto quería que lo trataran como a un adulto, finalmente ha muerto, y ella ha acabado encariñándose demasiado.

El tema central del cuento es la atención - y su negación - hacia y por parte de una figura protectora. Pablo pide y, al mismo tiempo, rechaza el cuidado que le dan tanto su madre como la señorita Cora: necesita sentirse protegido en un momento en el que es tan frágil - tanto física como psicológicamente -, pero ya no acepta estar en un plano diferente - inferior, el de niño - respecto a ellas. Por ese motivo, quiere que la enfermera le permita que la llame “Cora”, y no “Señorita Cora”; quiere que los dos estén en el mismo nivel y ella no sea una segunda mamá para él. Quiere demostrar - y demostrarse a sí mismo - que ya es lo suficientemente maduro para amar a alguien que no sea la madre, o que no se porte como la madre; sin embargo, el objeto de su deseo no le reconoce ese estado de paridad y lo trata exactamente como él no quiere, provocándole enojo y haciéndolo sentir humillado. Solo al final, cuando entiende que está muriendo, Cora cambia de idea, para que él no muera con esa tristeza - provocada por la falta de un reconocimiento de su madurez - en el

“corazón”: «Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser buenos amigos, Pablo» (2016, I: 788).

En la vida del mismo autor, se encuentran varias figuras similares a las que el protagonista de «La señorita Cora» demuestra atracción y rechazo, es decir, tranquilizadoras, consoladoras y maternas. Además de las del gineceo familiar - la madre, la abuela y la tía, excluyendo, en este caso, a la hermana, que es totalmente perturbadora -, Julio Cortázar, como se ya ha dicho, siempre estuvo rodeado por muchas mujeres, que, normalmente, se demostraban respetuosas del Orden, lo entendían y compartían muchas de sus aficiones. Por ejemplo, durante la experiencia como profesor en la provincia argentina, fue fundamental el apoyo - antes, en persona y, luego, por correspondencia - de sus jóvenes colegas Mercedes Arias y Marcela Duprat, y de la señora Lucienne Duprat. Más adelante, en París, después de la tan diferente y muy breve experiencia con la “mágica” Edith Aron, llegó Aurora Bernárdez, quien se quedó a su lado quince años (1953-1968); ya no lo estuvo por una decisión del mismo Cortázar, que, en realidad, ya no era el mismo.

Marido y (primera) mujer siempre se parecieron en muchos aspectos: los dos eran argentinos, pequeñoburgueses, muy cultos, grandes amantes del arte en sus múltiples expresiones, la lectura, la escritura - también Aurora escribía poesía y prosa - y la tranquilidad; ambos trabajaban de traductores en la Unesco y viajaban mucho, casi siempre juntos, por placer y por trabajo; la política nunca les había interesado más que por el mero deber informativo y se limitaba a la Argentina y Francia. Según lo que contó un gran amigo de ambos, el escritor peruano Mario Vargas Llosa⁵⁸, cuando conversaban entre ellos, el efecto era deslumbrante por su vasto bagaje de conocimiento y capacidad de completarse recíprocamente:

[...] nunca dejé de maravillarme con el espectáculo que significaba ver y oír conversar a Aurora y Julio, en tándem. Todos los demás parecíamos sobrar. Todo lo que decían era

⁵⁸ Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (1936) se conocieron en París en 1958. El futuro Premio Nobel de Literatura (2010) describió con las siguientes palabras su primer encuentro: «[...] cambiamos experiencias y proyectos, como dos jovencitos que hacen su vela de armas literaria. Sólo al despedirnos me enteré - pasmado - que era el autor de *Bestiario* y de tantos textos leídos en la revista de Borges y Victoria Ocampo, *Sur*, y el admirable traductor de las obras completas de Poe. [...] Parecía mi contemporáneo y, en realidad, era veintidós años mayor que yo» (*El País*, 1991). Como contó el escritor peruano (2019), fue él quien insistió para que Cortázar fuera por primera vez a Cuba en 1963 - año de publicación tanto de *Rayuela* como de *La ciudad y los perros* - para que conociera de cerca la Revolución. El autor argentino, entonces, estaba tan poco interesado en el tema político que evitaba, de cualquier forma, hablar de ello: «percibía la política como algo muy lejano y con irónico desdén. Recuerdo la vez que quise presentarle a Juan Goytisolo: “Me abstengo - bromeó-. Es demasiado político para mí”» (Vargas Llosa, *El País*, 1991).

inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: “No pueden ser siempre así. Esas conversaciones las ensayan, en casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas, las bromas que, en el momento oportuno, descargan el clima intelectual”. Se pasaban los temas el uno al otro como dos consumados acróbatas y con ellos uno no se aburría nunca. La perfecta complicidad, la secreta inteligencia que parecía unirlos era algo que yo admiraba y envidiaba en la pareja tanto como su simpatía, su compromiso con la literatura - que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total - y su generosidad para con todo el mundo, y sobre todo, los aprendices como yo («La trompeta de Deyá», *El País*, 28 de julio de 1991).

Sin embargo, a partir del enamoramiento por Cuba, la Revolución y los “Barbudos”, el escritor de *Rayuela* - que se publicó seis meses después de su primer viaje a la isla, el cual fue en enero de 1963 - cambió su actitud hacia lo que era y significaba para él el mundo. A la búsqueda interior - estética y metafísica en y por la escritura - se sumó otra búsqueda en lo exterior, por una mayor ética en la sociedad. La sorpresa fue grande por parte de todos - amigas y amigos⁵⁹, lectoras y lectores - y, a lo largo de los años, hubo quien aceptó y quien no ese cambio, aún más radical a partir de 1968. Su esposa lo hizo, pero Cortázar ya había tomado otro camino - que él mismo llamaría «un chemin de Damas sans choc visible» (2012, III: 548) - y quería otras cosas. Ella no estuvo dispuesta a seguirlo en esa lucha, por lo menos, no con la misma dedicación y el mismo entusiasmo que él le puso desde el principio, como se entiende leyendo lo que le escribió a Manuel Antín pocos días después de regresar del primer viaje a La Habana:

[...] si tuviera veinte años menos y no fuera tan pequeño burgués, me quedaría allá para ayudarlos. La muerte espera a Cuba de un día para otro, pero ese pueblo sabrá morir como no lo sabemos muchos de nosotros. El riesgo, la alegría de sentirse libres, han hecho de los cubanos algo nuevo, nunca visto en América (2012, II: 346).

Para el escritor argentino, la separación de su primera esposa - tras «una crisis lenta pero inevitable, un largo proceso de cuatro años» (2012, III: 599) - significaba confirmar en

⁵⁹ De esta forma, Mario Vargas Llosa comentó el sorprendente cambio de Julio Cortázar: «El cambio de Cortázar - *el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno*, una mutación que muchas veces se ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, Axolotl, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando - ocurrió, según la versión oficial - que él mismo consagró - en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar “la imaginación al poder”. Tenía cincuenta y cuatro años» (*El País*, 1991, resaltados míos).

sí ese cambio. A pesar de la seguridad que le daba la vida matrimonial y lo mucho que aún compartían, ya se sentía lo suficientemente diferente - maduro, como Pablo en «La señorita Cora» - para buscar un amor que no fuera tan maternal, envolvente y protector. El “nuevo” Cortázar necesitaba un amor que lo sacudiera, como lo había hecho la Revolución Cubana, y que compartiera su fervor por ella. Lo encontró precisamente en La Habana, bajo ese “otro cielo” que aún no había descubierto completamente.

El “viejo” Cortázar murió para renacer otro, con una nueva mirada, que condicionaría inevitablemente también su literatura. Murió esencialmente por amor: antes que nada, amor por sí mismo, puesto que, coherentemente, quiso a su lado a alguien que compartiera más su nuevo camino político; amor por la Cuba revolucionaria y sus habitantes que tanto lo entusiasmaban; amor por el Che Guevara, «mi hermano mostrándome detrás de la noche su estrella elegida» (2012, III: 518), cuya muerte, el 9 de octubre de 1967, le causó un enorme dolor⁶⁰; amor por Fidel Castro, «el cronopio máximo» (2012, III: 546) que llegó a definir hasta «sobrehumano» (2012, III: 377); amor por el sueño que proponía el Socialismo, gracias al que se podría llegar, todavía, a tener más justicia, hasta que «la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre» (2012, III: 416). A todo eso se sumaría también el amor por una “nueva” mujer.

4.3 MORIR PARA SER OTRO: «EL OTRO CIELO»

En el último cuento de *Todos los fuegos el fuego*, «El otro cielo», vuelven a estar presentes, además de los temas amoroso y mortífero, dos figuras maternas y protectoras. El protagonista y narrador - cuyo nombre se desconoce - huye de ellas para refugiarse no

⁶⁰ La noticia de la muerte de Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) en la sierra boliviana le llegó a Julio Cortázar mientras se encontraba en Argel trabajando de traductor para la Unesco. Diez días después, el 20 de octubre, le escribiría a Julio Silva: «El cansancio y la muerte del Che me han demolido» (2012, III: 516). El 26 del mismo mes, la comentaría también a Roberto Fernández Retamar: «El Che ha muerto y a mí no me queda más que el silencio, hasta quién sabe cuándo. [...] Me encerré una y otra vez en el baño para llorar; había que estar en un baño, comprendes, para estar solo, para poder desahogarse sin violar las sacrosantas reglas del buen vivir en una organización internacional» (2012, III: 517). En la misma carta, agregaría el poema «Che», que se publicaría, en 1968, en el número 46 de la revista *Casa de las Américas* con el título «Mensaje al hermano». Acerca de ese texto, el 14 de noviembre le escribiría a Francisco Porrúa que era «un último encuentro con alguien a quien no conocí, pero a quien hice hablar en un cuento, a quien quise de lejos» (2012, III: 521). Ese cuento era «Reunión», que había sido publicado un año antes en *Todos los fuegos el fuego* (1966).

solamente “entre los brazos” de otra mujer - Josiane, una prostituta -, sino también en otro espacio y otro tiempo. Su fuga parte del Buenos Aires de los años cuarenta del siglo XX - en el que trabaja de corredor de Bolsa - y llega al París de los años setenta del siglo XIX. Al principio, se contenta con salir de su rutina paseando por los lugares de su juventud: «los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre» (2016, I: 827). En especial, pasa por el Pasaje Güemes, «la caverna del tesoro» (2016, I: 827) a la que solía ir con «mujeres de vida y amorales» (2016, I: 828). Ya adulto, sigue haciendo lo mismo en la parisina *Galerie Vivienne* porque en la casa bonaerense - donde vive con su madre y su novia Irma - «no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado» (2016, I: 829). Intenta esconderles su otra vida, sin embargo, la madre se entera; no obstante, guarda el secreto del hijo, el cual, de todas formas, se siente chantajeado por ella: «Sé muy bien que jamás se le ocurriría contárselo a Irma, pero lo mismo me fastidia la persistencia de un derecho materno que ya nada justifica» (2016, I: 829).

Con el tiempo, la relación entre Josiane y él se hace cada vez más estrecha: ya no se limita a la pura compraventa corporal y llega a ser una «confiada amistad» (2016, I: 831), a pesar de que ella ejerce su profesión también con otros hombres. Esa precaria atmosfera de felicidad es arruinada por la entrada de dos personajes misteriosos: un asesino serial de prostitutas, llamado Laurent, y un cliente sudamericano de Rouse, amiga y colega de Josiane.⁶¹ En poco tiempo, feminicidio tras feminicidio, el primero llega a crear, en el barrio parisino que el protagonista frecuenta, un clima de terror, al que contribuye también el inicio de la guerra contra los prusianos. Decide, entonces, aceptar la invitación de los padres de Irma y escaparse a una isla del Paraná para «pasar una temporada de descanso y de vida higiénica» (2016, I: 838). Pero pronto se da cuenta de que «mi único reposo verdadero estaba en otra parte» (2016, I: 839) y regresa a la *Ville Lumière*, en la que aún «el gran terror estaba lejos de haber cesado» (2016, I: 839); además, nieva, la guerra sigue y han empezado a guillotinar a la gente.

⁶¹ Según Alejandra Pizarnik, en «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo» - publicado, en 1968, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Carlos Pérez Editor) y, en 2016, en *Prosa completa* (Lumen) -, tanto la figura de Laurent como la del Sudamericano se refieren al poeta uruguayo Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), más bien conocido como el “Conde de Lautréamont”. Lo confirmarían, antes que nada, los nombres de los mismos personajes: «la primera sílaba del nombre inventado Laurent es la misma que la primera sílaba del pseudónimo Lautréamont. Y a propósito: la figura central del barrio de las galerías es un adolescente sudamericano, fácilmente identificable como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont» (1968: 000). A eso se añaden los dos epígrafes que el autor agrega al principio (2016, I: 827) y a la mitad (2016, I: 838) del cuento, dos citas de la obra más famosa del escritor montevideano, es decir, *Los cantos de Maldoror* (1870).

Aunque el protagonista todavía tiene la esperanza de que la situación mejore, vuelve al hogar, donde «Irma era más comprensiva, debía confiar simplemente en que el matrimonio me devolviera alguna vez a la normalidad burocrática» (2016, I: 845). Además, se percata de que la situación ha cambiado porque ha empezado la dictadura en la Argentina. Al regresar nuevamente al lado francés, encuentra el barrio celebrando la muerte del monstruoso Laurent, un marsellés que, en realidad, se llamaba Paul y había sido agarrado después de matar a su novena víctima. Al mismo tiempo, ha llegado a Buenos Aires la noticia de que, tras el bombardeo atómico sobre Hiroshima, la Segunda Guerra Mundial ha terminado, y en París se ha descubierto que ha muerto también el sudamericano, el cual también era francés. Precisamente después de esa última noticia, el protagonista decide que va a optar por el lado vigesimonónico argentino, porque era «como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte»⁶² (2016, I: 849). De todas formas, sabe que Josiane seguirá allí, mientras él estará en su casa, ya casado, «tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio» (2016, I: 850), aún indeciso a quién votar en las próximas elecciones, las primeras de la posdictadura.

En este relato, Julio Cortázar creó para el personaje principal un «exilio imaginario» (Pizarnik, 2016: 245) en otro continente y en otra época. Lo alcanza sin ninguna dificultad y ningún escándalo a través de una estructura laberíntica: entra por las galerías y los pasajes bonaerenses - que le recuerdan el periodo más trasgresor y libre de su adolescencia, cuando iba a buscar el amor por un precio fijo - y sale en un ambiente muy similar, otro barrio “de luces rojas” en el París de casi setenta años antes. Suele hacerlo muy a menudo, casi todos los días al salir del trabajo, en vez de volver inmediatamente a casa, como si ese lugar al que se escapa se encontrara en la misma ciudad - el Buenos Aires que experimenta y supera la dictadura surgida de la “Revolución del 43” (1943-1946) - y su acción fuera algo normalísimo. Sin embargo, ese espacio, tan fácilmente alcanzado, está muy lejos, se halla bajo “otro cielo”: en la Francia que acaba de sufrir una derrota decisiva para su futuro - por ella termina la experiencia el Segundo Imperio (1951-1870) - en la Batalla de Sedán.

En realidad, ambos lados provocan sensaciones negativas al «viajero mental» (Pizarnik, 2016: 245), por ese motivo, pasa continuamente de un “palco” a otro: del “lado de acá” lo asfixia y aburre terriblemente el ambiente doméstico, que comparte con la madre

⁶² La muerte de ambos personajes se referiría a la del Conde de Lautréamont, que acontece precisamente en París el 24 de noviembre de 1870, es decir, pocos días después del 19 de septiembre, el día en que los prusianos ocuparon la capital francesa. Tras enterarse de ese fallecimiento, el protagonista decide que, para él, ya no tiene sentido seguir visitando ese espacio y ese tiempo privados del poeta presurrealista. A saber, puesto que en él se había “reencarnado”, después de su muerte no le es posible volver.

y la futura esposa; del “lado de allá” lo aterroriza esa sombra que nadie ha visto y que todos temen, la del asesino en serie llamado Laurent. Se siente amenazado, entonces, en los dos “mundos”; sin embargo, en el París decimonónico es más feliz porque junto a él está Josiane, que, a diferencia de Irma, no le «tendía la taza de café con la sonrisa de las novias arañas» (2016, I: 845).

Las dos mujeres - la novia y la amante - representan para el protagonista, respectivamente, un motivo de escape - pese a que Irma se halle en el ambiente seguro por excelencia, la casa - y un refugio, aunque Josiane se encuentra en un lugar peligroso, lleno de criminales y de crímenes. Ambas aceptan la ausencia del hombre amado, pero de forma diferente: Irma se encierra en el espacio doméstico, junto con la suegra, esperando pasivamente el día en que él decida de casarse con ella, mientras que Josiane, que «no era de las que reprochan las ausencias» (2016, I: 840), sigue con su vida, yendo con más hombres, a pesar de la constante amenaza de ser asesinada, y no lo espera. Quien lo espera, en cambio, es la madre, cuya mirada juzgadora le hace desaparecer toda necesidad de protección - la que siempre lo animaba a regresar - y lo empuja a irse de nuevo.

Como para el protagonista, también para Julio Cortázar los sentimientos hacia Buenos Aires siempre fueron sumamente contradictorios. Una prueba de su amor-odio por la capital argentina nos lo da lo que escribió, por ejemplo, el 5 de marzo de 1966 a su amigo y editor Francisco Porrúa. Es interesante notar que, en esas líneas, no mencionó a la familia entre los motivos que más le causaban nostalgia y por los que, de vez en cuando, estaba dispuesto a regresar; como si la casa representara, más bien, una razón para resistir a “ese canto” y quedarse “del lado de allá”, que es lo que le pasa también al personaje de «El otro cielo»:

Te sonreirás sardónicamente, pero estoy arrepentido de no haber ido a Buenos Aires; es un arrepentimiento circunstanciado, que abarca exclusivamente el sector de tu casa y la de uno o dos amigos - más algún café, una plaza, el olor que hay en los amaneceres en el Once, esas cosas en que la nostalgia hace oír su canto de sirena, y hay que atarse al mástil y ponerse cera en los oídos - (2012, III: 250).

Sin embargo, a pesar de que sabe perfectamente en qué lado del espejo se encuentra mejor - «Nací otra vez a mi mejor vida tan lejos de la sala de Irma, del patio de casa, del menguado consuelo del Pasaje de Güemes» (2016, I: 848) -, el protagonista escoge el más tranquilizador, el “real”, el “cielo” de siempre. Aunque Josiane, la fantasma, es «más

viviente, amable y persuasiva que Irma la real» (Pizarnik, 2016: 247), decide quedarse con la segunda y la típica vida - aburrida - del pequeño burgués. Para Alejandra Pizarnik⁶³ - la poeta compatriota, amiga del autor, que comentó este cuento en un ensayo crítico escrito en 1967 y publicado en 1968 - el protagonista-narrador «no se animó a dar el paso definitivo porque alguien lo ha dado en su lugar. Ese alguien es su doble»⁶⁴ (2016: 250). El *doppelgänger*, por lo tanto, ha ganado el reconquistado cielo; el otro lo termina abandonando y perdiendo.

A diferencia del protagonista del cuento, Julio Cortázar dio el paso definitivo hacia una nueva vida y eligió un “cielo” diferente al de antes: el de La Habana, bajo el cual estuvo hasta el final de su vida, pese a las nubes negras de las que pronto llegó a darse cuenta. Lo compartiría hasta 1978 con Ugné Karvelis, lituana, veintiún años más joven que él. Su nueva compañera - con la que nunca llegó a casarse - la había conocido en la editorial *Gallimard* y se enamoró de ella durante un viaje a Cuba en enero de 1967 (Dalmau, 2015: 392). Culta, apasionada y, sobre todo, muy comprometida con la Revolución Cubana, llegaría a ser su primera agente literaria. También gracias a ella, se concretizaría en el escritor argentino otra revolución, que fue tanto exterior como interior, y se dio, precisamente, a partir de lo que había descubierto en de los años posrayuelianos: el compromiso político, el éxito planetario, la necesidad de paz en Saignon y de otro tipo de femenino a su lado. La que fue casi una “muerte en vida” lo llevaría a pensar, actuar y escribir de forma diferente.

⁶³ Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Julio Cortázar se conocieron en París en 1960. Entre los dos, se creó una «hermosa amistad» (Cortázar, 2012, V: 459) que continuaría por correspondencia epistolar después del regreso de la *poète maudite* a Buenos Aires, en 1964. En esa relación, el escritor tuvo un rol más bien paternal (Piña, Venti, 2022: 196). En 1982, escribiría a Ana María Berrenechea: «ella venía bastante a casa donde Aurora y yo la recibíamos y a veces la sermoneábamos por su peligrosa manera de abandonarse al azar de las circunstancias, con toda clase de riesgos que no le importaban pero que los amigos conocíamos bien» (2012, V: 459). Como confirmó a la misma Berrenechea, «Alejandra nunca tuvo nada que ver con el personaje de la Maga. *Rayuela* ya estaba escrita cuando me encontré con ella en París» (2012, V: 459).

⁶⁴ También en este caso, el doble del protagonista sería el Conde de Lautréamont. Aunque muerto, el escritor uruguayo seguiría estando muy presente en París por su gran influencia en los surrealistas y, por consecuencia, también en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik.

CAPÍTULO 5

LA HABANA: REVOLUCIÓN (1968-1978)

En la década 1968-1978, en Julio Cortázar se consolidó un cambio que, además de ser extremadamente radical por el tipo de persona que era, fue definitivo: nunca volvió a ser el de antes. Este venía de lo mucho que había descubierto y experimentado en los cinco años anteriores, en especial a partir de 1963, fecha de publicación de *Rayuela* y de su primer encuentro con la Cuba que, en 1959, había visto triunfar la Revolución. También en él se produjo una revolución, la cual fue muy difícil de creer, sobre todo para quienes lo conocían en persona, como su amigo y colega Mario Vargas Llosa. Cincuenta años después, el escritor peruano usó las siguientes palabras para recordar la que él mismo llamó una «transformación» (2013, 38.08):

Esa persona privada, más bien secreta, de pronto se vuelve una persona pública. Es una persona que sale y que empieza, para decirlo con una metáfora, a vivir en la calle. [...] La política era algo que él desdeñaba, no le interesaba, le daba la espalda. [...] Y de pronto, a partir de los años sesenta muy avanzados - quizá el sesenta y ocho, que creo que es el año que él señalaba como el de la frontera - él pasa a interesarse por la política y, además, a interesarse y a entregarse con, además, esa integridad. [...] Volverlo a ver era como estar con otra persona. Era como estar con una persona que, aunque tenía la misma cara y tenía la misma juventud, era como otro ser, hablaba de cosas que antes no había hablado. Tenía unas preocupaciones, unas inquietudes, que antes ignoraba por completo, que parecían completamente al margen de su mundo (2013: 39.18-42.46).

Tomando en cuenta esa y más declaraciones de Vargas Llosa - como, por ejemplo, lo que escribió en «La trompeta de Deyá» (*El País*, 1991) - es posible afirmar que la metamorfosis que vivió Cortázar se produjo, por lo menos, en cuatro aspectos: político, social, físico y literario. El primero fue, sin duda, el más importante porque de ese descendieron todos los demás: lo que antes miraba solo como un espectador que deseaba mantenerse informado - la situación geopolítica y la defensa de los derechos humanos - llegó a transformarse en una de sus razones de vida, incluso en detrimento del trabajo de

traductor y, sobre todo, de escritor. Aunque también en el pasado no se había mostrado indiferente ante las violaciones de la libertad de expresión - en 1944, en Mendoza, se opuso a la primera ola de censura peronista y, por ella, dejó su puesto de profesor universitario - nunca había llegado a comprometerse tanto, dando la cara ante un público, que, en los años sesenta, ya lo conocía y lo apreciaba internacionalmente.

Según Aurora Bernárdez (2013: 43.00-45.05), ese «cambio de actitud» (2013: 43.15) tuvo su verdadero origen en el segundo viaje que hicieron juntos a la India, entre finales de enero y finales de marzo de 1968, es decir, pocos meses antes de su separación. La pareja, que por un tiempo estuvo hospedada en la casa del poeta y ensayista mexicano Octavio Paz - entonces, embajador de México en Nueva Delhi -, recorrió algunas de las regiones más pobres del país y fue profundamente afectada por la «presencia física de la miseria de la gente» (2013: 43.45). Aunque habían hecho lo mismo doce años antes, la atención del Cortázar y de su esposa, esta vez, se focalizó en otras cosas: lo estético - la belleza de los monumentos - se quedó en el segundo plano respecto a lo ético - el sufrimiento humano -, como el mismo escritor escribió, en esos días, a su amigo Julio Silva:

[...] la India me muestra horriblemente lo que es el tercer mundo, y me siento muy mal y con una constante crispación de estómago; no soy, desde luego, el esteta que era en 1956, cuando me limitaba atentamente a ver lo bello de la India sin preocuparme demasiado por el resto, que es casi todo (2012, III: 567).

En lo que atañe a los viajes que Julio Cortázar hizo, de 1968 en adelante, al entonces llamado “tercer mundo”, muchos de ellos - muchos más que antes - fueron a América Latina, por razones casi exclusivamente políticas. Si no se consideran las visitas que hizo por su trabajo de traductor de la Unesco - a Irán (1968), Polonia (1969), Uganda (1969), Egipto (1969), Turquía (1975) y Kenia (1976) -, el Cortázar de esa década dirigió su total atención - que ya implicaba una presencia física - hacia su continente y los derechos de sus habitantes.⁶⁵ Además de volver a Argentina (1973), regresó a Cuba (1969, 1970, 1976) y

⁶⁵ Respecto a ese compromiso y al papel del intelectual latinoamericano en ese preciso momento histórico, Julio Cortázar escribió, el 10 de mayo de 1967, una carta a su amigo y colega cubano Roberto Fernández Retamar. Esa se publicaría más tarde, a finales de año, en la revista *Casa de las Américas* y, en 1969, en su libro-almanaque *Último round*, precisamente con el título “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”. En ella, el escritor argentino explicó, entre otras cosas, que, a pesar de haber escogido un camino muy tortuoso, lleno de riesgos y críticas, era su responsabilidad mantener una postura firme ante las injusticias y los abusos que afectaban la población de América Latina: «la tentación cotidiana de volver como en otros tiempos a una entrega total y fervorosa a los problemas estéticos e intelectuales, a la filosofía abstracta, a los

Chile (1970, 1973)⁶⁶, y conoció, por primera vez, Costa Rica (1976), Ecuador (1973), México (1975), Jamaica (1976), Nicaragua (1976) y Venezuela (1976). Su presencia en las librerías - con sus libros - y en las revistas - con sus ensayos críticos - ya no sería suficiente para alguien que quería ver con sus propios ojos cómo la injusticia social, que tanto lo había impresionado en la India, dominaba también el territorio americano y pensaba que podría atenuarse con la difusión del Socialismo.

Un reflejo de esa entrega personal a las causas sociales y socialistas en Hispanoamérica se mostró en Cortázar, ante todo, a nivel social: la privacidad, que tanto había caracterizado su vida - individual y de pareja, con Aurora Bernárdez -, empezó a mezclarse con una inevitable y cada vez más creciente visibilidad por algo que ya no se debía solamente a su éxito literario. En ese sentido, el punto más alto lo alcanzó, tal vez, en 1971, después de que se produjo en Cuba el “Caso Padilla”⁶⁷, al que muchos de los intelectuales europeos y latinoamericanos más influyentes reaccionaron dirigiéndose directamente a Fidel Castro por medio de dos cartas. Julio Cortázar firmó la primera, publicada el 9 de abril en *Le Monde*, pero no la segunda, que salió el 21 de mayo en *Madrid*, por lo cual, a pesar de lo sucedido, confirmaba su apoyo a la Revolución y a su Líder Máximo. El 30 de junio, explicaría su decisión a Graciela de Sosa con estas palabras:

Hubo dos cartas a Fidel; la primera era un simple pedido de información sobre el arresto de Padilla, y la expresión de una inquietud frente a algo que parecía responder a una

altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual, hoy en día, pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba» (2012, III: 420).

⁶⁶ Julio Cortázar visitó Santiago de Chile en noviembre de 1970 para presenciar, el día 5, a la toma de posesión del nuevo presidente, el socialista Salvador Allende (1908-1973). El escritor argentino, que fue para mostrar personalmente su solidaridad ante ese acontecimiento histórico para América Latina, relató de esta forma esa experiencia a su amigo y traductor al inglés Gregory Rabassa: «Acabo de volver de Chile, donde fui a solidarizarme con el gobierno de Allende; fue un viaje improvisado, que decidí en dos días al descubrir que de todas maneras no era posible estar ausente en momentos en que un país del Cono Sur se lanzaba a una tentativa socialista; me alegro de haber ido, aunque casi me mataron a fuerza de amor colectivo» (2012, IV: 178). Esa tentativa acabaría el 11 de septiembre de 1973, por el golpe de Estado del general Augusto Pinochet que instauró una dictadura de la que Chile se liberaría solamente en 1990.

⁶⁷ Heberto Padilla (1932-2000), periodista, poeta y catedrático cubano, expresó, por primera vez, sus críticas hacia la Revolución en 1966, en la revista *Juventud Rebelde*. En 1968, publicó el poemario *Fuera del juego*, el cual, después de ganar el Premio Julián del Casal, fue duramente contestado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la misma que le había otorgado dicho reconocimiento. Tras leer públicamente el poema “Provocaciones”, el 20 de marzo de 1971 fue detenido y acusado de actividades subversivas. Fue liberado después de 38 días, el 27 de abril, día en el que abjuró lo que había sostenido anteriormente. Obtuvo el permiso de dejar Cuba solo en 1980, para reunirse con su familia. Viviría el resto de su vida en Estados Unidos sin regresar jamás a su país natal.

nueva pulsión sectaria en la isla. Yo firmé esa carta, que suponía un mínimo de injerencia en los asuntos internos cubanos, pese a lo cual fue ella la que provocó el violento ataque de Fidel y nuestra «excomunió». La segunda carta, violentísima, me negué a firmarla porque me pareció de una insolencia y de un paternalismo que nada justificaba (2012, IV: 229).

Esa doble posición - antes, más radical y, luego, más tolerante ante las decisiones y las reacciones del régimen castrista - costó a Julio Cortázar muchas críticas por parte, inicialmente, de los revolucionarios cubanos - que terminaron perdonándolo solo después de la publicación de su poema «Policrítica en la hora de los chacales» (*Casa de las Américas*, 1971) -, y después por colegas y amigos latinoamericanos, los cuales, en cambio, se alejaron de él. A este propósito, el 4 de febrero de 1972 le escribió a la directora y fundadora de la institución *Casa de las Américas*, Haydée Santamaría:

Y créeme que nada de fácil ha tenido para mí enfrentar las consecuencias de esos actos, verme una vez más borrado de un plumazo de tantos puentes de afecto y de cariño que me unen con todo lo cubano, escuchar las calumnias previsibles, entrar en una «muerte civil» de muchos meses. Pero todo esto es cosa mía y no seguiré. Solamente quiero decirte que en lo que toca a mi conducta con respecto a la Revolución Cubana, mi manera de estar con dios (vaya comparación, compañera!) será siempre la misma, es decir que en momentos de crisis me guiaré por mi sentido de los valores - intelectuales o morales o lo que sean - y no me callaré lo que crea que no debo callarme (2012, IV: 265).

En Cortázar, el cambio interior - político y social - fue acompañado también por un cambio exterior, a nivel físico. El eternamente joven escritor argentino - un hecho tan evidente que, según Edith Aron, se le comparaba a Dorian Gray (Dalmau, 2015: 444) - decidió cambiar su imagen dejándose crecer la barba, como si hubiera querido aparentar el aspecto de un «guerrillero cubano» (Dalmau, 2015: 443). Según Miguel Dalmau, lo hizo también por su nueva pareja, Ugné Karvelis, la cual «no se conformaba con un compañero sin vello» (2015: 446). Sin embargo, para lograrlo tuvo que recurrir a un tratamiento hormonal, el cual terminó activando en él un apetito sexual nunca rescontrado anteriormente, como él mismo explicó a Ana María Hernández en una carta fechada 7 de marzo de 1977:

Mi sexualidad nunca fue normal, estuvo llena de compensaciones y, por extraña paradoja, alcanzó en la casi ancianidad una madurez que nunca tuvo en la juventud, por razones a la vez físicas y psicológicas. Hoy, que acaso podría encontrar a la mujer en un plano de plena comprensión, me temo que es demasiado tarde, y vivo como en el verso de Dylan Thomas, “solo en una multitud de amores” (2012, V: 40).

La relación con la joven lituana - que, en 1968, tenía 33 años, mientras que él 54 - influyó conspicuamente en el Cortázar de esa década; de hecho, para el autor hispanoamericano, Ugné encarnaba su cambio. Ella representaba la Otra (Dalmau, 2015: 514), es decir, el tipo de mujer que aún no había conocido y la experiencia que todavía no había vivido. En muchos sentidos, era lo opuesto respecto a Aurora Bernárdez: por ser de una diferente nacionalidad, cultura y generación; por tener otro carácter y ser una persona muy conocida e influyente - gracias a su trabajo en la editorial *Gallimard* y las relaciones que había tenido con algunos escritores -; por su entusiasmo y compromiso hacia la Revolución Cubana; por ser madre - soltera, del pequeño Christophe -, lo que obligaría a Cortázar, por primera vez su vida, a simular ser padre, aunque solo adoptivo.

Según algunos amigos del escritor, Karvelis era también «alcohólica, posesiva, fuerte y dominante» (Dalmau, 2015: 512), además de muy celosa, como contó Cristina Peri Rossi, la poeta uruguaya de la que Julio Cortázar se hizo amigo a partir de 1973, año en el que se conocieron personalmente en París:

Sufrí en carne propia los celos desmesurados de Ugné (esos celos no distinguían sexo, opción sexual ni tampoco a los amigos varones). No vivían juntos, aunque Julio dormía en casa de Ugné casi todas las noches. Además, era su agente literaria. Julio quiso que yo la conociera, aunque me advirtió: “Ugné es muy celosa. Te va a odiar: Olvidate de publicar en Francia: lo va a impedir. [...] Sé que Julio intentó suavizar la hostilidad de Ugné hacia mí, pero no lo consiguió.” (Peri Rossi, 2014: 55-56).

Sin embargo, en esa década, Cortázar, que se sentía «un joven lleno de vida y de deseos de vivir» (Cortázar, 2012, V: 102), no se limitaría a una sola mujer, como había hecho hasta ese momento: su sed de descubrimiento de más “femeninos” era cada vez más fuerte y, aparentemente, casi imposible de reprimir. Eso se entiende, por ejemplo, por lo que escribió en varias cartas de ese periodo; entre ellas, dos, fechadas 10 de abril y 4 de

mayo de 1970, dirigidas respectivamente a Paul Blackburn y Roberto Fernández Retamar, en las que relató con estas palabras su breve estancia en Londres:

Al volver de Londres (todo un mes en Londres, tranquilo, sin teléfono, sin cartas, *con una o dos mujeres hermosas* sin problemas, pubs, the tube to Earl's Court, steak and kidney pie, pint of bitter, pop music, Marlowe's Edward II, a beautiful play, electronic music by Luciano Berio and Luigi Nono, *more girls* (handfuls of them everywhere, snow, cold, Soho Square, Hari-Krishna, you see the mood and the climate and the results: beau-ti-ful) me encontré con tus poemas y tu carta (2012, IV: 126, resaltados míos).

A ver si me pongo un poco al día contigo, después de una serie de cartas más o menos cruzadas. Tu última, que me escribiste en enero, llegó aquí en abril, y la encontré a mi regreso de Londres donde estuve pasando un mes de soledad y trabajo y *raros amores otoñales* (2012, IV: 127, resaltados míos).

Esos pulsantes “deseos de vivir” y la inesperada “paternidad” acabarían estando muy presentes en su literatura del periodo. Por lo que concierne su “exploración de otros femeninos”, esa se puede individuar en los cuentos «Manuscrito hallado en un bolsillo», «Lugar llamado Kindberg» y «Cuello de gatito negro», que llegaron a forma parte de *Octaedro* (1974), y en «Cambio de luces» y «La barca o Nueva visita a Venecia», presentes en *Alguien que anda por ahí* (1977). Con respecto al segundo tema, en cambio, se encuentran más niños - algunos llegan a ser, incluso, protagonistas - de los que se habían encontrado antes: por ejemplo, en «Silvia» y «Siestas», dos de los tres cuentos presentes en *Último round* (1969), y «En nombre de Bobby» y «Alguien se tendió a su lado» en *Alguien que anda por ahí* (1977). Además, está Manuel, para quien ficcionalmente el autor argentino escribió - tal vez, pensando en Christophe, hijo de Ugné-Ludmilla - su séptima y última novela, *Libro de Manuel* (1973), la más comprometida y, por eso, la más polémica.

Por lo que concierne el campo literario y su evidente entrelazo con el nuevo compromiso político y social, el Julio Cortázar de los años setenta empezó a emplear «su pluma como arma de combate» (Dalmau, 2015: 477). Esto llegó a ser totalmente explícito precisamente en *Libro de Manuel*, a través de los recortes de prensa, “pegados” al lado de la historia narrada, también de tema político; en el comics *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975); y en el cuento «Apocalipsis de Solentiname» (*Alguien que anda por ahí*,

1977), relato sobre una experiencia personal en la célebre comunidad nicaragüense creada por el sacerdote y poeta revolucionario Ernesto Cardenal.

A la pluma se sumó también una ayuda aún más concreta - económica - que al autor de *Rayuela* dio a través de la donación del dinero proveniente de sus derechos de autor y destinado, como en el caso específico de su última novela, a las víctimas de la violencia de las dictaduras latinoamericanas. Su compromiso y apoyo se formalizaría definitivamente en 1974 con la invitación, y sucesiva aceptación del escritor, a formar parte del Tribunal Russell II, el cual se ocuparía de investigar sobre «las múltiples violaciones de los derechos humanos y de los derechos de los pueblos en Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros países del continente latinoamericano» (Cortázar, 1975: 55).

Sin embargo, como se ha dicho, no todo lo que Julio Cortázar escribió en esa década tuvo que ver con la política y la defensa de las libertades individuales y colectivas. Como lo hizo anteriormente, a través de la literatura el “Gran Cronopio” seguía explorando el universo que tenía por dentro - el consciente y el inconsciente - hasta llegar a ver y sacar - exorcizándolos una vez más - los lados más oscuros del “pozo”. En muchos de los cuentos publicados en esos años hizo visible, en especial, esa “explosión vital” que le hizo escribir, el 18 de febrero de 1977, a Gladys Adams las siguientes palabras:

Como me ha tocado el extraño destino de vivir contra el reloj, o al revés si te parece mejor, *hoy a los 62 me siento mucho más joven que cuando tenía 30*, y se diría que hay como una revancha, una a veces terrible necesidad de vivir hasta lo último. Pero en el fondo estoy solo, aunque de esa soledad hago una especie de laboratorio central del cual salen ramas en todas direcciones, *rubias, pelirrojas, Amsterdam, negras, Soho, altas, petisas, Oklahoma*, obras completas de Felisberto Hernández, Fellini, *redonditas*, *beaujolais a ríos, flacuchas* pero no tanto, *Roma al sol*, y ya, no te parece, pero en resumen todo lo que me pasa al alcance de *esta sed* (2012, V: 34, resaltados míos).

5.1 UN SUICIDIO INEVITABLE: «LUGAR LLAMADO KINDBERG»

Un año después de la salida de esa novela tan contestada - aunque muy exitosa -, *Libro de Manuel* (1973)⁶⁸, Julio Cortázar publicó un nuevo libro de cuentos, *Octaedro* (1974),

⁶⁸ A pesar de que «la primera edición se agotó en pocos días» (Cortázar, 2012, IV: 366), *Libro de Manuel* suscitó duras críticas, tanto por los intelectuales de derecha como por los de izquierda. Los primeros reprocharon a

del cual llegaron a formar parte - como en el caso de *Bestiario* (1951) y *Todos los fuegos el fuego* (1966) - ocho cuentos. En ese momento, el escritor argentino estaba viviendo un periodo muy complicado, puesto que el compromiso social - para ayudar a sus compatriotas latinoamericanos, en especial a los chilenos que huían de la apenas instaurada dictadura militar de Pinochet - lo absorbía casi por completo. El 12 de diciembre de ese año, escribió a Félix Grande:

Ya ves que estoy un poco mufado, pero aparte de eso me defiendo después de las muchas fatigas del premio Médicis, que como sabrás me sirvió para donar el dinero a la resistencia chilena y conseguir así la TV y los diarios que se ocuparon bastante de la noticia. [...] Aprovecho cuanto micrófono llega hasta mí para repetir incansablemente: Chile, Chile, Chile. Inútil decirte que *en este juego la literatura se está yendo al quinto carajo, y que no tengo tiempo para escribir nada*. A ratos lo lamento; no por nada se es un pequeño burgués incurable (2012, IV: 480, resaltados míos).

Para poder trabajar, escribir y viajar al mismo tiempo, Julio Cortázar, en 1971, había decidido comprar un camión Volkswagen, similar al de su amigo Paul Blackburn. Igual que los coches que había tenido anteriormente - *Nicolás* y *Léonie* - bautizó su nuevo medio de transporte con un nombre fantástico, *Fafner*. Con él iría dando vueltas por Europa, tanto solo como con Ugné Karvelis, y haría, en 1982, el famoso viaje por la “cosmopista” París-Marsella junto con su última pareja, Carol Dunlop. Sin embargo, antes de Carol y contemporáneamente a Ugné, subieron a ese «dragón rojo» (2012, IV: 217) otras mujeres, como se entiende por sus palabras, escritas a Blackburn el 25 de mayo de 1971:

Inmediatamente me di cuenta de que mi dragón rojo, siendo de origen alemán, tenía que ser el famoso y admirable dragón FAFNER, de la saga de los Nibelungos, y que llena los escenarios de las óperas en el segundo acto del Sigfrido de Wagner. Mi amor por Fafner no conoce límites desde ese momento; todo es perfecto en Fafner. Fafner tiene agua, tiene una cocinita, tiene una mesa para trabajar, cosas que tú sabes de sobra pero que yo repito porque estoy entusiasmado por tantas perfecciones. El viaje inaugural fue París-Viena-París. Me fui solo (con gran cólera de Ugné, pero yo quería un «mano a mano» con

Cortázar haberse transformado, definitivamente, en un «militante comunista» (2012, V: 49), mientras que los segundos lo acusaron de «creer que la lucha política es un hecho lúdico» (2012, IV: 388). A pesar de eso, en 1974, la novela ganó, en Francia, el Premio Médicis, cuyo dinero - 950 dólares - el autor lo donó a las asociaciones que defendían a los presos políticos en su país, víctimas de la dictadura de Lanusse (1971-1973).

mi dragón, *sin contar una o dos dragonitas* que tengo por el lado de Austria y que hacía tiempo que no visitaba). Dormí en los bosques, junto a los arroyos... todo lo que tú estás cansado de hacer, pero que para mí era la gran novedad. Cociné, me bañé, canté, aprendí a hacer correr y galopar a Fafner a la máxima velocidad (que no es mucha, pero un dragón no es un caballo árabe), y volví a París muy contento (2012, IV: 217, resaltados míos).

Viaja por Austria también Marcelo, un argentino de mediana edad, protagonista de «Lugar llamado Kindberg», uno de los relatos de *Octaedro*. En un día de fuerte lluvia, mientras está manejando por la carretera, encuentra a Lina, una chica chilena, mucho más joven que él, haciendo autostop. Tras dejarla subir a su coche, los dos van juntos a un hotel de paso, en el cual comparten la misma habitación y cenan. Él le explica que suele viajar mucho por trabajo - es corredor de materiales prefabricados -, mientras que ella le dice que su intención es llegar a Copenhague, de la misma manera en que lo ha hecho hasta ese momento, o sea, de mochilera. Eso es algo que “el huesudo” - así lo llama cariñosamente ella - no entiende: «Marcelo no había dicho que no le gustara Copenhague, solamente un poco absurdo eso de viajar en plena lluvia y semanas y mochila para lo más probablemente descubrir que los hippies ya andaban por California» (2016; II: 119). Marcelo se preocupa por Shepp - como él la llama - y ella, aunque lo aprecia, se burla un poco: «me gustas cuando te pones tan doctor y papá, no te enojés, siempre digo lo que no tendría que, no te enojés» (2016; II: 120).

Enseguida, para el protagonista, ese encuentro resulta ser un fuerte golpe: Lina le muestra un mundo que él no conocía porque está muy lejos de su estilo de vida. Ella es un espíritu demasiado libre - «ya te dije que no quiero atarme» (2016, II: 121) - para que él la comprenda, sin embargo, le provoca una vuelta a sí mismo y, sobre todo, a sus traumas infantiles: «la osita parecía entender el tono de su voz más que las palabras, como él cuando aquella maestra de la que se había enamorado a los doce años, [...] cincuenta mil pesos para curarse de los vértigos y ahora esa mocosa que le estaba como sacando pedazos de sí mismo» (2016, II: 120). Después de la cena, intenta refugiarse en el placer sexual, que no calla sus “fantasmas”:

[...] un fuego total corriendo por la piel, la boca de Lina en su pelo, en su pecho, las manos por la espalda, los cuerpos dejándose llevar y conocer y un quejido apenas, una respiración anhelosa y tener que decirle porque eso sí tenía que decírselo, antes del fuego

y del sueño tenía que decírselo, Lina, no es por agradecimiento que lo haces, ¿verdad? (2016, II: 123).

La «chilenita mocosa vagabunda» (2016, II: 124), al parecer, ha despertado en Marcelo viejas inquietudes, las cuales tienen que ver con heridas que nunca ha podido sanar completamente, a pesar de haber recorrido al psicoanálisis, pero, sobre todo, una gran frustración por su edad. Ante sí, tiene a una mujer mucho más joven que él, la cual, sin embargo, lo hace sentir vivo e intenta consolarlo:

[...] tú me gustas huesudo, tú ya leíste todos los libros, Shepp, quiero decir que contigo se está bien, estás de vuelta, tienes esas manos grandes y fuertes, tienes vida detrás, tú no eres viejo. De manera que la osezna lo sentía vivo a pesar de, más vivo que los de su edad (2016, II: 125).

Pese a que se gusten, el día siguiente, tras desayunar, se separan y cada uno reemprende su camino. Inesperadamente, es él el que, primero, toma esa decisión:

[...] no había ninguna razón para que no quisiera, y apartar lentamente la mano y decirle que no, mejor no, sabes, aquí vas a encontrar fácil, es un gran cruce, y la osezna acatando como bruscamente golpeada y lejana, comiéndose cara abajo los terrones de azúcar, viéndolo pagar y levantarse y traerle la mochila y besarla en el pelo y darle la espalda (2016, II: 126).

Lo que pasa después es muy claro: el protagonista se suicida aventándose a toda velocidad contra un árbol. En sus últimos instantes de vida, piensa en Lina, la cual, además de darle la felicidad de una noche de palabras y goce, había movido algo dentro de él, una sensación contra la que decidió que no iba a luchar más. Así que Marcelo termina por

[...] perderse en un furioso cambio de velocidades, cincuenta, ochenta, ciento diez, la ruta abierta para los corredores de materiales prefabricados, la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados, del murmullo porteño del Rubí, de la sombra del plátano solitario en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante como Lina había bajado la cara porque así la bajan las ositas para comer el azúcar (2016, II: 126).

El tema del suicidio en Cortázar no se lee solamente en las últimas palabras del capítulo 56 de *Rayuela* - «ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó» (2019: 442) -, sino también, muy claramente, en su correspondencia epistolar. Por ejemplo, como se ha dicho anteriormente, el 10 de julio de 1967 le llegó por correo la noticia del intento de suicidio por parte de su hermana Ofelia: «Acabo de saber por carta de mi madre, que mi hermana ha intentado suicidarse» (2012, III: 461). Además de eso, gracias a la lectura de sus cartas, es posible enterarse de que también él mismo, en algunos momentos de su vida, pensó en eso y que la escritura lo salvó, como igual ya se ha mencionado reportando la siguiente declaración que se refería, evidentemente, a un periodo cercano a 1959: «Si no hubiera escrito *Rayuela* me habría tirado al Sena» (González Bermejo, 1978: 94). Sin embargo, esa idea lo había tentado también siete años antes, poco después de que acabara su relación con Edith Aron, como confesó a Eduardo Jonquières el 24 de abril de 1963:

En 1952, a poco de llegar a Francia, viví algunos días bastante jodidos. Un fin de semana me largué de París con la famosa Vespa de trágico recuerdo, y me fui al valle de la Chevreuse. Estuve toda una tarde en el chateau de la Madeleine, subiendo y bajando por sus ruinas, con un estado de ánimo lamentable y sin ganas de seguir mirando hacia adelante. Después salí del pozo. Pero ahora, al enterarme de que alguien a quien conocí [el antropólogo Alfred Métraux] eligió justamente ese sitio para matarse, me ha hecho pensar en ciertas imantaciones, ciertas inexplicables (o explicables, pero si se renuncia a la legislación corriente) yuxtaposiciones de vidas y lugares. No te preocupes, de esto no saldrá ningún cuento. No te preocupes, de esto no saldrá ningún cuento (2012, II: 369).

El Julio Cortázar que, más de veinte años después, escribió «Lugar llamado Kindberg» era, sin duda, una persona muy diferente a la que acababa de llegar a París; a pesar de eso, como le pasaba entonces, el pasado seguía volviendo con gran frecuencia a su presente. Ni la revolución - cubana e interior -, ni su nuevo aspecto, ni un exorcismo prolongado a través de tantos libros escritos, habían sido capaces de apartarlo de los mismos “fantasmas”, que inevitablemente tenían una cara femenina. Puesto que la literatura no había funcionado como debía, en los años setenta - con una nueva, inesperada y sorprendente energía -, el escritor hispanoamericano lo estaba intentando por otro camino, el del placer físico, igual que Marcelo en el cuento:

[...] las primeras noches adolescentes con Mabel o con Nélide en el departamento prestado del Monito, las ráfagas furiosas y elásticas y casi enseguida por qué no salimos a dar una vuelta por el centro, dame los bombones, *si mamá se entera*. Entonces ni siquiera así, *ni siquiera en el amor se abolía ese espejo hacia atrás*, el viejo retrato de sí mismo joven que Lina le ponía por delante acariciándolo (2016, II: 125, resaltados míos).

Si su revolución era, entonces, por una parte, evidente y visible con gran facilidad, por los cambios radicales - a nivel político, social, físico y literario - que se han mencionado, un aspecto de su persona - el que más tenía que ver con las “sombras” del pasado - cambiaba aún muy lentamente o, mejor dicho, persistía casi inalterado. En ese sentido, el personaje femenino por él construido seguía ejerciendo una función de actor - o, más bien, receptor -, cuyo único deber era rescatar al personaje masculino de la muerte y llevarlo a la salvación. Como en el caso de la Maga en *Rayuela*, Lina no es una mujer totalmente pasiva porque, por ejemplo, decide su destino: se sube al coche de Marcelo y va sola a un hotel con el que es un desconocido, encima en un país extranjero; y allí no es forzada a tener sexo con él. Demuestra, pues, fuerza y coraje, aunque se le sigue asignando aún un papel que es, fundamentalmente, el del puente salvífico.

Como en el caso de Horacio, el hombre protagonista de «Lugar llamado Kindberg» es incapaz de “dar el salto” y alcanzar - ni por el acto sexual - a la mujer; entonces, no le queda remedio que distanciarse de ella - antes de que lo hiciera Lucía, también Oliveira fue quien se había alejado primero - y rendirse, sin intentar cambiar realmente su perspectiva, menos su perspectiva de “los femeninos”. El suicidio resulta, por lo tanto, inevitable para Marcelo porque, igual que el coprotagonista de *Rayuela*, no puede seguir manejando su vida solo, ni volver a lo que tenía antes de conocerla. Sin duda, no intentó encontrar más pasajes, por ejemplo, bajando al Metro, lugar privilegiado, para Cortázar, para transitar, si de repente no te agarran unas manos ajenas.

5.2 NO HAY LUZ: «CUELLO DE GATITO NEGRO»

En el año de la publicación de *Octaedro*, Julio Cortázar cumplió 60 años (1914-1974). A pesar de las numerosas críticas recibidas, dentro y fuera del mundo literario - porque el cambio de rumbo que había dado hacia La Habana ya estaba “contaminando” muchas de

sus narraciones - su éxito era incuestionable. En la Argentina, por ejemplo, a pesar de que algunos no apreciaban sus comentarios sobre la situación política interna al país - en 1974, murió Juan Domingo Perón y acabó su segunda experiencia de gobierno - y su intención de adquirir la nacionalidad francesa, la fama de Cortázar era formidable ante sus compatriotas. A propósito, el 18 de diciembre de 1970, había escrito a Paul Blackburn:

Buenos Aires no fue tan agradable porque *no podía salir a la calle sin que me asaltaran para pedirme autógrafos*; tú que me conoces bien, ya te imaginas lo incómodo que me ponía eso. También salió un largo reportaje donde se trató sobre todo de política, y los periodistas no me dejaron tranquilo ni un solo minuto (2012, IV: 184-185, resaltados míos).

Como se puede entender por esas palabras, la luz del gran éxito ni en su ciudad era algo tan apreciado - y nunca lo fue - por parte del autor hispanoamericano, el cual, más bien, en esos años sufría porque su compromiso social empezaba a absorber casi completamente sus energías. El 21 de enero de 1975, comentaría de la siguiente forma su situación y sus emociones a Ana María Hernández:

La literatura empieza a parecerme un sueño lejano, y eso que quisiera escribir una serie de cosas que me andan por la cabeza; pero sé que tengo que hacer lo que hago, y no me quejaré. [...] Vivo una vida seca y sin encantos, ni siquiera jugar con un gatito; paso de un papel a otro, de una reunión a otra, tengo que leer incontables artículos que me enseñan lo que no sé en materias geopolíticas, me aburro como una ostra. Qué envidia le tengo a la gente que hace su deber gustándole; yo lo hago con una extraña sensación de estar caminando detrás de mí mismo, lejano y solitario (2012, IV: 489).

Sin embargo, aunque con menos tiempo disponible, Julio Cortázar no se limitaba a caminar solamente hacia los demás. Como se ha visto con el cuento anterior, a través de la escritura el viaje hacia sí mismo continuaba y, a veces, tanto para él como para sus personajes, resultaba necesario abandonar la superficie y bajar a un plano subterráneo - inconsciente - para intentar entender y sanar. En ese sentido, dos cuentos de *Octaedro* - «Manuscrito hallado en un bolsillo» y «Cuello de gatito negro» - están ambientados - en parte - en el Metro de París, espacio laberíntico por excelencia. En ese mundo tan cercano a los Infiernos - del inconsciente -, el escritor decide, una vez más, enfrentar sus miedos y sus deseos, que se entrelazan jugando entre sí.

Precisamente a través del juego, los protagonistas de ambas historias - un hombre y una mujer - se llegan a conocer. En «Manuscrito hallado en un bolsillo», quien juega es el personaje masculino y lo hace solo, a escondidas, en su propia mente. Intenta crear una conexión con la Otra a través de la mirada: si la chica, que él observa fijamente por el vidrio de la ventanilla del tren, responde - no importa si positiva o negativamente -, puede acercarse a ella y empezar una conversación; si eso no pasa y la chica se baja sin darse cuenta de su presencia, no hay juego y él no puede actuar. En «Cuello de gatito negro», en cambio, la que juega es la mujer o, mejor dicho, sus manos, que en ciertos instantes no puede mínimamente controlar. En realidad, también en ese caso, el juego es creado por la fantasía del hombre; ella intenta hacerle entender que no está jugando, pero nunca se lo dice de manera explícita: «La gente no puede comprender» (2016, II: 141). Y él, de hecho, no lo comprende sino hasta el final, cuando siente que su vida está en riesgo.

Tanto en el primer cuento como en el segundo, el juego empieza bajo tierra y continúa y, finalmente, obtiene el anhelado resultado - la unión sexual que él deseaba - en la superficie, más específicamente en el departamento de la mujer. Sin embargo, si en «Manuscrito hallado en un bolsillo» los amantes regresan, por una decisión de él, al «mundo de abajo» (2016, II: 89), y allí vuelven a jugar - ella ya está enterada de las reglas y él acaba perdiendo definitivamente tanto a la chica como su vida -, en «Cuello de gatito negro» la relación de la pareja improvisada se acaba fuera del laberinto metropolitano parisino, en un rellano.

Entrando en detalles, los protagonistas de «Cuello de gatito negro» se llaman Lucho y Dina, aunque ellos, al principio, no lo saben porque se encuentran casualmente en el Metro. Entran en contacto “gracias” a las manos de ella, que, independientemente de la voluntad de su dueña, empiezan a tocar las de él: «de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante, que eso venía desde una manga de piel de conejo más bien usada, la mulata parecía muy joven y miraba hacia abajo como ajena» (2016, II: 137). Lucho interpreta ese extraño y repentino acercamiento como una tentativa de seducción por parte de Dina, la cual, en cambio, enseguida le intenta explicar que sus manos - personificadas - «no entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada en contra» (2016, II: 139).

A pesar de que se lo repite varias veces, él no entiende y la sigue hasta su departamento; ella no quiere que lo haga, pero Lucho piensa que lo dice de broma y que esas palabras forman parte del mismo juego. Ya en su casa, Dina le cuenta de su

incomodidad y sufrimiento porque ese tipo de episodio se repite muy a menudo y los hombres siempre lo interpretan de la misma forma: «en cualquier momento ocurre, usted es usted, pero otras veces. Otras veces qué. Otras veces insultos, manotazos a las nalgas, acostarse enseguida, nena, para qué perder tiempo» (2016, II: 143). Aunque Lucho le dice que la cree, acaba acostándose con ella, y durante el encuentro sexual las verdaderas protagonistas son, otra vez, las manos de Dina:

[...] todo cedía en ella, en los dos, ahora los dedos de Dina subían lentamente por la espalda de Lucho, su pelo le entraba en los ojos, su olor era un olor sin palabras ni prevenciones, la colcha azul contra sus cuerpos, los dedos obedientes buscando los cierres, dispersando ropas, cumpliendo las órdenes, las suyas y las de Dina contra la piel, entre los muslos, las manos como las bocas y las rodillas y ahora los vientres y las cinturas, un ruego murmurado, una presión resistida, un echarse atrás, un instantáneo movimiento para trasladar de la boca a los dedos y de los dedos a los sexos esa caliente espuma que lo allanaba todo, que en un mismo movimiento unía sus cuerpos y los lanzaba al juego (2016, II: 147).

Sin embargo, de golpe el intercambio erótico es interrumpido a causa de una acción muy precisa que Lucho cumple: «había querido apagar la lámpara y la lámpara había caído al suelo con un ruido de vidrios rotos, Dina se había enderezado como aterrada, negándose a la oscuridad» (2016, II: 147). Es solo una pausa momentánea, porque, al encender un cigarrillo, se logra dar un poco de luz a la habitación. Al apagarse nuevamente todo, ella le comunica, con un tono cada vez más desesperado, que hay necesidad de evitarla oscuridad de cualquier forma. Lucho vuelve a no tomar en serio sus palabras y decide seguir poseyéndola hasta que las manos de Dina ya no responden y le hacen daño:

Rechazándola despacio, desanudándole las manos que le ceñían la cintura, levantándose poco a poco. El tirón en el sexo lo hizo gritar más de sorpresa que de dolor, buscó como un látigo el puño que lo ataba a Dina tendida de espaldas y gimiendo, le abrió los dedos y la rechazó violentamente. La oía llamarlo, pedirle que volviera, que no volvería a pasar, que era culpa de él por obstinarse (2016, II: 149).

Solamente entonces, Lucho empieza a buscar aterrizado la caja de fósforos que le había “caído” al piso a Dina; sin embargo, no logra encender ninguno y las manos de la

mujer - que se habían opuesto a la luz - vuelven a arañar su cuerpo. Según ella, la única posibilidad para que él se salve es que abra la puerta y haga entrar la luz del rellano. Con gran dificultad - y solo porque «su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro» (2016, II: 150) - el protagonista consigue salir del departamento, aunque «desnudo y lleno de sangre» (2016, II: 151). Lo notan un vecino, que lo espía, y madame Roger, que inmediatamente llama a la policía. Enseguida, Lucho escucha, desde dentro del departamento, a Dina «llorando, maullando como un gato lastimado» (2016, II: 151) y, fuera del edificio, las sirenas de la policía, que ya está llegando y «nos llevarán lejos uno de otro» (2016, II: 151).

Igual que en «Manuscrito hallado en un bolsillo», también en «Cuello de gatito negro» el personaje masculino acaba siendo víctima del juego que creía que estaba dominando. En el primer relato, lo piensa, antes que nada, porque él mismo lo inventa; sin embargo, cuando Marie-Claude - que solamente debía ser un objeto de su perversa fantasía - es informada de su existencia y funcionamiento, e invitada a jugar, el fracaso llega rápidamente y es total. El protagonista, en ese sentido, no logra salir del laberinto en que él mismo había decidido entrar sino por el suicidio, la “Gran Derrota”: «soy eso que ella mira, algo tan pálido como lo que estoy mirando» (2016, II: 91). Ante lo femenino, que está seguro de que puede someter fácilmente, pierde también Lucho, el cual no crea el juego, pero es invitado a jugar por las incontrolables manos de Dina. A pesar de que no vuelve al laberinto metropolitano, su tentativa de sumisión de lo femenino fracasa.

Como pasa en *Rayuela* con Horacio y la Maga, no hay rescate por parte de ninguna Ariadna y él termina enloqueciendo - y suicidándose, en ciertas ocasiones - porque no es capaz de salir solo de su laberinto interior. Más bien, es precisamente lo femenino - imposible de comprender y, por eso, sinónimo de locura y oscuridad - lo que aplasta la razón masculina, la cual piensa que, a través de un juego, puede llegar al Otro lado. Sin embargo, no hay pasaje decisivo - ni en los puentes, ni en los patios, ni en los subtes - para el que no sabe cruzar autónomamente. Aunque lo intenten por varias vías - la boca, el sexo, las manos, la mirada, el lenguaje - lo que los personajes masculinos cortazarianos terminan obteniendo siempre es la entrada a otro laberinto, más oscuro y, por esa razón, más complicado y peligroso.

En cambio, la que se muestra o bien como una *femme fatale* - devoradora de hombres, como Dina cuyas manos que casi se “comen” a Lucho - o bien como una presa muy fácil de cazar - Marie-Claude, que cae tan rápidamente en la “trampa metropolitana” - termina

salvándose en los cuentos de Cortázar. A pesar de que se les desposea de su cuerpo, se les imponga una mirada no deseada y su voz se reduzca a un quejido animal - como en el caso de la “última” Dina - ellas, solo aparentemente “hembras”, son “cronopias” que no aceptan jugar según las reglas de ellos. El fracaso masculino es total ante una perspectiva tan limitada de “los femeninos”. No hay luz para los que no quieren ver que hay algo más que la realidad aceptada: la pasividad de la mujer. A este propósito, el 7 de febrero de 1970 Cortázar había escrito a José Donoso: «Creo que los libros que valen son solamente los que modifican la realidad aceptada» (2012, IV: 105). Se empieza, entonces, con buscar esos libros que crean nuevos puntos de vista: cambian las luces.

5.3 UNA CLARA TELARAÑA: «CAMBIO DE LUCES»

El 24 de marzo de 1976 las luces de las libertades se apagaron en la Argentina. Volverían a encenderse más de siete años más tarde, el 10 de diciembre de 1983, al final del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”: la dictadura regida por la Junta Militar de Videla, Massera y Agosti. En ese transcurso, Julio Cortázar - que había estado en Buenos Aires, por última vez, en 1973, cuando se publicó *Libro de Manuel* - decidió que no volvería a pisar el suelo argentino - por su seguridad y la de los suyos - hasta el regreso de la democracia. Con las siguientes palabras, el 24 de agosto de 1976, comentó a Julio Ortega ese inesperado primer “verdadero” exilio, que ya no dependía de su completa voluntad:

La Argentina está cerrada para mí *sine die*, y por primera vez en mi vida me siento exiliado y me duele. Antes vivía aquí porque me daba la gana, pero ahora, si los franceses se obstinan en negarme la doble nacionalidad y los gorilas de allá no me renuevan el pasaporte, andá a saber en qué circuito me tocará ingresar. No tiene otra importancia que la personal, claro, pero hace diez años hubiera sido totalmente impensable (2012, IV: 585).

La forzosa y forzada ausencia de su país - una condición que, desde 1973, había visto afectar a muchos intelectuales latinoamericanos, en especial chilenos y uruguayos - era algo que ya lo interesaba directamente. Sin embargo, como había hecho antes con y para los demás, no quiso quedarse de brazos cruzados y usó el “arma literaria” para contribuir a informar, a su manera, sobre lo que estaba pasando. En ese sentido, creía que «sólo un

exilio activo y conjunto servirá de algo; *et tout le reste est littérature*» (2012, V: 348). A propósito, la peor consecuencia de ese nuevo estado de cosas no era tanto la imposibilidad de estar al lado de su gente físicamente, sino a través de sus escritos. Un año después del inicio de la dictadura, por ejemplo, no le fue permitido publicar en la Argentina su nuevo libro de cuentos, *Alguien que anda por ahí* (1977), al no aceptar eliminar dos relatos - «Segunda vez» y «Apocalipsis de Solentiname» -, considerados, por la censura, extremadamente críticos con la tortura, las desapariciones y los asesinatos políticos (Dalmau, 2015: 501). En esa circunstancia, el autor argentino se dio cuenta de que su exilio era doble. En una entrevista, en 1981, explicó su punto de vista con estas palabras:

Desde hace cinco años, soy un exiliado como todos los demás, pero el exilio es doble. El exilio físico, bueno, es mi problema: yo lo puedo tomar bien, lo tomar mal, pero es un problema personal. Lo que es terrible es el exilio cultural. El hecho de que la junta de Videla en la Argentina haya prohibido la publicación de mi último libro de cuentos, porque en ese libro había dos cuentos que le molestaban. *Eso significa un exilio cultural, es decir, 22 millones de compatriotas míos se han visto privados de leerme.* [...] En unos pocos años, el hecho de que esos países - Chile o Argentina o Uruguay - estén separados de la producción científica, artística e intelectual de sus mejores hombres, de sus mejores creadores, va a dar en esos países una especie de desierto espiritual, en donde es perfectamente fácil lavar los cerebros y condicionar a los jóvenes y crear lo que los regímenes de esos países buscan, que es crear robots, crear gente incapaz de pensar por sí misma (Bauer, 1994: 43.35-45.06, resaltados míos).

Sin embargo, igual que con las antologías de cuentos anteriores, no todo lo que se publicó en *Alguien que anda por ahí* tuvo que ver directa y explícitamente con la situación política latinoamericana. La oscuridad no interesaba solo las calles de Buenos Aires, Montevideo o Santiago de Chile, sino también la vida personal del escritor, cuya revolución interior no se había detenido en la primera mitad de los años setenta, sino que seguía en su interior, ya más iluminado por un “cambio de luces”: una nueva perspectiva del universo femenino que iba encontrando cada vez más espacio en su literatura.

Precisamente «Cambio de luces» es el título del primero de los once cuentos de *Alguien que anda por ahí*. Relata la historia de la breve relación entre Tito - un actor radiofónico, narrador en primera persona - y Luciana, una fan que, un día, decide enviarle

una carta llena de felicitaciones por sus actuaciones - «papeles más bien secundarios y en general antipáticos» (2016, II: 155) -, en la cual le deja su dirección para que él le responda:

[...] me gustaría ser la única que sabe pasar al otro lado de sus papeles y de su voz, que está segura de conocerlo de veras y de admirarlo más que a los que tienen los papeles fáciles. Es como con Shakespeare, nunca se lo he dicho a nadie, pero cuando usted hizo el papel, Yago me gustó más que Otelo. No se crea obligado a contestarme, pongo mi dirección por si realmente quiere hacerlo, pero si no lo hace yo me sentiré lo mismo feliz de haberle escrito todo esto (2016, II: 156).

Después de pensarlo un poco, el protagonista decide contestarle y, mientras lo hace, empieza a crearse una imagen de ella en su cabeza: «escribí como si esa mujer que imaginaba más bien chiquita y triste y de pelo castaño con ojos claros estuviera sentada ahí y yo le dijera que me conmovían sus palabras» (2016, II: 157). Lo mismo pasó al leer su segunda carta, aunque ese ejercicio de fantasía ya no abarcaba solo el aspecto físico, sino también el carácter: «de entrada Luciana se me había dado más bien chiquita y de mi edad o por ahí, sobre todo con ojos claros y como transparentes, y de nuevo la imaginé así, volví a verla como pensativa antes de escribirme cada frase y después decidiéndose. De una cosa estaba seguro, Luciana no era mujer de borradores, seguro que había dudado antes de escribirme» (2016, II: 157-158). Y pronto, además de su persona, fantasea también sobre el ambiente que la rodeaba:

Hasta su casa imaginé con sólo entornar los ojos, su casa debía ser de esas con patio cubierto o por lo menos galería con plantas, cada vez que pensaba en Luciana la veía en el mismo lugar, la galería desplazando finalmente el patio, una galería cerrada con claraboyas de vidrios de colores y mamparas que dejaban pasar la luz agrisándola, Luciana sentada en un sillón de mimbre y escribiéndome usted es muy diferente del príncipe cruel de *Rosas de ignominia* (2016, II: 158).

La imagen fantásica creada por él se destruye completamente cuando se ven por primera vez, en una confitería del barrio bonaerense de Almagro: «Luciana era una mujer de más de treinta años, llevados eso sí con todas las de la ley, bastante menos menuda que la mujer de las cartas en la galería, y con un precioso pelo negro que vivía como por su cuenta cuando movía la cabeza. De la cara de Luciana yo no me había hecho una imagen

precisa salvo los ojos claros y la tristeza; los que ahora me recibieron sonriéndome eran marrones y nada tristes bajo ese pelo movedizo» (2016, II: 159-160). Lo impresiona también que ella decida pedir whisky, en lugar de té - más adecuado para la idea que él tenía de encuentro romántico - o café, como había hecho Bruna, su exnovia, el día de su primera cita.

El protagonista parece “aceptar” la realidad - «Poco a poco yo le iba ajustando la cara y la voz, desprendiéndome con trabajo de las cartas, de la galería cerrada y el sillón de mimbre» (2016, II: 160) -, también porque, al final de la conversación, se entera de que también Luciana se lo había imaginado muy diferente: «más alto, con pelo crespo y ojos grises» (2016, II: 160). A pesar de esa decepción, que interesa ambas partes, los dos se gustan y, muy pronto - después de tres encuentros más - terminan viviendo juntos, en la casa de él, que no tarda mucho en pedirle cambios porque «había algo como una carencia, una imperfección» (2016, II: 161).

Al principio, ella considera esas peticiones «un capricho de actor» (2016, II: 161) e, incluso, se burla de él, pero, finalmente, acepta cumplir los deseos de su amante: se aclara el pelo y, luego, se lo recoge, como él quiere. Después, el protagonista empieza a recrear muy detalladamente lo que había fantaseado cuando leía sus primeras cartas: la hace sentar bajo un cierto tipo de luz, tomando té, fumando un cigarrillo, y le regala para su cumpleaños una mesa de mimbre, para que todo quede exactamente como en sus sueños. Al satisfacer, por fin, todas sus expectativas, se siente satisfecho y le comunica a Luciana su amor, que ya puede considerarse total: «de dije que nunca la había querido tanto como en ese momento, tal como la estaba viendo, como hubiera querido verla siempre» (2016, II: 164). Sin embargo, ella no contesta con el mismo entusiasmo, más bien, «sus manos andaban por mi pelo despeinándome, su cabeza se volcó sobre mi hombro y se estuvo quieta, como ausente» (2016, II: 164).

Para él, solo queda una cosa pendiente: explicarle la razón de esos cambios, que habían estado formando parte de una «lenta telaraña enamorada» (2016, II: 164), pero no le da tiempo. Otra vez el final defiere totalmente respecto al que el protagonista se había imaginado no solo para él, sino para ambos: «un azar de horarios cambiados me llevó al centro un fin de mañana, la vi salir de un hotel, no la reconocí al reconocerla, no comprendí al comprender que salía apretando el brazo de un hombre más alto que yo, un hombre que se inclinaba un poco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo contra el pelo castaño de Luciana» (2016, II: 165).

Nuevamente, en un relato de Julio Cortázar, el personaje masculino acaba quedando como un total perdedor ante un personaje femenino. También en este caso, ella, al principio, acepta su juego de una forma muy pasiva, pero lo que hace, al final, es despertar. De alguna manera, él mismo estimula esa reacción y le hace entender que ya no está dispuesta a compartir una felicidad que solo es de él. Finalmente, se revela por lo que es: una “cronopía” que está consciente de lo que realmente quiere y, por eso, abandona a quien intenta controlarla. Igual que Lucía en *Rayuela*, tampoco Luciana quiere ser la luz iluminadora y salvadora en el camino de su amante, el cual tendrá que seguir solo, si es capaz de hacerlo, sino terminará como los demás: perdiendo, además de su pareja, también su vida.

En esta ocasión, a la mujer se le prohíbe toda imperfección: ella ha de ser la perfecta obra de arte del genio masculino - el cual, incluso, llega a escoger minuciosamente los detalles del “fondo del cuadro” -, mientras que, al final, eso es solo «a monument to his narcissism» (Schmidt-Cruz, 2003: 102). Lo que debía ser «a lifeless artefact modeled on a stereotypical image of ideal femininity» (Schmidt-Cruz, 2003: 104) - «Ella era como los sobres lila, como las simples, casi tímidas frases de sus cartas» (2016, II: 164) - termina anteponiendo sus deseos. Lo hace gracias a una estrategia muy precisa: mostrarse dócil y silenciosa, dejando hablar al otro, para luego sorprenderlo cuando cree que tiene el dominio completo. Eso pasa tanto en el primer encuentro con Tito - «También Luciana hacía sus ajustes como siempre en esas relaciones de gallo ciego, *casi al final* me dijo que me había imaginado más alto, con pelo crespo y ojos grises» (2016, II: 160, resaltados míos) - como en el último: «*Ella no dijo nada*, sus manos andaban por mi pelo despeinándome, su cabeza se volcó sobre mi hombro y *se estuvo quieta, como ausente*» (2016, II: 164, resaltados míos).

Ante eso, el personaje que, en realidad, construye una clara y perfecta telaraña no es él, sino ella, que, esta vez, no queda como una despiadada *femme fatal*, como en otros cuentos cortazarianos - Delia Mañara en «Circe» -, sino como una ingeniosa artífice de su propio destino. Pese a los riesgos, que son cada vez más grandes bajo las dictaduras, harán lo mismo otras “cronopías” en los relatos sucesivos, con un silencio inicial - como el de Luciana - o haciéndose escuchar desde el principio, precisamente añadiendo su voz donde antes no había. Cambian las luces y surgen las voces, y eso pasa sea en Buenos Aires sea en “otros lados”, por ejemplo, en Venecia.

5.4 RESCATE: «LA BARCA O NUEVA VISITA A VENECIA»

En 1977, en el libro *Alguien que anda por ahí*, apareció también un cuento - por su longitud, una *nouvelle* - que, con respecto a todos los demás relatos de Julio Cortázar, presentaba, por lo menos, tres novedades. Antes que nada, el autor hispanoamericano no solía “reciclar” trabajos anteriores, como lo hizo en este caso (1): no escribió «La barca o Nueva visita a Venecia» en ese periodo, sino más de veinte años antes, en 1954, precisamente durante una de sus primeras visitas - la segunda - a la Ciudad de los dogos.⁶⁹ Como él mismo explicó en la introducción al relato, en ese momento lo aparcó porque no le gustaba y, aunque lo volvió a leer en 1964, nunca quiso publicarlo porque seguía considerándolo muy malo. Sin embargo, a finales de los setenta, lo hizo y sin modificarlo, salvo por unos pocos detalles y algunas añadiduras muy específicas, que terminarían siendo muy importantes: Cortázar agregó una voz paralela a la del narrador omnisciente en tercera persona (2).

Se trata de una voz femenina - la de Dora, compañera de viaje de Valentina -, que, a lo largo de la historia, desde dentro del relato, llega incluso a corregir al mismo narrador, como en: «¿Cómo podía yo saberlo? Todo apunta en la dirección contraria» (2016, II: 228). De ese modo, deja de ser lo que ella misma dice que no quiere ser, es decir, una «comparsa a veces cómoda a veces afligente» (2016, II: 217), como en la primera versión. Igual que en *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello - que Cortázar nombró en su comentario inicial - instaure un diálogo con el narrador, pero también con las lectoras y los lectores.

Gracias a esas “interrupciones” - en su mayoría, irónicas -, que Dora hace de vez en cuando en el texto, el escritor argentino consiguió darles voz a dos personajes femeninos; se puede considerar que hay dos protagonistas en el cuento (3). Sin embargo, lo son de manera diferente: Dora habla más que Valentina - cuya voz se “escucha” principalmente en los diálogos con los demás personajes - porque lo hace también fuera de la narración; pero la segunda actúa más y su huida - que empieza en Montevideo y “termina” en Venecia - es el verdadero motor de la historia.

⁶⁹ Según lo que atestiguan sus cartas, en treinta y tres años de vida en Europa (1951-1984), Julio Cortázar visitó Venecia, por lo menos, doce veces: en 1950, solo, durante su primer viaje por el Viejo Continente; en 1954, 1958, 1962, 1963, 1964, 1966 y 1967, con Aurora Bernárdez; en 1969, 1970, 1975 y 1983, nuevamente solo. Por el número de visitas, Venecia se puede considerar, aún más que Roma, la ciudad italiana que el autor de *Rayuela* conocía mejor. En *Salvo el crepúsculo* (1984), su primer libro publicado póstumo, incluyó un poema dedicado a esa ciudad que amó tanto, «Venecia».

Valentina es uruguaya, pero vive en Buenos Aires, ciudad en la que tiene un trabajo y un hijo. Acaba de separarse de su marido y, para no pensar en eso, además de dejar Montevideo, decide viajar a Italia. Compra un tour organizado por *Thomas Cook*, que le pone a su lado otra mujer, Dora, gran apasionada del arte. Las dos compañeras - que, tal vez, en cierto momento, se hacen amantes - se detienen, en su primera etapa, en Roma. En un bar de la capital, conocen a Adriano, un italiano que también está viajando por la zona. Inmediatamente, Valentina se siente atraída por él: «De Adriano se borraban en seguida los ojos, el pelo, la ropa; sólo quedaba la boca grande y sensible» (2016, II: 217); por esa razón, vuelve al mismo lugar el día siguiente. Él siente lo mismo por ella - más bien, después de tener relaciones sexuales, termina enamorándose de la joven sudamericana -, que, entretanto, lo ha preferido con gran facilidad a Dora.

Sin embargo, en Florencia - segunda etapa del itinerario -, la protagonista decide que es mejor abandonarlo y seguir sin él. Puesto que, en algún momento, de todas formas, han de separarse - porque ninguno de los dos puede dejar la vida y a la familia que tiene en su país -, Valentina piensa que es más conveniente hacerlo con anticipación. Además, con la exagerada desesperación de Adriano - «Te sirvo, te sirvo como un cuchillo o un camarero, nada más» (2016, II: 225) - se siente cada vez más agobiada: «Tengo miedo del tiempo, el tiempo es la muerte, su horrible disfraz» (2016, II: 225). Un episodio la convence de que esa es la mejor elección: en el hotel con Adriano ve una golondrina caerse muerta a sus pies. Después, él empuja el animal del balcón; para ella, ya es evidente que «también Adriano era la muerte» (2016, II: 227). Se escapa, por lo tanto, a Venecia, mientras que Dora respeta el plan y, antes, pasa por Ravena, Ferrara y Padua.

En la Ciudad nacida sobre el agua, Valentina elije tomar una góndola, para visitar también sus partes menos conocidas. Dino, el gondolero, le muestra lo que ella quiere y, al saber que desea ver lo que comen los venecianos, la lleva a su casa. Sin embargo, allí termina violando a la turista. De nuevo en su hotel, ella reflexiona sobre lo que ha pasado y llega a pensar que esa no ha sido una experiencia tan negativa: «En realidad no lamentaba nada que no fuera la falta de gracia de la aventura. Y quizá ni eso lamentaba, la brutalidad había estado ahí como el ajo en los guisos populares, el requisito indispensable y sabroso» (2016, II: 241). Por lo menos, eso le hacía olvidar al hombre que había dejado en Florencia; además, «de Dino no necesitaba huir como de Adriano. Ningún peligro de enamorarse; ni siquiera él se enamoraría, por supuesto» (2016, II: 242).

Al llegar Dora a Venecia, vuelve a escuchar nuevamente noticias sobre Adriano: «Yo diría que se ha enamorado de tí» (2016, II: 242). Tal vez, precisamente por eso, al enterarse de que el gondolero la había ido a buscar a su hotel, decide entregarse a él de nuevo, esta vez de manera voluntaria, aunque «le costaba convencerse de que estaba de nuevo en esa góndola, apoyando la espalda en el vetusto almohadón rojo» (2016, II: 245). Sin embargo, al regresar, su compañera de viaje la informa que también Adriano ha llegado a Venecia y la está buscando. Finalmente, mientras las dos están paseando por la Plaza de San Marcos, lo ven y Valentina queda con él el día siguiente para que se aclare, definitivamente, esa situación incómoda.

Nuevamente solos, en una parte nada turística de la isla, discuten sin entenderse. Ella vuelve a decirle lo mismo que le había dicho antes de abandonarlo - «Me fui porque de todas maneras uno de los dos tenía que irse, y tú estás dificultando las cosas, sabiendo de sobra que uno de los dos tenía que irse» (2016, II: 250) -, algo que él no quiere aceptar. De improviso, la conversación entre los dos examantes se interrumpe, porque bajo un puente está por pasar una góndola muy diferente de las que se suelen ver por Venecia:

Más ancha, como una barcaza, con cuatro remeros de pie sobre los travesanos donde algo parecía alzarse como un catafalco negro y dorado. Pero era un catafalco, y los remeros estaban de negro, sin los alegres sombreros de paja. La barca había llegado hasta el muelle junto al cual corría un edificio pesado y mortecino. Había un embarcadero frente a algo que parecía una capilla. «El hospital», pensó. «La capilla del hospital». Salía gente, un hombre llevando coronas de flores que arrojó distraídamente a la barca de la muerte (2016, II: 252).

Esa visión horrificada sorprende tanto a Adriano como a Valentina. Ella, sin embargo, no se asombra cuando ve que, entre quienes reman, está también su otro examante, Dino, el cual, por un momento, se detiene al verla discutir. Aunque la uruguaya le dice al italiano que, si no la deja en paz, está dispuesta a irse inmediatamente de Venecia, él continúa y le pone cada vez más violencia. De repente, ella «sintió que Adriano hacía un movimiento como para sacar algo» (2016, II: 254). Al final, Valentina siente que también ella está en la góndola negra y que, por fin, ha podido aceptar esa golondrina que la había convencido a alejarse, pensando que todavía estaba a tiempo para salvarse.

El viaje de Valentina es un viaje de huida, tanto de sí misma como de la muerte; intuye que se le está acercando, a partir de cuando ve la golondrina caerse frente a ella.

Escapa de precisas figuras masculinas: de Montevideo, capital de su país natal, por el exmarido; de Buenos Aires, capital de la “nueva patria”, por el recuerdo de él, que le surge al ver al hijo que tuvieron; de Florencia, por Adriano, el amante que no puede aceptar que su relación no tiene futuro y que ella llega a considerar la muerte. Por lo contrario, no huye de Dino, el violador, más bien, termina por buscarlo porque siente que ni ella ni él se pueden enamorar del otro. Pues, se puede afirmar que Valentina evita tener relaciones que la mantengan encerrada, vinculada a otro compromiso, porque, después de la desventura matrimonial, prefiere la libertad: buscarse a sí misma.

Sin embargo, para la protagonista no es suficiente hacer un viaje tan largo, ir tan lejos - al otro lado del Océano - porque ni allí logra encontrarse y liberarse de su prisión interior; más bien, acaba encontrando más y termina su trayecto - quizá, su vida también - en un laberinto. Ese laberinto, hecho de callejuelas y canales, es Venecia, de la cual, de todas formas, intenta salir, prefiriendo visitar las zonas que no forman parte del típico recorrido turístico. Eso la lleva a la “casa del lobo” - o sea, de su violador - y, más adelante, a ser víctima de Adriano, el cual, en un espacio tan limitado y cerrado - una isla - puede volver a encontrarla, detenerla y, tal vez, matarla sin gran dificultad.

Como en el caso de *Los reyes*, *Rayuela* y «El otro cielo», para los personajes cortazarianos la única forma de salir de un laberinto es morir, dejándose matar - es decir, aceptando su destino trágico -, enloqueciendo o suicidándose. La fuga no es suficiente - como no lo fue, en parte, para el mismo Julio Cortázar -, pero puede convertirse en una oportunidad para crecer y evolucionar y, puesto que el final de los cuentos del escritor argentino, por su ambivalencia, nunca tiene una interpretación única, esa tentativa puede haber funcionado. Es posible que Valentina haya muerto, pero también que se haya aventado a la góndola negra, o sea, que haya salido del puente, ya con otra visión: «sin miedo» (2016, II: 254). Puede que se haya rescatado a sí misma.

En todo caso, otra vez, el personaje femenino no ha cruzado el puente con y por el personaje masculino - igual que la Maga, la otra uruguaya -, sino que se ha opuesto a él en ese puente. Eso no pasa, por ejemplo, con el que la ha llevado por debajo de los puentes, por los canales, es decir, con el gondolero. A pesar de que acontece por medio de uno de los actos más violentos - la violación - es como si Dino terminara mostrándole otra parte de sí misma, autodestructiva o masoquista. Por poco tiempo, ese episodio la saca de su

vacío interior - simbólicamente representado por la ciudad de Venecia⁷⁰ - y ella misma quiere repetir lo que - de nuevo en un relato cortazariano - al principio, parece que ha aceptado de manera pasiva. Al inicio, muchas de ellas son “hembras”, pero, al final, casi todas salen de “cronopias”, porque acaban rescatándose a sí mismas solas, o al menos lo intentan.

El Cortázar que publicó «La barca o Nueva visita a Venecia» en 1977 ya estaba muy lejos del que escribió su primera versión en 1954. La revolución que lo había interesado en muchos planos - se ha dicho, a nivel político, social, físico y literario - empezaba a modificar también su visión del universo femenino. Además de enriquecer ese cuento con el humorismo - otra vez, por medio de un juego, que conecta y acentúa el contraste entre lo que está dentro con lo que está fuera del texto (Regazzoni en Dulou, Ramos-Izquierdo, 2017: 52) -, el autor de *Alguien que anda por ahí* quiso añadir una voz que lo corrigiera y diera su versión - diferente y actualizada - de los hechos. Esa perspectiva femenina, sin embargo, se muestra aún más fuerte, al final de la historia, en Valentina, cuando corrige a Adriano: «Tú supones que yo me entregué, pero yo podría decir que fuiste tú quien se entregó. Las viejas ideas sobre las mujeres, cuando...» (2016, II: 251).

Como Cortázar había escrito en una carta, fechada 17 de agosto de 1973, a su amiga y traductora al francés, Laure Guille-Bataillon, su representación de “los femeninos” aún se veía afectada por una visión que él mismo consideraba machista:

Te diré que comprendo cada vez más tu punto de vista, pues no eres la única en protestar por el machismo latinoamericano que como ves se infiltra incluso en quienes quisieran ir más allá y tener una visión más amplia y justa del dominio erótico. La cosa empezó hace tres años, cuando diversas lectoras o amigas me reprocharon aquello del «lector-hembra» de *Rayuela*. Hice *amende honorable*, incluso en un reportaje por escrito, pero ahora al releer el *Libro de Manuel* compruebo una vez más que el erotismo está visto de manera prácticamente exclusiva desde el punto de vista masculino, y que las mujeres, a pesar de mi amor y mi respeto, están siempre un poco «reificadas» o cosificadas, como quieras llamarle.

⁷⁰ Para Susanna Regazzoni en «La deconstrucción del mito de una ciudad: “La barca o nueva visita a Venecia”» (Dulou, Ramos-Izquierdo, 2017: 49-56), la Venecia menos turística - hasta vacía - por la que Valentina prefiere pasar, tanto con Dino como con Adriano, representaría su estado emocional: «Es una ciudad que no corresponde a la imagen corriente sino más bien subraya el malestar de la protagonista» (2017: 53). Por lo tanto, esa zona más auténtica de la ciudad-laberinto por excelencia podría ser el lugar más indicado para llegar a un rescate puesto que, por lo que concierne el resto, «se trata de una ciudad que se construye a través de una imagen estereotipada y por esto, también ella, vacía» (2017: 53).

¿Qué hacer? Hay los momentos extremos del erotismo, en que me resulta imposible situarme en la perspectiva de la mujer, a pesar de tener bastante imaginación; automáticamente resuelvo la escena desde una perspectiva masculina. Por lo demás, como bien has podido verlo, tanto Ludmilla como Francine le dicen más de cuatro verdades a Andrés, y creo que eso habría que tenerlo en cuenta antes de lapidarme del todo... (2012, IV: 384).

Julio Cortázar lograría distanciarse - y rescatarse - de esa visión en su vida cotidiana y esa representación en su obra literaria - incluyendo en ambas la Otra - solo al extremo final de su existencia, poco antes de su muerte, a la que solo faltaban siete años (1977-1984). Para hacer eso, sería necesario y fundamental otro encuentro, que hubo precisamente a finales de 1977, en Norteamérica. En esa ocasión, no sería con un país - Cuba - o con un evento histórico para América Latina - la Revolución Cubana -, sino con una persona. Ella acabaría siendo su último gran amor y su último gran dolor. Le dio tiempo de compartir aún mucho, tanto de su mundo fantástico como de su compromiso a favor de los derechos humanos. Sería la joven estadounidense Carol Dunlop a cambiarle nuevamente el “trayecto”: con ella llegó, feliz, hasta Marsella.

CAPÍTULO 6

MARSELLA: (INTER)CAMBIO (1978-1983)

Seis años antes de morir, en 1978, Julio Cortázar empezó una nueva relación sentimental. Fue la última y, a pesar de ser muy breve - acabaría a finales de 1982 -, una de las más enriquecedoras. Además de la que había tenido con Aurora Bernárdez (1952-1968) - de quien llegó a divorciarse solo en 1973 -, fue la única que el escritor argentino quiso oficializar por medio del matrimonio, el cual lo unió, el 4 de diciembre de 1981, con ella, Carol Dunlop. Su segunda esposa había nacido en Estados Unidos en 1946 - por lo tanto, tenía 32 años menos que él -, y había estado casada anteriormente con el poeta canadiense François Hébert, el hombre - padre de su hijo Stephane - que los presentó en Montreal en octubre de 1977.

El entusiasmo que le causó esa joven escritora, traductora y fotógrafa fue inmediatamente muy grande, tanto que, a principios del año siguiente, ya estarían viviendo juntos entre París y el *Midi*. Una carta enviada desde Martinica a Marta Jordán, escrita el 12 de diciembre de 1978, atestigua esa nueva felicidad del autor sudamericano:

[...] tu viejo poeta *se ha enamorado como un loco* de una chica que conoció en el Canadá y que ahora está y estará con él y que lo hace muy feliz. *Imposible imaginar nada más bello* que esta alianza de cariño y de belleza tropical; suena a cursi, ya sé, o a tarjeta postal (2012, V: 151, resaltados míos).

De todas formas, la contemporánea separación de Ugné Karvelis - con la que había compartido una década de su vida (1968-1978) - no fue algo fácil que enfrentar. La expareja, que estaba en crisis desde antes, intentó mantener una relación amistosa y laboral - ella siguió siendo su agente literaria -, pero los resultados fueron muy escasos; él le dejó la casa comprada años antes en Saignon. El escritor argentino le explicó lo que había vivido y estaba viviendo a Ariel Dorfman, en una carta del 10 de octubre 1978:

[...] mi esperanza es salvar la amistad y el respeto, poder seguir encontrándome con Ugné y sentirme bien cerca de ella. No lo creo demasiado posible, porque ella no lo cree y actúa en consecuencia. Pero quién sabe, en todo caso seguiré esperando hallar un terreno donde la amistad sea siempre posible.

Vivo con Carol, una chica que conocí en Montreal el año pasado y que me trajo no solamente cariño sino una paz sin la cual creo que me hubiera ido al demonio, porque este último año fue demasiado duro. No solamente lo pasé mal en el plano físico (pero las enfermedades respondían demasiado claramente a la crisis en el otro plano) sino que la agresividad a veces insoportable de Ugné me puso al borde de la neurosis y sus secuelas (2012, V: 142).

Por lo que concierne el plano literario, en ese periodo Julio Cortázar llegó a publicar tres nuevos libros: en México, el experimental y original *Territorios* (1978), un nuevo *collage* de poesía, narrativa, crítica, pintura y fotografía; en Argentina, el humorístico *Un tal Lucas* (1979), antología de cuarenta y ocho cuentos, muy breves y con un espíritu similar al que había puesto en *Historias de cronopios y de famas* (1962), que no molestó a las autoridades argentinas; un año más tarde, otro libro de relatos, *Queremos tanto a Glenda* (1980), el cual también tuvo que publicarse en México porque varios de los cuentos en él contenidos criticaban los sistemas dictatoriales.

Precisamente con respecto al plano político, la situación latinoamericana seguía empeorando, sobre todo en su Argentina. Por las noticias que le llegaban de ese contexto tan abrumador, el autor de *Rayuela* se sentía cada vez más preocupado por las mujeres de su familia, a las que, por su seguridad, ayudó a cambiar de departamento y de barrio, aún desde 1976. En esa década de exilio forzado, la relación con ellas se complicó aún más, en especial porque el escritor, al principio, no quiso ser totalmente sincero. Sin embargo, cuando empezó a comprender que ya estaban creyendo en las muchas falsedades que decían sobre él en Buenos Aires, comenzó a decirles la verdad: había sido objeto de censura y, si hubiera regresado, habrían estado en peligro los tres.

Para Cortázar, lo más difícil de ese periodo fue, tal vez, recibir los reproches de Ofelia, la cual, a pesar de la mucha ayuda económica recibida, no aceptaba que su hermano llevara mucho tiempo sin ir a verlas. Él intentó explicarle sus razones en varias cartas, las cuales prefería, incluso, firmar sin apellido, por motivos de seguridad. En una de ellas, escrita el 3 de agosto de 1978, se lee:

Lo que me asombra es que no te des cuenta de una cosa, y es que por más que yo lo quisiera (y vaya si lo quisiera) es absolutamente imposible que por el momento yo desembarque en mi país. Te digo de paso que cometés un lamentable error cuando hacés referencia a mi ciudadanía francesa, pues no la tengo (me la negaron dos veces), pero deberías saber que los argentinos y los franceses tienen el principio de la doble nacionalidad, es decir que el hecho de tomar la ciudadanía francesa no te quita la de argentino, y viceversa. Te lo digo porque me duele que también vos caigas en esa grosera calumnia que tantas veces me han tirado a la cara los verdaderos enemigos de la Argentina. [...] Algún día, quizá, llegues a saber lo que verdaderamente significa que yo no pueda escribirte sobre eso (2012, V: 125-136).

Finalmente, la ciudadanía francesa fue concedida a Julio Cortázar en 1981 - exactamente treinta años después de su llegada (1951) -, tras la victoria del socialista François Mitterrand. A los pocos días de su nombramiento, el nuevo Presidente de la República quiso encontrar personalmente al escritor argentino - junto con Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes - para comunicarle la tan anhelada noticia. Con estas palabras se lo explicó a su madre, en una carta escrita el 4 de julio de ese año:

[...] quiero que sepas que dejaré de tener un pasaporte argentino (que no me sirve de nada) para tener uno francés, pero que eso no me cambia en absoluto: sigo escribiendo en español, sigo luchando porque todos nuestros países latinoamericanos sean un día más libres y más felices, y mi nueva condición civil me es en cambio infinitamente útil para mi vida en Francia, mis viajes en el mundo, y mi tranquilidad personal. Y cuando llegue el día, desembarcaré en Buenos Aires con otro pasaporte pero con el mismo corazón, y es en el corazón que hay que pensar antes que en toda la palabrería patrioter que sin duda se descargará contra mí (2012, V: 367-368).

También gracias a esa mayor facilidad para viajar, Julio Cortázar seguiría apoyando, hasta su muerte, a los pueblos latinoamericanos que luchaban en contra de las dictaduras. Lo hizo yendo físicamente a esos países y escribiendo más ensayos y relatos, entre ellos, los de que llegaron a formar parte de *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Desboras* (1982). Tanto desde cerca como desde lejos, quería contribuir a que se abrieran las cadenas de un sistema que, sea en las cárceles sea en los cerebros, violaba la integridad física y mental de sus connacionales.

6.1 VIOLAR: «ANILLO DE MOEBIUS»

Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE), “violar”, en su segunda acepción, significa: «tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento» (23ª ed. [versión 23.6 en línea], <<https://dle.rae.es>> [consultado el 2 de enero de 2023]). Es exactamente eso lo que pasa a varios de los personajes femeninos en dos de las novelas - *Rayuela* (1963) y *Libro de Manuel* (1973) - y en algunos de los cuentos de Julio Cortázar. Respecto a su obra más célebre, hay episodios de violación en los ya citados pasajes de los capítulos 5 (2019: 43-44) y 20 (2019: 111), cuando Oliveira sodomiza a la Maga creyendo que «aquello formaba parte de un ritual lúdico-erótico destinado a encontrar puntos de fuga de la realidad. Y hasta un encuentro con lo sagrado» (Dalmau, 2015: 523). En su última novela, en cambio, el protagonista, Andrés Fava, posee a su amante, Francine, en el cuarto de un hotel que se encuentra enfrente del cementerio de Montmartre:

Caído sobre ella, pesando con todo mi peso para que me sintiera hasta lo más hondo, la anudé otra vez las manos en los senos, le mordí el pelo en la base del cuello para obligarla a estarse inmóvil aunque su espalda y su grupa temblaban acariciándome contra su voluntad y se removían bajo un dolor quemante que se volvía reiteración del quejido ya empapado de admisión, y al final cuando empecé a retirarme y a volver a entrar, apartándome apenas para sumirme otra vez, poseyéndola más y más mientras la oía decir que la lastimaba, que la violaba, que la estaba destrozando, que no podía, que me saliera, que por favor se la sacara, que por favor un poco, un momento solamente, que le hacía tanto mal, que por favor, que le ardía, que era horrible, que no podía más, que la estaba lastimando, por favor querido, por favor ahora, ahora, hasta que me acostumbre, querido, por favor un poco, sácamela por favor, te pido, me duele tanto, y su quejido diferente cuando me sintió vaciarme en ella, un nacimiento incontenible de placer, un estremecerse en el que toda ella, vagina y boca y piernas duplicaban el espasmo con que la traspasé y la empalé hasta el límite, sus nalgas apretadas contra mis ingles, tan unido a ella que toda su piel era mi piel (2016 [1973]: 352).

En lo que atañe a los relatos, se hallan escenas en que se ejerce esa forma de violencia - siempre por parte de un hombre hacia una mujer - en «Las armas secretas», presente en el homónimo libro (1959); en «Verano» y «Cuello de gatito negro» - porque, como se ha visto,

Dina, desposeída de sus manos, no quería - , los cuales forman parte de *Octaedro* (1974); en el ya analizado «La barca o Nueva visita a Venecia», contenido en *Alguien que anda por ahí* (1977); y en el último cuento de *Queremos tanto a Glenda* (1980), «Anillo de Moebius».

Solamente en uno de estos casos, el personaje masculino muestra arrepentimiento - aunque mínimo - por lo que ha hecho; se lee en el intercambio entre Andrés y Francine, en *Libro de Manuel*: «nada cambia, viejo, la mancha negra está ahí aunque *pobre chiquita, pobre chiquita* mirando el cementerio, qué hijo de puta sos, Andrés Fava, tanta cara o cruz y después el puente de vuelta *con ella del brazo* y ahí vamos» (2016 [1973]: 370, resaltados míos). En los demás cuentos, en cambio, no se muestra ningún tipo de sentimiento de culpa por parte del violador; por ejemplo, en «Verano», Mariano viola a Zulma - cuyo terror es tan grande que llega a tomar la forma de un caballo que quiere entrar a su casa - y, para él, después, es como si no hubiera pasado nada:

Te digo que la puerta está abierta. No importa, dijo Mariano, que entre si quiere, ahora me importa un carajo que entre o no entre. Atrapó las manos de Zulma que buscaban rechazarlo, la empujó de espaldas contra la cama, cayeron juntos, Zulma sollozando y suplicando, imposibilitada de moverse bajo el peso de un cuerpo que la ceñía cada vez más, que la plegaba a una voluntad murmurada boca a boca, rabiosamente, entre lágrimas y obscenidades. No quiero, no quiero, no quiero nunca más, no quiero, pero ya demasiado tarde, su fuerza y su orgullo cediendo a ese peso arrasador que la devolvía al pasado imposible, a los veranos sin cartas y sin caballos. En algún momento - empezaba a clarear - Mariano se vistió en silencio, bajó a la cocina; la nena dormía con el dedo en la boca, la puerta del salón estaba abierta. Zulma había tenido razón, la nena había abierto la puerta pero el caballo no había entrado en la casa (2016, II: 101-102).

La violación de la que se cuenta en «Anillo de Moebius» es la única que acontece en un espacio abierto: no en una casa o un hotel - como en los demás relatos -, sino en un bosque, en la Dordoña. Por ese bosque pasa en bicicleta la protagonista, Janet, y contemporáneamente también su violador y asesino, Robert. Ella tiene diecinueve años, es inglesa, en su país trabaja de maestra en un jardín de niños y está aprovechando de sus vacaciones veraniegas para viajar sola por Francia. En cambio, de él se sabe que tiene veinticinco años, ha vivido una infancia difícil - por quedar huérfano tempranamente y pasar parte de ella en reformatorios - y no tiene casa, tal vez porque está huyendo de la ley. En cuanto la ve, no puede resistir ni un momento y la viola:

[...] todo podía ser lento e instantáneo a la vez, una decisión seguida de un deseo de que todo durara mucho, que esa chica no se debatiera absurdamente puesto que él no quería hacerle daño, que comprendiera la imposibilidad de escaparse o de ser socorrida y se sometiera quietamente, ni siquiera sometiéndose, dejándose ir como él se dejaba ir tendiéndola sobre la paja y gritándole al oído que se callara, que no fuera idiota, que esperara mientras él buscaba botones y broches sin encontrar más que convulsiones de resistencia, ráfagas de palabras en otro idioma, gritos, gritos que alguien terminaría por escuchar (2016, II: 610).

Tanto la violación como lo que sigue se cuenta a través de la perspectiva de ambos: sus pensamientos relativos al pasado - para ella, la primera sangre menstrual y la primera relación sexual contada por una amiga; para él, sus traumas infantiles - y sus deseos del momento: sobrevivir, ella; hacerlo rápido sin hacerle daño, él. Sin embargo, eso no se transmite a través de una narración en primera persona, sino en tercera, por parte de un narrador omnisciente extradiegético. De esa forma, el autor da la posibilidad a quienes leen de identificarse tanto con el victimario como con la víctima, la cual, precisamente en esos trágicos instantes:

Sintió ceder la falda, la mano que corría bajo el slip y lo arrancaba, se contrajo con un último estallido de angustia y luchó por explicar, por detenerlo al borde para que eso fuera diferente, lo sintió contra ella y la embestida entre los muslos entornados, un dolor punzante que crecía hasta el rojo y el fuego, aulló de horror más que de sufrimiento como si eso no pudiera ser todo y solamente el inicio de la tortura, sintió sus manos en su cara tapándole la boca y resbalando hacia abajo, la segunda embestida contra la que ya no se podía luchar, contra la que ya no había gritos ni aire ni lágrimas (2016, II: 611-612).

Es la única vez que en un cuento cortazariano la violación provoca, de forma clara, la muerte física de la protagonista. Robert mata a Janet y se da cuenta de eso solamente cuando ve que su cuerpo ha dejado de resistirle: «Robert empezó a apartarse, a salir de ella, mirándola en los ojos. Comprendió que Janet no lo veía» (2016, II: 612). Por ese feminicidio, tras haber sido agarrado, el asesino es encarcelado, procesado y condenado a muerte, en 1956. En el resto del relato, por lo que concierne su perspectiva, se cuentan cuáles son sus emociones dentro de la celda; allí atiende, antes, la espera del perdono - que,

finalmente, el Presidente de la República no le otorga - y, después, el momento de la ejecución por medio de la guillotina.

Aunque muerta, se sigue contando paralelamente el punto de vista de Janet, que en otra dimensión vive una experiencia casi mística. Al principio, se trata de algo totalmente abstracto: «ser viento siendo Janet o Janet siendo viento o agua o espacio pero siempre claro, el silencio era luz o lo contrario o las dos cosas, el tiempo estaba iluminado y eso era ser Janet» (2016, II: 613). Luego, se suman también los recuerdos, en especial el del su fallecimiento y de quien lo provocó. La protagonista llega a la misma parte del anillo de Moebius en la que ha empezado - porque ese objeto tiene una única cara y un único borde - y comienza a desear a su violador y asesino. Intenta establecer una comunicación, pero él aún se halla del otro lado:

El clamor Janet, la voluntad Janet capaz de llegar ahí, de encontrar hasta ahí se estrellaba en una diferencia esencial, el deseo Janet era un tigre de espuma translúcida que cambiaba de forma, tendía blancas garras de humo hacia la ventanilla enrejada, se ahilaba y se perdía retorciéndose en su ineficacia. Lanzada en un último impulso, sabiendo que instantáneamente podía ser otra vez reptación o carrera entre follajes o granos de arena o fórmulas atómicas, el deseo Janet clamó la imagen de Robert, buscó alcanzar su cara o su pelo, llamarlo de su lado (2016, II: 620).

Finalmente, parece que Janet lo ha logrado: busca atraer a Robert hacia su dimensión “otra” y él acepta inmediatamente su invitación, ahorcándose en la celda. La protagonista no lo ha hecho para vengarse - en el texto ninguna palabra lleva a pensar eso -, sino para encontrar nuevamente su mano: «allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert» (2016, II: 621). Quiere tener una relación diferente respecto a la que, de repente, había acabado con su vida, porque «eso no hubiera tenido que ser así» (2016, II: 616). Ella ha sobrevivido como sobreviviría la parte de un recuerdo en los sueños: la representación de una acción imperdonable, una atracción vedada, un sadismo prohibido por la ley y la moral, que pudieron cumplirse o solo se desearon, por una o más noches, también en la vida del propio autor (Dalmau, 2015: 527).

Tanto por esa como por otras violaciones presentes en sus escritos, Julio Cortázar fue criticado, mientras vivía y después de su muerte: concretamente, no por la mera presencia de esos actos violentos en sus obras, sino, más bien, por la manera en la que el

personaje femenino llega, en algunas ocasiones - como Janet en Dordoña, y Valentina en Venecia -, a disfrutarlos y volver a buscarlos, sin nunca condenarlos. A propósito, de la siguiente forma comentó esas críticas a su amigo y crítico literario Jaime Alazraki, en una carta del 6 de julio de 1981:

Me divertí con tu referencia a la crítica feminista posible sobre la violación, porque ya mi traductora francesa me saltó encima con todas las uñas. Siempre me parecerá una lástima que violar y ser violado no coincidan en el plano del placer; pero si fuera así, claro, no habría violación, y es mejor dejar la cosa sin más comentarios (2012, V: 371).

Más que considerarlas como una posible interpretación de la célebre “Síndrome de Estocolmo” - por la que, según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, «la persona secuestrada [o violada] termina por comprender las razones de sus captores [o violadores]» (23ª ed. [versión 23.6 en línea], <<https://dle.rae.es>> [consultado el 3 de enero de 2023], añadiduras mías entre paréntesis) -, en esas violaciones hay que ver el mismo modelo cortazariano encontrado anteriormente: el hombre - incansable perseguidor racional - quiere alcanzar el otro lado de la realidad y piensa conseguirlo gracias a la ayuda de la mujer - perseguida por (su) naturaleza, tan irracional -, sin que ella esté de acuerdo con el hecho de que por su cuerpo debe producirse ese pasaje. La reacción femenina puede llevar a un desacuerdo - el de la Maga, Talita y Luciana, que “salen del puente” - o una tácita aceptación, que, de todas formas, llevan al derrumbe - psicológico y físico - del personaje masculino, incapaz de llegar solo a la “Zona Sagrada”.

En «Anillo de Moebius», Janet muere durante y por la violación que sufre, sin embargo, su perspectiva no desaparece, ni cuando esta experimenta ese “Otro lado”. Allí - supuestamente la tan anhelada “Zona Sagrada” - recupera lo le han quitado: su vida. Desde allí decide ser un puente para su asesino, pero este, antes, ha de morir, como los demás personajes masculinos. Ellos acaban muriendo, en sentido literal y figurado: por medio del suicidio: Horacio en *Rayuela* y Marcelo en «Lugar llamado Kindberg»; de la rendición: el protagonista de «El otro cielo» y Lucho en «Cambio de luces»; de la desaparición: Sonny en «Llama al teléfono, Delia»; o de la total dependencia emocional: Adriano en «La barca o Nueva visita a Venecia». Sin embargo, de igual forma, todos pierden. En la gran parte de los cuentos y novelas de Julio Cortázar, los hombres fracasan.

En cambio, a pesar de la violencia que se ejercita sobre su cuerpo, ellas ganan o, al menos, se salvan. Lo hacen cruzando solas los puentes y haciendo escuchar su voz, que el escritor argentino, hacia el final de su vida, incluye cada vez más, como en este último caso, aunque, al principio, esta no se oye. Se intenta aplastarlas y silenciarlas, por dentro y por fuera; buscan hacerlo sus supuestos amantes, puros desconocidos y un sistema patriarcal que, para ellas, siempre es un sistema dictatorial. En muchas ocasiones, este ni necesita a los dictadores para imponer su visión. Solo hacen falta unos cuantos - y unas cuantas - cómplices que las convenzan de que no vale la pena seguir luchando, ni grafitando.

6.2 RESISTIR: «GRAFFITI»

El año en que se publicó *Queremos tanto a Glenda* (1980), Argentina estaba en la mitad de su dictadura más tristemente célebre (1976-1983). Julio Cortázar - que moriría en febrero de 1984 - apenas tuvo tiempo de ver concluido ese trágico periodo para su país. Sin embargo, no fue necesario esperar la llegada de la democracia para que se conociera, también en el extranjero, lo que realmente estaba pasando dentro del territorio argentino, en especial en los centros clandestinos de detención (CCD) con los prisioneros. En su gran mayoría, después de ser torturado, quien era encarcelado desaparecía para siempre.⁷¹

Todavía durante la dictadura de Lanusse (1971-1973), se había intentado desprestigiar al autor de *Rayuela* - aunque aún no censurar: «Un diario, por ejemplo, durante varios años me llamó “el escritor franco-argentino J. C.” (2012, V: 367)» -, sobre todo cuando incluyó el tema de los desaparecidos en algunos de sus relatos. A pesar de que su crítica siempre fue válida para casi todas las dictaduras presentes en Latinoamérica - la de Fidel Castro en Cuba fue, hasta el final, la gran ausente -, tratar esa cuestión, en ese momento, significaba enfocar su compromiso hacia el dolor y la injusticia de sus propios compatriotas. Lo hizo,

⁷¹ En 2009, para el Archivo Nacional de la Memoria (ANM), que corrigió los datos de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) - creada en 1983 por el nuevo presidente Raúl Alfonsín -, entre 1976 y 1983 hubo «7140 víctimas de desaparición forzada, 1336 víctimas asesinadas y 2793 liberados/sobrevivientes. Esto da un total de 11.269 víctimas» (Varsky, Balardini, 2013: 51). Sin embargo, la discusión, cuarenta años después del final de la dictadura, sigue abierta; por ejemplo, según «La actualización de la verdad a 30 años de CONADEP», «el número de 30.000 detenidos desaparecidos fue elaborado a partir de estimaciones de las ODH [Organizaciones de Derechos Humanos] y apoyado por declaraciones del ex agente de la DINA [Dirección de Inteligencia Nacional] chilena Arancibia Clavel. No obstante, constituye una bandera de lucha de las organizaciones y no una cifra oficial» (Varsky, Balardini, 2013: 50).

una vez más, por medio de una rara, envidiada y peligrosa imaginación que acabarían “copiándole” incluso sus mismos personajes (femeninos).

En «Graffiti» (*Queremos tanto a Glenda*), por ejemplo, la imaginación, junto con una gran valentía, lleva a los dos protagonistas - un grafitero y una grafitera, cuyo nombre no se conoce - a «hacer dibujos con tizas de colores» (2016, II: 589) en la calle. Sin embargo, en la ciudad - también anónima - en que viven, esa práctica está vedada por las autoridades, a las que «poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa» (2016, II: 589).⁷² Toda persona que no respetara esa voluntad gubernamental, además de ver borradas sus propias composiciones artísticas, para comenzar sería encarcelada. Incluso observarlas no era permitido, pero la gente, de todos modos, «le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo» (2016, II: 590).

Precisamente trasgrediendo todas esas reglas, el protagonista se da cuenta que no es el único en arriesgarse grafitando. Hay también una mujer que está haciendo lo mismo en las mismas paredes: «alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien por si fuera poco era una mujer» (2016, II: 590). Ese descubrimiento lo anima a seguir, pero, al mismo tiempo, empieza a preocuparse por esa desconocida con la que parece que se ha instaurado un diálogo. Aunque dedica cada vez más tiempo a buscarla - porque la quiere conocer -, consigue verla solamente en el momento en que la policía la agarra: «un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran» (2016, II: 591). Y no puede hacer nada por ella.

Otra vez solo y más angustiado que antes, al grafitero no le queda otra cosa sino imaginar «los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central» (2016, II: 592). Se trata de un trabajo nada difícil porque, en esa sociedad, «la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie se atrevía a quebrar» (2016, II: 592). Sin embargo, algo cambia: todavía nadie ha borrado las paredes en que ha

⁷² Como explica Margherita Cannavacciuolo en «Entre escrituras veladas e imagen vedada: “Graffiti” de Julio Cortázar» (*Orillas*, 2020, pp.285-297), eso se debe a que “grafitear” - un verbo que todavía no está presente en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (23ª ed. [versión 23.6 en línea], <<https://dle.rae.es>> [consultado el 30 de enero de 2023]) - es, de por sí, una acción representativa transgresora (2020: 286); por lo tanto, representa un peligro para todo régimen que quiere ejercer un control total en la población. En el cuento cortazariano, en específico, para Cannavacciuolo «lo que aflora del graffiti es el hecho de proponerse como respuesta a un malestar social a la vez que como deseo de ruptura, y representar, por consiguiente, un fenómeno y un producto cultural antitotalitario, contracultural, transgresor y subversivo» (2020: 288).

vuelto a dibujar; además, nota que hay «otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo» (2016, II: 593). Se trata de «una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos» (2016, II: 593): tal vez, la cara de esa mujer - o de la misma Argentina - después de la tortura.

Antes de esconderse de nuevo, «hasta el fin en la más completa oscuridad» (2016, II: 593), ella ha decidido regresar. Termina diciendo que lo ha hecho para despedirse definitivamente - lo que podría referirse a su muerte inminente - y empujarlo a que siga resistiendo al oprimente régimen totalitario. Lo dice ella, que revela que «había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos» (2016, II: 593). Pues, en las últimas líneas del cuento, se entiende que, en realidad, no ha habido ningún grafitero: la grafitera se lo ha imaginado y ha jugado consigo misma. Lo había sugerido en la primera frase: «Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego» (2016, II: 589). La voz narrativa - que, al final, pasa de la segunda a la primera persona - siempre ha sido la suya: «Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte?» (2016, II: 593).

La imaginación creadora ha ganado, aunque solo momentáneamente. Ha ganado sobre la censura de una dictadura que, aunque sigue en pie, ha mostrado que tiene unas grietas profundas, y por esas fallas - que son pasajes - se puede llegar a transmitir un mensaje. La misma grafitera, al final, (se) pregunta: «¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?» (2016, II: 593). Sin duda, ese: resistir. Había que resistir a la violencia del Terrorismo de Estado, a pesar de que quedara «solamente un hueco» (2016, II: 593) para esconderse y que la oposición siguiera desde un refugio secreto.

Se puede afirmar que ha ganado la imaginación creadora femenina. Esa misma que, demasiadas veces en la historia, por un sistema dictatorial cotidiano - el Patriarcado -, ha tenido que ocultarse detrás de caras, firmas y voces masculinas. Esa misma que, a pesar del peligro y del desprestigio social, muchas veces ha encontrado el coraje de salir a la calle y mostrarse, rebelarse y denunciar las injusticias, tanto las sufridas por ellas como las sufridas por ellos: los maridos, los hijos, los nietos, secuestrados y desaparecidos.

Precisamente unas mujeres fueron hábiles en aprovechar las grietas presentes en la legislación de la dictadura videliana: las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que, a partir del 30 de abril de 1977, empezaron a reunirse y caminar en círculo - una acción que la ley no prohibía - en la plaza más famosa de Buenos Aires. De esa forma, mostraron a las y los demás - tanto en la Argentina como en el extranjero - que había una debilidad en el sistema

y esperanza para quienes resistían y seguían luchando; porque si a ellas las dejaban denunciar abusos y crímenes, también podían permitirlo a alguien más, en un día próximo. El mismo Cortázar mencionó a las Madres como ejemplo al final de su «Negación del Olvido» (1981):

Hay que mantener en un obstinado presente, con toda su sangre y su ignominia, algo que ya se está queriendo hacer entrar en el cómodo país del olvido; hay que seguir considerando como vivos a los que acaso ya no lo están pero que tenemos la obligación de reclamar, uno por uno, hasta que la respuesta muestre finalmente la verdad que hoy se pretende escamotear. Por eso este coloquio y todo lo que podamos hacer en el plano nacional e internacional, tiene sentido que va mucho más allá de su finalidad inmediata; *el ejemplo admirable de las Madres de Plaza de Mayo* está ahí como algo que se llama dignidad, se llama libertad, y sobre todo se llama futuro (*Obra crítica*, 2018 [1994]: 807, resaltados míos).

Otra parte del mensaje que el escritor argentino quiso transmitir en esos años fue que era posible contribuir a esa resistencia también fuera del país. Eso fue lo que intentó hacer él mismo con sus múltiples viajes - a Cuba (1980), Nicaragua (1980, 1982), Estados Unidos (1980), Canadá (1980), México (1980, 1982), Italia (1981), España (1981), El Salvador (1982) -, discursos, artículos y cuentos. Relató historias de mujeres y hombres que habían sufrido el horror de la desaparición de un familiar, un amigo, un conocido: individuos que existían y que nunca existieron. Como la grafitera misma había hecho con el grafitero, algunos - los personajes de sus relatos - eran producto de su imaginación, de la ficción. Entonces, los dictadores y sus cómplices podían llegar a convertirse en ratas y su rey llamarse «Satarsa» (*Desboras*, 1982). Sin embargo, para que lo creyeran más, a veces era necesario que agregara también los recortes de algún periódico, como lo había hecho en *Libro de Manuel*, para que nadie pensara que eso no estaba pasando realmente en la Argentina.

6.3 DENUNCIAR: «RECORTES DE PRENSA»

En la historia argentina, el drama de la violencia ejercitada por parte del Estado no fue algo característico solo de la dictadura que controló el país entre 1976 y 1983; de hecho, esa fue la última, pero no la primera. A partir de 1930, Argentina había pasado por otros cinco regímenes dictatoriales, antes de que empezara el “Proceso de Reorganización Nacional” con el golpe del 24 de marzo del teniente general Jorge Rafael Videla. Una de las razones con las que se justificó esa ilegítima toma del poder por parte de la Junta Militar fue, precisamente, el clima de desorden y violencia presente también durante el gobierno anterior, el de Isabel Perón (1974-1976). Un fragmento de un artículo publicado en *El País* el 8 de octubre de 1978 - con el título «Morir en Argentina» - demuestra que había secuestros y homicidios de Estado incluso antes de que empezara la sexta dictadura⁷³:

1. Aída Leonora Bruschtein Bonaparte, nacida el 21 de mayo de 1951 en Buenos Aires, Argentina, de profesión maestra alfabetizadora.

Hecho: A las diez de la mañana del 24 de diciembre de 1975 fue secuestrada por personal del Ejército argentino (Batallón 601) en su puesto de trabajo, en Villa Miseria Monte Chingolo, cercana a la Capital Federal.

El día precedente ese lugar había sido escenario de una batalla que había dejado un saldo de más de cien muertos, incluidas personas del lugar. Mi hija, después de secuestrada, fue llevada a la guarnición militar Batallón 601 (2016, II: 537).

Además de encontrarse en un reportaje del periódico español más célebre, esas líneas - escritas, desde Ciudad de México, por la madre de la joven asesinada - se hallan también en un cuento de Julio Cortázar, «Recortes de prensa» (*Queremos tanto a Glenda*). Junto con el resto del testimonio de Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein - quien reporta el trágico destino de sus familiares por mano del terrorismo estatal, anterior y posterior al susodicho

⁷³ En el siglo XX, Argentina fue gobernada seis veces por regímenes de tipo dictatorial: (1) entre 1930 y 1932, por el general José Félix Uriburu; (2) entre 1943 y 1946, después del golpe llamado “Revolución del ‘43”, por los gobiernos de los generales Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Julián Farrell; (3) entre 1955 y 1958, tras la actuación del golpe denominado “Revolución Libertadora”, que derrocó del poder a Juan Domingo Perón y puso a cargo de la Nación, antes, al general Eduardo Lonardi y, después, al general Pedro Eugenio Aramburu; (4) entre 1962 y 1963, con a la cabeza el civil José María Guido; (5) entre 1966 y 1973, después de la “Revolución Argentina”, gracias a la cual llegaron a nombrarse presidentes de la República Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Lanusse; (6) y, finalmente, la que se mantuvo entre 1976 y 1983 y fue nombrada “Proceso de Reorganización Nacional”.

golpe -, esa parte constituye el principal recorte a través del cual el autor quiso demostrar que ese relato era el producto tanto de su imaginación creadora como de una situación dramáticamente real. Lo aclaró él mismo en el epígrafe: «*Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario*» (2016, II: 535). El imaginario se lee hasta el final.

Protagonizan la historia dos argentinos que viven en París: Noemí, escritora y voz narradora de los hechos ficticios, y un amigo suyo - cuyo nombre no se menciona -, que es escultor. Él la invita a su casa precisamente para mostrarle sus últimas creaciones - «una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre» (2016, II: 535) - y pedirle un favor: que escriba «un texto que pudiera acompañarlas» (2016, II: 535). En cambio, ella lo invita a que lea un recorte de prensa que le ha llevado: el de esa madre argentina, luego publicado en *El País*, como el mismo Cortázar reporta. Leerlo lo deprime tan profundamente que, de repente, le dice a su amiga:

No sirve de nada, Noemí, yo me paso meses haciendo estas mierdas, vos escribís libros, esa mujer denuncia atrocidades, vamos a congresos y a mesas redondas para protestar, casi llegamos a creer que las cosas están cambiando, y entonces te bastan dos minutos de lectura para comprender de nuevo la verdad (2016, II: 539).

Noemí logra convencerlo de que vale la pena seguir luchando y creando en contra de las atrocidades que aplastan a la sociedad argentina bajo la dictadura, aunque lo hagan desde Francia y por medio del arte, porque «si las aceptara sería como mandarles a ellos un telegrama de adhesión» (2016, II: 539). Sin embargo, es extremadamente difícil y las palabras leídas en el recorte del periódico se repiten más y más veces en la cabeza de la protagonista, incluso cuando camina por la calle: «*sólo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo* y puestas en un frasco, que lleva el número veinticuatro, *sólo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo*» (2016, II: 542, resaltados míos).

Precisamente en la calle, la escritora encuentra, de improviso, a una niña que, en un estado de profunda angustia, le dice llorando: «Mi papá le hace cosas a mi mamá» (2016, II: 543). Noemí, que no sabe cómo interpretar esas palabras - podía tratarse de tortura o de una simple relación sexual -, finalmente acepta acompañarla a su casa y allí encuentra lo que le había anunciado: «el papá de la nena le hacía cosas a la mamá» (2016, II: 544); si no se trata de sadomasoquismo, la está torturando. Sin embargo, la situación cambia rápidamente

porque, al caer encima de la cabeza del padre un taburete, la protagonista puede ayudar a la mujer a liberarse y atar al hombre, por lo que los roles ya se invierten: «ahora la mamá le hacía cosas al papá» (2016, II: 546).

Ese episodio de violencia doméstica hace regresar a la mente de Noemí, una vez más, las palabras que había leído en *El País*: «pedazos de imágenes volviendo desde un recorte de diario, *las manos cortadas de su cuerpo* y puestas en un frasco que lleva el número 24, por informantes no oficiales nos hemos enterado que falleció súbitamente en los comienzos de la tortura» (2016, II: 546, resaltados míos). Cuando logra irse de ese lugar, toma un taxi y regresa a su casa, donde se emborracha para no pensar en lo que acaba de suceder. El día siguiente, decide contarle lo acontecido al escultor, el cual piensa que esa aventura forma parte del texto que le ha pedido - es decir, que es ficción -, y que ella no la ha vivido realmente.

Como le escribe en un billete que le hace llegar, eso se debe a que él ha leído el mismo episodio en un periódico; entonces, la felicita por la idea, pero le hace entender que ha “descubierto” su fuente: «La otra tarde creí por un momento que me estabas contando algo que te había pasado de veras, después por casualidad leí *France-Soir* del que me permito recortarte la fuente de tu notable experiencia personal» (2016, II: 547). Le ha mandado también el recorte de la noticia. Eso ha pasado, pero en Marsella:

La noticia era digna de *France-Soir* y de su estilo: *drama atroz en un suburbio de Marsella, descubrimiento macabro de un crimen sádico, ex plomero atado y amordazado en un camastro, el cadáver etcétera, vecinos furtivamente al tanto de repetidas escenas de violencia, hija pequeña ausente desde días atrás, vecinos sospechando abandono, policía busca concubina, el horrendo espectáculo que se ofreció a los*, el recorte se interrumpía ahí (2016, II: 548, resaltados míos).

Para averiguar de que no se haya tratado de un sueño, aun «sabiendo que era un estupidez» (2016, II: 548), la protagonista vuelve al lugar de los hechos y busca a la niña. Al llegar a la zona, no reconoce el portal de la vivienda, pero halla nuevamente a la nena, que se fuga asustada dentro de un edificio, tal vez porque cree que es una asistente social. La portera también lo ha pensado, puesto que le dice que «esa misma mañana habían estado unos señores para identificarla, una asistente social vendría a buscarla» (2016, II: 548). Finalmente, a Noemí no le queda otra cosa sino volver a su casa, terminar el texto que le ha

pedido su amigo y llevárselo. Lo ha completado ese último detalle de “realidad” que no necesita explicar porque la refuerza.

En este cuento, la denuncia de los crímenes de la dictadura en Argentina, que tanto hace sufrir a los personajes principales - «llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerle límites, de manearlo para que no nos inunde del todo» (2016, II: 536) -, se lleva a cabo de una manera tanto directa como indirecta. A través del recorte de prensa leído por el escultor - y transcrito por el autor -, Cortázar hace saber directamente a sus lectoras y lectores la verdad: como comprueba ese “pedazo de realidad”, en su país se está secuestrando, torturando y asesinando a inocentes. El sufrimiento de Noemí y su amigo reporta la misma tragedia humana, pero por medio de la ficción; sin embargo, esta se entremezcla con la realidad hasta confundirse con ella completamente.

Al final del relato, ni quien ha vivido - la protagonista - ni quien ha leído la historia entiende si el episodio de violencia doméstica de la niña y sus padres ha acontecido de veras - y, por lo tanto, forma parte de la “realidad” de la ficción, como atestiguaría el segundo recorte - o si Noemí ha soñado con él. De cualquier forma, tanto el escritor del cuento - Cortázar - como la escritora del texto en el cuento - Noemí - lo usan como instrumento de denuncia: hay tanta violencia bajo las dictaduras que esta entra en la vida cotidiana - igual que la otredad fantástica - y uno no puede evitar pensar en ella, hasta sentirla viva y presente ante sus ojos. Para los dos, la literatura es un “arma” digna y eficaz para seguir contribuyendo a la lucha, aunque esta se haga desde París y por medio de la ficción, la cual, en este caso, solo es parcial, por los recortes de prensa.

Julio Cortázar se representa e identifica totalmente, pues, con su personaje femenino: una escritora, comprometida; una argentina, exiliada; una mujer, “cronopía”. Eso podría significar que, en esa última fase de su vida y obra literaria, el autor de *Rayuela* consideraba a las mujeres como los actores - actrices - más capaces de llevar a cabo la acción de denuncia y resistencia en contra de las dictaduras, tanto en el plano de la realidad como en la ficción; un hecho bien comprobado por lo obtenido, en Buenos Aires, por las Madres y Abuelas. Los protagonistas más activos en eso, en sus últimos cuentos, son los personajes femeninos, como la grafitera y Noemí. Ellas - las mujeres - pueden despertarse y ayudar a la Argentina a salir de una pesadilla que ya ha durado demasiado tiempo. A él, precisamente, lo había despertado de su pesadilla personal una mujer, Carol Dunlop, la cual, sin embargo, lo abandonaría demasiado pronto.

6.4 DESPERTAR: «PESADILLAS»

El último libro escrito enteramente por Julio Cortázar y publicado cuando aún vivía - doce, o diecisiete, más se publicaron póstumos⁷⁴ -, fue *Desboras* (1982), una colección de ocho cuentos. En ese momento, la dictadura en Argentina había entrado en su último año de vida: esa oscura paréntesis se estaba por cerrar, pero nadie, entonces, lo podía saber ni imaginar. Cortázar, que tampoco sabía que también su muerte estaba muy cerca, no había perdido la esperanza de volver a su país, por lo menos una última vez. Lo escribió a su madre en una carta enviada el 23 de junio de 1982: «Yo no me resignaré nunca a no poder volver a la Argentina» (2012, V: 489). Un año después pudo hacerlo. Entretanto, las pesadillas siguieron, tanto para él - y no solo por la situación política latinoamericana - como para el resto de la población argentina.

Precisamente «Pesadillas» es el título de uno de los cuentos publicados en *Desboras*, en el cual el autor trata de reproducir, nuevamente, el clima tan oscuro y asfixiante creado por el régimen militar de esos años. Los personajes principales de la historia - los cuatro miembros de la familia Botto: madre, padre, hija e hijo - viven, al mismo tiempo, una pesadilla personal y una pesadilla social: el imprevisto estado comatoso de la hija y la represión, cada vez más fuerte, de la dictadura en Buenos Aires. Los padres, a diferencia de los dos hijos, apenas se dan cuenta de la segunda, hasta que esa llega a mezclarse y sustituirse completamente con la primera.

Mecha ha entrado en coma tras unos días de fiebre y dolores. Sus familiares tienen la esperanza de que pronto se despierte, pero, al no haber mejorías, esta se hace cada vez más remota. Incluso el doctor Raimondi, que cuotidianamente va a ver cómo se encuentra, «parecía sentir el peso del cuerpo de Mecha que los aplastaba un poco más cada día, los acostumbraba a esperar, a lo único que podía hacerse» (2016, II: 714). Sin embargo, su madre Luisa, su padre Eduardo y su hermano Lauro se dan cuenta de que la joven reacciona a algunos ruidos - tiros, sirenas - que vienen de fuera y en esos momentos:

⁷⁴ Los doce libros, escritos por Julio Cortázar, que se publicaron *post mortem* fueron: *Argentina: años de alambradas culturales* (1984); *Salvo el crepúsculo* (1984); *Alto el Perú* (1984); *Nada a Pebujó* (1984); *Adiós Robinson* (1984); *Divertimento* (1986); *El examen* (1986); *Presencia* (1994); *La otra orilla* (1994); *Diario de Andrés Fava* (1995); *Imagen de John Keats* (1996); y *Papeles inesperados* (2009). Además, en el año 2000, fueron publicados tres volúmenes de cartas, escritas por él entre 1937 y 1984, los cuales llegaron a ser cinco - serían, por lo tanto, diecisiete libros en total - en la nueva y última edición, publicada en 2012. La recuperación y difusión de ese material inédito - la gran mayoría, por voluntad del mismo Cortázar, no se había publicado -, fue posible gracias al compromiso de su primera esposa y heredera de los derechos de sus obras, Aurora Bernárdez.

[...] era como si Mecha estuviera soñando y que su sueño fuera penoso y desesperante, la pesadilla volviendo y volviendo sin que pudiera rechazarla, estar a su lado y mirarla y hablarle sin que nada de lo de fuera le llegara, invadida por esa otra cosa que de alguna manera continuaba la larga pesadilla de todos ellos ahí sin comunicación posible (2016, II: 715).

Mecha no se encuentra en un estado vegetativo como les sigue repitiendo el médico, el cual no hace caso a la familia, igual que la enfermera que él mismo ha puesto al lado de la muchacha para que la cuide. Además, siguen desapareciendo cosas en la casa: un termómetro, las pastillas de la mamá, unas tazas de café, la campera azul del hermano. Precisamente Lauro es la persona que, a pesar de las pocas esperanzas, sigue intentando con más decisión despertar a su hermana; pero nada parece funcionar: «Mecha tan cerca y como llamándolo, los vagos signos de los dedos y esa mirada desde adentro, buscando salir, algo que seguía y seguía, un mensaje de prisionero a través de paredes de piel, su llamada insoportablemente inútil» (2016, II: 719).

El hermano pasa mucho tiempo también fuera, con los compañeros de la universidad, “oficialmente” preparando los exámenes. De todas maneras, el padre le recomienda que tenga cuidado porque en la calle los disparos son cada vez más frecuentes: «el señor Botto se había asomado a la ventana de la sala después del telejuego, se oían ráfagas de ametralladora por el lado de Plaza Irlanda, de pronto la calma, casi demasiada, ni siquiera un patrullero, mejor irse a dormir» (2016, II: 720). Al día siguiente, el hijo sale y no regresa, ni en la noche para dormir, ni la mañana después para desayunar, ni en la tarde. Los padres, entonces, empiezan a preocuparse y contactan a algunas personas que pueden haberlo visto, pero todo es inútil: Lauro ha desaparecido.

A pesar de que la situación exterior empeora, las cosas en la casa mejoran: Mecha ha empezado a moverse más y eso empuja a la familia a llamar al médico, el cual no puede llegar porque «“cerraron todo el barrio no se sabe por qué, oigan las sirenas”» (2016, II: 721). Al aumentar el volumen de las sirenas - parece que se están acercando -, la protagonista reacciona más y más violentamente hasta que «abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del cielo raso, derivaron lentamente hasta la cara de doña Luisa que gritaba, que se apretaba el pecho con las manos y gritaba» (2016, II: 722). El despertar de Mecha puede haber coincidido con la entrada del ejército a la casa: en ese caso, una pesadilla ha terminado y

otra ha empezado, si no se ha tratado de la misma - única - desde el principio. Entonces, todo ha sido un sueño y Mecha ha vuelto «a la realidad, a la hermosa vida» (2016, II: 722).

En todo caso, en este cuento, Julio Cortázar representó lo más dramático vivido por su país: el sistema, creado y controlado por los militares, que secuestra y mata, aunque muchos cadáveres no se encuentran. A quienes todavía tienen esperanza de que vale la pena seguir luchando, intentan convencerlos de que no hay ninguna posibilidad de que la vida vuelva a ser la de antes. Eso es lo que hace el doctor Raimondi con los familiares de Mecha, para que se rindan definitivamente. En ese sentido, el cuerpo de la protagonista de «Pesadillas» podría representar a la Argentina misma, la cual se ve cada vez más afectada por la violencia. Esta llega a lo más íntimo: la casa, la familia, los sueños.

En realidad, el sistema había entrado aun antes de que la muchacha se despertara. Lo había hecho a través del médico y de la enfermera, la cual, de repente, es sustituida por otra, tal vez por no haber hecho bien su trabajo de espía. Ellos son los cómplices que el régimen necesita: hacen desaparecer cosas - que representan simbólicamente a las personas - y luego, al enterarse de sus actividades, también al hermano. Lauro es el único que está totalmente consciente de lo que pasa afuera y está haciendo algo contra ello, mientras que el padre prefiere ver los telejuegos e irse a dormir. Lauro es el único que con fuerza pide a la hermana - es decir, al pueblo argentino - que despierte.

El autor puede haber utilizado el cuerpo femenino para representar a la Nación. El proceso, llevado a cabo por la dictadura, es muy claro: antes, hay que enfermar y dormir a la población, gracias a la ignorancia; luego, hay que mantenerla débil, en un estado comatoso, para que esté fácilmente bajo control; al final, hay que dejar que se muera, porque el miedo y la falta de esperanza matan cualquier resistencia. Y si, por algún motivo, alguien intentara despertarse, hay que decir que, en realidad, no lo está haciendo: desprestigiarlo, diciendo, por ejemplo, que él es el verdadero enemigo. Si ni eso funciona, hay que intervenir rápidamente, ir por él y no importa que se encuentre en un lugar público, ante muchas personas - como en la calle o en la universidad -, o privado, entre pocas. En 1982, para Cortázar, la casa ya no la toman solo los de adentro - la “parte oscura” de su universo interior -, sino que la invaden también los de afuera: los que han creado una pesadilla histórica en la consciencia de las argentinas y de los argentinos.

Pese a como se interprete el final, es Mecha, una joven mujer, la que despierta. El autor decide usar un personaje femenino para representar el sufrimiento y la represión, pero también una posible esperanza para el país: su cuerpo reacciona ante la violencia,

tanto interior - el coma - como exterior - los disparos -, y sus ojos, finalmente, se abren y ven la realidad, la cual - si todo no ha sido un sueño - no es hermosa, pero puede llegar a serlo de nuevo. En ese sentido, puede haber sido solamente la primera en rebelarse.

Para el “último” Cortázar, ellas son, por lo tanto, las que se arriesgan saliendo a la calle, como la grafitera; las que resisten por medio de su creatividad, aunque estén lejos, como Noemí; las que siguen luchando, pese a que hayan intentado silenciarlas completamente, como en el caso de Mecha. Han querido - siempre - controlar su cuerpo, su voz y su mirada, pero ellas han despertado, y no lo han demostrado solo durante el Mayo francés (1968) o en la Plaza de Mayo. El escritor lo entendió y lo representó en sus cuentos: las mostró, en su gran mayoría, más “cronopias” que “hembras”. Y “locas” porque la locura femenina ya no le daba miedo, sino que le transmitía esperanza, como escribió en «Nuevo elogio de la locura» (1982):

Sigamos siendo locos, madres y abuelitas de la Plaza de Mayo, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y de fuera. Sigamos siendo locos, argentinos: no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus slogans de orden, disciplina y patriotismo. Sigamos lanzando las palomas de la verdadera patria a los cielos de nuestra tierra y de todo el mundo (Obra crítica, 2018 [1994]: 813, resaltados míos).

Un año más tarde, en 1983, la pesadilla terminó para la Argentina y él pudo volver a Buenos Aires, después de diez años de ausencia. Por última vez, vio a su madre y a su hermana, y «mi gran amiga, la ciudad» (1977: 1.04.46-1.04.48) en el que había crecido y que tanto había estado presente en su obra, escrita casi enteramente en París. Aunque el nuevo presidente, Raúl Alfonsín, no lo invitó a que se encontraran - como muchos querían que hiciera -, sus compatriotas lo acogieron con gran entusiasmo, el que siempre le habían reservado. Habló de ese reencuentro a Mario Muchnik, en una carta escrita el 12 de diciembre de ese año:

La forma en que fui asediado, rodeado y acompañado por la gente en Buenos Aires sobrepasa todo lo que hubiera podido imaginar. Pensé que 10 años de silencio forzado (ver *supra*) me habían borrado de la mente de los jóvenes, que tenían 10 años cuando desaparecí de la Argentina en el 73. Pero por un mecanismo que en gran parte se me escapa, mi imagen quedó allá, no sólo en los viejos, lo cual es explicable, sino en los pibes. Te doy un ejemplo: a la salida de un cine de la calle Corrientes donde había visto la

película de Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, me encontré con una manifestación que subía por Corrientes: dos o tres Madres y Abuelas, un par de diputados radicales, y centenares y centenares de gente joven, algunos adolescentes y hasta niños, que gritaban por los desaparecidos y el retorno a la libertad. Como era inevitable, me vieron en la vereda: la manifestación se paró en seco, y todos se precipitaron hacia mí, me envolvieron en una marea humana, me besaron y abrazaron y estuvieron a punto de arrancarme la campera, sin hablar de los centenares de autógrafos que tuve que distribuir (2012, V: 628-629).

Sin embargo, antes de regresar a la Argentina, Julio Cortázar había vivido otra pesadilla, esta vez más íntima y difícil de la que despertar: el 2 de noviembre de 1982, a los 36 años, había muerto su última compañera de viaje, Carol Dunlop, a causa de una aplasia medular (Dalmau, 2015: 605). Apenas cuatro meses antes, desde el 23 de mayo hasta el 23 de junio, la pareja había llevado a cabo «un plan completamente loco» (2012, V: 478) que tuvo como destino Marsella. En 1983, de esa experiencia surgiría el último libro escrito por Cortázar, junto con la misma Dunlop: *Los aeronautas de la cosmopista*. En una carta fechada 12 de mayo de 1982, el autor argentino explicó la idea de ese viaje a Guillermo Schavelzon:

Consiste en embarcarnos en nuestra Volkswagen, que es como una casita con cama, cocina y todo lo necesario, y efectuar el viaje París-Marsella deteniéndonos cada día en 2 parkings, sobre un total de unos 70. La regla del juego es que jamás podremos salir de la autopista bajo ningún pretexto (salvo el de abandono por motivo grave). [...] El resultado será, espero, un libro en colaboración, con un aire falsamente científico de exploración (pastiche de los viajes al polo o a África); observaciones geográficas de cada parking, fotografías, etc. Y el resto del tiempo, que será muy largo, consistirá en ir escribiendo lo que se nos pase por la cabeza, cada uno por su lado, para fabricar un descomunal almanaque (2012, V: 478).

El abandono del juego por motivo grave llegó, pero después de esos treinta y tres días en la “cosmopista”, e incluso después de otro viaje a América Latina, durante el cual la pareja estuvo en México y Nicaragua. La mujer por la que el autor de *Rayuela*, en 1978, había escrito «he salido de un pozo en el que creí hundirme para siempre» (2012, V: 144) ya no estaba y él volvió a ese «pozo negro y sin fondo» (2012, V: 531). Su declino físico - que ya había empezado antes, a causa de una leucemia - y psíquico ya fue imparable. Pocos días

después del entierro, el 29 de noviembre, escribió a Eva Vicens: «vivo como en una pesadilla perpetua, sin comprender, sin aceptar» (2012, V: 530).

Sin embargo, aunque «privado de toda noción de futuro» (Cortázar, 2012, V: 515), Cortázar siguió viajando, hasta que las fuerzas se lo permitieron. En 1983, antes de regresar a Buenos Aires, fue a Cuba - donde se volvió a encontrar con Fidel Castro -, Nicaragua e intentó cruzar ilegalmente la frontera de ese país con Honduras. Más tranquilamente, recorrió Venecia y Barcelona. En la capital catalana, estuvo con su amiga y colega Cristina Peri Rossi, a la cual, al volver a hablar del “lector-hembra” de *Rayuela*, le dijo:

Me equivoqué, Cristina. Pertenezco a una generación muy machista y cuando dije eso, respondía a un código cultural y atrasado. Una idealización del género masculino, a expensas del femenino. Pero sabés bien que me he corregido y soy un hombre nuevo, es decir, medio mujer (Peri Rossi, 2014: 69).

Julio Cortázar, a los casi setenta años, había cambiado nueva y definitivamente su visión y en un aspecto muy preciso, que había estado modificando a lo largo de toda su vida: su perspectiva del universo femenino. “Los femeninos” - es decir, las muchas maneras de ser mujer - le habían demostrado que ella no era ni un peligro, ni un objeto, ni un medio. Ella ya no era una presencia que rechazar, una figura devoradora de la que huir, alguien que buscar para abrir otras puertas o un nuevo mundo que descubrir, sino, ante todo, una compañera de viaje y de lucha, igual de capaz, eficaz y valiente, cuando se le da la posibilidad de demostrarlo. Ella ya no era la Otra a la que resistir, sino una amiga con la que intercambiar ideas y creatividad, tanto dentro como fuera de la literatura. Ella ya era su otra mitad y lo podía ver en el espejo.

Los personajes femeninos de sus últimos cuentos buscan llegar a un intercambio con los personajes masculinos, pese a los obstáculos: Janet con su violador y asesino, a pesar de la violencia; la grafitera con el grafitero que ella misma ha creado, a pesar de la censura; Noemí con su amigo escultor, a pesar de la dureza de las noticias; Mecha con su hermano Lauro, a pesar de que una “barrera comatosa” los quiere separados. Ellas, y no ellos, lo buscan. Si antes el personaje masculino buscaba ese intercambio como una excusa para dominarlas y cruzarlas - los tentativos terminan aplastándolos -, después, este se convierte, gracias al personaje femenino, en una unión de fuerzas ante la represión.

Cortázar cambió por medio de la apertura a un intercambio mayor con “los femeninos” y eso pasó, sobre todo, gracias a las muchas mujeres encontradas en el camino de su existencia. Ellas le mostraron, al mismo tiempo, su aprecio y los puntos débiles de su visión, como, por ejemplo, hicieron Laure Guille-Bataillon y Cristina Peri Rossi. Esas mujeres las encontró tanto del lado de acá como del lado de allá, sea en la “realidad” sea en la “ficción”, espacios y dimensiones que siempre se han ido intercambiando y mezclando con mucha facilidad en su vida y en su obra.

Sin embargo, una mujer, más que las otras, contribuyó a que el “Gran Cronopio” “diera el salto” que no había podido dar antes: Carol Dunlop. Con ella hubo un intercambio que nunca se había producido con las demás: tan libre, maduro, equilibrado, compartido y “loco” que, al final de su último libro, pensando en ese último juego, el autor hispanoamericano pudo escribir: «Nos habíamos encontrado a nosotros mismos» (2016 [1983]: 366). Lamentablemente, para el Lobo y la Osita - como se apodaban entre ellos - esa aventura por la “cosmopista” acabó en Marsella y demasiado pronto.

Julio Cortázar murió en París, el 12 de febrero de 1984, a los 69 años, probablemente por SIDA (Dalmau, 2015: 605)⁷⁵. Dos días más tarde, en el Día de los Enamorados, fue sepultado en el cementerio de Montparnasse, junto a Carol Dunlop (1946-1982). Exactamente treinta años después, en 2014 - tras haberse ocupado de ordenar, proteger y publicar lo que también no se conocía de su obra literaria -, en el mismo lugar lo alcanzó Aurora Bernárdez (1920-2014), la mujer que estuvo a su lado - de nuevo - hasta sus últimos días. Una vez más, aun después del “Gran Pasaje”, el escritor argentino - gracias al que «entendimos que otro mundo es posible» (Yurkievich, 2004: 351) - está rodeado por mujeres. Las mujeres lo quisieron, lo criticaron, lo ayudaron, lo afectaron, lo leyeron, lo dejaron de leer y siguen haciéndolo, igual que los hombres, en todo el mundo. Ese mundo que él creía que «será de los cronopios o no será» (2012, II: 485). Y ya se puede decir que también de las “cronopias”.

⁷⁵ Aunque nunca ha sido confirmado de manera oficial, la enfermedad que, más probablemente, mató a Julio Cortázar fue el SIDA. En 1981, a causa de una hemorragia gástrica, fue internado en un hospital de Aix-en-Provence, donde, como él mismo contó en una carta a Roberto Fernández Retamar, escrita el 11 de noviembre, le salvaron la vida varias transfusiones de sangre: «Menos mal que los médicos, que sin duda sospecharon mi secreta condición de vampirólogo, me dieron treinta litros de sangre» (2012, V: 412). Contemporáneamente, el escritor sufría de leucemia mieloide crónica (Dalmau, 2015: 609), cuya diagnosis le fue escondida, antes, por Carol Dunlop y, luego, por Aurora Bernárdez. Es más probable que haya sido el SIDA porque en Provenza, en esos años, se encontró mucha sangre contaminada, que el Ministerio de Sanidad francés había comprado en África (Dalmau, 2015: 604). Además, los síntomas sufridos por Cortázar se parecían mucho a los de las personas que padecen VIH. El 20 de enero, pocos días antes de morir, escribió a Felisa Ramos, en su última carta publicada: «La cosa es que ya llevo más de ocho meses sintiéndome como un perro, víctima de comezones de piel que a veces me llevan a la peor exasperación» (2012, V: 638).

CONCLUSIONES

Si *Rayuela* «a su manera [...] es muchos libros, pero sobre todo dos libros» (Cortázar, 2019: 3), su autor, el argentino Julio Cortázar, “a su manera es muchas vidas, pero sobre todo dos vidas”⁷⁶: la anterior y la posterior a 1963, fecha de publicación de su obra maestra más celebre y de su primer encuentro con Cuba y la Revolución. Entonces, tenía cuarenta y nueve años y ya llevaba doce viviendo en París, la ciudad en que transcurrió casi la mitad de su existencia y escribió la gran parte de sus cuentos, novelas y poemas. Sin embargo, a pesar de que son “muchas, pero sobre todo dos”, se ha decidido dividir este trabajo académico en seis: seis capítulos, por seis fases, por seis ciudades, para evidenciar seis actitudes que Cortázar dirigió hacia la vida misma y, sobre todo, hacia “los femeninos”.

Como se ha explicado a lo largo de este estudio, las mujeres tuvieron gran peso e influencia en cada etapa de su existencia y carrera. Los varios tipos de experiencias y sensaciones vividas en ese “gineceo permanente” - miedo, opresión, amor, amistad, atracción, curiosidad, apoyo, aprecio y desprecio - con familiares, amigas, novias, amantes, amadas, colegas escritoras, lectoras y críticas literarias, fueron fundamentales para que el autor latinoamericano emprendiera, de una forma que se considera más involuntaria que voluntaria⁷⁷, un “recorrido” que le permitió ampliar su visión del universo femenino. Esa amplitud es visible en sus palabras, las escritas y las transcritas: cartas, cuentos, novelas, ensayos, entrevistas y conferencias.

⁷⁶ Respecto a su carrera literaria, Julio Cortázar, en una de sus *Clases de literatura* en Berkley (1980), habló de «tres etapas bastante bien definidas» (2016 [2013]: 16): una estética, una metafísica y una histórica. El cambio de la primera a la segunda lo representó el cuento «El perseguidor» (*Las armas secretas*, 1959), el cual «tiene algo que se convertiría en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe por una fatalidad que lo persiguió toda su vida» (2016 [2013]: 19). El pasaje de la segunda a la tercera se dio, en cambio, después de su primer viaje a Cuba: «En ese momento, por una especie de brusca revelación - y la palabra no es exagerada -, sentí que no solo era argentino: era latinoamericano» (2016 [2013]: 23). El escritor, además, aclaró que las tres etapas «no estaban compartimentadas, aisladas, separadas, sino que hay una interfusión. [...] Se han entremezclado y se siguen entremezclando con mucha frecuencia» (2016 [2013]: 33). Lo mismo se puede afirmar de las seis fases presentadas en este escrito: huida y búsqueda están presentes constantemente.

⁷⁷ La conversación con Cristina Peri Rossi, en 1983, demostraría que Cortázar estaba consciente de que en él se había producido un cambio de perspectiva hacia “los femeninos”: «“sabés bien que me he corregido y soy un hombre nuevo”» (Peri Rossi, 2014: 69). Sin embargo, se considera que el proceso fue más involuntario que voluntario porque, aunque el escritor estaba enterado de sus actitudes machistas y no huía de los comentarios que se las hacía notar, nunca demostró, de una forma explícita, un abierto deseo de cambiar en ese sentido. En él estaba presente una fuerte autocrítica - «al releer el *Libro de Manuel* compruebo [...] que las mujeres [...] están siempre un poco «reificadas» o cosificadas» (2012, IV: 384) -, sin embargo, no se ha rastreado una voluntad de emprender conscientemente un “recorrido” para enfrentar y superar sus prejuicios.

Como se ha querido (de)mostrar en estas páginas, tanto en su biografía como en su obra literaria se pueden hallar numerosas “huellas” que permiten rastrear los pasos de un largo “camino” interior que acabó manifestándose en el exterior. El inventor del concepto de “lector-hembra” - por el que feminidad era sinónimo de pasividad -, llegó a definirse hasta «medio mujer» (Peri Rossi, 2014: 69), tras haber transformado su visión y, con ella, su representación de los personajes femeninos. Lo pudo conseguir saliendo de una “casa tomada” por «prejuicios sexistas» (Nouzeilles, 2001: 77) que le habían sido transmitidos por la sociedad y la mentalidad de su época. Por eso, progresivamente, entre las “hembras” hallaron cada vez más espacio las “cronopias”.

En el primer capítulo (1938-1951), que coincide con el inicio de su carrera literaria, se ha señalado, antes de nada, la emersión - paralela en los escritos epistolares y narrativos - de un sentimiento de rechazo hacia múltiples factores de su vida en la Argentina. Ya a partir de sus primeros cuentos, los personajes femeninos encarnan algunas de las angustias más profundas del escritor: unos las sufren, otros las amplifican. Por ejemplo, en «Llama el teléfono, Delia» (*La otra orilla*, 1945/1994), en la experiencia vivida por la protagonista - una mujer abandonada - se puede reconocer el rechazo hacia la figura del padre: para el autor, un muerto en vida, después del abandono de la familia. La protagonista intenta esconder su sufrimiento para no afectar a su bebé y no se deja aplastar por el fulmineo regreso del marido, puesto en duda por el final ambiguo de la historia. A él le pide, en la llamada que recibe, determinadas condiciones: no la vive pasivamente como cualquier “hembra”. En «Bruja» (*La otra orilla*, 1945/1994), Paula tampoco se deja aplastar por lo que la oprime: enfrenta los prejuicios del pueblo en que reside a través de la creación - de chocolates y seres humanoides - y su muerte, finalmente, no es definitiva. En este caso, es posible rastrear el rechazo del escritor por la limitada vida cultural que conoció en su experiencia como profesor en la provincia argentina, entre 1937 y 1945.

En la vida de Julio Cortázar, el rechazo se manifestó también a través de pesadillas y fobias, que intentó exorcizar por medio de la escritura. Con respecto a «Casa tomada» (*Bestiario*, 1951), se han considerado las hipótesis “peronista” y “familiar”: el autor no aceptaba, en su vida diurna y nocturna, los disturbios políticos y domésticos que lo rodeaban. En el relato, la pasividad del personaje femenino es total: Irene - la “Gran Hembra” de la producción cortazariana -, además de responder con la inacción a la invasión fantástica, obedece en todo a su hermano. Por lo contrario, en «Circe» (*Bestiario*, 1951) el personaje femenino no escapa de un peligro, sino que lo representa: Delia Mañara

- otra bruja creadora - intenta eliminar, uno tras otro, a sus novios dándoles chocolates con cucarachas. De esa forma, se puede decir que mantiene su libertad, por lo que es posible identificarla también como una “cronopía” emancipada. Ella ataca para que no la ataquen primero, aunque lo que le queda es la imagen de una Circe “devoradora de hombres”, que, al final, no obtiene lo que desea. Por lo hallado en cartas y entrevistas, el miedo que Cortázar tenía a la comida en ese periodo se ha relacionado con un “peligro” doméstico muy específico: la relación con la hermana Ofelia, que lo asfixiaba y lo seguiría asfixiando.

Cuando rechazar ya no resultó suficiente, el autor decidió buscar lo que le faltaba - puentes que lo alejaran de lo conocido abrumador y lo acercaran a sí mismo - en “otros lados”. Es lo que hace también Alina en «Lejana» (*Bestiario*, 1951), otra “cronopía” - y espejo del autor - que prefiere la acción a la inacción. Al no aceptar el ambiente social que la rodea, se conecta con su doble - un Yo diferente, surgido de un juego con las palabras -, y lo alcanza en Budapest. Aunque su tentativa es detenida por la mendiga Lejana - la “hembra” que termina por apoderarse de su cuerpo e identidad - la protagonista ha logrado salir del laberinto doméstico que la oprimía. Julio Cortázar intentó hacer lo mismo cuando, en 1951, tomó la decisión de irse a vivir, por el resto de su vida, a París.

El segundo capítulo (1951-1959) se ha concentrado en los primeros años de su vida europea - los anteriores a la escritura de *Rayuela* - y su prolongado intento de escape a través de la narrativa fantástica, por el que, se ha entendido, el autor hispanoamericano no pudo sanar sus “traumas bonaerenses”. Esta fase, la precedente y las posteriores se han encontrado fuertemente entrelazadas: Cortázar continuó evadiendo lo rechazado aun cuando su atención se focalizaría en elementos “externos”, como el compromiso por la Revolución. Solo en los últimos años - en este escrito, la etapa del (inter)cambio - esa huida se detendría. En el análisis de epístolas y relatos se ha comprobado que, en gran mayoría, esos “fantasmas” tenían un rostro femenino familiar.

Las protagonistas de tres de los cuatro cuentos seleccionados en esta fase se han encontrado totalmente desestabilizadoras, en especial para los personajes masculinos, por su supuesta “locura”. En «Las Ménades» (*Final del juego*, 1956), el mismo espacio en que se desarrolla la acción - un teatro de la provincia argentina - se caracteriza por una “histeria” femenina, la cual afecta a los personajes que llevan a cabo un “ritual” que interrumpe el concierto. Sobresale una mujer vestida de rojo que, igual Delia en «Circe», es mostrada como una *femme fatale*, cuya irrefrenable violencia - nunca explicitada - parece asesinar a los músicos e hipnotizar a los demás espectadores, hasta que todo vuelve a “normalizarse”.

La “locura” afectaría también a las madres de «La puerta condenada» (*Final del juego*, 1956) y «Cartas de mamá» (*Las armas secretas*, 1959). Por el contacto con ellas - un pasaje creado por una puerta escondida y la correspondencia - surge la alteración fantástica que afecta íntimamente a los protagonistas: el llanto de un niño - posiblemente imaginario - que no deja dormir a Petrone en un hotel de Montevideo, y la llegada de Nico - muerto dos años antes - anunciada por las cartas de la mamá enviadas a París al otro hijo, Luis. En ambos cuentos, ante lo “raro” abrumador los personajes masculinos se muestran impotentes y acaban por aceptar la nueva condición que se le ha impuesto. La “locura” - concepto con el que, a menudo, se etiqueta lo que no es comprensible o no se quiere entender - estaba presente en la vida del autor por los “límites” de la hermana. Se ha planteado, a este propósito, interpretar la acción de esos personajes como la representación de su necesidad de huida de figuras familiares todavía demasiado atosigantes.

En el cuarto relato analizado en el segundo capítulo, «Las armas secretas» (*Las armas secretas*, 1959), también la protagonista busca huir de la opresión de un pasado que, aún muy presente, la bloquea. A la vida de Michèle vuelve, por medio de lo fantástico, el soldado alemán que la violó en la adolescencia. Progresivamente, este se apodera del cuerpo y de la mente de Pierre, su novio, al que ella decide acercarse - por un acto sexual, esta vez, voluntario - cuando ya es “demasiado tarde”. Su tentativa de regresar a una vida “normal” - libre de traumas - no funciona. En eso, el personaje femenino sería nuevamente un espejo del autor, que tuvo que buscar otras formas de alcanzar un “nuevo estado”.

El tercer capítulo (1959-1963) ha abarcado los cuatro años de la escritura de *Rayuela*, donde la palabra clave elegida ha sido, precisamente, “búsqueda”: por medio del puro intelecto, buscan el protagonista, Horacio Oliveira; Morelli, *alter ego* del autor; y los otros miembros del Club de la Serpiente. Pero lo que se ha señalado es que también buscan las protagonistas: la Maga del lado parisino, y Talita del lado bonaerense. En este capítulo, que se ha construido diferente respecto a los demás - la comparación con la biografía del autor se “interrumpe” para “perderse” en el análisis de los personajes femeninos -, se ha interpretado la desaparición de la primera y la autoexclusión de la segunda mujer como actos de emancipación del dominio masculino, lo que las convierte en “cronopias”.

En la primera parte, la atención se ha focalizado en la relación entre Oliveira y el “Océano-Maga”: él quiere aprovechar de su “irracionalidad” como puente para alcanzar la “Zona sagrada”, un estado más profundo de la realidad, sin embargo, nunca llega a un encuentro, ni con ese “otro” estado ni con ella, por el acto sexual. La Maga también intenta

acercarse a Horacio, por medio de la creación de un nuevo lenguaje: el glíglico. En este sentido, se ha visto a la protagonista como un ser activo, que no sufre solamente una objetivización por parte del personaje masculino. Finalmente, tras la muerte de su hijo, el bebé Rocamadour, la Maga decide desaparecer: se ha propuesto interpretar esa huida como una tentativa de buscarse a sí misma fuera de la mirada de los hombres.

En la segunda parte, se ha analizado el cambio de Talita: la “hembra” - esposa fiel y sumisa al lado del marido Traveler - que se vuelve una “cronopía” independiente en el momento de mayor riesgo: cuando se le pide que cruce un tablón en el aire para llevar yerba mate a Oliveira. Además, ella es la que no acepta jugar a la rayuela con él: no quiere ser solo el “fantasma” de la Maga y el puente que el protagonista busca. En el tercer capítulo, se ha mostrado, por lo tanto, que además de jugadores, hay por lo menos dos jugadoras en *Rayuela*: ellas, que deciden jugar por sí mismas y no ser solamente hilos en el laberinto donde acaban perdiéndose los personajes masculinos. En ese sentido, se ha avanzado también una doble propuesta: llamar al lector cómplice “lector-Maga”, porque ella es la que se atreve a perderse; formular una cuarta lectura del libro: a partir del capítulo 32 - la carta a Rocamadour - se podrían ordenar los capítulos de una manera que evidencie mayormente la actividad femenina en la “contranovela” cortazariana.

En el cuarto capítulo (1963-1968) se han incluido los cinco años posteriores a la publicación de *Rayuela* y al encuentro de Julio Cortázar con la Revolución cubana. Estos se han caracterizado por varios descubrimientos, los cuales constituyeron el principio del futuro cambio del autor. Entre ellos, se han señalado: el éxito mundial posrayueliano; la consecuente necesidad de tranquilidad, hallada en Saignon; el compromiso político y social; y otro tipo de “femenino”. Sin embargo, a pesar de esas “novedades”, se ha rescontrado, en los cuentos seleccionados, una prosecución de las primeras dos fases: el escritor argentino seguía rechazando y huyendo de los “femeninos” bien conocidos.

En esta cuarta fase, se ha evidenciado que son las figuras maternas quienes continúan persiguiendo a los personajes masculinos. En «La salud de los enfermos» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), por ejemplo, la relación entre la madre y su hijo Alejandro persiste a pesar de que él ha muerto, algo que el resto de la familia inicialmente esconde. El otro hijo, Carlos, como Luis en «Cartas de mamá», también es una víctima: la desaparición del hermano le impone atender continuamente a la madre escribiendo él las cartas. La relación con la progenitora, pues, es algo de lo que uno no se puede liberar ni después de la muerte, y que otro padece de forma silenciosa hasta que su “realidad” permanece alterada.

La muerte se entrelaza con “presencias maternas” también en «La señorita Cora» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), donde el protagonista adolescente, Pablo, intenta volverse independiente y conocer otro tipo de amor femenino, el cual le es negado por el mismo objeto de su deseo: la enfermera Cora que, igual que su madre, no le reconoce la madurez que cree que tiene. Ese reconocimiento llega cuando es “demasiado tarde”, es decir, cuando se está muriendo. El relato transparentaría que la sensación de opresión materna persistía en la vida del autor y, a menudo, incluía el fracaso, como el de sus personajes.

Lo mismo se ha rescontrado en «El otro cielo» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), donde el protagonista intenta escapar del aburrimiento familiar y del control materno, a través de un “viaje” que no es solo espacial, sino también temporal: del Buenos Aires de los años cuarenta del siglo XX al París de los años setenta del siglo XIX. Aunque el ambiente parisino se revela más peligroso por la presencia de un asesino serial, el protagonista lo considera más vivible que el espacio doméstico, que comparte también con la novia, Irma. Renuncia a la felicidad al lado de su amante, la prostituta Josiane, después de la muerte del Sudamericano, su doble. Los personajes femeninos siguen siendo perturbadores para los personajes masculinos, que acaban rindiéndose.

El quinto capítulo (1968-1978) se ha relacionado con la revolución interior de Julio Cortázar, que se manifestó como una “transformación” radical en múltiples aspectos: a nivel político, social, físico y literario. En especial, el interés por la defensa de los derechos humanos en América Latina empezó a tener cada vez más importancia en su narrativa y conoció censura y fuertes críticas, sobre todo en la Argentina. Paralelamente, se ha rescontrado una persistencia en la representación de las “sombras” de su universo interior. Los personajes femeninos - “cronopias” desestabilizadoras - siguen generando dependencia, desesperación y miedo en sus correspectivos masculinos.

En «Lugar llamado Kindberg» (*Octaedro*, 1974), el encuentro - no solo a nivel sexual - con una joven viajera, Lina, lleva al protagonista, Marcelo, a recordar los traumas de su juventud y darse cuenta de que no puede superarlos, por lo que, frente a la incapacidad de cambiar vida, prefiere privarse de ella suicidándose. En «Cuello de gatito negro» (*Octaedro*, 1974), la perturbación llega al punto máximo también en el acto sexual, que el protagonista, Lucho, piensa haber obtenido con gran facilidad por Dina; ella, desposeída del control de sus manos, casi lo mata. En ambos casos, los personajes femeninos se han revelado trastornadores para los personajes masculinos. La experiencia de Cortázar, en esta fase, con nuevos “femeninos” entrelaza, una vez más, la ficción y su realidad cotidiana.

Se muestran trastornadoras también las protagonistas de «Cambio de luces» (*Alguien que anda por ahí*, 1977) y «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*, 1977). En los dos relatos, acaban liberándose del control masculino: Luciana abandona a su novio Tito, que intenta plasmar su aspecto y comportamiento según sus deseos; Valentina se aleja de su matrimonio y de su amante Adriano. Huye y se busca a sí misma, tal vez, hasta en la violación, sin embargo, su tentativa parece fracasar en un puente en Venecia. Se ha juzgado relevante la modificación, por parte del autor, del segundo cuento - originalmente escrito en 1954 - por la introducción de una voz femenina: Dora llega a ser coprotagonista comentando e, incluso, criticando los “errores visuales” del narrador. En la última parte de la carrera de Cortázar, las mujeres pueden rescatarse a sí mismas solas.

Finalmente, en el sexto y último capítulo (1978-1983), el personaje femenino llega a cobrar protagonismo: se muestra su perspectiva y se propone como actor - actriz - en la lucha en contra de las dictaduras, en especial ante el “Proceso de Reorganización Nacional” argentino (1976-1983). En «Anillo de Moebius» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), ni la violación sufrida calla a la mujer, que se mantiene viva en “otro estado” y atrae a su violador en esa dimensión “otra”. Se relaciona, por lo tanto, como puente autónomamente y no porque el personaje masculino se lo pide o lo impone. Ella se salva a sí misma y convence a su asesino que se suicide. El encuentro “verdadero” - que significa “(inter)cambio” - entre femenino y masculino se debe a la mujer.

En los últimos tres cuentos analizados, el personaje femenino es el gran protagonista de la resistencia, denuncia y enfrentamiento al sistema dictatorial argentino. En «Graffiti» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), se revela como el verdadero narrador y creador de una voz que se aparentaba masculina: empuja a que, por la creatividad, se resista a la censura, a pesar del peligro. En «Recortes de prensa» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), Noemí prepara, desde París, un texto por un amigo escultor, en el que se terminan mezclando “realidad” y ficción, para denunciar las atrocidades que sufren sus compatriotas. En eso, es un perfecto espejo del autor: misma condición de exilio, mismo compromiso desde Francia, mismo tipo de narración, en que la ficción refuerza la “realidad”. En «Pesadillas» (*Desboras*, 1982), Mecha se encuentra en estado de coma y despierta cuando el hermano, Lauro, desaparece y la policía se acerca a su casa: de las pesadillas se puede salir y volver a entrar, pero la acción femenina, de todas maneras, puede ser un ejemplo para el pueblo argentino. Por lo tanto, para el “último” Cortázar, las mujeres abren los ojos y pueden abrirlos también a los demás, como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo lo hicieron en su Buenos Aires.

Se puede afirmar que, al terminar el “viaje”, Julio Cortázar ha despertado también de un estado “comatoso”: una visión limitada y limitante del universo femenino. Aunque ni al principio este fue mostrado como exclusivamente pasivo y débil, oprimente y dependiente de “lo masculino” - como confirma la acción de la mayoría de los personajes femeninos en los primeros cuentos: Alina en «Lejana» (1951), entre todos -, el autor fue modificando su representación, por medio de una mayor inclusión de la perspectiva “Otra”. “Los femeninos”, varios y variantes, encontraron en la obra cortazariana más espacio, y su voz adquirió progresivamente más importancia en el texto, hasta llegar a convertirse en un símbolo de esperanza y rebelión en sus últimas narraciones. Esa misma voz femenina fue la que el escritor argentino quiso escuchar, antes que nada, en su vida cotidiana: la de las numerosas mujeres que le transmitieron - en persona y por carta - un punto de vista que él, finalmente, pudo entender y traducir en el papel.

Al final de un largo “recorrido” - durado cuarenta y cinco años (1938-1983) -, el inventor de los cronopios descubrió “a tiempo” que podía haber también “cronopias”. Junto con las “hembras”, había forjado numerosas en sus cuentos y novelas: ambos tipos de personaje femenino fueron útiles para enfrentar “presencias” y “ausencias” en su vida diaria y nocturna, y abrir, en la mente de sus lectoras y lectores, “vorágines” de dudas (Campra, 2008: 105) acerca de los “verdaderos” «bordes de la realidad» (Campra, 2008: 61). El escritor que «nos propone un cambio de mentalidad» (Yurkievich, 2004: 351) modificó, ante todo, la suya gracias a una mayor autoconcientización de lo que eran realmente el Otro y la Otra. Cruzar puentes, descubrir puertas, penetrar pasajes y verse en múltiples espejos, por medio de sus personajes, dio, tanto a él como a quien lo leyó, más instrumentos para intentar “jugar” fuera de la “Gran Costumbre”, entre todas y todos.

En conclusión, se considera importante aclarar que esta tesis representa solamente un trabajo muy parcial acerca de la relación de Julio Cortázar con “los femeninos”. Muchas más son las narraciones que el “Gran Cronopio” plasmó, incluyendo otros personajes femeninos, que apenas o no se han mencionado en estas páginas. Deberían tomarse en cuenta por lo menos diez cuentos más - «El río», «Final del juego», «Los buenos servicios», «Todos los fuegos el fuego», «Silvia», «Siestas», «Liliana llorando», «Manuscrito hallado en un bolsillo», «Verano» y «Orientación de los gatos» -, y las novelas *Los premios* y *Libro de Manuel*. Se anhela poder ampliar esta investigación en un futuro muy próximo, en un libro más denso y completo, que, incluso, narre más sobre la relación de Cortázar y “sus” mujeres fuera de la ficción. La búsqueda por ambos lados, pues, ha de continuar.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, ante y sobre todo, a la Profesora Margherita Cannavacciuolo, por sus enseñanzas en el plano literario y humano; su ayuda en la escritura de este trabajo académico y en la toma de importantes decisiones para mi futuro; su difusión tan ejemplar del amor por el saber y haberme dado los instrumentos para apreciar tanto la obra de Julio Cortázar.

Gracias al Profesor Alessandro Scarsella, por su amabilidad y disponibilidad, además de las muy útiles recomendaciones para terminar este “recorrido” de la mejor forma; y al Profesor Francisco de Borja Gómez Iglesias, por sus preciosos consejos y transmisión del conocimiento lingüístico y literario.

Gracias a mis amigas y amigos: Giulia Francescon, por haberme recomendado a Cortázar cuando aún no lo conocía, y haber seguido compartiendo conmigo “camino” fuera de la universidad; Linda Petenò, por la bella amistad que se ha creado y el “brillante” apoyo en nuestro “trayecto” común, hecho de tantos libros y mate; Alberto Bombarelli y Marta Xillo, por su apoyo tan fundamental en todo momento; Giorgia Rampado y Giulia Tognazzo, por la estrecha relación que nos une desde hace muchos años y siempre me hace tan feliz; Camilla Baldini y Federico Vettore, por el contacto tan precioso que se mantiene fuerte y constante, a pesar de la distancia; Lis del Carmen López, por tanta belleza compartida en “tierras serenísimas”; Tina Appendini, por una ayuda y una amistad que he considerado importantes desde el primer momento; Javier Molina, por haber sido y ser un gran maestro; Mariana Iglesias, por las clases sobre el “Gran Cronopio” desde Buenos Aires; Mariana Inés Pizzini, por compartir tantos “amores” argentinos e italianos.

Gracias a todas y todos mis estudiantes por haber seguido confiando en mí y en mi trabajo en los últimos tres años, a pesar de la gran distancia entre Ciudad de México y Padua, reducida apenas con la ayuda de la tecnología. Sin ustedes no habría sido posible tomarme el privilegio de volver a estudiar en mi amada Venecia.

Gracias a mi familia por el sustento que me ha dado a lo largo de toda mi experiencia académica - que ojalá, algún día, pueda continuar -, y a Tatiana Tabares Domínguez por haber sido siempre mi apoyo más grande, desde cerca y desde lejos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía del autor

CORTÁZAR, Julio, *Cartas*, 5 vols., ed. a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

– *Clases de literatura*, Barcelona, DeBolsillo, 2016 [2013].

– *Cuentos completos*, vols. I-II, Barcelona, DeBolsillo, 2016 [1951-2009].

– PREGO GADEA, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1997].

– *Libro de Manuel*, Barcelona, DeBolsillo, 2016 [1973].

– DUNLOP, Carol, *Los autonautas de la cosmopista*, Barcelona, Alfaguara, 2016 [1983].

– *Obra crítica*, Barcelona, DeBolsillo, 2018 [1994].

– *Rayuela*, Madrid, Real Academia Española (RAE), Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), Alfaguara, 2019 [1963].

Bibliografía crítica

ABOUL-HOSN, Sydney, «The “female reader” and the rejection of the logos: la Maga as the “central» character in Cortázar’s *Rayuela*», *Hispanic Journal*, Vol.16, No.2, 1995, pp.307-316, en red: <https://www.jstor.org/stable/44284435> (consultado el 10 de noviembre de 2022).

ALAZRAKI, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, Vol.19, No.2, 1990, pp.21-33, en red: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf> (consultado el 25 de octubre de 2022).

ALONSO, Carlos J., *Julio Cortázar. New Readings.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [1998].

ANGELUCCI, Daniela, «Perturbante. L'estraneità nascosta.», *Il nuovo Atlante di Sophia*, 2021, Roma Tre Press, pp.53-55, en red: http://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2021/03/8_PERTURBANTE_Angelucci.pdf (consultado el 5 de febrero de 2023).

ARIAS CAREAGA, Raquel, *Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político*, Barcelona, Sílex Ediciones, 2014.

ARREOLA, José, «Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa ante el caso Padilla», *Cuadernos Americanos*, No.174, 2020, pp.63-88, en red: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca174-63.pdf> (consultado el 20 de diciembre de 2022).

ARRÓSPIDE, Amparo, «Recordando a la Maga», *Espéculo. Revista de estudios literarios.*, No.17, 2001, encontrado en *Julio Cortázar - Dossier 2*, Ediciones del Sur, 2003, pp.11-14, en red: https://www.academia.edu/4453105/Recordando_a_la_Maga (consultado el 10 de noviembre de 2022).

BARCHIESI, María Amalia, *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia.*, Padua, CLEUP, 2020.

BERRENECHEA, Ana María, «Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*», *Revista iberoamericana.*, Vol.49, No.125, 1983, pp.809-828, en red: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3840/4009> (consultado el 9 de noviembre de 2022).

BOCCUTI, Anna, «I personaggi femminili come detonatore della trasgressione fantastica nei racconti di Julio Cortázar», *Pagine inattuali.* Vol.1, 2012, pp.221-246, en red: https://www.academia.edu/15601139/I_personaggi_femminili_come_detonatore_della_trasgressione_fantastica_nei_racconti_di_Julio_Cort%C3%A1zar (consultado el 2 de noviembre de 2022).

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2021 [2000]; traducción del original en francés: *La domination masculine* (Éditions du Seuil, 1998).

BRETON, André, *Nadja*, Torino, Einaudi, 2007 [1972]; traducción del original en francés: *Nadja* (Gallimard, 1963).

CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008.

CANNAVACCIUOLO, Margherita, *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar.*, Madrid, Visor Libros, 2020.

– «Entre escrituras veladas e imagen vedada: “Grafitti” de Julio Cortázar», *Orillas*, No.9, 2020, pp.285-297, en red: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_04Cannavacciuolo_arribos.pdf (consultado el 28 de enero de 2023).

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.*, Barcelona, Anthropos, Madrid, Dirección General de la Mujer, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1995; traducción del original en francés: *La Rire de la Méduse et autres ironies* (L’Arc, 1975).

DALMAU, Miguel, *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo.*, Barcelona, Edhasa, 2015.

DULOU, Jérôme, RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo, *Antes y después de Rayuela*, París, Colloquia, 2017, en red: <https://core.ac.uk/download/223178752.pdf> (consultado el 20 de diciembre de 2022).

FERNÁNDEZ, Mariángeles, «Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar», *Letral*, No.12, 2014, pp.58-68, en red: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3772/3747> (consultado el 15 de noviembre de 2022).

– *Borges y Cortázar: una relación literaria*, Madrid, Centro Editor, 2022.

FREUD, Sigmund, «Il perturbante», en *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307, en red: https://www.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_IT1.pdf (consultado el 5 de febrero de 2023); traducción del original en alemán: *Das Unheimliche* (*Imago*, No.5, 1919).

GIRÓN, Jaqueline, «Dimensión mítico-poética del personaje femenino en siete cuentos de Julio Cortázar», *Las múltiples caras de Cortázar*, Universidad de Puerto Rico, 2005, pp.45-63, en red: <https://docplayer.es/16150261-Dimension-mitico-poetica-del-personaje-femenino-en-siete-cuentos-de-julio-cortazar.html> (consultado el 10 de diciembre de 2022).

HERNÁNDEZ PIÑERO, Aránzazu, «Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad», *Lectora*, No.17, 2011, pp.167-180, en red: <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/247826> (consultado el 15 de noviembre de 2022).

IBSEN, Kristine, «Hacia la puerta del Infinito: el papel de la mujer en Rayuela», *Mester*, Vol.18, No.1, 1989, pp.33-40, en red: https://escholarship.org/content/qt1cv5h04n/qt1cv5h04n_noSplash_833062ed046fba4c235f558903c87183.pdf?t=meie1x (consultado el 29 de noviembre de 2022).

LEMAÎTRE, Monique, «Cortázar en busca de uno de sus personajes», *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, No.102-103, 1978, pp.139-146, en red: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3239/3421> (consultado el 2 de enero de 2023).

MORA, Andrés, «Breton-Cortázar: el viajero accidentado», *Cédille, revista de estudios franceses*, No.15, 2019, pp.459-475, en red: <http://cedille.webs.ull.es/15/19mora.pdf> (consultado el 27 de noviembre de 2022).

MORALES LOMAS, Francisco, «La Maga de Cortázar. Un espacio novelesco y su modelo en el Quijote.», 2014, pp.1-12, en red: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4949976> (consultado el 5 de noviembre de 2022).

NOUZEILLES, Gabriela, «La Rayuela del sexo según Cortázar», *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino-masculino-queer*, Anthropos, 2001, pp.63-84, en red: https://www.academia.edu/3482266/La_rayuela_del_sex_seg%C3%BAAn_Cort%C3%A1zar (consultado el 10 de noviembre de 2022).

OSORIO, Olga, «Entender, no inteligir», *Espéculo. Revista de estudios literarios.*, No.21, 2002, en *Julio Cortázar - Dossier 2*, Ediciones del Sur, 2003, pp.15-20, en red: <https://biblioteca.unedteruel.org/images/151216.pdf> (consultado el 17 de noviembre de 2022).

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4 vols., Madrid, Alianza Editorial, 2021 [2001].

PERI ROSSI, Cristina, *Julio Cortázar y Cris*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2021 [2014].

PIÑA, Cristina, VENTI, Patricia, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito.*, Buenos Aires, Lumen, 2022.

PIZARNIK, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2016.

PLAZA MORALES, Natalia, «Una lectura de Rayuela desde el fantasma de la Maga», *Lectura y signo*, No.14, 2019, pp.59-74, en red: <https://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/5597/4709> (consultado el 15 de noviembre de 2022).

PONIATOWSKA, Elena, «Charlas con el gran cronopio», *Revista de la Universidad de México*, No.116, 2013, pp.11-18, en red: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/c387b8a9-7c77-44f3-bb9d-14aedf0fcb9a?filename=julio-cortazar-charlas-con-el-gran-cronopio> (consultado el 10 de enero de 2023).

– «Julio Cortázar, el escritor más querido de América», *La Jornada*, 23 de febrero de 2004, en red: <https://www.jornada.com.mx/2004/02/23/03aa1cul.php?printver=1&fly=> (consultado el 10 de enero de 2023).

POZA, Elisa V., *Otra mirada a Julio Cortázar*, Ciudad de México, Teucro, 2019.

RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo, «Ecos y figuras en Cortázar», *Donne in fuga*, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp.17-28, en red: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-288-8/978-88-6969-288-8-ch-01.pdf> (consultado el 15 de noviembre de 2022).

ROAS, David, *Tras los límites. Una definición de lo fantástico.*, Madrid, Páginas de Espuma, 2019 [2011].

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia, *Mothers, Lovers, and Others. The Short Stories of Julio Cortázar.*, New York, State University of New York Press, 2004.

– «Una extraña maternidad: Madame Francinet en “Los buenos servicios”», *Cuadernos literarios*. Vol.2, No.3, 2004, pp.71-83, en red: <https://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-cuadernos-literarios-03/extrana-maternidad-cynthia-schmidt-cruz.pdf> (consultado el 15 de octubre de 2022).

TERRONES SALDAÑA, Félix Martín, «La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar», *HAL SHS - Amériques*, 2004, pp.1-17, en red: <https://shs.hal.science/halshs-00004641/document> (consultado el 12 de noviembre de 2022).

VALBUENA BRIONES, Ángel, «Cortázar y el superrealismo», *Bulletine Hispanique*, Vol.76, No.3-4, 1974, pp.316-334, en red: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1974_num_76_3_4155 (consultado el 15 de noviembre de 2022).

VALENZUELA, Luisa, *Entrecruzamientos*, Ciudad de México, Alfaguara, 2014.

VARGAS LLOSA, Mario, «La trompeta de Deyá», *El País*, 28 de julio de 1991, en red: <http://otrolunes.com/archivos/04/html/recycle/recycle-n04-a01-p01-2008.html> (consultado el 5 de diciembre de 2022), disponible también en Cortázar, Julio, *Rayuela*, 2019 [1963], pp. XXI-XXXVII.

VARSKY, Carolina, BALARDINI, Lorena, «La actualización de la verdad a 30 años de la CONADEP. El impacto de los juicios por crímenes de lesa humanidad», *Derechos Humanos-Infojus*, Vol.2, No.4, 2013, pp.27-54, en red: <https://core.ac.uk/reader/159300490> (consultado el 5 de enero de 2023).

WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2013; traducción del original en inglés: *The Penguin History of Latin America* (Penguin Books, 1992).

YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos.*, Barcelona, Edhasa, 2004.

ZUNINO SINGH, Dhan, «Cortázar y los subtes. Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires», *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2005, No.3, pp.1-11, en red: <http://www.bifurcaciones.cl/2005/03/cortazar-y-los-subtes/> (consultado el 30 de diciembre de 2022).

Videografía

ARDITO, Ernesto, MOLINA, Virna, «Biografía de Julio Cortázar», *Memoria iluminada*, Canal Encuentro, 31 de marzo de 2017, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=6hWV-qJINEs&t=2s> (consultado el 10 de octubre de 2022).

BAUER, Tristán, *Cortázar*, 21 de octubre de 1994, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=UYu7XloUEPs> (consultado el 12 de enero de 2023).

CASA DE AMÉRICA, «Retrato de Julio Cortázar: un tributo», Casa de América, 19 de mayo de 2010, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=mG8kjW-Ggl8> (consultado el 10 de enero de 2023).

HOPENHAYN, Silvia, «La Maga: entrevista a Pedro Mairal y Luisa Valenzuela», *Nacidos por escrito*, Canal Encuentro, 31 de marzo de 2017, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=m8ZL-HKTLRo> (consultado el 15 de enero de 2023).

– «La Maga de Rayuela: entrevista a Noé Jitrik y Fernanda García Lao», *Mujeres por hombres*, Canal á, 24 de noviembre de 2020, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=y9ygiWGGTuI> (consultado el 22 de noviembre de 2022).

INSTITUTO CERVANTES, «Presentación de la Edición Conmemorativa de *Rayuela* de Julio Cortázar», Instituto Cervantes de Madrid, 8 de abril de 2019, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=CKl62bWxtoE&t=655s> (consultado el 10 de noviembre de 2022).

MAKENA, Lorenzo, MAZZINI, Néstor, «Julio Cortázar: cuentista», *Claves de lectura*, Canal Encuentro, 30 de mayo de 2017, en red: https://www.youtube.com/watch?v=2y8HUFFeKB_w (consultado el 20 de octubre de 2022).

– «Julio Cortázar: novela», *Claves de lectura*, Canal Encuentro, 30 de mayo de 2017, en red: https://www.youtube.com/watch?v=98sQi_rmlpY (consultado el 20 de octubre de 2022).

MUSEO MALBA, «*Entrecruzamientos Cortázar-Fuentes/ Fuentes-Cortázar* de Luisa Valenzuela», Museo Malba de Buenos Aires, 9 de enero de 2015, en red: https://www.youtube.com/watch?v=DdQzd7R_OOI (consultado el 12 de enero de 2023).

SOLER SERRANO, Joaquín, «Entrevista a Julio Cortázar», *A fondo*, RTVE, 20 de marzo de 1977, en su edición completa y restaurada (2001), en red: <https://www.youtube.com/watch?v=hHlQ0iRFZHM> (consultado el 20 de octubre de 2022).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, «Cortázar y el boom: encuentro entre Aurora Bernárdez y Mario Vargas Llosa», Universidad Complutense de Madrid, 3 de julio de 2013, en red: <https://www.youtube.com/watch?v=CbmX7OgBhdo> (consultado el 5 de enero de 2023).