



**Universitat**  
de les Illes Balears

# La poesía de Julio Cortázar

Sandra Liebaert

**Memoria del Trabajo de Fin de Máster**

Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas  
(Especialidad/Itinerario Estudios Literarios y Culturales)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curso Académico 2014-2015

Fecha: 09/09/15

Firma del autor:

Nombre Tutor del Trabajo: Francisco Díaz de Castro

Firma Tutor:

Aceptado por la Directora del Máster Universitario en Lengua y Literaturas Modernas

Firma:

# La poesía de Julio Cortázar

## Índice

1. **Introducción**
  - 1.1 **Opiniones y aportaciones de la crítica**
  - 1.2 **Consideraciones del autor**
  - 1.3 **Corpus poético cortazariano**
  - 1.4 **Metodología y objetivos**
2. **Textos clave para un esbozo de la poética cortazariana**
3. ***Presencia* (1938)**
  - 3.1 **Matizaciones**
  - 3.2 **El joven Cortázar y la generación del 40**
  - 3.3 **El soneto**
  - 3.4 **Análisis**
4. ***Pameos y meopas* (1971)**
  - 4.1 **De 1938 a 1971: trayectoria vital, crítica y poética**
  - 4.2 **Análisis**
5. ***Le ragioni della collera* (1982/1995)**
  - 5.1 **Cortázar y Gianni Toti**
  - 5.2 **Ediciones**
  - 5.3 **Análisis**
6. ***Salvo el crepúsculo* (1984)**
  - 6.1 **Contexto**
  - 6.2 **Análisis**

**7. *Un elogio del 3 (1980) y Negro el 10 (1983)***

**8. Apéndice: poemas dispersos e inéditos**

**8.1 Poemas dispersos**

**8.2 Poemas inéditos**

**9. Conclusión**

**10. Bibliografía**

## 1. Introducción

### 1.1 Opiniones y aportaciones de la crítica

No cabe duda de que Julio Cortázar ha sido consagrado como escritor gracias a sus novelas y cuentos. Por ello, se le identifica principalmente como prosista. Su aportación literaria más reconocida y célebre es *Rayuela* (1963), ya que se trata de una antinovela<sup>1</sup>, es decir, de una ruptura del género novelístico, o, como afirma el propio autor, de una «denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras»<sup>2</sup>. Tal y como advierte Daniel Mesa Gancedo, debido a la fama adquirida como prosista, otros aspectos de la obra de Cortázar no han sido tan atendidos por la crítica, ya que no han implicado necesariamente una renovación genérica al nivel de su narrativa<sup>3</sup>. Estamos hablando concretamente de la poesía del autor argentino. El género lírico como tal, ciertamente, ha llamado la atención a pocos críticos. Sin embargo, cabe decir que desde las últimas décadas del siglo XX se trata de paliar el silencio que predominaba hasta entonces sobre este tema. De tal manera, en la actualidad sí que se encuentran estudios sobre la producción lírica de Cortázar, pero todavía siguen siendo demasiado excepcionales. Por lo tanto, podemos decir la poesía del autor no es un terreno desconocido pero sí poco transitado. Mesa Gancedo apunta muy acertadamente a los motivos de esto:

Si los pocos que han accedido a [los] poemas los han menospreciado porque aparentemente no se correspondían con la renovación que Cortázar llevó a cabo en el ámbito de la ficción, creo que esa actitud procede de una limitación de la perspectiva crítica. [...] La ruptura que, con respecto a los modelos romántico-realistas, habían producido los narradores denominados "modernistas" [...] (Proust, Musil, Joyce, Kafka, Broch) no había alcanzado a la lengua española. La narración cortazariana [...] buscó medirse con esos modelos y prolongar el gesto de renovación radical.

En poesía, en cambio, el trastrocamiento de los modos románticos sí había alcanzado de modo fulgurante a la lengua española a ambos lados del Atlántico en ese conjunto en acciones verbales y transverbales que se denominó "vanguardia":

---

<sup>1</sup> Cfr. Graciela Montaldo, «Contextos de producción», en Julio Cortázar, *Rayuela* (Edición crítica), Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 583-596.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, «Del sentimiento de no estar del todo», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010 p. 26.

<sup>3</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», en *Otra flor amarilla*, Guadalajara, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 64

Cortázar no tiene, en poesía, que conquistar un territorio, más allá de lo que todo discurso lírico tiene de conquista individual [...].<sup>4</sup>

De nuevo, es Mesa Gancedo quien recopila un conjunto de opiniones en torno a la lírica cortazariana con el fin de apuntar a esta limitación de la perspectiva crítica<sup>5</sup>. Hemos acudido a las fuentes originales para verificar estos juicios y ofrecer una pequeña síntesis. Sobre todo prevalece la afirmación del crítico peruano José Miguel Oviedo, que declara que los poemas de Cortázar son «conmovedoramente malos»<sup>6</sup>. Por otro lado, Alfred Mac Adam afirma que «Cortázar como poeta es un diletante»<sup>7</sup>. Asimismo, László Scholz entiende que «la poesía de Cortázar es muy mediocre en comparación con su prosa»<sup>8</sup>. No obstante, Mesa Gancedo apunta a que existen consideraciones más benevolentes. Octavio Paz y Julián Ríos entienden la obra del autor es la de un «poeta/novelistas»<sup>9</sup>. Malva E. Filer apunta a ciertos libros de poesía de Cortázar y destaca la integración de poemas en sus novelas y libros *collage*, lo que corrobora «la calidad y el aliento poético que tiene [...] su prosa narrativa»<sup>10</sup>. Por otro lado, Ana Martínez Santa declara que nuestro autor «no es primeramente poeta, pero lo es en un sentido profundo»<sup>11</sup>.

También debemos destacar la opinión de Rosalba Campra, que señala la «irrelevancia cuantitativa»<sup>12</sup> de los poemas del autor. Aunque las matizaciones varíen, es indudable que a la poesía cortazariana se le resta relevancia, ya que se ve ensombrecida por la producción en prosa. Esto se perpetúa hasta nuestros días hasta tal punto que las obras exclusivamente poéticas del autor se han convertido en verdaderas piezas de coleccionista o simplemente resultan inhallables.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1999, p. 13-15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>7</sup> Alfred Mac Adam, «Introducción», en *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires/Nueva York, La Librería, 1971, p. 23.

<sup>8</sup> László Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 125.

<sup>9</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Sólo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973 (no aparece numeración de las páginas).

<sup>10</sup> Malva E. Filer, «El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62. Modelo para armar», en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Edi -6, S.A., 1987, p. 48.

<sup>11</sup> Ana Martínez Santa, «Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética», *Revista hispánica moderna*, vol. 45, nº2 (1992), p. 202. Cabe destacar que Mesa Gancedo tergiversa esta cita a «no puramente poeta» (Daniel Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 13). Por eso hemos incluido la opinión de Martínez Santa en el conjunto de las más benévolas, aunque Mesa Gancedo la agrupa en compañía de José Miguel Oviedo, Mac Adam y Scholz.

<sup>12</sup> Rosalba Campra, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *Casa de las Américas*, nº 164 (1987), p. 24.

No obstante, como hemos dicho, a finales del s. XX aparecen estudios que prestan atención de forma exclusiva a la producción lírica del argentino. Dejamos de lado todos aquellos textos que analizan obras líricas concretas —que, por cierto, serán manejados más adelante—, y a continuación nos referiremos a aquellos que abarcan la poesía cortazariana en su totalidad. En primer lugar, debemos destacar *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (1968), de Graciela Maturo, un libro pionero que presta especial atención a la a la poesía juvenil del autor<sup>13</sup>. De ahí surge *Julio Cortázar. Razón y revelación* (2014), versión revisada y ampliada de *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Por otro lado, destacan dos artículos, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden» (1987), de Rosalba Campra; y «La poesía lírica de Julio Cortázar» (1988-1989), de Rubén Benítez. Aunque sin duda, la aportación más relevante, especialmente en el plano académico, es la de Daniel Mesa Gancedo. En primer lugar, debemos nombrar su tesis *La poética de Julio Cortázar* (Universidad de Zaragoza, 1997), a la que siguen las obras *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (1998) y *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (1999). Asimismo, encontramos textos más actuales de Mesa Gancedo sobre este tema, como por ejemplo «Poésie "rather hard to understand": Cortázar et la mantique dans la sémantique» (2002) y «Cortázar, tel qu'en lui-meme» (2008). Del mismo modo, el crítico también ha prestado atención a otros aspectos concretos de la poesía de Cortázar<sup>14</sup>. Por otro lado, debemos señalar la tesis de Andrés García Cerdán *La poesía de Julio Cortázar: discurso del no método, método del no discurso* (Universidad de Murcia, 2008), que recorre la producción lírica del autor, aunque sin la misma profundidad que Mesa Gancedo. Por último, tenemos la obra de Mercedes Soledad Moresco *La distancia próxima. Parodia e ironía en la poesía de Julio Cortázar* (2014).

Aunque una de las aportaciones más relevantes es la publicación de las *Obras Completas* del autor argentino por Galaxia Gutenberg, que incluye el tomo *IV. Poesía y poética* (2005), que a pesar de no tratarse de una edición crítica, en ella colaboran grandes críticos de la obra de Cortázar, así como Saúl Yurkievich, Aurora Bernárdez, Rosalba Campra y Daniel Mesa Gancedo, entre otros. En esta obra se recoge toda la producción poética conocida hasta el momento. No obstante, es necesario señalar que este volumen en concreto a día de hoy se encuentra descatalogado, así como la mayoría

---

<sup>13</sup> Rubén Benítez, «La poesía lírica de Julio Cortázar», *Explicación de Textos Literarios*, vol. XVII, nº 1 y 2 (1988-1989), número especial, p. 46.

<sup>14</sup> Son ejemplos «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé» (2000) o «Cortázar y el “agazapado incubo de la poesía castellana”» (2004).

de obras líricas del autor. De esta manera, acceder a la poesía cortazariana no es tarea fácil.

## 1.2 Consideraciones del autor

Si a la poesía cortazariana se le ha restado relevancia a causa de la prosa, es interesante en este sentido prestar atención a las propias opiniones del autor, puesto que él mismo reconoce la confluencia de géneros en su obra. Para Cortázar la taxonomía genérica no tiene demasiado sentido en la literatura contemporánea<sup>15</sup>. De este modo, reconoce que una gran parte de su prosa «está pensada y vista y dicha poéticamente»<sup>16</sup> e identifica toda una serie de rasgos poéticos insertos en ella:

dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de poesía. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas, y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema<sup>17</sup>.

Cortázar pone en duda las fronteras genéricas partiendo de la concepción que tiene sobre sí mismo como escritor. Entiende que los géneros responden a sus necesidades e instintos expresivos particulares:

tampoco veo muy claramente la diferencia. Lo que pienso es que ciertas intuiciones, ciertas cosas que uno quiere transmitir por la vía del lenguaje se dan en prosa y otras se dan en poesía. El poeta puro es evidentemente un hombre que tiene un repertorio de intuiciones exclusivamente poéticas. En mi caso, yo creo que la cosa es más abierta. Por un lado me gusta contar y la prosa está hecha para eso. Pero por otro lado, también, incluso contando hay momentos en que lo que quiero decir es una dimensión poética. Entonces hay que decirlo con la poesía. [...] Es un poco una vuelta a los orígenes porque finalmente la *Ilíada* y la *Odisea* ¿qué son? Son poemas y sin embargo son novelas al mismo tiempo.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Rubén Benítez, *op. cit.*, p. 71.

<sup>16</sup> Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 42.

<sup>17</sup> Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 17.

<sup>18</sup> Evelyn Picon Garfield, *op. cit.*, p. 42.

«Del sentimiento de no estar del todo», incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) puede considerarse, según Rosalba Campra<sup>19</sup>, una manifestación de la poética del autor, en el sentido que reflexiona sobre los géneros literarios que componen su obra. Apunta a que estos surgen en condiciones diferentes pero al mismo tiempo se comunican e incluso beben los unos de los otros. Esta reflexión surge sobre todo por las críticas que recibe *Rayuela* en relación a los cuentos, algo que hace pensar sin duda en Borges:

[El lector] debería abstenerse de criticar la novela en nombre del cuento (o a la inversa si hubiera alguien tentado de hacerlo) puesto que la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales. *Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso. Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito por sí mismos y no creo jactarme si digo que muchos de ellos participan de esa suspensión de la contingencia y de la incredulidad en las que Coleridge veía las notas privativas de la más alta operación poética. Por el contrario, las novelas han sido empresas más sistemáticas en las que la enajenación de raíz poética sólo intervino intermitentemente para llevar adelante una acción demorada por la reflexión.<sup>20</sup>

Comprobamos que el argentino siempre proclama la autonomía y la libertad expresivas más allá de los preceptos. Por eso mismo, considera que prosa y poesía no son géneros antagónicos, ya que ambos comparten multiplicidad de sentidos y fines. Además, cabría añadir que la confluencia entre prosa y poesía no es exclusiva en Cortázar. Junto a él, Octavio Paz y Alejandra Pizarnik, según Carolina Depetris, «aparecen vinculados a la búsqueda de un modelo de escritura de poema en prosa en español»<sup>21</sup>.

Por otro lado, debemos destacar la opinión de Mario Benedetti respecto a la poesía de Cortázar. El poeta uruguayo se muestra consciente de lo que él denomina un

---

<sup>19</sup> Rosalba Campra, «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>21</sup> Carolina Depetris, «Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik», *Estación poesía*, nº 2 (2014), p. 57.



«cauteloso desdén hacia su obra poética»<sup>22</sup> por parte de la crítica. Además, añade que, a pesar de considerar que su poesía es «irregular, a veces excesivamente prosaica, blandamente apoyada en tradiciones formales»<sup>23</sup>, ésta no sólo presenta «zonas de alta calidad, sino que además es un natural complemento de la prosa, y en este sentido resulta poco menos que indispensable»<sup>24</sup>.

Si consideramos a Cortázar un gran prosista y él mismo afirma el carácter poético de su prosa, entonces, su poesía parece menos prescindible. Queda claro que en el autor ambos géneros se comunican e incluso se complementan. Dejar de lado la poesía no solo implica ignorar una parte considerable de su obra, sino también, paradójicamente, desatender la propia prosa.

Por otro lado, el autor asume tener una conciencia vergonzosa de su poesía. Esto se debe a que tanto a sus amigos como a la crítica no les agradan sus poemas. De este modo, la poesía va adquiriendo progresivamente un tamiz más personal:

Que yo tenga una conciencia vergonzosa con respecto a la poesía, proviene de que ninguno de mis amigos gustara de mis poemas y que se entusiasmaran inmediatamente con mi prosa. Ellos, al igual que los críticos argentinos me clasificaron como prosista. Esto me hizo considerar mi poesía como una actividad privada.<sup>25</sup>

Cortázar apunta a que la desatención y el rechazo de sus poemas se deben a que ha sido clasificado como prosista. La tendencia de la crítica es categorizar a los escritores de tal modo que quedan encerrados en esa clasificación sin poder salir de ella:

Durante mucho tiempo me desanimó el hecho de que mis poemas caían un poco en el vacío de mis amigos lectores, cuya opinión cuenta para mí. El sentimiento de que, o bien no leen mucha poesía [...] o no están demasiado dispuestos a aceptar que un autor al que tienen clasificado como cuentista o novelista se aparece con unos poemas, hay como una sensación de rechazo. Y voy

---

<sup>22</sup> Mario Benedetti, «Cortázar by night», *Revista de la Universidad de México*, n° 454 (1988), p. 3, [en línea], <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf)>, [consulta: viernes 7 de noviembre de 2014].

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> Pierre Lartigue, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Vervuert, Iberoamericana, 2007, p. 142.

a decir otra cosa, que no es cruel sino verdadera: en general los occidentales somos demasiado clasificadores, estamos demasiado apegados a los géneros y a las etiquetas, contra las cuales yo he escrito muchas veces.<sup>26</sup>

El autor se refiere al poeta vallisoletano Jorge Guillén para ejemplificar esta tendencia al encasillamiento: «Jorge Guillén es un poeta y eso está muy bien, pero si Jorge Guillén publicara una novela, eso provocaría un desconcierto tremendo»<sup>27</sup>. De este modo, con gran acierto el autor clarifica su juicio respecto a la crítica literaria occidental. No obstante, también reconoce haberse dejado influenciar durante largo tiempo por ésta, cosa que lo aboca a su reclusión como poeta. El autor desarrolla esta idea especialmente en una entrevista con Carlos Díaz Sosa:

a pesar de que a todo lo largo de mi vida he luchado contra las categorías, los géneros, las compartimentaciones, me doy cuenta en este momento, que de todas maneras he acatado esa especie de decisión que toman los lectores y los críticos cuando le ponen una etiqueta a un escritor y deciden que es un novelista, como apéndice un cuentista, pero que no es poeta o que es un poeta. Debo decir además, que se ha discutido mucho si yo soy un buen o mal prosista, pero donde hay un acuerdo absolutamente total es que soy un pésimo poeta... Eso puede haber quizá influido por algún motivo consciente o inconsciente en que yo limitara la publicación de mis poemas.<sup>28</sup>

El autor argentino, siendo ya un escritor consagrado, admite tener una nostalgia de la poesía y lamenta que la crítica no se haya interesado por ella, teniendo un papel tan importante para él:

una cosa que he hecho toda mi vida y que haré siempre es leer mucha poesía. Leo enormemente poesía. Nadie me pregunta, nadie me entrevista, ni me interroga por temas poéticos partiendo del principio de que yo no soy un poeta sino un prosista. Y sin embargo la poesía es absolutamente necesaria para mí y si alguna

---

<sup>26</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, «Nostalgia de la poesía», *op. cit.*, p. 247.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Carlos Díaz Sosa, «Diálogo con Cortázar», *Imagen*, 1975, p. 25, [en línea], <[http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id\\_img=4857&Code=25.044](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=4857&Code=25.044)>, [consulta: lunes 8 de agosto de 2015].

nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia<sup>29</sup>.

De hecho, la poesía es la vocación más temprana del autor. Él mismo declara que empieza a escribir versos a los ocho años<sup>30</sup>, demostrando un perfecto dominio de las formas: «Sin saber que un endecasílabo era un verso de once sílabas, escribía sonetos endecasílabos, absolutamente infalibles como ritmo y rima»<sup>31</sup>. Curiosamente, la naturalidad con la que asume el lenguaje poético de forma tan precoz le conlleva a tener dificultades ante la prosa:

la prosa, al principio, me presentaba dificultades. Quise empezar una novela y me tranquilé; no podría avanzar. Escribir prosa me resultaba [...] grosero; no encontraba el balanceo del verso. Yo tenía que escribir [...]: “el carruaje se detuvo a la puerta del castillo, coma, y fulanita de tal descendió, punto”. Y eso era duro, no tenía el ritmo del verso.<sup>32</sup>

La poesía es un género muy personal para Cortázar, siendo lo más próximo a su persona. Esto le lleva a mostrarse más receloso para con ella. Él mismo lo admite en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío.<sup>33</sup>

Hasta tal punto la poesía es significativa para Cortázar que tiene la nostalgia de haber escrito una obra exclusivamente poética. No cabe duda de que la poesía adquiere sobrada relevancia por sí misma, sin tener que apoyarse en la prosa. Lo mismo opina Rubén Benítez, calificando al Cortázar poeta de más profundo y próximo a su cultura:

---

<sup>29</sup> Evelyn Picon Garfield, *op. cit.*, p. 42.

<sup>30</sup> Pierre Lartigue, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», *op. cit.*, p. 142.

<sup>31</sup> Ernesto González Bermejo, *op. cit.*, p. 17.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>33</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010, p. 195.

La poesía de Cortázar vale por sí, independientemente de sus cuentos y de sus novelas. Y hasta pienso que su poesía, por la misma naturaleza de un lenguaje de síntesis y de comprensión, nos da a un Cortázar menos jugador y más intenso y por ello más definitivamente encuadrado en la tradición de su cultura y de su lengua.<sup>34</sup>

La poesía, por lo tanto, es el género más cercano al autor argentino, él mismo lo reconoce y declara repetidas veces su vocación poética. A pesar de la opinión predominantemente negativa, cuyo paradigma es sin duda José Miguel Oviedo, Cortázar no abandona nunca el género poético.

### 1.3 Corpus poético cortazariano

A continuación, procederemos a mencionar todas aquellas obras donde la poesía cortazariana está presente, tanto de forma exclusiva como parcial. Cabe señalar que la obra literaria de Cortázar se abre y se cierra con un poemario<sup>35</sup>. Hablamos de *Presencia* (1938) y *Salvo el crepúsculo* (1984), libro póstumo. En el corpus cortazariano encontramos poemas que pasan de unos libros a otros, tratándose de una «operación de descomposición y re-composición»<sup>36</sup>.

En primer lugar nos referiremos aquellas obras exclusivamente poéticas<sup>37</sup>. A *Presencia* le sigue *Pameos y meopas* (1971). A continuación, encontramos *Le ragioni della collera* (1982), que presenta los poemas de Cortázar traducidos al italiano. En 1995, surge una nueva edición de la obra, en esta ocasión bilingüe, que presenta algunos cambios con respecto a la primera<sup>38</sup>. Por último, aparece el poemario póstumo, ya mencionado, *Salvo el crepúsculo*. También nos referimos a la publicación de *Obras completas IV. Poesía y poética* (2005). En ella se incluyen poemas inéditos, dispersos en otras publicaciones y en inglés y francés traducidos por Aurora Bernárdez. Como anunciamos anteriormente, todas las obras mencionadas, a excepción de *Salvo el crepúsculo*, se encuentran actualmente descatalogadas.

---

<sup>34</sup> Rubén Benítez, *op. cit.*, p. 63.

<sup>35</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *Otra flor amarilla*, Guadalajara, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 57.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>38</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 1336.

Seguidamente, ofrecemos una lista de todas las publicaciones<sup>39</sup> de nuestro autor donde la poesía está presente: *Dos juegos de palabras I* (1948), *Divertimiento* (1949), *Dos juegos de palabras II: Tiempo de barrilete* (1950), *El examen* (1950), *Diario de Andrés Fava* (1950), *Imagen de John Keats* (1951-1952), *Historias de cronopios y famas* (1962), *Rayuela* (1963), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *62. Modelo para armar* (1968), *Último round* (1969), *Libro de Manuel* (1973), *Territorios* (1978), *Un tal Lucas* (1979), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984) y *Papeles inesperados* (2009). En total se trata de diecisiete obras, comprobamos, por lo tanto, que la presencia de la poesía es una constante en la literatura de Cortázar. Por último, debemos señalar al existencia de dos obras que incluyen poemas del autor en colaboración con el artista Luis Tomasello, se trata de *Un elogio del 3* (1980) y *Negro el 10* (1983). Así, el juicio de Rosalba Campra que apunta a la irrelevancia cuantitativa del corpus poético cortazariano es bastante relativo.

#### **1.4 Metodología y objetivos**

Nuestro estudio se basa principalmente en el análisis de los textos de cada obra exclusivamente lírica, que recorreremos cronológicamente. Para ello, aunque el texto base sea el volumen de *Poesía y poética*, que como hemos dicho, recopila, entre otras cosas, los cuatro libros principales de poemas, realizaremos nuestro análisis partiendo de las fuentes originales. Esto se debe a que, como veremos, un gran número de poemas se repiten en estas cuatro publicaciones. Así, en el volumen de *Poesía y poética* se opta por no repetir los textos e incluir únicamente la versión completa de *Salvo el crepúsculo*, y, por lo tanto, la versión reducida del resto de obras. De esta manera, partiremos de cada obra, ya que nos interesa comprobar su estructura. Nuestro recorrido se iniciará con *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971), *Le regioni della collera* (1982/1995) y *Salvo el crepúsculo* (1984). No obstante, cabe decir que en el caso de *Presencia*, al tratarse quizás de la obra más inhallable, recurrimos al volumen de *Poesía y poética*, donde aparece de forma completa y sin ningún tipo de modificación. Por otro lado, respecto a *Salvo el crepúsculo*, manejaremos la última edición de la obra, editada en Alfaguara en 2009, puesto que se trata de una versión corregida que trata de paliar errores de ediciones pasadas.

---

<sup>39</sup> Saúl Yurkievich (ed.), «Índice», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, op. cit., pp. 1411-1430.

Aunque nuestro estudio se centra en las cuatro obras líricas, no podemos obviar otros aspectos de la producción lírica cortazariana. Estamos hablando de *Un elogio del 3* (1980) y *Negro el diez* (1983). Además, hemos nombrado todas aquellas obras no líricas que incluyen poemas, por lo que también les prestaremos atención. Por último, no deben olvidarse los textos inéditos. Todo esto se incluye de forma completa en el volumen de *Poesía y poética*, a excepción de los textos inéditos hallados más recientemente, y compilados en *Papeles inesperados* (2009), que también mencionaremos. Tanto los poemas dispersos como los inéditos se incluirán en un punto a modo de apéndice.

Para nuestro estudio, acudiremos a todo tipo de textos que sean útiles para la interpretación de los propios poemas, para visualizar la evolución estética del autor o para aportar datos sobre las obras líricas. En este sentido, la correspondencia personal de Cortázar, en especial la reunida en cinco volúmenes y editada en Alfaguara en 2012, será clave. Además, declaraciones del autor en entrevistas o en otras publicaciones no necesariamente líricas nos serán de mucha ayuda. Del mismo modo, los textos críticos del autor serán cruciales para la interpretación de la poética cortazariana y su evolución. De tal manera es así, que antes de sumergirnos en el análisis de las obras líricas, deberemos referirnos a ciertos textos críticos representativos de la poética cortazariana.

A diferencia de la tesis de Daniel Mesa Gancedo, que aborda los poemas por bloques temáticos, procederemos, como hemos dicho, a un recorrido cronológico a lo largo las obras líricas, que luego se complementará con el resto de poemas incluidos en otras publicaciones o inéditos. Este planteamiento es más cercano a la estructura de la tesis de Andrés García Cerdán, aunque nuestra interpretación de la poética cortazariana tendrá lugar a medida que vamos analizando los poemas, con la ayuda de otros textos complementarios, y no de forma previa.

Nuestro principal objetivo es conocer y ofrecer las principales características de la poesía cortazariana, al igual que la poética, y analizar su evolución. Además, pretendemos demostrar la relevancia del género lírico en Cortázar, primeramente, apuntando a su autonomía respecto a la prosa, y, al mismo tiempo, destacando su relación constante con ésta. Así, también mencionaremos todas aquellas obras en prosa que muestren algún tipo de relación con los poemas, tanto en el plano estético como temático.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi tutor, Francisco Díaz de Castro, por permitirme trabajar sobre este tema y por todo el tiempo que me ha dedicado. Seguidamente, las clases de Perfecto E. Cuadrado de estética me han sido muy útiles a la hora de interpretar los poemas. Del mismo modo, quiero agradecer a Antonio Bernat Vistarini el permitirme trabajar sobre Cortázar en su asignatura de máster, Literatura y Cultura Visual: del Renacimiento al Barroco, ya que he obtenido pistas muy valiosas sobre la evolución estética del autor y la importancia de *Rayuela* en este sentido. Al tratarse de una bibliografía tan específica, repleta de libros descatalogados, el servicio del Préstec Interbibliotecari de la Universitat de les Illes Balears ha sido crucial. Por último, gracias a Lydia Liebaert, porque sin duda alguna sin su apoyo constante y su paciencia no hubiera podido realizar este trabajo.

Siguiendo la recomendación de mi tutor, la bibliografía se divide en función de los puntos que constituyen el trabajo, así que, como es lógico, algunas de las fuentes se repiten.

## **2. Textos clave para un esbozo de la poética cortazariana**

Rosalba Campra, en el prólogo del volumen *Poesía y poética*,<sup>40</sup> señala una serie de textos críticos que deben ser considerados como «manifestaciones explícitas»<sup>41</sup> de la poética cortazariana. Se trata de «La urna griega en la poesía de John Keats» (1946); «Del sentimiento de no estar del todo», publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1987); y «Poesía permutante: Noticia», publicado en *Último round* (1969). Sin embargo, destaca la obra *Imagen de John Keats*, compuesta entre 1951-1952 y publicada póstumamente en 1996<sup>42</sup>, como principal manifestación de la poética de Cortázar. En este punto, no pretendemos sacar conclusiones generales en torno a la teoría poética de nuestro autor, sino adquirir ciertas nociones que nos serán de ayuda a la hora de enfrentarnos a los poemas. Además, en nuestro recorrido será necesario acudir nuevamente a otros textos críticos, cuya presencia será oportuna en relación a obras líricas concretas. Por ello, nos referiremos de forma cronológica únicamente a dos de los textos que Campra destaca, «La urna griega en la poesía de John Keats» e *Imagen de John Keats*, ya que «Poesía permutante: Noticia» lo mencionaremos más adelante y «Del sentimiento de no estar del todo» ya ha sido mencionado.

---

<sup>40</sup> Rosalba Campra, «Prólogo», *op. cit.*, pp. 9-34.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 14.

«La urna griega en la poesía de John Keats» se publica en la *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza. En este texto se confrontan dos vías de asimilación de la antigüedad grecolatina en la historia. La primera, que atañe al clasicismo francés del s. XVII, y por ende, a sus formas análogas en Inglaterra y Alemania durante el s. XVIII, consiste en extraer del arte helénico una *ars poética* fundamentada en la técnica artística de sus módulos. Así, se da una hipervalorización de las formas clásicas, dejando de lado que se trata de un periodo artístico, y provocando, además, el menosprecio de otras épocas. Según Cortázar, el clasicismo asume el canon grecolatino no como estética sino como la propia esencia de lo clásico:

tales módulos habían sido postulados por abstracción de los valores estéticos, y su innegable importancia estructural y articulante en el arte y las letras clásicas fue exagerado por la línea Boileau-Pope-Lessing al punto de que parece creerse que fueron factores genéticos de lo clásico, y no constantes axiológicas y estéticas, ínsitas en la obra por una necesidad espiritual propia del espíritu clásico.<sup>43</sup>

Esta sistematización del arte grecolatino da lugar a que el clasicismo deje de lado y desvalorice otros factores inherentes a la creación artística, así como la inspiración, la originalidad y el subjetivismo:

Los intereses estéticos modernos se expresan dentro de las coordenadas y “leyes” clásicas, y raras veces la intuición del creador ahonda en la validez esencial de éstas y busca, con la intensidad necesaria, las raíces verdaderas de esa sujeción tiránica a que someten los criterios del siglo.<sup>44</sup>

La segunda vía es la del romanticismo, que retorna al mundo grecolatino a través de la recreación. Cortázar apunta a Hölderlin como paradigma de este acercamiento. Sin embargo, la reconstrucción análoga del movimiento no hubiera sido posible sin el cientifismo clasicista. En este sentido, el autor menciona el caso de John Keats:

---

<sup>43</sup> Julio Cortázar, «La urna griega en la poesía de John Keats», *Revista de estudios clásicos*, tomo II (1946), Mendoza, p. 47.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 49.



Cuenta poco el que Keats no tuviera la cultura helénica que hubieran podido darle Oxford o Cambridge, cuando sabemos que en el romanticismo inglés existía un clima de helenismo surgido precisamente de las aportaciones clásicas y mantenido por la tradición universitaria. Libros, temas, símbolos, constancias míticas, nada de eso es azar sino sedimentación cultural dejada por los siglos XVII-XVIII.<sup>45</sup>

La asimilación del helenismo se fundamenta en la intuición poética y la consonancia espiritual —«We are all Greeks», afirma Shelley<sup>46</sup>. Los ideales sociológicos románticos encuentran su espejo en Grecia, algo que refuerza los ideales artísticos. De esta manera, el helenismo como «símbolo preceptivo»<sup>47</sup> se torna «símbolo vital»<sup>48</sup> en el romanticismo.

En Keats, Cortázar halla una asunción lírica del mundo griego. Esta aproximación, a diferencia de Shelley, se da desde una dimensión dionisiaca. Keats se aleja de la poética griega y se entrega a la plástica. De esta manera, la mitología y el arte plástico se convierten en una misma cosa:

El tema griego es visto románticamente por Keats; de ahí que sus valores mejor aprehendidos sean los sensuales y sentimentales, precisamente aquellos incomprendidos por el clasicismo racionalista; de ese modo y mediante su particular visión romántica restituye el poeta a la mitología y el arte griego esa vida de las formas que la legislación dieciochesca había cambiado a veces deliberadamente por formas de la vida.<sup>49</sup>

El mejor ejemplo de ello es el poema «Urna Griega». Cortázar señala que el arte griego en Keats se halla más en su imaginación que ante sus ojos, ya que su cultura griega se fundamenta únicamente en los textos de divulgación y los museos. Pero a diferencia de otros autores, el poeta inglés no pretende traducir la sensualidad plástica al plano poético: «Preferir la imagen de un poema al objeto que la suscita —pero conservando en aquélla vital identificación con su sustentáculo sensible— constituye la clave de la poesía de Keats. [...] parece decirnos que todo logro poético es en sí una

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>46</sup> *Ibíd.* 52.

<sup>47</sup> *Ibíd.* 54.

<sup>48</sup> *Ibíd.*

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 61-62.

catarsis»<sup>50</sup>. Así, la característica de todo poeta debe ser «la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa»<sup>51</sup>. De esta manera, el propio Keats en una carta dirigida a Richard Woodhouse el 27 de octubre de 1818<sup>52</sup>, declara:

Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia —y llenando— algún otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, así como hombres y mujeres, son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en torno suyo un atributo inmutable; el poeta no, carece de identidad. Ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios.<sup>53</sup>

En otra carta dirigida a Benjamin Bailey el 22 de noviembre de 1817<sup>54</sup>, el poeta explica que participa de la existencia del objeto puesto que se torna el objeto mismo:

Apenas recuerdo haber contado nunca con la felicidad... o la busco, como no sea en el momento en que vivo; nada me inquieta fuera del Momento. El sol poniente me devuelve siempre el equilibrio; o si un gorrión viene a mi ventana, yo tomo parte de su existencia y picoteo en la arena.<sup>55</sup>

El objeto, como por ejemplo la urna, se concibe de forma ideal, y está constituido por toda una serie de escenas y situaciones —extraídas de los propios grabados de vasos, de comentarios poéticos, o de visitas del poeta por el British Museum. Keats combina la fijación con el dinamismo, también en el plano expresivo, consiguiendo el «instante eterno»<sup>56</sup>, es decir, detiene el instante «sin petrificarlo poéticamente, preservando su gracia fugitiva»<sup>57</sup>. Así, la poesía de Keats es de un sensualismo vitalista que aspira al dominio de las esencias: «no se espera Cielo alguno, la tierra y el paraíso se confunden edénicamente y el hombre siente vibrar en él y su ámbito una única, presente, irreiterable realidad»<sup>58</sup>. Toda pureza o eternidad que alejen al arte de los valores humanos y la naturaleza será rechazada por el poeta inglés.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 64.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>52</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, en *Obras completas IV. Poesía y poética*, *op. cit.*, p. 1228.

<sup>53</sup> Julio Cortázar, «La urna griega en la poesía de John Keats», *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>54</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 1230.

<sup>55</sup> Julio Cortázar, «La urna griega en la poesía de John Keats», *op. cit.*, p. 67.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 81.

*Imagen de John Keats* es un magnífico acercamiento a la figura del poeta donde los datos biográficos, la correspondencia y las obras conforman una unidad indivisible. Se huye de toda sistematización, invitando al lector a realizar un viaje junto a Cortázar, que interviene constantemente ofreciendo reflexiones irónicas, anécdotas biográficas y apuntando a toda una serie de correspondencias que pueden establecerse con respecto a la poesía keatsiana. Así, se mencionan toda una serie de poetas de distintos periodos, como por ejemplo Rimbaud, Daniel Devoto o Pablo Neruda, entre muchos otros. Por ello, esta obra no sólo nos acerca al poeta inglés sino al propio Cortázar, ya que, como Rosalba Campra indica, por medio de las «referencias y alusiones, indica un linaje en el que inscribir su propia escritura»<sup>59</sup>. El autor pone de manifiesto sus preferencias no sólo literarias, sino artísticas en general, por lo que descubrimos datos sobre su propia persona. Un ejemplo es la expresión explícita de su pasión por el *quattrocento* italiano, algo que es interesante recalcar puesto que nos sirve para adelantar que éste será uno de los temas que aparecerán en su poesía:

[...] la visión plástica del final del *quattrocento* y su entrada en el período magistral; ese intermedio exquisito que corre entre el aletazo gigante de Masaccio y el apogeo renacentista; ese hilo policromado y prismado,

último vitral o iluminación de la Edad Media, una pintura que es ante todo grafía, dibujo,

la filiación de Pisanello, Gherardo Starnina, Spinello Aretino, don Lorenzo Monaco, Benozzo Gozzoli,

Paolo Uccello

Filippo Lippi, a veces Ghirlandaio

y Sandro Botticelli.

Los nombro a todos porque a todos los quiero parejo. Pero este *modo*, en sus formas extremas del énfasis lineal y del cromatismo decorativo, se da en Pisanello, Benozzo Gozzoli, Uccello y Sandro.<sup>60</sup>

Pero, sin duda, lo que más nos interesa de *Imagen de John Keats* es que a través del análisis de la poética keatsiana Cortázar desarrolla una teoría poética propia. Esto se da en el capítulo «Poética», que consta de tres partes con sus respectivos apartados. La primera supone una síntesis de la evolución de la poética de Keats. La segunda presenta

---

<sup>59</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 14.

<sup>60</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 868.

un apartado, «Carta del camaleón», que se incluye y desarrolla con más amplitud en *La vuelta al día en ochenta mundos* bajo el título «Casilla del camaleón»<sup>61</sup>. De la tercera parte los apartados «Analogía», «Intermedio mágico», «Enajenarse y admirarse» y «El canto del ser» componen la teoría poética de Cortázar, y se editan en la revista puertorriqueña *La Torre* en 1954 bajo el título «Para una poética»<sup>62</sup>.

En «Carta del camaleón», Cortázar vuelve a reproducir y analiza la carta de Keats a Woodhouse que hemos mencionado anteriormente. A continuación ofrecemos un fragmento de ésta cuya traducción se muestra más fluida que en «La urna griega en la poesía de John Keats»:

En cuanto al carácter poético en sí (aludo a esa especie a la cual, si alguien soy, pertenezco; a esa especie que se distingue de la sublimidad wordsworthiana o egotista, que es cosa *per se* y totalmente aparte), no es tal en sí... No tiene un yo [*self*]... Es todo y nada; vive en la delectación, sea de lo horrible o hermoso, noble o vil, rico o pobre, mezquino o elevado... Se complace tanto en concebir un Yago como una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo, encanta al poeta camaleón. Su gusto por el lado sombrío de las cosas no es más dañoso que su gusto por el lado brillante, ya que ambos terminan en la contemplación [...].

A esa impersonalidad a la que alude el poeta Cortázar la denomina «"camaleonismo" poético»<sup>63</sup>: «Keats parece anidar la sospecha que ese [...] incesante *ser en otra cosa*, es el cato mismo que faculta la creación»<sup>64</sup>.

Cortázar señala que la «conducta lógica del hombre»<sup>65</sup> defiende el concepto de identidad, de tal manera que la categorización de la realidad separa al sujeto del objeto, sitúa al sujeto frente al objeto: «Por eso el hombre es por excelencia el antagonista del mundo. Y si lo obsesiona conocer, es un poco por hostilidad, por temor a *confundirse*»<sup>66</sup>. Por el contrario, el poeta «renuncia a *defendersse*»<sup>67</sup>. De esta manera, surge la pregunta de si el poeta se pierde entonces como persona y gana universalidad sacrificando su propia humanidad. Ante esta cuestión Cortázar expone su conclusión partiendo del ejemplo de Narciso:

---

<sup>61</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 14.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 1230.

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 1231.

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> *Ibíd.*

el tema de Narciso viene a mostrarnos el justo alcance de tales inquietudes. Nunca, en un gran poeta, la contemplación desasida afecta la “humanidad” de su poesía. Narciso —cualquier poeta que interroga su Yo esencial con interrogación poética— se alcanza y expresa luego en el poema con la mayor *suma* posible de humanidad; él ha elegido la *parte del poeta*, que es signo de universalidad. ¿Acaso el resto de la “persona” tiene importancia en la poesía? Lo que nos da el poema es la *imagen* de Narciso; por eso nos parece tan viva, tan real, tan humana. Ni siquiera es preciso que el poeta se aluda como persona (aun como imagen desasida y objetivada, sin lastres anecdóticos) para que su humanidad supere en grandeza la del pequeño poeta ovillado celosamente en su preciosísimo Ego; ni siquiera es necesario *que se tome por tema*. El gran poeta es siempre él, y su camaleonismo nos revela que su *identidad* se alcanza verdadera y solamente en la dimensión poética. Keats temió: “El poeta no tiene identidad”. No personal, acaso; pero tiene *identidad poética*, la más alta posible, que consiste *en ser aquello y en aquello que se cante*, y ser lo inconfundible. Un Yo en bloque e indiscriminado es mucho más pobre de identidad que ese mismo Yo explorado, escogido, habitado, sublimado poéticamente. Entonces el Yo se proyecta en objetos poéticos, se sitúa en el mismo plano que el gorrión y la rosa, y alcanza, por obra de poesía, identidad absoluta con lo universal.<sup>68</sup>

A partir de aquí, Cortázar desarrolla su teoría que concretamente se centra en la imagen poética. Así, se pregunta: «¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como instrumento incantatorio por excelencia?»<sup>69</sup>. Para tratar de responder a esta cuestión, el autor señala que todo lenguaje es metafórico, ya que la «concepción analógica del mundo»<sup>70</sup> es una tendencia humana, de tal manera que la imagen se convierte en su eje estructural. Esta «*dirección analógica*»<sup>71</sup>, tal y como la denomina el autor, ha sobrevivido a pesar de la percepción racional del mundo fruto de la cultura de occidente. Aunque ésta sea inherente al hombre, en el poeta adquiere un énfasis especial:

Sólo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 1245.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 1247.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 1248.

*instrumento; que elige la dirección analógica, nadando ostensiblemente contra la corriente común; para la cual la aptitud analógica es “surplus”, ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación —como los gestos o las inflexiones vocales.*<sup>72</sup>

El poeta presenta una noción mágica de la realidad que Cortázar equipara con la del primitivo, puesto que en ambos la dirección analógica es intencionada. La evolución humana fundamentada en el principio de la razón, ha ido eliminando la cosmovisión mágica, tal y como muestran la ciencia y la filosofía. Éstas se rigen por un deseo de conocimiento interesado que responde al afán de dominio de la realidad: «es evidente que el hombre ha renunciado de manera casi total a una concepción mágica del mundo con  *fines de dominio*»<sup>73</sup>. En este sentido, el poeta no es visto como una amenaza, puesto que su afán de posesión de la realidad tan sólo se da en el plano espiritual y expresivo: «a primera vista el poeta no le disputaba al filósofo la verdad física y metafísica, [...] el poeta fue dejado en paz, mirado indulgentemente, y si se le expulsó de la República fue a modo de advertencia y demarcación higiénica de los territorios»<sup>74</sup>. De tal manera, la cosmovisión mágica del poeta ha persistido en la historia:

el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el “valor sagrado” de los productos metafóricos. Al pensar lógico  $A = A$ , el pensar (mejor: sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad  $A=B$ . En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria

porque decir “verdadera” sería falsear la cosa

toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa *visión* que contiene en sí su prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta:  $A \text{ es } B$  (o  $C$ , o  $B$  y  $C$ ): aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, 1249.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 1250.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 1251.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 1251.

Según Cortázar, el poeta y el primitivo, al decir una frase como «el ciervo es un viento oscuro»<sup>76</sup>, comprenden que el animal no es lo mismo que el viento, pero ven en ambos una participación en el sentido al que apunta Lévy-Brühl:

Conocer es, en general, objetivar; objetivar es proyectar fuera de sí, como algo extraño, lo que se ha de conocer. Por el contrario, ¡qué comunión íntima aseguran las representaciones colectivas de la mentalidad prelógica *entre los seres que participan unos de otros!* La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa...<sup>77</sup>

Sin embargo, la diferencia básica entre el poeta y el primitivo, como por ejemplo, el matabelé, es que el primero es consciente de que su certidumbre poética sólo es válida en el terreno de la poesía, y no como una técnica de vida. En cambio, el metabelé cuenta con una «visión prelógica»<sup>78</sup> de la realidad.

Así, en el poeta hallamos esta participación en las imágenes. Cortázar entiende que el mayor exponente de esto es Keats, y se refiere a la carta dirigida a Benjamin Bailey donde se menciona el gorrión. Las imágenes en la poesía manifiestan el afán del poeta de ser otro, de ser otra cosa: «La constante presencia metafórica en la poesía alcanza una primera explicación: el poeta confía a la imagen —basándose en sus propiedades— una sed personal de enajenación»<sup>79</sup>. Esto se debe a que el poeta busca enriquecerse ontológicamente, puesto que se caracteriza por su afán de ser. Canta el objeto para apoderarse de su esencia. Quiere conocer para ser, porque aspira a ser más que un hombre: «la imagen es *forma lírica* del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de la posesión»<sup>80</sup>.

Hemos visto que Cortázar halla en Keats una defensa de lo vital. La proyección sentimental en el objeto desde su visualización ideal o poética desarrollada «La urna griega en la poesía de John Keats» se aplicará en la poesía cortazariana, como veremos. En *Imagen de John Keats*, el autor concluye que la despersonalización del poeta a través del canto del objeto responde a la sed ontológica del hombre. Además, en ambos textos

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 1252.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 1253.

<sup>79</sup> *Ibíd.* 1258.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 1264.

vemos una fuerte crítica respecto a la evolución del pensamiento occidental, algo característico de la literatura de Cortázar y que se va definiendo progresivamente hasta alcanzar su máxima expresión en *Rayuela*. Más adelante, a propósito de textos poéticos concretos, veremos que la concepción de lo ontológico, metafísico o trascendental presenta ciertas matizaciones en relación a *Imagen de John Keats*.

### 3. *Presencia* (1938)

#### 3.1 Matizaciones

En 1938 Julio Cortázar publica su primer libro, el poemario *Presencia*, bajo el pseudónimo de Julio Denis. No obstante, cuando el argentino se consagra como escritor, no incluye esta edición dentro de su producción literaria, por lo que resulta prácticamente inhallable. Rosalba Campra señala que esto conduce a pensar que *Presencia* supone para Cortázar «una especie de hito negativo»<sup>81</sup>. No menos significativo resulta para esta crítica el uso del pseudónimo: «*Presencia* afirma la convicción de existencia de una escritura propia, pero la afirmación se desdice al obliterar la identidad con un pseudónimo, Julio Denis»<sup>82</sup>. Ambos juicios deben matizarse puesto que desatienden el contexto particular que rodea *Presencia*, y toman la obra como paradigma de la acusada reticencia del autor respecto a su poesía<sup>83</sup>. Para ello cabe prestar atención a declaraciones del propio Cortázar; vayamos por partes.

En primer lugar, el autor de *Presencia* no tiene nunca la intención de dar a conocer su obra más que a personas de confianza. Por ello, el número de ejemplares impresos es bastante reducido. La edición es llevada a cabo por El Bibliófilo<sup>84</sup> —situado en el edificio Florida 530 de Buenos Aires— a expensas del joven poeta<sup>85</sup>. De esta manera, el poemario nunca tiene la función de estar a la venta. Además, Cortázar considera que se trata de una obra de formación y, por lo tanto, no representativa del nivel literario que pretende alcanzar. A pesar de todo, algunos ejemplares son vendidos. Él mismo declara:

---

<sup>81</sup> Rosalba Campra, «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», *op. cit.*, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>84</sup> Reinaldo Aníbal Longobardi, «Cortázar, el Poeta (fragmentos)», en *El joven Cortázar*, Argentina, Ediciones del Saber, 1993, p. 27.

<sup>85</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998, p. 8.



Ese tomito de poemas fue una edición que se hizo con una tirada absurda, 250 ejemplares, y que en realidad estaba destinado a los amigos. En esa época había en la Argentina una combinación de librereros que eran al mismo tiempo pequeños editores. El librero vendió, supongo, algunos ejemplares; lo ponía a la venta, digamos, pero el libro no estaba destinado para eso. De modo que si yo lo escamoteo un poco en mi bibliografía es simplemente porque pienso que es la única transgresión al hecho de no querer publicar hasta más tarde, hasta estar finalmente seguro de que en alguna medida valía la pena.<sup>86</sup>

Jaime Alazraki aclara que estos «lectores-amigos»<sup>87</sup> a quienes va dirigida la limitada edición de *Presencia* son poetas argentinos contemporáneos del autor y pertenecientes a lo que se conoce como generación del 40<sup>88</sup>. También el crítico recuerda que esta práctica de la «edición privada»<sup>89</sup> es común en otros autores, como es el caso del mismísimo Borges<sup>90</sup>.

Desde sus inicios comprobamos que Cortázar se auto-exigía un nivel de calidad literaria que debía alcanzar antes de decidirse a publicar:

Sé muy bien que un escritor no llega nunca a escribir lo que quisiera. Un libro más es en cierta medida un libro menos en ese camino para irte acercando al libro final y absoluto, que nunca escribes porque te mueres antes. Ésas son las etapas de la eliminación de lo superfluo para llegar a lo absoluto. Pero las cosas no son así: lo que yo tenía era una autocrítica bastante grande y me había fijado una especie de nivel [...]. Yo personalmente tenía mi camino, sentía lo que tenía que decir. El nivel me lo fijaba yo mismo.<sup>91</sup>

Dejemos de lado esa conciencia vergonzosa de su poesía admitida por el autor y que anteriormente relacionamos con una serie de factores. Estamos ante un joven poeta que todavía no ha sido sometido a los juicios de la crítica. Así pues, el joven Cortázar que escribe *Presencia* confía en la calidad de su obra, pero confía más aún en su formación como escritor: una formación que le permita progresar y alcanzar el nivel

---

<sup>86</sup> Julio Cortázar, *Cortázar de la A a la Z*, Madrid, Alfaguara, 2014, p. 225.

<sup>87</sup> Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 32.

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> *Ibíd.*

<sup>91</sup> Julio Cortázar, *Cortázar de la A a la Z*, *op. cit.*, p. 225.

literario que él mismo se impone. Sabe que se trata de un proceso de aprendizaje y por ello no dudará en descartar creaciones apreciadas, algunas de ellas editadas póstumamente por su albacea, Aurora Bernárdez. El crítico más exigente de Cortázar en este momento es él mismo. Después de la publicación de *Presencia*, la opinión de amigos y crítica va adquiriendo peso y condicionará durante largo tiempo la actitud del autor respecto a su obra poética.

El autor desde sus comienzos ya presenta una conciencia muy despierta de su escritura. Se muestra reticente a la hora de publicar debido a que no se considera al nivel de sus aspiraciones literarias. Todo ello lo hace sentirse un poco aparte con respecto a otros escritores de su edad. Sin embargo, no duda de su valía como escritor, más bien al contrario:

siempre desconfié mucho del acto de publicar un libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. [...] En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que se publicaba en Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles.<sup>92</sup>

Como señala Mesa Gancedo, el fragmento citado debe considerarse un «testimonio de autoridad suficiente para no reimprimir *Presencia*»<sup>93</sup>, pues claramente el autor parece referirse a su caso particular. Aunque Cortázar se siente en este sentido un poco diferente, no se comporta nunca como un escritor exclusivo y aislado, ya que, como veremos, participa activamente dentro del ámbito cultural del país junto a sus contemporáneos.

Es importante destacar que la señalada prudencia de Cortázar ante la publicación no está presente únicamente en todo lo que atañe a su poesía, sino que también hallamos esta actitud ante el género prosístico:

cuando tenía ya treinta o treinta y dos años —aparte de una gran cantidad de poemas que andan por ahí, perdidos o quemados— empecé a escribir cuentos. [...]

---

<sup>92</sup> Julio Cortázar, *apud* Luis Harrs, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, p 262.

<sup>93</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Admiraciones y afectos: Cortázar y sus contemporáneos», en *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, *op. cit.*, p. 69.

Comprendí instintivamente que mis primeros cuentos no debían ser publicados. Tenía clara conciencia de un alto nivel literario y estaba dispuesto a alcanzarlo antes de publicar nada. Los cuentos eran lo mejor que podía escribir en ese entonces, pero no me parecían lo bastante buenos.<sup>94</sup>

Comprobamos así que la reticencia del autor en su primera etapa está vinculada al acto de publicar su obra en general.

Otra prueba que corrobora la confianza de Cortázar en su obra es su participación en el concurso poético convocado por la revista *Martin Fierro* en el año 1940, nuevamente bajo el pseudónimo de Julio Denis<sup>95</sup>. Presenta un poemario titulado *De este lado*, cuyo manuscrito, anota Aurora Bernárdez, se encuentra desaparecido<sup>96</sup>. El joven poeta no obtiene el premio, por lo que se muestra bastante decepcionado. No obstante, no desiste en publicar el poemario, a pesar de admitir ciertos errores tras una revisión. Esta intención queda atrás debido a nuevos proyectos y la propia evolución de su escritura. Según Mesa Gancedo, la participación de Cortázar en este concurso contradice la opinión de la acusada desconfianza respecto a su obra poética en su primera etapa: «el concurso de Martín Fierro del año 1940 queda en la prehistoria de la escritura cortazariana como ejemplo de una confianza absoluta en la valía de la obra [...], contradiciendo la opinión generalizada que ve al primer Cortázar como un escriba secreto»<sup>97</sup>.

En segundo lugar, si recordamos la afirmación de Rosalba Campra, el uso del pseudónimo en la publicación de *Presencia* supone en el joven poeta una anulación de su identidad. Sin embargo, durante esta época Cortázar firma como Julio Denis varias publicaciones. Curiosamente el uso de este pseudónimo —cuyo origen desconocido trata de esbozar de forma conjetural el profesor José Luis Trenti Rocamora<sup>98</sup>— no es una

---

<sup>94</sup> Julio Cortázar, *apud* Luis Harris, *op. cit.*, p. 261.

<sup>95</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, *op. cit.*, pp. 71-75.

<sup>96</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», en *Obras completas IV. Poesía y poética*, *op. cit.*, p. 1352.

<sup>97</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, *op. cit.* p. 75.

<sup>98</sup> «[N]inguno de los estudiosos de Cortázar se pregunta de dónde surgió el apellido Denis. Creo que hay que buscarlo en la inmensa cantidad de libros que Cortázar leyó, aún desde muy chico, cuando vivía en Banfield. Con anterioridad a 1938 manifiesta que lo absorbe Julio Verne [...]. [En] *El gran Meaulnes* [...] aparece un Denis. Por supuesto que consigno este dato al sólo efecto enunciativo, no como revelador del origen de Denis. Igual, por ejemplo, cuando visitaba la Librería El Bibliófilo, especializada en libros de viajeros, tema que le era predilecto, pudo haber visto las obras del cultísimo literato francés Juan Fernando Denis (1798-1800), autor de varios relatos de viajes por la América del Sur» (José Luis Trenti Rocamora, «Cuando firmó Julio Florencio Cortázar antes que Julio Denis», 2008, [en línea],

constate. Su nombre completo, Julio Florencio Cortázar, aparece en otras publicaciones contemporáneas. De hecho, Trenti Rocamora<sup>99</sup> da con el primer trabajo literario del autor, que firma como «J. Florencio Cortázar». Se trata de la revista *Addenda*, del Centro de Estudiantes de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta, donde Cortázar obtiene el título de Profesor Formal en Letras en 1935. En los ejemplares de 1934, J. Florencio Cortázar aparece como subdirector de la revista, y en 1935 como director. En el penúltimo ejemplar de *Addenda* el autor incluye un poema, «Bruma», que firma con su nombre. Podemos comprobar, por lo tanto, que el uso del pseudónimo no se vincula necesariamente al género poético.

La convivencia de Denis y Cortázar en estos años es destacable, y no responde a ningún tipo de patrón<sup>100</sup>. En 1941 Denis firma un ensayo titulado «Rimbaud» en la revista *Huella*. En 1942 en el periódico *El despertar de Chivilcoy* se incluye el cuento «Llama el teléfono, Delia», también firmado por Denis. Ese mismo año el autor hace uso del pseudónimo en el prólogo de *Erques y cajas (versos de un indio)* de su amigo Domingo Zerpa<sup>101</sup>. Denis vuelve a aparecer en la revista *Oeste* en el 44, donde se publica el poema «Distraída». También en el 44 aparece en el cuento «Bruja», publicado en la revista *Correo literario*. Además, en cartas de Cortázar a Mercedes Arias y Marcela Duprat, cuya relación mencionaremos más adelante, se alternan las firmas de Julio Cortázar y Julio Denis. Por último, a lo largo de los años cuarenta el autor traduce a Giono, Gide, Chesterton, Poe y Defoe y firma con su nombre completo<sup>102</sup>. La notable presencia de Julio Denis en tantas publicaciones nos aboca a asumir que Cortázar no hace uso del pseudónimo con el fin de obliterar su identidad, sino que más bien se trata de un elemento integrante de ésta. Maignon Domínguez considera incluso que el pseudónimo se podría entender como heterónimo<sup>103</sup>. Nosotros nos inclinamos a pensar que Julio Denis es producto de una época primeriza del autor, ya que no es nada extraordinario el uso del pseudónimo en escritores jóvenes que se están en proceso de definir su identidad como artistas.

---

<<http://editorialhylas.escribirte.com.ar/5872/cuando-firmo-julio-florencio-cortazar-antes-que-julio-denis.htm>>, [consulta: sábado 29 de noviembre de 2014]).

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>100</sup> Jose Luis Trenti Rocamora, *op. cit.*

<sup>101</sup> Cynthia Gabbay, «La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual», *Iberoamérica Global*, vol. 1, n° 2, 2008, p. 94.

<sup>102</sup> *Ibíd.*

<sup>103</sup> Jose Luis Trenti Rocamora, *op. cit.*

### 3.2 El joven Cortázar y la generación del 40

Si conocemos algunos datos sobre el joven poeta de *Presencia* es gracias a Nicolás Cócara, compañero de Cortázar en Chivilcoy y principal impulsor de la revista *Oeste*, que publica *El joven Cortázar* (1993). La obra se compone de una serie de ensayos basados en la correspondencia del autor con Luciana Chavance Duprat, pintora y discípula de Eduardo Sívori, y su hija Marcela Duprat, profesora de francés<sup>104</sup>. Esta correspondencia se inicia a finales 1939 cuando trasladan a Cortázar a Chivilcoy, y termina el 16 de diciembre de 1945 cuando el autor renuncia a su cátedra en la Universidad de Cuyo (Mendoza).

En 1937 llega a la ciudad un grupo de profesores bonaerenses, entre ellos Cortázar, María de las Mercedes Arias —profesora de inglés— y la propia Marcela Duprat, al Colegio Nacional de Bolívar. Al siguiente año Cortázar tiene intención de tomar clases de inglés y acude a su compañera. Ya que Mercedes Arias no puede recibirle en la casa donde se hospeda, la madre de Marcela Duprat les ofrece la suya. Así se inauguran lo que la pintora bautizaría como «Los jueves de Cortázar»<sup>105</sup>. Se convierte en costumbre que el joven escritor se quede a tomar el té después de la clase, cosa que desemboca en largas tertulias sobre literatura francesa y pintura que se alargan hasta la hora de cenar<sup>106</sup>. Se inicia, de este modo, una estrecha amistad entre todos ellos. Hasta tal punto es así que Cortázar obsequia a Marcela Duprat con un ejemplar de *Presencia*<sup>107</sup>, que como mencionamos, sólo estaba destinado a ser compartido entre amigos. Además a madre e hija les dedica poemas en sus cartas<sup>108</sup>, inéditos hasta la publicación de Cócara. En esta época Cortázar manifiesta su admiración por los simbolistas franceses a quienes suele citar, y se apasiona por Rimbaud y Rilke<sup>109</sup>, cuya influencia es más que palpable en *Presencia*. Más adelante veremos cómo ciertos datos ofrecidos en *El joven Cortázar* son más que significativos a la hora de analizar e interpretar los textos de este primer poemario.

Graciela Maturo señala que las características que presenta Cortázar como poeta en sus inicios son comunes con el resto de sus contemporáneos: «Su visión cósmica y

---

<sup>104</sup> Reinaldo Aníbal Longobardi, *op. cit.*, p. 28.

<sup>105</sup> Marcela Duprat, «Los jueves de Cortázar», en *El joven Cortázar*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>106</sup> *Ibíd.*

<sup>107</sup> *Ibíd.*

<sup>108</sup> *Ibíd.*, pp. 21-22.

<sup>109</sup> Nicolás Cócara, «Correspondencia entre Marcela Duprat y Julio Cortázar», en *El joven Cortázar*, *op. cit.*, p. 39.

universal, su cultura y lenguaje, lo vinculan innegablemente con aquella famosa *generación del 40*, uno de los grupos que en la literatura argentina se hacen acreedores del título de haber integrado una *generación*»<sup>110</sup>. No obstante, Mesa Gancedo advierte que existe todo un debate en torno al concepto de «generación del 40»<sup>111</sup> que «empieza a disgregarse [...] casi antes de haberse consolidado»<sup>112</sup>. Se acusa a estos poetas de falta de uniformidad<sup>113</sup> entre ellos. No obstante, no debe obviarse que compartieron los mismos referentes literarios:

Rilke, Lubicz-Milosz, Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Shelley, Keats, Valéry, Lautréamont, el surrealismo, se instalan con toda realidad en las páginas de los *cuarentistas* aleccionados también por voces más próximas como las de Neruda, Marechal, Molinari, Lugones, Mastronardi.<sup>114</sup>

El propio Cortázar afirma refiriéndose a su primer poemario: «*Presencia* se publicó con un nombre falso, como conviene a los criminales. Eran unos hermosísimos sonetos simbolistas y mallarmeanos, y además con una tremenda influencia de un gran poeta argentino, Ricardo Molinari»<sup>115</sup>.

Graciela Maturo concibe el tono elegíaco presente en *Presencia* como una asimilación típica del «cuarentismo argentino»<sup>116</sup>, deudor de Neruda, en especial de *Residencia en la tierra* (1935). Además, existen más rasgos comunes entre la primera poesía cortazariana y la de sus contemporáneos. Cabe destacar el afán esteticista<sup>117</sup>, la búsqueda de trascendentalidad y la recuperación de metros como el soneto<sup>118</sup>.

---

<sup>110</sup> Graciela Maturo, *Julio Cortázar. Razón y Revelación*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014, p.20.

<sup>111</sup> Para Borges el concepto de generación es un invento de los franceses con tal de «negar a los individuos» (Jorge Luis Borges, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, *op. cit.*, p.11). Además el escritor reduce el concepto de «generación» a mera comodidad «en el juego académico que se llama *historia orgánica de la literatura argentina*» (Jorge Luis Borges, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*).

<sup>112</sup> Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*, p. 35.

<sup>113</sup> Yurkievich considera que el criterio definidor de la «generación del 40» no puede ser cronológico, pero tampoco responde al estético: «¿Por qué “generación del 40” si la mayoría de los integrantes adquieren presencia pública a partir del 50 y definen sus posturas o propuestas poéticas hacia los años 60, o después?» (Yurkievich, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*, p. 12).

<sup>114</sup> Graciela Maturo, *op. cit.*, p. 21.

<sup>115</sup> Julio Huasi, «Los bellos mundos de Julio Cortázar», *Nueva estafeta* (marzo 1981), p. 54, [en línea], <[http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id\\_img=5228&Code=27.008](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=5228&Code=27.008)>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

<sup>116</sup> Graciela Maturo, *op. cit.*, p. 30.

<sup>117</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>118</sup> *Ibíd.*

Tampoco debe olvidarse que Cortázar participa activamente en las revistas fundadas por los poetas del 40<sup>119</sup>. Quizás su aportación más relevante sea el ensayo «Rimbaud», ya mencionado, que se publica en la revista *Huella*, dirigida por el poeta José María Castiñeira de Dios<sup>120</sup>. Además, en la también mencionada revista *Oeste* salen a la luz los primeros poemas de *Presencia*<sup>121</sup>.

### 3.3 El soneto

La obra *Presencia* está constituida por cuarenta y tres sonetos. La relación de Cortázar con esta forma merece nuestra atención, puesto que la imagen que predomina es la del autor rupturista que reniega de las formas clásicas, y veremos que de ningún modo esto es así. Cortázar en *Salvo el crepúsculo* define el soneto como «el agazapado íncubo de la poesía en lengua castellana»<sup>122</sup>, y entiende que muchos la consideran una forma anacrónica<sup>123</sup>. Sin embargo, él nunca olvida sus sonetos ni reniega de ellos: «yo he escrito una inmensa cantidad de sonetos, yo les tengo mucho cariño a los sonetos»<sup>124</sup>.

*Presencia* no pretende en ningún caso seguir moda alguna, pero no debe olvidarse que aparece una «revitalizada corriente sonetística»<sup>125</sup> dentro la poesía hispánica de finales de los años treinta. Los poetas más destacados que cultivan el soneto son Gil-Albert<sup>126</sup>, a quien admiraba nuestro autor, y Edmundo de Ory<sup>127</sup>. También destaca *Cal y canto* (1929) de Alberti. Asimismo, recordemos que los poetas argentinos del 40 también sienten predilección por esta forma<sup>128</sup>. Por lo tanto, la

---

<sup>119</sup> Curiosamente en la antología *Poesía Argentina 1940-1949* editada por David Martínez no aparece Julio Denis. Esto es significativo, ya que el criterio para incluir a determinados poetas se daba en función de su colaboración en revistas de la época. Es su amigo el escritor, crítico y musicólogo Daniel Devoto quien reivindica la presencia de Denis dentro del grupo (Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, op. cit., pp. 27-28)

<sup>120</sup> Nicolás Cócaro, «El poeta francés y Julio Cortázar», *El joven Cortázar*, op. cit., p. 75.

<sup>121</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, op. cit., p. 48.

<sup>122</sup> Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 178.

<sup>123</sup> «Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos» (*ibíd.*).

<sup>124</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, «Nostalgia de la poesía», op. cit., p. 245.

<sup>125</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar y el “agazapado íncubo de la poesía castellana”», *Caleta. Literatura y pensamiento*, Nº especial: 20 años sin Cortázar, mayo de 2004, p. 61.

<sup>126</sup> Mesa Gancedo señala que no es pura coincidencia que se hallen tantos aspectos comunes en las obras de Cortázar y Gil-Albert: «No será casualidad [...] que tanto Cortázar como Gil-Albert abran su escritura lírica con sendos libros de sonetos, en ambos casos vinculados al gongorismo y a la libertad surrealista, y que ostentan un título tan parecido: *Misteriosa presencia* (1936)» (*ibíd.*, nota a pie de página).

<sup>127</sup> *Ibíd.* (nota a pie de página).

<sup>128</sup> Una década después de publicar *Presencia*, Cortázar reseña en 1947 un libro de sonetos, *El laberinto* de Martín Alberto Boneo. Aquí vemos que el autor es consciente de que el soneto se ha puesto de moda y

consideración del carácter anacrónico del soneto, al menos en el año de publicación de *Presencia*, queda fuera de lugar. En cambio, como apunta el autor argentino, sí que se trata de una forma poco atractiva en los años ochenta, cuando el autor prepara la publicación de *Salvo el Crepúsculo*, donde el soneto sigue estando presente. De hecho, el autor opina que se trata de una forma perfecta:

es una forma que todo el mundo tiende a considerar anacrónica, y hay ya muy poca gente que escriba sonetos y mucho menos gente que los lea, es necesario decir algo al respecto. En general, la sola vista de un soneto espanta al lector; a mí me pasa lo contrario. A mí me encanta leer —no ya los sonetos clásicos, porque esos me los sé de memoria—, sino los sonetos modernos, que por ahí salen en algunas revistas. Cuando están bien hechos a mí me dan un placer infinito. Realmente, me parecen una forma perfecta.<sup>129</sup>

La idoneidad del soneto no queda aquí. Cortázar es un músico frustrado y esa «nostalgia de la música»<sup>130</sup> se traslada a su escritura. De este modo, la noción del ritmo es palpable en la prosa cortazariana. El autor es más que consciente de la estructura musical del cuento:

Se procede por una especie de acumulación de tensiones que estalla hacia el final, en el desenlace dramático [...] Nada es chato, nada es lineal.

Hay una concentración de fuerzas que sólo se resolverá en el final. Mis cuentos buscan una misma cosa, terminan siempre con una frase que es una condensación en la que cada palabra, cada coma, tienen una función rítmica.<sup>131</sup>

Si esto es así, la poesía, y más concretamente el soneto, se adapta perfectamente a las necesidades expresivas de Cortázar:

el soneto, con su perfección no sólo rítmica, sino además melódica, con la repetición de rimas consonante, o sea la rima perfecta, es para mí una manera de

---

eso ha abocado a su banalidad debido a la pérdida de la perfección formal y el hermetismo: «el soneto se ha transformado en una de las formas más fáciles y andadas» (Cortázar, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*, p. 63).

<sup>129</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, «Nostalgia de la poesía», *op. cit.*, p. 245.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 253.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, pp. 253-254.



cumplirme en la escritura y al mismo tiempo darle todos los valores musicales y rítmicos que me parece que potencian más lo que yo quiero decir<sup>132</sup>.

Si señalamos que la poesía es la primera vocación de Cortázar, debemos mencionar que el soneto es una forma que domina a la perfección desde niño. El propio autor recuerda algunos de los sonetos compuestos entonces y sobre todo la anécdota que los envuelve, algo típicamente cortazariano:

los pocos que todavía recuerdo [...] me asombran por la eficacia formal, es decir, por las estructuras rítmicas y melódicas de la rima.

[...]

[...][D]espués de haberle mostrado a mi madre dos o tres de esos sonetos, mi madre los mostró a mi familia. La cual familia era la familia más prosaica imaginable: le dijeron a mi madre que eso sólo tenía una explicación, esto es, que yo era un plagiario [...]. Entonces mi madre subió de noche a mi habitación [...] y muy avergonzada [...] trató de sonsacarme si esos poemas yo los había escrito o los había sacado de algún libro. Tuve un ataque de desesperación, creo que nunca he llorado tanto.<sup>133</sup>

A pesar de la admiración y el dominio temprano del soneto en Cortázar, cabe recordar que en su prosa existen numerosas menciones irónicas respecto a esta forma. Esto se debe a que el propio autor conocía el principal riesgo del soneto: convertirse en una forma vacía<sup>134</sup>. Recordemos que Cortázar es un gran crítico de la literatura banal y eso le hace estar siempre alerta respecto a su propia escritura. Por ello no es extraño que el soneto aparezca como blanco de la crítica irónica. Un ejemplo<sup>135</sup> se encuentra en el cuento «Cartas de mamá»: «el rotograbado de La Nación con los sonetos de tantas señoras entusiastas, esa sensación de ya leído, de para qué»<sup>136</sup>.

Mesa Gancedo entiende el siguiente fragmento de *Rayuela* como una muestra de la actitud autocrítica del autor respecto a su propia actividad poética<sup>137</sup>, y concretamente respecto al uso del soneto:

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 255-256.

<sup>134</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar y el “agazapado incubo de la poesía castellana”», *op. cit.*, p. 64.

<sup>135</sup> Este ejemplo y el próximo son ofrecidos por Mesa Gancedo (*ibid.*). Partiendo de ellos hemos acudido a sus respectivas fuentes.

<sup>136</sup> Julio Cortázar, «Cartas de mamá», en *Las armas secretas*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 12.

<sup>137</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar y el “agazapado incubo de la poesía castellana”», *op. cit.*, p. 64.

Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia Colón, o en las conferencias de maestros extranjeros.<sup>138</sup>

Para situar el fragmento cabe decir que se trata de una reflexión del personaje principal de *Rayuela* frente al espejo, habiendo regresado a Buenos Aires. Nosotros creemos que el uso de la ironía por parte del autor en este caso no atañe de forma particular a la mención de los sonetos con el fin de autocriticarse. Es un método de distanciamiento de Oliveira, o sea del protagonista de la novela, cuya aparente socarronería encubre una nostalgia del pasado, de la juventud, de la patria siempre lejana aun volviendo a ella, se trata de la nostalgia de la inocencia irrecuperable. Claro que podemos encontrar en esta actitud similitudes con el propio Cortázar, sin embargo, nada tienen que ver con su poesía, eso sería conjeturar demasiado.

Por lo tanto, si encontramos en la prosa críticas al soneto debemos interpretarlas como una manifestación en contra de la banalidad de la escritura cuyo único fin es el alarde formal y estético. Esta actitud sí que suele ser compartida por Cortázar y sus personajes. Sin embargo, debemos ir con pies de plomo a la hora de valorar los textos ficcionales como un testimonio directo de su poética. Además, ya dijimos que el autor nunca reniega de sus sonetos.

El soneto cortazariano está plagado de «reminiscencias de Neruda, Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Góngora y algunos integrantes de la generación española del 27»<sup>139</sup>. En *Presencia* rige a lo largo de todo el poemario, salvo alguna que otra excepción, el siguiente esquema métrico: A B B A, A B B A, C D E, C D E. Al igual que la forma clásica, se trata de versos endecasílabos de rima consonante. Cortázar considera que el endecasílabo es «una manera natural de respirar de la lengua española»<sup>140</sup> y reconoce la asumida naturalidad con la que éste se manifiesta en su escritura: «cuando estoy escribiendo no me doy cuenta de que se trata de endecasílabos»<sup>141</sup>. La forma sonetística

---

<sup>138</sup> Julio Cortázar, cap. «75», en *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 414.

<sup>139</sup> Nicolás Cócaro, «"Salvo el Crepúsculo", libro de Julio Cortázar, Nueva Imagen», en *El joven Cortázar, op. cit.*, p.71,

<sup>140</sup> Julio Cortázar, *apud* Pierre Lartigue, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Vervuert, Iberoamericana, 2007, p. 148.

<sup>141</sup> *Ibíd.*

en *Presencia*, por lo tanto, es deudora del Siglo de Oro, como por ejemplo de Garcilaso de la Vega, cuya influencia se hará patente en un texto concreto del poemario. Aunque su forma sea clásica, también el autor incorpora rasgos del modernismo rubendariano, así como el carácter esteticista del lenguaje y las imágenes.

### 3.4 Análisis

Como se ha dicho, *Presencia* consta de cuarenta y tres sonetos, distribuidos en cinco secciones. El tema principal del poemario es la búsqueda de lo trascendental representado a través de la figura divina, una presencia que lo inunda todo. Así, la poesía se convierte en el único medio plausible para lograr alcanzarla. Las principales influencias, algunas de ellas mencionadas anteriormente, son el simbolismo francés —especialmente Mallarmé—, el modernismo, Góngora, Rilke, Neruda y la tradición grecolatina.

La lectura de *Presencia* supone una interpretación progresiva a medida que se avanza a lo largo de sus cinco secciones. No obstante, la combinación de los textos y su diversidad temática responde a una lógica del caos —algo que será típicamente cortazariano— que aspira a asemejarse al propio mundo a través de nuestra mirada. Es decir, queda de manifiesto una percepción caótica de la realidad que podría relacionarse perfectamente con la capacidad negativa de la que habla Keats<sup>142</sup>.

La primera sección del poemario, «Imágenes», precisamente tal y como su nombre indica, hace uso de imágenes paisajísticas dotadas de un carácter sacro, expresado mayoritariamente por medio de un léxico propio de la tradición cristiana. Esto será constante a lo largo de toda la obra. También es destacable la presencia de la música, no sólo palpable en la forma sonetística —a través del ritmo causado por medio del endecasílabo; la rima, en muchas ocasiones también interna; y el uso de la aliteración—, sino también en la propia temática. Incluso da título a poemas de otras secciones, además una de ellas recibe el nombre de «Músicas».

En «Imágenes» encontramos poemas cuyo título alude de forma explícita al tema de la música. En el primero de ellos que abre la sección, «Música», se consigue el efecto musical por medio de la aliteración («Ala de estela lúcida», «Lampo en la luna, el

---

<sup>142</sup> «[...]de golpe advertí cuál era la cualidad que hace a un hombre plenamente realizado, sobre todo en literatura [...]: la *capacidad negativa*, o sea, la del hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas, sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón...» (John Keats, *apud* Julio Cortázar, *La imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 850).

reflejar del ala»), figura que predomina en toda la obra. También será constante el carácter trascendental que adquiere la música como manifestación y palpitar del universo. La expresión de los elementos naturales del paisaje se da desde una perspectiva efrástica («en la albura / libre de los levantes policromos»). La naturaleza da lugar a la reflexión metafísica expresada en forma de cántico. Así, la visión del ala iluminada es análoga a la de un pájaro sobrevolando el mar:

Ala de estela lúcida [...]
salina, dilatada por los lomos
de las olas que exaltan la llanura
letárgica del agua [...]

Se hace referencia al alma, ligada a la idea de la música y la luz. Este último elemento es la máxima expresión de lo divino. El hombre libre, gracias a su alma, tiene la capacidad de trascender, y el medio idóneo para ello es precisamente la poesía («[...] asomos / de lírica, de ílmitte, de altura»). La música universal, «sin líneas y sin lenguas», ligada a lo divino, inspira al hombre, que con la poesía celebra su grandeza liberándose del miedo y el apego por lo terrenal: «límpida de cristal, la voz que exhala / loores de su aliento, en melodías / sin sollozos, sin lazos y sin menguas». La presencia del léxico religioso en este caso viene relacionada con el cántico («aleluyas» y «salmodia»).

«Música II», como el propio título indica, supone una continuación del poema anterior. No obstante, aunque el primer cuarteto sea prácticamente idéntico al primero, salvo el último verso, este poema introduce aspectos clave de *Presencia*. En primer lugar, cabe destacar su regusto modernista, manifiesto tanto en el uso de imágenes con finalidad estética como en la sensorialidad («asomos de tersura»). Nuevamente aparece la mención a la música de carácter universal, máxima expresión de la Belleza («canción de dólmenes y domos»). La combinación de un monumento megalítico y una bóveda supone la representación de dicha Belleza, desde su carácter más primitivo y elemental a su vertiente más refinada. Nuevamente se hace mención a la poesía («la medida columbrada»), claramente diferenciada de esa música universal que intenta imitar. La poesía pretende burlar a la muerte. Vemos aquí el tema clave de la paganización de lo cristiano, a través de la presencia de esa música universal y de la musa. En palabras de Pierre Grimal:

[Las musas] se relacionan con unas concepciones filosóficas acerca de la primacía de la Música en el Universo. [...] [N]o son únicamente las cantoras divinas, cuyos coros e himnos deleitan a Zeus y a los demás dioses, sino que presiden el Pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, Historia, Matemáticas, Astronomía.<sup>143</sup>

Las musas conceden el numen, la inspiración del artista, y en este caso concreto del poeta. La pureza relacionada con la música y la poesía es superior a toda doctrina religiosa, porque a diferencia de cualquiera, ambos elementos expresan la libertad del hombre:

¡Música, y la medida columbrada  
por detrás de los días y el espanto,  
por encima de Dios y del destino;

canción cantada y libre, ¡oh, saludada  
deidad de rubio peplo!, ¡puro canto  
de amaranto y marfil y luz y lino!

Continuamos con el tema de la música, en este caso prestando atención a un género musical concreto que se consolidará como tema cortazariano por excelencia: el jazz. La devoción del joven Cortázar por este género se traslada a su escritura más temprana, dedicándole un poema. La trascendentalidad e universalidad de la música sigue siendo el tema principal, y el jazz es el género que mejor representa estos rasgos, debido a estar «fuera del molde y de la escuela». En este caso el paraíso supone un retorno a la elementalidad, a una «selva hurtada». Cabe destacar que la temática grecolatina es palpable. En primer lugar se menciona el tema del telar, «donde un hilo de voz teje motivo», cuyo paradigma más representativo en la épica griega es el personaje de Penélope. Por otro lado, aparecen los manes, las almas de los muertos, que se insertan en la tradición romana: «por medio de una inocente lisonja, la gente los congraciaba con sólo nombrarlos. Los manes eran objeto de un culto; se les ofrecía vino, miel, leche, así como flores»<sup>144</sup>. En este caso observamos la temática pagana relacionada con la muerte. Se alude a la capacidad de la música de invocar a los muertos, es decir, su potencial místico para el que escucha, como si se tratase de una ceremonia sagrada:

---

<sup>143</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 367.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 332.

Es, incierta y sutil, tras de la tela  
donde un hilo de voz teje motivo,  
y no es, si en el oído sensitivo  
encuentra sombra impar, no encuentra vela.

Que está fuera del molde y de la escuela  
en un regocijarse de nativo  
—libertar de eslabones y cautivo  
sonido— que una selva hurtada anhela.

Bébeme, noche negra de los cantos  
con tu boca de cobre y aluminio  
y hazme trizas en todos tus refranes;

yo quiero ser, contigo, uno de tantos  
entregado a una música de minio  
y a la liturgia ronca de tus manes.

(«Jazz»).

Es destacable la lograda sonoridad del poema, incluso podríamos hablar en algunos casos de fonosimbolismo («la liturgia ronca de tus manes»).

Los astros son otro motivo recurrente como representación de lo pagano. En «Versos a la luna», el satélite se relaciona con la muerte, como una sacerdotisa que «aureola luto en las inhumaciones». La luna, objeto de evocación poética, aparece personificada, y hastiada debido a estas evocaciones banales. Además, para acentuar el paganismo del poema, se hace mención al dios Cronos: «De tanto soportar nuestras canciones / sacrificas arrugas al dios Cronos». La voz poética concreta, y no duda en referirse a los poetas que componen versos vacíos por puro alarde formal dedicados a la luna:

Luna, luna dormida en sus telones,  
¡cómo te hastían estos blancos monos  
con sus versos de vacuos semitonos  
y con sus falsas improvisaciones!

El poeta ansía la expresión certera del silencio, en el acto trascendental de observar la luna como objeto de adoración y evocación poética. Los misterios de la existencia son representados por el firmamento y la inmensidad de lo que nos es desconocido. La luna, su belleza, se convierte en una suerte de confesora de las incertezas humanas. Cabe destacar el lirismo de los versos:

Candileja senil del paraíso,  
es preciso encontrar el canto liso  
que te diga sin ruido nuestra pena

Los astros siguen estando presentes en «Línea perdida», donde se trata su rebelión. Esto supone un rechazo o pérdida de los preceptos de Dios. Es decir, se niega la aplicación universal de la ideología cristiana. Aparece la imagen del dios soberano del Antiguo Testamento. Vale la pena citar el poema completo:

Las esferas, sin rumbo decidido  
trazan, música grave, longitudes  
teñidas por el siempre recorrido  
panorama de nada, multitudes

de espacio y de atención. Ah, se ha perdido  
la línea original de latitudes  
imperiosas, brotada del tendido  
dedo puesto a ordenar las actitudes.

¡Se ha perdido, dolor, y el torbellino  
cunde en dislocación contemporánea!  
Mira y se hunde, solícito, el Destino,

pero hay un desecharlo, en la instantánea  
rebelión de los astros. Armonías  
rotas en un gritar de autonomías.

La consonancia de los astros se rompe puesto que la autonomía de las cosas va más allá de nuestra lógica, fuertemente ligada a la religión cristiana, que ha impuesto un orden. Esta concepción también se inserta dentro de la preponderancia del discurso científico por encima del religioso («dislocación contemporánea»). Se loa, por lo tanto, la armonía del caos, la sublevación y el ritmo del universo («música grave»). Comprobamos que en el texto no rige el esquema métrico que mencionamos como predominante en *Presencia*: A B A B, A B A B, C D E, D F F.

En la misma línea sigue «Paisaje de guerra», donde vuelve a aparecer la derrota o abolición de los dogmas cristianos: «Cenizas de aleluya por los suelos». Aquel «tendido / dedo puesto a ordenar las actitudes» se ha convertido en «dedos resignados / a no alcanzar ya el pez con sus anzuelos». Aparecen contraposiciones típicamente gongorinas: «y sobre el fuego de la fe, los hielos». Contrapuesta al cristianismo, la Tierra o Madre Naturaleza aparece como una deidad salvaje, primitiva, tumultuosa e ingobernable:

Madre, tus ojos doblan cráter de granada,  
tu lengua dice plomo, dice cobre,  
tu carne, geografía de temores;

Esta diosa antigua, fatigada, sigue reivindicando su nombre, a pesar de predominar en ella el agua, más que la tierra:

cansada Tierra —nunca fatigada  
para negar su faz de agua salobre—  
quemada de su fuego, sus dolores.

La mencionada presencia del simbolismo francés también es destacable en esta primera sección, sobre todo en los poemas «Récit» y «Oración». En el primero de ellos aparece el siguiente epígrafe: «Para aquellas tardes en que el horizonte tiene un color mallarmé». El poema consiste en destacar la belleza estética del paisaje vespertino desde el estado de gracia o lucidez poética («frente de blancura / poética, estival, pensada afuera»). Por ello, los elementos naturales adquieren un tamiz metafísico:

y el lago ya no es lago sino halago  
de plumas despedidas en las naves  
que van a preludiar el viaje alado.

El siguiente poema, «Oración», también tiene un epígrafe a modo de prescripción metafísica: «Para los días baudelerianos». El texto supone una muestra de transgresión continua. Se alude a los deleites carnales: «en la equívoca risa de mi amante / y en el colapso del amor bebido». La voz poética va en busca del misterio de la existencia, por ello aparecen «Vivir» y «Enigma» como vocativos. Se trata el dolor humano a modo de expiación y se representa por medio de elementos antiestéticos («heces» o «gusano»). Estamos ante el culto al mal típicamente simbolista. El malditismo baudeleriano es más que palpable en los últimos versos:

quiero saber, Enigma, por qué creces,  
quiero ser, en mí mismo, el cementerio  
donde se pudra Dios, cuando me muera.

Aparece otro epígrafe en «Fantasma», en este caso del poeta y pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti: *«I have been here before / But when or how I*



*cannot tell*—». En el texto abunda nuevamente el léxico de la liturgia cristiana, en este caso en torno a sus rituales funerarios. La voz poética reniega de estos, y se aferra angustiosamente al enigma de la existencia. Este enigma reside en la propia alma humana que va mudando de cuerpos, es decir, se va reencarnando, pero no recuerda nada de sus vidas anteriores, de ahí el epígrafe de Rossetti. Además, el único sustento del alma son los sueños:

Sombra sin señas, de definitivo  
columpiarse en su nada, en su ser vario,  
transmigro sin azares, funerario  
avatar, no soñar, peligro esquivo.

De este modo, encontramos la concepción platónica del cuerpo como cárcel del alma («enigma de cautivo»). Por último, el poema se cierra condenando la conciencia humana que, a diferencia del resto de animales, es consciente de su existencia y por lo tanto de la muerte:

paso con mi blancura, en alaridos  
de perro loco, y toco, cuando muerdo  
la sombra, mi castigo de saberme.

La fugacidad de la vida aparece en «Flecha» donde la tradición grecolatina está nuevamente presente, en este caso concreto la *Iliada*. Se hace mención a Pándaro, arquero adiestrado por Apolo que, incitado por Atenea —que adopta la figura del troyano Láudoco—, dispara contra Menelao, rompiendo así la tregua entre troyanos y aqueos<sup>145</sup>. En los dos primeros cuartetos se compara el astil de la flecha con un ave, jugando con ambas acepciones del término. La flecha simboliza la vida que se dirige a un único blanco: la muerte. Como Pándaro, nos vemos privados de elegir o reconducir el destino de la flecha, la vida se nos escapa como los días:

¡Oh, Pándaro!, no sabes los destinos  
que da tu arquear, los vuelos no pensados  
de plumas fenecidas, de campanas;

en el aire hay un mundo de caminos  
sin esquinas ni señas, traspasados  
por los hoy que se van a los mañanas.

---

<sup>145</sup> Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 404.

En el siguiente texto, «En el tren», predomina la estética modernista («cisne de aluminio», «vino», «lino»). Aceptada la incapacidad humana para abarcar y comprender la realidad, el poeta ansía dejarse llevar por el inconsciente intuitivo y fundirse con la nada. Reniega de la conciencia lógica del ser humano, que no hace otra cosa que limitarle. Los elementos naturales vuelven a regir el poema, algunos de ellos con reminiscencias bíblicas:

quisiera ser la nada, ser un perro,  
ser la langosta hartándose de cielos,  
y el silbato, quemando ruiseñores.

Persiste la estética modernista en «Campo nuestro», al igual que la sensorialidad expresada por medio de la sinestesia y el cromatismo de las imágenes:

Sentido su color, su definido  
ser, su espuma de verdes, sus dorados  
escudos, y los mudos arbolados  
que alzan dique de sombras a lo huido.

El paisaje se concibe desde una perspectiva romántica, se trata de una visión caleidoscópica. De este modo, está en consonancia con el alma de la voz poética, que se encuentra en armonía con la naturaleza circundante. La mencionada perspectiva romántica desemboca en la concepción panteística del paisaje:

La visión se destroza en mil visiones  
sin otra fijación que los ardidos  
latidos de un cordial entendimiento;  
  
campo nuestro, lamento, proporciones  
de Dios, espacios suyos adheridos  
al hondo palpitar de este momento.

La angustia existencial se acentúa en la segunda sección del poemario, «Retratos». La extrañeza de vivir, la incertidumbre del hombre aparece en «Pena de una tarde», donde el «sol falso» y el «[s]ilencio de la siesta» preludian «un lamentar anochecido». Es decir, el poeta, extasiado por la naturaleza envolvente, observa el devenir vespertino como una metáfora de la propia vida: un sol que preludia la noche, o

sea, la muerte. Se retrata el temor del hombre que no comprende el sentido de su existencia y se ve amenazado por su propia extinción:

no triste, pero triste, criatura  
de sombras, trasplantado a extraña vela,  
enfermo en mi saber de ser cobarde.

«Quitadme» sigue en la misma línea que el poema anterior. Aparece un epígrafe de Jean Cocteau: «*J'en mourrais sans la mort / qui veut m'avoir vivant*». Cabe destacar que años atrás, en 1932, Cortázar descubre *Opio* (1930), obra que cambia su percepción respecto a la literatura<sup>146</sup>. En el texto, el sujeto poético insta a que le desposean de todo lo que le es preciado en vida, puesto que ésta se entiende como un morir prolongado, un marchitamiento continuo. Ni la fe, ni siquiera la poesía, son capaces de sosegar el desamparo del hombre:

Quitadme el rostro, el pelo, las pestañas,  
quitadme a Dios, el cielo, la poesía,  
quitadme todo en una sola herida;

yo os digo que no temo vuestras sañas  
porque esto que llamáis la vida mía  
es mi muerte fingiéndose mi vida.

Nos situamos en el momento de la crucifixión de Jesucristo en el siguiente poema, «Crucifixión». Los dos primeros cuartetos expresan el padecimiento del hijo de Dios. Las referencias bíblicas están muy presentes, así como la sed que sufrió el crucificado («Tanta sed, que el agua hubiera sido / sucedáneo de Dios en ese instante»), y el agua que salió de su pecho después de la lanzada («Tanto el dolor como el clamor quemante / a cada descender del pecho herido»). Se alude a una de las cuestiones más reprobables del Dios cristiano, que es su indiferencia ante el sufrimiento humano. Éste es capaz de sacrificar a su propio hijo sin siquiera conmoverse y apiadarse de él. Pero es ante las puertas de la muerte, cuando Jesucristo comprende que debe aceptar el enigma de la muerte y el sinsentido de la vida. Así, es como comprende el sentido de Dios: renunciando a comprender, en eso consiste la fe. Este es uno de los textos clave para

---

<sup>146</sup> Omar Prego, *op. cit.*, p. 10.

comprender el sentido del poemario. Se trata la nostalgia de la fe, el ansia de la condición humana por creer y sentirse amparada ante sufrimiento y la muerte:

Jesús alzó los ojos hasta el cielo  
y halló tan sólo un resplandor de hielo  
tras del cual se escondía indiferencia;

y comprendió el porqué de ese latido  
prolongado en el ansia del gemido,  
y comprendió el porqué de su Presencia.

Casos explícitos de la intertextualidad del poemario son los poemas «Clarooscuro de Góngora» y «Neruda». El primero viene introducido por un epígrafe del poeta cordobés («aquel ruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta»), y su título representa muy bien la antítesis y el oxímoron típicamente gongorinos. En el texto se utiliza del motivo de la poesía de Góngora comparándola con la figura Dios, puesto que ambas son indescifrables. La voz poética señala que la genialidad del poeta, como la divinidad, no existe para ser comprendida, sino para ser admirada:

Ni cifra ni conjuro para verte  
—oscuro sol no se descifra, genio  
ni lis de flor confiada— en un milenio  
sin el amor que ayuda a conocerte.

Al igual que el texto anterior, se concluye que debe renunciarse a la búsqueda de sentido. Como en la lectura, uno debe entregarse a Dios. Posiblemente es en este poema donde se hace más evidente el estilo gongorino dominante en todo el poemario, como apuntamos.

Continúa el homenaje en el siguiente poema, donde Nicolás Cócara interpreta «un Neruda que ahora Cortázar rehúye conocer personalmente para mantener viva la imagen del entonces autor *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Residencia en la Tierra*»<sup>147</sup>. Nosotros, sin embargo, comprendemos que la voz poética es consciente de no compartir las experiencias vitales que se esconden detrás del poeta, y que son reflejadas a través de su poesía. A pesar de no ser testigo de la admirada vida

---

<sup>147</sup> Nicolás Cócara, «De Julio Denis poeta a Julio Cortázar», en *El joven Cortázar*, op. cit., p. 126.

de Neruda, tanto su compromiso político como el propio acto de la composición poética, el poeta se siente próximo a él gracias a la lectura de sus versos:

Caballo de las noches, yo no sigo  
tu galopar tendido en la llanura  
donde vela la arcaica criatura  
que está contigo y que no está conmigo.

No sigo, pero escucho la revuelta  
de tus dogos teñidos en locura  
vertical de una génesis simbioica;

Como mencionamos, la huella de Neruda se hace palpable en *Presencia* a través del soneto y el tono elegíaco relacionado sobre todo con el tema de la nostalgia de la fe.

Los nueve sonetos pertenecientes a la siguiente sección, «Sonetos a la Presencia», están dedicados Eduardo Alberto Jonquière, pintor y poeta. Cortázar y él se conocen en la Escuela Normal Mariano Acosta, en Buenos Aires, a mediados de los años treinta<sup>148</sup>. Su amistad, tal y como prueba la correspondencia entre ambos, dura toda la vida.

En esta sección, a diferencia de los textos anteriores, el yo poético ya no se muestra angustiado ante las grandes incógnitas de la existencia, puesto que parece haber hallado la respuesta: el motivo de nuestra vida, nuestra razón de ser, es la propia existencia de la presencia divina. De este modo, comprende que debe renunciar a las necesidades del presente y no debe aferrarse al entorno social y sus costumbres. La presencia es quien nos guía y la única razón que precisamos para vivir una vida plena:

Se precisa tener, como yo tengo,  
el eje directriz de una presencia  
inamovible en el cordial concierto;

(«Razón»).

Ahora el poeta se dirigirá directamente al Ser Supremo, como destinatario último de sus escritos. Se acentúa el tono oratorio y evocativo en los textos. La poesía

---

<sup>148</sup> Aurora Bernárdez y Carles Garriga (eds.), *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquière*, 2010, [en línea], <<http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/dossier-prensa/201102/dossier-prensa-cartas-jonquieres.pdf>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

se convierte en la más pura de las artes puesto que se concibe como un medio de comunicación con la divinidad. Las impresiones contrapuestas al cristianismo siguen siendo evidentes. En el caso de «La presencia en el paisaje», se reivindica el «paisaje vespertino» como el paradigma de la naturaleza de Dios, cuya imagen ha intentado purificarse. Nuevamente la concepción panteísta del paisaje es palpable:

Tan inútil buscar imagen pura  
de tu luz, como ansiarte en mi camino  
vigilando el paisaje vespertino  
que es la réplica ideal de tu figura.

La imagen divina, por lo tanto, ha sido desnaturalizada debido al intento de purificación cristiana, que privilegia un tipo determinado de conducta sobre otro. No obstante, Dios no hace distinciones, ya que su presencia lo abarca todo: «Donde miro tú estás, sello divino / privilegiando cúspide y llanura». En este texto Marcela Duprat encuentra apreciaciones que aluden a la pintura de su madre<sup>149</sup>.

De nuevo la música aparece como la máxima manifestación de la esencia universal y por lo tanto de la figura divina en «La presencia en la música». A través de Ravel y Bach la presencia de Dios se hace certera. Incluso puede percibirse en los lugares menos sacros:

Ayer te conocí, tras el relente  
de la guitarra huésped del burdel.  
Latigazo, saber que estabas, fiel,  
reproche, exasperante, hiel caliente.

Comprobamos una clara intención de desacralización que no sólo se consigue por medio de la localización concreta sino también gracias al léxico elegido para designar a Dios. Incluso, en el último cuarteto, se apunta a su carácter travieso:

[...] Y si levanta  
plumas la brisa malva de la tarde  
  
te ciñes a su talle, le haces bromas,  
vienes a mi ventana... ¡Canta, canta,  
hazte música viva, y luego arde...!

---

<sup>149</sup> Marcela Duprat, *op. cit.*, p. 24.

La desacralización alcanza su cenit en «La presencia burlona», donde Dios ya no es únicamente un ente travieso. También es un ser cruel puesto que se ríe de los hombres que ansían de forma exasperante su amparo. No cabe duda de que su mayor burla es la muerte:

Riendo —siempre allí— manos ausentes,  
muertas de carne, pero allí, sonrisa  
de diez bocas burlonas, calavera.

El poeta da voz en «Carta» a un personaje a quien Dios le encomienda una misión y se comunica con él. Sin duda la perspectiva es original, puesto que el que ha sido elegido es consciente de la responsabilidad de su cometido y sufre por ello. Por lo tanto la comunicación con Dios, cuyo paradigma en el poema es una carta, supone una dicha relativa: «Fondo de historia reza la cubierta / que me entregan. ¡Señor, yo no he pedido/ tanto de su bondad! [...]». Lo que teme el elegido no es comunicarse con él, sino la amenaza del silencio posterior, es decir, su abandono: «—Hoy me llamas. / ¿Habrá quizá un mañana en que me huyas?».

Dios continúa siendo el principal receptor de «Súplica», donde el sujeto poético se dirige explícitamente a él por medio del vocativo. El poeta alcanza aquí el estatus de oráculo, la voz es el bien máspreciado de los hombres porque da forma a la razón («Dale una voz, Señor; no le des nada / sino voz para alcanzar toda su ciencia»). Se resalta la singularidad de su destino, puesto que el poeta debe hurgar en lo oscuro y enfrentarse a sus pasiones y miedos. Además, nunca gozará de la aquiescencia del resto, su condición es aislada e incomprensible:

Yo te pido un latido del futuro  
en que el mundo comprenda que ha tenido  
fragmentos de su Dios en un poeta;

dale voz y valor frente a lo oscuro;  
luego, déjalo solo, que ha nacido  
para surcar el viaje hecho saeta.

Marcela Duprat indica que éste es el poema que más le gusta «por su excelente definición de lo que es un poeta»<sup>150</sup>. Por otro lado, Nicolás Cócero realza su

---

<sup>150</sup> Marcela Duprat, *op. cit.*, p. 24.

intertextualidad, ya que considera que se trata de una súplica «a la manera de Homero o Hölderlin ante los dioses helenos»<sup>151</sup>.

A pesar del cántico y de la celebración de Dios y de la poesía predominante en esta sección, también hay lugar para recuperar el tema de la muerte, que siempre vuelve, como un «Recuerdo». Se trata de una sensación límpida, fría y distante, que se corrobora por medio del sufrimiento. La representación de la muerte viene dada por elementos naturales. Cabe destacar el tono afectado del poeta:

Fría la rosa blanca de este día,  
muerta la melodía de este canto;  
yo soy solo y tú estás con el espanto  
de no ser, siendo tanto en mi sangría.

[...]

estás en mí, relámpago en oscuras  
nubes, sangre letal, bajo el encaje  
de todo mi valor, bajo mis penas.

Ante el obsequio de la voz mencionado en «Súplica», el poeta se encuentra en deuda infinita con Dios. Gracias a la poesía percibe la armonía universal, las melodías a través de las cuales se manifiesta la divinidad: «Hay acordes. Lo sé. Me lo has probado / viniendo con tu corte de armonías». También entiende la naturaleza de las tardes, su matiz panteísta, algo que hemos visto en otros textos. La poesía es capaz de expandir la percepción, dar forma a los sueños y expresarse en el idioma universal más allá de las limitaciones del humano:

Aprendí la liturgia del ocaso,  
supe de la poesía y de la magia,  
descubrí los idiomas de las cosas.

El poeta sólo puede honrar a Dios y mostrar su agradecimiento por medio —no podía ser de otra manera— de la poesía. Cabe destacar el lirismo de este último terceto, donde se hace uso de elementos simbólicos y con reminiscencias grecolatinas:

Devuelvo ínfima parte, en este vaso  
que destila mi vino, que presagia  
tu destino de cimas y de rosas.

---

<sup>151</sup> Nicolás Cócaro, «De Julio Denis poeta a Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 127.



«Why not?» supone una reflexión poética en torno al lenguaje. El poeta se cuestiona por qué no puede denominar al «diamante» «lirio herido». Ya vemos a un Cortázar consciente de las trampas del lenguaje que desarrolla en tantos textos posteriores a *Presencia*. La literatura se convierte en el medio más efectivo para poder acercarse a la inmensidad del universo, más allá de la escisión entre realidad y sueño:

Que mis palabras vienen, desprendidas  
de sentido —fatal, ese sentido  
que es castigo mortal—. He decidido  
que mis palabras tengan llaves idas.

En una carta fechada en enero de 1940, dirigida a la madre de Marcela Duprat, Cortázar se refiere a una cita de Rilke que hace referencia a las limitaciones del lenguaje humano, que destruye la esencia de las cosas con tal de clasificarlas: «Rilke el poeta alemán decía: “Y esto se llama perro, y esto se llama casa... Vosotros con vuestros nombres andáis matando las cosas”»<sup>152</sup>. De todas formas, más adelante nos referiremos al papel crucial de Rilke en el poemario.

Si el paisaje vespertino predomina en las secciones anteriores, en «Músicas» el amanecer, concebido como un ritual armonioso, es el tema central de los poemas. Aparece un epígrafe del poeta y escritor argentino Arturo Marasso abriendo esta penúltima sección: «Lloré en la flauta penas y sentí de / improviso que el mundo era tan sólo / una música viva». La presencia de Marasso no es casual y está en perfecta consonancia con la temática de los textos, donde la huella grecolatina se acentúa más que nunca. Ciertamente, éste fue profesor de Cortázar de literatura griega y española, y le inició en la mitología griega:

Marasso me enseñó montones de cosas, y se dio cuenta de mi vocación literaria. En ese tiempo yo no tenía ni un centavo, entonces él me hacía ir a su casa y me prestaba sus libros. Me hizo leer a Sófocles, me hizo leer bien a Homero, a Píndaro, me metió en el mundo griego y latino.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Julio Cortázar, *apud* Marcela Duprat, *op. cit.*, p. 20.

<sup>153</sup> Julio Cortázar, *apud* Osvaldo Soriano, «Julio Cortázar», *Revista Humor*, septiembre de 1983, [en línea], < <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto155.htm>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

El transcurso del día, desde el amanecer («I Amanecer», «II Himno vital»), el medio día («III Flores del medio día»), hasta la víspera («VII Muerte del sol y de las músicas»), simboliza el ciclo vital. La organización de los textos se realiza a modo de secuencia y por ello van numerados.

En «I Amanecer» se trata el tema de Jacinto o Hiacinto<sup>154</sup>, príncipe espartano de gran belleza de quien el dios Apolo se enamora. Un día los amantes juegan a lanzarse un disco. Una de las versiones afirma que Apolo, con tal de impresionar a Jacinto, lanza el objeto con todas sus fuerzas, y el amante, también con la intención de impresionar al dios, intenta atraparlo, pero éste le golpea y el joven muere al instante. La otra versión atribuye la muerte del joven al dios Céfiro, rival de Apolo y enamorado de Jacinto. Apolo, con tal de immortalizar a su amado, transforma la sangre de su herida en una flor nueva homónima, el jacinto. En el poema de Cortázar se presenta la primera versión del mito. El texto se sitúa al anochecer a la espera de que aparezca Apolo con su «espada naranja». La voz poética se dirige e interpela directamente al dios. En el segundo cuarteto es palpable el influjo modernista, tanto en el léxico («cisnes de cera») como en el artificio sensorial y estético. La aparición del sol aboca a Apolo a recordar el terrible incidente de Jacinto, debido a su forma análoga con el disco. El dios se sabe culpable puesto que el joven murió con el único fin de impresionarle. El paisaje circundante, el devenir armonioso de las nubes, simboliza la armonía del amor, que anuncia sin embargo, el inminente anochecer, la muerte. De forma encomiable el poeta condensa el mito en el soneto, creando una sensación de perfecta sincronía entre el paisaje y la rememoración de Apolo, siendo el primero el desencadenante del segundo. En el primer terceto Jacinto desafía a la gravedad para acabar yaciendo eternamente en el último terceto. Vale la pena citar el texto completo:

Doblan ritos nocturnos, a la espera  
de la espada naranja —derramada  
sin fin, adelfa sobre carne alada—  
y juegan lirios a la primavera.

Niegan —niégate tú— cisnes de cera  
la caricia rendida por la espada;  
ellos van —vete tú— norte a la nada  
nadando espuma hasta que el sol muera.

Muro de planos únicos se crea.

---

<sup>154</sup> Pierre Grimal, *op. cit.*, pp. 265-266.

¡El disco, el disco! ¡Míralo, Jacinto,  
piensa cómo por ti abatió su altura!

Música de las nubes, melopea  
puesta a formar para su vuelo el plinto  
que ha de ser vespertina sepultura.

Apolo sigue apareciendo en el siguiente poema, «II Himno Matinal». Su presencia viene siempre ligada con lo musical puesto que precisamente es el dios de la música y la poesía. De este modo, vemos que la denominación de esta sección del poemario tampoco es casual. En el primer cuarteto el poeta habla de una canción «al dionisiaco modo», al igual que los sonetos *fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana. Cabe destacar que Dioniso, al igual que Apolo, tiene la capacidad de inspirar a los poetas. No obstante, la inspiración apolínea contrasta con la dionisiaca por su carácter más mesurado<sup>155</sup>. La voz poética, por lo tanto, canta el amanecer e insta a la celebración impetuosa, incontinida y vital que tanto exaspera al dios del Sol:

¡Rey! ¡Albípena luz, plectro candente,  
satisfacción azul, por mí y por todo!  
¡Brinca, canción, al dionisiaco modo  
y hazte un nudo de llamas en su frente!

Cabe destacar el adjetivo que acompaña a luz, «albípena», que no aparece en el Diccionario de la Real Academia Española. Según el *Diccionario general etimológico de la lengua española* (1887) se trata de un adjetivo propio de la zoología que significa «que tiene blancas las plumas»<sup>156</sup>. De forma irónica se refiere Cortázar a este primer verso en *Diario de Andrés Fava* (1986), donde reconoce la influencia del léxico gongorino. También en el fragmento se trata el tema de las trampas del lenguaje que ya se encuentra en nuestro poemario:

—Es un asunto de miedo —dice Juan—. Te habrás fijado el horror que le tenemos a la menor sospecha de pedantería. Una vez que en un soneto escribí, hablando del

---

<sup>155</sup> Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 37.

<sup>156</sup> Eduardo de Echegaray, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, 1887, [en línea], <[http://archive.org/stream/diccionariogene01eizagoog/diccionariogene01eizagoog\\_djvu.txt&q=IDEOS+DE+LLEGUAS+ALSADAS+Y+PADRIOS&sa=X&ei=tBQHUMn\\_F8Oq0AWcl6DDDQ&ved=0CCQQFjAG](http://archive.org/stream/diccionariogene01eizagoog/diccionariogene01eizagoog_djvu.txt&q=IDEOS+DE+LLEGUAS+ALSADAS+Y+PADRIOS&sa=X&ei=tBQHUMn_F8Oq0AWcl6DDDQ&ved=0CCQQFjAG)>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

sol: *Rey, albípena luz, plectro candente!*—vos vieras las cosas que tuve que oír. Aquí aceptamos "luz de plumas blancas", pero lo otro, maní.

—Admitirás que la palabreja es ligeramente gongo-rina.

—Claro que lo admito. Pero en un soneto, pibe... (Se ve que le sigue gustando).

—En lo del miedo tenés razón —le digo—. Nos hemos inventado una sustitución de lenguaje, una especie de sistema de referencias no tanto a los objetos mentados, sino a los signos primitivos. Con bastante frecuencia hay que levantar la primera capa de palabras para atender a la segunda; en esta peligrosa operación suele ocurrir que el correlato objetivo se diluye o pierde importancia. Leemos ensayos acerca de un ensayo sobre algo; es terrible lo lejos que va quedando el algo...<sup>157</sup>

Si volvemos al poema, también puede intuirse la presencia de Jacinto: «¿Sabe la flor que entre ella y yo hay un nodo / donde su esencia es mía, y suyo mi ente?». Del mismo modo puede hacerse en «III Flores del mediodía», donde la voz poética expone que al tocar las flores sus pétalos se marchitan. Quien admira la belleza y trata de poseerla provoca su muerte, como sucede en el mito de Apolo y Jacinto. Vemos también el tratamiento del motivo grecolatino Eros/Tánatos:

Vegetación de tiempo, mis diez dedos  
yéndose a las hermanas, a besarlas  
—pétalo ajado, sí, beso de muerte—;

¡horror quemado, besos míos ledos,  
cuanto más quieren ellos adorarlas  
más pronto su ala se les torna inerte!

Con el motivo del recorrido del sol durante el día, equiparado al ciclo vital del hombre, en «VII Muerte del sol y de las músicas» se afirma la necesidad de la noche, es decir, de la muerte. El alma se entiende como el sol, sometida a morir y renacer en diferentes cuerpos. No obstante, si el sol no se pusiera sería insoportable, como la inmortalidad:

Todo morir es nuevo, toda herida  
desigual a la antigua, a la postrera.  
Puede que alguna vez el sol no muera,  
que lo canse su muerte repetida...

---

<sup>157</sup> Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*, 2014, pp.42-43, [en línea], <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-EldiariodeAndresFava.pdf>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

¡Y entonces gritarás! ¡Ah, calcinado,  
sin carrera, sin sombra, que te huye,  
luz, sólo luz, incandescente!

Ante la necesidad de la muerte, el poeta ofrece un guiño de esperanza, puesto que en la inmensidad inabarcable de la noche no rige una oscuridad total, está el brillo de las estrellas, del mismo modo que prevalece el resplandor del alma:

Mas no temas. Despídelo, callado,  
piensa en su ausencia, que ahora sustituye  
sonrisa de una estrella adolescente.

La celebración de la naturaleza se da en «IV El lago» y «V Voces», donde se reitera el motivo del *locus amoenus* o la Arcadia. En el primero el lago aparece como objeto de inspiración poética e inmutable testigo de la historia de los hombres:

¡Lago! Fecundo endriago de mudanza  
antaño de poetas, cuyo manto  
era alfombra tendida para un canto  
taraceado de amor, de cruz, de lanza.

Sensorialidad y la exaltación se acentúan en «V Voces», donde la naturaleza se convierte en un espectáculo, concretamente en un concierto. Se trata de una perspectiva que recuerda a Walt Whitman:

¡Voces! ¡Escucha! Pez de bajo enluta  
y alta soprano asciende por la esfera,  
mientras violín de hierba y luz de cera  
por monedas de sol llanto permuta.

La temática de la poesía pastoril aparece en «VI Idilio», donde se ofrece el típico diálogo amoroso entre el pastor y la pastora. Seguramente, una de las fuentes principales a través de la cual Cortázar asume el género pastoril, de origen grecolatino, sea las *Églogas* de Garcilaso de la Vega. Suponemos esto en primer lugar porque la influencia de este autor, y del resto de poetas más representativos del Siglo de Oro —así como Góngora o Quevedo—, se detecta en la forma clásica del soneto. Por otro lado, Cortázar sigue homenajeando a Garcilaso en textos posteriores, como es el caso de «VI Idilio», de *Pameos y meopas*, y «Recado a Garcilaso», de *Salvo el crepúsculo*. Se ofrece nuevamente el tópico Eros/Tánatos, en esta ocasión en boca de la pastora, que vaticina

la llegada de la muerte si se consume el amor. La intertextualidad no acaba aquí, la huella gongorina también se hace visible, como en el primer verso del segundo cuarteto:

Partida la ilusión de una partida,  
¿qué infinito no ya canción de mito?  
¿Qué amor —aún nuestro amor— no es fiero rito  
que alisará de espuma a la homicida?

El amor se compara con una flecha que lanza el pastor a la amada. A pesar de tratar de probar su determinación, el pastor corrobora el presentimiento de muerte de la pastora. Se trata del tópico *Militia Amoris* consagrado por Ovidio. De hecho, la influencia del autor latino no queda aquí, puesto que Cortázar titula una de las secciones de *Salvo el crepúsculo* «Ars amandi».

Si retornamos a los últimos versos del segundo cuarteto (¿Qué amor —aún nuestro amor— no es fiero rito / que alisará de espuma a la homicida?)), la «homicida», no es otra que Afrodita. La referencia a su nacimiento en el mar, mencionando la espuma o simiente de Zeus, es evidente. En el último terceto vuelve a aparecer, para ella el amor es un divertimento que somete a su capricho:

—Tu amor, manso juguete de alto sueño  
que deshojan los dedos de la diosa  
con un tibio limar de sepultura...

Llegamos a la última sección de *Presencia*, «Sonetos a mí mismo», que se caracteriza por su riqueza temática a modo de compendio de todo el poemario. Vuelven a retomarse los enigmas de la humanidad. En «I», vemos la búsqueda de la esencia del yo. La intertextualidad es destacable. Por un lado, encontramos el uso de léxico cristiano («Cuando el espejo se abra de aleluyas»). Por otro, la presencia de la mitología grecolatina vuelve a evidenciarse, en este caso para contraponer lo bueno y lo malo haciendo uso de dos figuras divinas paradigmáticas («vuelto el mundo en furia de talares / lo negro blanco, Apolo en vez de Ares»). También se hace evidente la predominancia del estilo gongorino, tanto en la elipsis del verbo como en la contraposición de imágenes y el oxímoron. Incluso parece haber una reminiscencia concreta al poema «De una dama que, quitándose la sortija, se picó con un alfiler»:

Quando polo en hervor, trópico helado,

mi mano un alfiler, tu mano un beso,  
perro la luna, manantial el muro,

En «VI» prosigue el cántico a lo incierto y la utópica aspiración del hombre de alcanzar la «Belleza a cielo abierto». Por otro lado, en el poema siguiente la voz poética nos insta a esa búsqueda imposible, pues subyace en ésta la propia esencia del ser humano. Se exalta el amor y el dolor como elementos sustanciales e imprescindibles de la vida:

Búscala, está. No todas son tinieblas  
en el cristal teñido de tus nieblas,  
y quizá fuegos hay donde mirarnos;

busca, te ruego, el fuego, con las manos  
del dolor y el amor, que son hermanos  
en la lustral tarea de guiarnos.

(«VII»).

El recorrido del sol se retoma en «III», donde la musicalidad y la Belleza alcanzan su máxima expresión en la naturaleza («horizonte de constelaciones / con la sola belleza sonreía»).

Uno de los aspectos más interesantes de esta última sección es el desarrollo de concepciones metapoéticas. Se confirma la necesidad de oscuridad y dolor como formación imprescindible para el poeta, como una suerte de expiación. Aparece de nuevo el malditismo simbolista:

Que para erguirse en el crisol donde arde  
la pureza precisa de los versos  
y la llama inefable de su infierno

es menester haber velado tarde,  
descubierto sin luz los universos,  
alzado voces sabias a lo eterno.

(«IV»).

Se confirma el carácter irracional de la poesía, su naturaleza dionisíaca, y se condena el vano intento de buscar y racionalizar la inspiración artística. Se trata de una fuerza sobrenatural, divina y voluble, que el poeta halla dentro de sí, en su alma:

nace de sí, tan sólo de sí sale  
y está en ti mismo o no lo está, ese genio

que habrá de transmutar tu vida entera.

(«V»).

En «IX Llanto» predomina la estética gótica («Sangre, sangre morada, sangre fría»). La poesía es una constatación de la condición humana dominada por las pasiones. De nuevo destaca el estilo gongorino:

¡amor, amor, candor de esta mi pluma,  
plenilunios de sangre, andariveles  
por donde siguen ruta mis errores!

La concepción platónica del cuerpo como la cárcel del alma aparece en «VIII Viaje del alma». No obstante, se apunta a la relación de dependencia entre el alma y el cuerpo, puesto que sólo a través de la experiencia vital el alma podrá alcanzar la sabiduría y retornar al cielo. Además, se afirma el libre albedrío, la capacidad del hombre para decidir su destino:

Vuélvete, con tus aguas, vuelve entera  
de angustia, a adormilarte en mi morada  
puesta a labrar la piedra del destino;

vuélvete, palidez, antes que muera  
tu viudo corazón, tu inacabada  
fiebre de equivocarte de camino.

La «piedra del destino», hace referencia al Génesis<sup>158</sup> (28: 10-19), donde se relata que el patriarca del pueblo de Israel, Jacob, se duerme sobre una piedra y sueña con una escalera que une el cielo con la tierra, a través de ella suben y bajan los ángeles. Entendiendo que era una revelación divina, Jacob conserva la piedra: «La piedra es una *bêt-Ef, casa de Dios*, que localiza la presencia divina, y al mismo tiempo una puerta del cielo donde reside Dios»<sup>159</sup>. La piedra del destino reaparece posteriormente en la mitología celta y gaélica erigiéndose como monumento de veneración y de nacionalismo en la actualidad, como es el caso de Escocia<sup>160</sup>. De este modo, se

---

<sup>158</sup> David González Ruiz, *Breve historia de las Leyendas Medievales*, Madrid, Nowtilus, 2010, pp. 243-244.

<sup>159</sup> Santiago García, Génesis (28: 18) (nota a pie de página), en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1999.



corroborar la concepción de que el regreso del alma al cielo debe realizarse por medio del hombre.

También en el texto encontramos una leve reminiscencia al Leteo («Vuélvete, con tus aguas») y consecuentemente a la reencarnación del alma y su olvido respecto a las vidas pasadas.

El poemario se cierra con «X Canto de ángeles», donde vuelve a reiterarse la concepción del cuerpo como carcelero del alma («[...] ¡Aprende al fin!, que el carcelero / de la celda es tu misma criatura»), y se realza su banalidad («[...] eres un mero / cuerpo de cieno opaco y de espesura»). La voz poética acusa la inutilidad de la razón humana, que con su vehemencia manifestada a través de las ciencias, los avances tecnológicos («No busques el avión, no el telescopio») y la poesía insustancial («palabra en tristes rimas») trata de darle un sentido a Dios. Sin embargo, como sabemos, su presencia, entendida en el sentido panteístico, está por encima de nuestra civilización:

acopio de tu ciencia, vil acopio  
mientras flote una nube en los espejos,  
mientras al voz de Dios cimbrea las cimas.

El poemario se cierra con una fecha y localización concreta a la que nos hemos referido anteriormente: «Bolívar, 1937/1938».

Después de analizar *Presencia*, puede sorprender no sólo el clasicismo imperante y la riqueza intertextual de los poemas, sino también la propia temática de estos. Teniendo en mente al Cortázar consagrado y lamentablemente encasillado por la crítica y por nosotros, los lectores, resulta sorprendente que el autor argentino dedique una obra completa a la temática trascendental y religiosa. Queda claro el rechazo al cristianismo, que se contraponen a la exaltación pagana. Sin embargo, no debemos perder de vista la nostalgia de fe que anteriormente advertimos. Gracias a la correspondencia con Madame Duprat y su hija tratada en los ensayos de *El joven Cortázar*, comprobamos que el interés metafísico del joven poeta es puramente intelectual. Sin duda, esto encaja más con el Cortázar que conocemos.

En «Julio Cortázar y su Proyecto de Inmortalidad», Celia Noriega ofrece un análisis de las cartas del autor a Marcela Duprat y su madre, escritas entre 1939 y 1945. Ante la infinidad de temas abordados, Noriega se centra en la muerte y la

trascendentalidad, donde la influencia de Rilke es innegable<sup>161</sup>. En una de las cartas, enviada en 1939 en Navidad, se hace evidente que Cortázar no profesa ninguna fe, pero admira, incluso quisiera compartir la fe de otros<sup>162</sup>, en este caso el cristianismo de las Duprat: «Yo no sé si Cristo me ha abandonado: ya saben ustedes que nunca lo encontré en mi camino. (Y —créanme sincero, lo he buscado y lo busco, en vano). Pero Cristo está con ustedes, y esta es la semana de Él.»<sup>163</sup>.

La religión para el joven supone una «puerta hacia la trascendencia, [...] que busca todo verdadero artista, a veces a pesar de sí mismo»<sup>164</sup>. De este modo, la filosofía rilkeana implica una intelectualización de lo religioso que seduce al joven argentino. Destacan así las citas y menciones a Rilke en la correspondencia. Un ejemplo es una carta fechada en 1940 en Chivilcoy, donde se menciona la soledad espiritual del hombre abordada por Rilke y que el propio Cortázar padece:

Rilke, como todo poeta, midió el abismo de soledad que disfrazamos con el nombre de corazón humano. Él se dio cuenta de que si los hombres no tuvieran la mano de Dios que los sostiene, caerían como un plomo dentro de sí mismos... Y llegó a considerar en sus últimos años, como una dignidad del ser, esa soledad absoluta de la condición humana.<sup>165</sup>

Cortázar también asume de Rilke la concepción de la muerte como elemento inseparable de la vida, o sea, como algo natural y necesario, como veíamos en los poemas de *Presencia*. En la misma carta de 1940 cita directamente un fragmento de la obra *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), del poeta praguense: «Cada uno lleva su muerte en sí mismo, como un fruto su semilla... Cada uno debe morir su muerte»<sup>166</sup>.

La nostalgia de la fe también se hace palpable en otra carta fechada en diciembre de 1940 en Buenos Aires, con motivo de la muerte de Francisco Claudio Reta, íntimo amigo y compañero de estudios del autor. La angustia ante la muerte que detectamos en *Presencia* sigue atormentando a Cortázar, que admite la influencia rilkeana nuevamente

---

<sup>161</sup> Celia Noriega, «Julio Cortázar y su Proyecto de Inmortalidad», en *El joven Cortázar*, op. cit., p. 109.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>163</sup> Julio Cortázar, *apud* Celia Noriega, *ibid.*, p. 109.

<sup>164</sup> Celia Noriega, *ibid.*, p. 110

<sup>165</sup> Julio Cortázar, *apud* Celia Noriega, *ibid.*, p. 110.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 111.

en torno a la soledad espiritual del hombre. Su fallecido amigo tampoco se adscribía a ninguna fe:

Desdichadamente, a él le ocurría lo que a mí!, Ignoraba la fe. Esa noche comprendí lo que es morir sin el auxilio de una religión. Morirse físicamente, biológicamente; dejar de respirar, de ver, de oír. Y comprendí otra cosa —que ya conocía intelectualmente a través de los poemas de Rilke— la soledad inenarrable de toda muerte [...] que se está solo y desgajado de ese instante, que ya no hay comunión posible entre seres que momentos antes eran como ramas de un mismo árbol.<sup>167</sup>

Como sucede en *Presencia*, para Cortázar la poesía supone un medio para sosegar mínimamente su espíritu ante la conciencia de muerte: «Nada me salva de meditaciones sordas y torturantes, ni el cansancio, ni los conflictos más o menos sentimentales, ni los libros, ni la música. Apenas sí la Poesía... y eso por unos instantes, que hartó le agradezco»<sup>168</sup>. Muy acertadamente, Noriega intuye que la poesía es un «secreto anhelo de inmortalidad»<sup>169</sup> para el joven argentino. No con menor acierto abre su ensayo con una cita de una obra concreta de Rilke, *El libro de las horas* (1905), aunque después no se refiera a ella en el texto. Ciertamente la crítica ha apuntado a la influencia decisiva de Rilke, especialmente en *Presencia*. No obstante, nadie se ha parado a concretar —aunque puede que debido a su obviedad, nunca lo sabremos— que la temática que conforma el primer poemario de Cortázar es deudora de *El libro de las horas*.

Este poemario en principio debía titularse *Oraciones*, pero Rilke lo cambió por *Libro de las horas* con referencia a los devocionarios manejados por los monjes de la Edad Media para orar durante el día<sup>170</sup>. La obra está fuertemente influenciada por el contexto biográfico del autor<sup>171</sup>. En 1897 conoce a la escritora Lou Andreas Salomé —catorce años mayor que él y casada con el profesor de iranología Carl Friedrich Andreas— de quien se enamora perdidamente. Eso influye en *El libro de las horas*, sobre todo los dos viajes que el poeta hace a Rusia, en 1899 y 1900, el primero con Lou

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*, pp. 112-113.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>169</sup> Celia Noriega, *ibíd.*, p. 111.

<sup>170</sup> Federico Bermúdez Cañete, «Introducción» a *El libro de las horas*, Madrid, Hiperión, 2014, p. 12.

<sup>171</sup> Eustaquio Barjau, «Dios-ángel-Orfeo», en *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas seguidos de Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 12-13.

y su marido, y el segundo únicamente con ella. Ciertamente el sentimiento amoroso en la obra impregna la «experiencia de la grandiosidad del paisaje»<sup>172</sup>. Además, la amada inspira uno de los poemas más célebres de la obra, en apariencia dirigido a Dios, «Apágame los ojos: puedo verte».

Nos encontramos ante un «poeta/monje»<sup>173</sup>, quien es capaz no sólo de invocar sino de crear<sup>174</sup> a un dios que nada tiene que ver con la religión, y mucho menos con la cristiana. Se trata de un dios concebido como inspiración poética con el fin de afirmar la trascendencia del arte<sup>175</sup>. Por ello su presencia se representa por medio de imágenes de la naturaleza desde una perspectiva estética y sensorial. Como en *Presencia*, el panteísmo supone para Rilke una influencia idónea para referirse a este dios numinoso:

La tradición panteísta germánica, desarrollada en el romanticismo y evolucionada en el simbolismo a través de corrientes gnósticas y ocultistas, unida a la absolutización del arte, proporciona el sustrato para la inspiración lírica de Rilke, quien no hace en el fondo más que cantar su propia creación estética.<sup>176</sup>

*El libro de las horas* es un «ciclo lírico»<sup>177</sup>, organizado en tres secciones o libros<sup>178</sup>, a las que nos referiremos únicamente mencionando los temas análogos a *Presencia*. A lo largo de la obra la figura divina es la destinataria de los poemas. El «Libro primero» o «El libro de la vida monástica» (1899), trata la percepción de Dios por medio de los sentidos. Su existencia se expresa por medio de imágenes, sobre todo donde predomina la oscuridad («Tú, oscuridad de la que yo descendo»). Encontramos la concepción efrástica del paisaje:

No debemos pintarte de manera arbitraria,  
oh tú, crepuscular, de quien el alba surge.  
Sacamos de las viejas paletas de color  
los mismo trazos y los mismos rayos  
con que el Santo en silencio te ocultaba.

La concepción de Dios es la de un ente que lo abarca todo: «Allí sí hubiera osado prodigarte. / a ti, presencia ilimitada». Estos versos podrían haber inspirado a

---

<sup>172</sup> Federico Bermúdez Cañete, *op. cit.*, p.12.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

Cortázar a la hora de titular su obra. También está presente la musicalidad («Tengo himnos que no digo»). La escritura se concibe como una misión divina encomendada al poeta («Dios me dio el mandato de escribir») sin perder la conciencia de inefabilidad del lenguaje («Creo en lo nunca dicho todavía»). Aparece el tema de la muerte desde una perspectiva angustiada y temerosa en busca del amparo de Dios («¿Qué harás, oh Dios? Yo tengo miedo.»). Cabe destacar la exaltación del paisaje vespertino como manifestación de la divinidad («Tú eres la suave hora de la tarde / que iguala en ella a los poetas»).

En el «Libro segundo» o «El libro de la peregrinación» (1901), continua el tema de la muerte y aparece de nuevo la nocturnidad como máxima expresión de lo divino. Se acentúa el carácter transgresor («Oh Dios, de mí reían todos los burladores, / y me bebía todo bebedor»). Encontramos la asunción de la condición aislada del poeta:

Sólo por ti se encierran los poetas  
y reúnen estampas ricas y que susurran,  
y salen y maduran en imágenes,  
y están la vida entera solitarios...

Por último en el «Libro tercero» o «El libro de la pobreza y de la muerte» (1903) el tratamiento de la muerte se perfila definitivamente, concibiéndose como una parte natural e inherente en el hombre («La gran muerte que todos llevan en sí, es el fruto / en torno al cual da vueltas todo»).

Queda evidenciada la influencia temática, pero también cabe decir que encontramos similitudes formales así y el uso de efectos melódicos por medio de aliteraciones y rimas internas<sup>179</sup>. Aunque en *El libro de las horas*, a diferencia de *Presencia*, predomina la libertad en el tratamiento de versos y estrofas. La obra de Rilke supone una «renovación en el lenguaje»<sup>180</sup> de la literatura a principios del siglo XX similar al modernismo en España, siendo ésta, curiosamente, una influencia clave en el poemario de Cortázar tal y como hemos visto.

También debe señalarse la presencia del renacimiento italiano en *El libro de las horas*, que no sólo aparece a nivel temático («y sueño con Tizianos juveniles», «De Miguel Ángel eran esos días») sino también en la concepción estética del paisaje. En éste la luminosidad renacentista se combina con la «experiencia rusa de la oscuridad y

---

<sup>179</sup>*Ibid.*, p. 14

<sup>180</sup>*Ibid.*, p. 15.

el primitivismo ingenuo»<sup>181</sup>. Esta combinación puede hallarse también en los paisajes de *Presencia*. Además, cabe decir que la corriente renacentista, sobre todo el *quattrocento* italiano, está presente en la poesía cortazariana, tal y como veremos en obras posteriores.

A pesar de beber de Rilke, Cortázar aporta en su poemario una perspectiva personal que pone de manifiesto diferencias entre *El libro de las horas* y *Presencia*. En la obra de Rilke encontramos una «escasa apoyatura bíblica»<sup>182</sup> a diferencia de la riqueza intertextual y la simbología en Cortázar. Esto se debe a otra diferencia, pues en *Presencia* sí que encontramos una nostalgia de la fe, también palpable en las cartas mencionadas, provocada por la angustia metafísica que gira en torno a la conciencia de muerte. Por ello el cristianismo, y más concretamente el catolicismo, es mucho más visible que en *El libro de las horas*, puesto que el autor argentino lo tiene muy presente como referente de la fe. Y aunque a veces lo utilice como contraejemplo, o como objeto de paganización —siendo ésta, quizás, una de las muestras más rotundas de la originalidad del poeta—, sigue tratándose de un referente. Debe añadirse que las escasas referencias al cristianismo en *El libro de las horas* (Abel, Roma, los ángeles, la Virgen María, Ruth, Daniel, el pan de carestía, San Francisco de Asís, Arca de la Alianza... etc.) se combinan con una actitud transgresora que se inicia en el «Libro segundo» («[...] no te importan nada / los cristianos») y que se dispara en el «Libro tercero», a un nivel inconcebible en *Presencia*:

Señor, haz a uno espléndido, a Uno grande,  
crea para su vida un vientre hermoso,  
y erige como un pórtico su falo  
en un bosque dorado de jóvenes cabellos,  
y los blancos ejércitos, los jinetes guerreros,  
al semen en millares que se juntan.

Por otro lado, la tradición grecolatina tan evidente en Cortázar, apenas está presente en la obra de Rilke, donde tan sólo aparece la figura de Orfeo.

De este modo, podemos decir que *El libro de las horas* es una fuente temática para *Presencia*, pero esto no impide que el autor aporte su visión particular. Asimismo, Cortázar es conocedor de la obra completa de Rilke, y la influencia de su pensamiento se extiende hasta el ámbito personal, como corrobora la correspondencia. Aunque el

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 13.

joven poeta asuma algunos rasgos formales de *El libro de las horas*, éste se desmarca e incorpora el clasicismo del soneto, el estilo gongorino y sobre todo el purismo y el hermetismo mallarmeños. El autor es capaz de absorber y combinar diferentes tradiciones y adaptarlas a sus fines expresivos. Por lo tanto la intertextualidad no debe entenderse como una causa de ensombrecimiento del poeta. Se trata más bien de lo contrario, Cortázar en *Presencia* domina y hace suya la tradición. De este modo, *El libro de las horas* de Rilke supone una base temática sobre la que se construye el poemario sin sepultar el estilo del primer Cortázar.

*Presencia* debe entenderse como un ejercicio estético que demuestra el perfecto dominio de las formas por parte del poeta. Se da la absorción de la tradición grecolatina, bíblica, del Siglo de Oro y simbolista, combinada con la temática rilkeana, el esteticismo modernista, la huella de Neruda y la de poetas argentinos contemporáneos a nuestro joven escritor. Es destacable su acierto en cuanto a la organización temática que da lugar a una interpretación progresiva. También es encomiable la armonía de las imágenes, siempre en consonancia con el estado anímico de la voz poética o de los personajes que aparecen en los poemas. Tampoco debe desatenderse la simbología de estas imágenes y sobre todo su ordenación, en concordancia con el recorrido del sol y el ciclo vital del hombre. Estamos ante unos poemas donde nada es casual, todo está en el lugar preciso.

Nos interesa destacar también el extenso conocimiento y manejo de la mitología grecolatina, por medio de la cual el autor procede a la paganización de lo cristiano. La trascendencia del arte es el fin último de *El libro de las horas*, y en *Presencia* ésta viene representada no únicamente a través de Dios. Cortázar toma como paradigma de lo poético y privilegia la figura de las musas y el dios de la poesía, Apolo, sin descartar la visceralidad dionisiaca. De este modo, el mundo grecolatino no es sólo un referente sino que se sitúa por encima del dogma cristiano.

Encontramos el caldo de cultivo de todo lo que ya es y será Julio Cortázar. Sin embargo, *Presencia* es sin duda el poemario más desatendido por parte de la crítica. Quizás el mismo Cortázar así lo prefiriese, tal y como apunta su decisión de no reeditar la obra, pero esto viene condicionado por su recepción. Los íntimos amigos del autor —la mayoría de ellos pertenecientes a la intelectualidad argentina, tal y como señalamos— no muestran ningún entusiasmo respecto a *Presencia*, más bien todo lo contrario. En una carta fechada en enero de 1939 dirigida a Luis Gagliardi, Cortázar se refiere a esto, y al poco eco que ha causado la obra en el ámbito literario. Se demuestra

aquí que el autor esperaba algún tipo de reconocimiento por parte de sus amigos poetas, quienes, como sabemos, dirigían importantes revistas literarias:

Como sé que usted se interesó por *Presencia*, le diré las últimas novedades que se registran en torno a él; primero, silencio absoluto de la crítica; segundo, a mis amigos no les gusta, salvo peregrinas excepciones; tercero, yo me muero de risa por lo primero y lo segundo.<sup>183</sup>

Como prueba otra carta dirigida también a Gagliardi, fechada en febrero de 1940, Cortázar tiene entre manos un nuevo poemario que supone una evolución respecto a *Presencia*. Esto da lugar a una sutil autocrítica con motivo de la nueva indagación poética, que sin embargo no implica un rechazo respecto a la primera obra:

Con *Presencia* pasa esto: que mi orgullo lo perdió. Ocurre que toda la primera parte es soberbiamente oscura, hay deliberación y vanidad; yo quería rechazar al lector amigo de lo simple, de lo correcto. Y tanto lo conseguí, que muy pocos se dieron cuenta de la sencillez, de la ausencia de artificio que reinaba en el resto de libro. No estoy arrepentido, por otra parte; nunca he pensado en el lector cuando escribo; usted sabe hasta qué punto es íntimo mi verso. Pero en esta nueva tentativa [...] me he quitado la pesada sobrepelliz del soneto (piedra preciosa que sólo unos pocos elegidos facetaron con perfección) y me he quedado con mi piel desnuda [...].<sup>184</sup>

Se trata del poemario *De este lado*, con el que Cortázar se presenta al concurso *Martín Fierro*. De todos modos, debemos señalar que el autor volverá nuevamente a componer sonetos, ya que dijimos que nunca reniega de ellos. Comprobamos así que inmediatamente después del primer poemario, Cortázar continúa cultivando el género poético en busca de un nuevo tono menos hermético. *Presencia* debe considerarse una obra de juventud, en la que el autor se muestra prudente ante su publicación debido al nivel literario que se impone a sí mismo. Posteriormente, la recepción predominantemente negativa de la obra le abocará a tomar la decisión de no reimprimirla. Sin embargo, todo ello es independiente a la riqueza de *Presencia* y a su relevancia en la trayectoria poética de Cortázar.

---

<sup>183</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 45. También en Saúl Yurkievich, «Notas a esta edición», en *Obras completas IV. Poesía y poética*, op. cit., p. 38.

<sup>184</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), op. cit., pp. 78-79.



#### 4. *Pameos y meopas* (1971)

##### 4.1 De 1938 a 1971: trayectoria vital, crítica y poética

Deben transcurrir treinta y tres años desde la aparición de *Presencia* para que Cortázar se decida a publicar otra obra exclusivamente poética. El motivo de este largo silencio se debe a la «fría recepción, estrictamente privada»<sup>185</sup> que suscita el primer poemario. A pesar de la decepcionante acogida de *Presencia* por parte de sus íntimos, Cortázar cambia su tono, abandonando el soneto —temporalmente— y apuesta por una mayor claridad expresiva. Así, se presenta al mencionado concurso *Martin Fierro* en 1940, pero no obtiene los resultados esperados<sup>186</sup>. Es a partir de este momento cuando el autor parece decidir de forma definitiva no publicar su obra poética. Así lo declara posteriormente en *La vuelta al día en ochenta mundos*, haciendo alusión a la significativa fecha de la publicación de *Presencia*, que simboliza su primera decepción como poeta: «para mandar poemas la ida me cortó el chorro allá por los años treinta y ocho»<sup>187</sup>. Por lo tanto, es después de *Presencia*, y más concretamente a partir de 1940, cuando podemos hablar de una clara reticencia del autor a publicar su poesía, pero no antes, tal y como la crítica se ha empeñado en afirmar.

Como prueba de esta reticencia, cabe fijarse en la frecuencia con la que Cortázar da a conocer su poesía, algo que sintetiza Mesa Gancedo<sup>188</sup>. Entre 1938 y 1960 el autor argentino tan sólo publica seis poemas en revistas argentinas poco conocidas, de provincias (*Oeste*), o universitarias (*Verbum*). Durante este periodo destaca la aparición de «Masaccio» —el poema que más veces publica— en la revista *Sur*, el mismo año en que se edita por primera vez el volumen de cuentos *Bestiario* (1951). Sin embargo, esta aparición excepcional de la poesía cortazariana empieza a cambiar a partir de 1961, año en el que se incluyen trece poemas en la revista mexicana *Cuadernos del Viento*. Esto «supone el primer atisbo de reivindicación de su poesía»<sup>189</sup>, que dará lugar a la inclusión de poemas en sus libros-almanaque. De este modo, en *La vuelta al día en*

---

<sup>185</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar poeta, “Tel qu’en lui-meme”», en Vicente Cervera Salinas y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América. In honorem Victorino polo (Tomo II)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, p. 69.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>187</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, p. 41. Esta cita también aparece en Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar poeta, “Tel qu’en lui-meme”», *op. cit.*, p. 79.

<sup>188</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 59.

*ochenta mundos* (1967) aparecen diez poemas. Pero es en *Último round* (1969) donde el autor da a conocer verdaderamente su condición de poeta, ya que incluye cuarenta y tres poemas, treinta y nueve de ellos inéditos. Esta progresiva reivindicación iniciada en el año 61 culmina con la publicación de *Pameos y meopas* diez años después. En este poemario aparecen setenta poemas, cincuenta y cuatro de ellos inéditos.

A pesar de su invisibilidad poética casi rotunda hasta los años sesenta, lo cierto es que Cortázar no abandona nunca la poesía. Debido a sus fracasos previos, el género poético queda relegado al terreno más íntimo y personal, convirtiéndose en una actividad secreta pero constante. Así pues, cabe preguntarse qué es lo que lleva al autor a romper su silencio y a publicar una obra exclusivamente poética después de tantos años. Debemos referirnos entonces a un suceso biográfico<sup>190</sup>. A finales de 1963, Cortázar viaja a Cuba como invitado especial para formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas. Allí surgen estrechas amistades con integrantes del mundo intelectual y revolucionario cubano, tal y como Roberto Fernández Retamar, Haydée Santamaría, Lisandro Otero, Edmundo Denoes y Antón Arrufat, entre otros, y en su segundo viaje tendrá la oportunidad de conocer a José Lezama Lima. Después de su primera visita a la isla, Cortázar se convierte en integrante del Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas*, y de esta forma queda vinculado no sólo a la cultura sino también a la Revolución cubana. A pesar de que su relación con ésta sufre altibajos, gracias a ella nace en él una conciencia latinoamericana, y por ende un compromiso político que será constante hasta el final de su vida:

entré en un contexto popular que no conocía porque, como pequeño burgués estetizante, me había mantenido muy lejos de todo lo que podemos llamar muchedumbre o multitud. Ahí, de golpe, me metí en un conjunto en donde todo el mundo tenía alguna cosa que decir, alguna cosa que hacer, donde los problemas eran terribles cotidianamente, y de golpe empecé a sentir por primera vez lo que era América latina. [...] En ese momento empecé a comprender que los libros deben llevar a la realidad y no la realidad a los libros, con el perdón de Mallarmé a quien tanto quiero.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, pp. 153-174.

<sup>191</sup> Julio Cortázar, *apud* Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 153.

De este modo, la experiencia de la Revolución cambia su visión del mundo<sup>192</sup>. Abandona el solipsismo y posa sus ojos en el otro; este cambio sustancial se da tanto en lo vital como en lo literario, dos planos que a estas alturas ya son inseparables en Cortázar. El autor pasa del individualismo a la «noción de prójimo»<sup>193</sup>, que da lugar a obras como *Libro de Manuel* (1973). El compromiso político de Cortázar no sólo provoca la evolución de su prosa, sino que altera su actitud respecto a su poesía: «Publicar poesía supone para Cortázar, en este momento (comprometido con la revolución cubana [...]), un riesgo necesario en el proceso de elección y construcción de una identidad literaria, un proyecto cada vez más acuciante»<sup>194</sup>. Romper con su silencio implica para el autor la asunción de su propia identidad. Por otro lado, tampoco debe olvidarse la influencia del mayo francés en él, algo que expresa explícitamente en su poesía. El mejor ejemplo de ello es el poema-collage «Noticias del mes de Mayo» de *Último round*, cuya resonancia se hace palpable en el prólogo de *Pameos y meopas*, tal y como veremos. Aunque este cambio de perspectiva es decisivo, son dos circunstancias<sup>195</sup> concretas mencionadas en este prólogo las que finalmente llevan a Cortázar a publicar su poesía. En primer lugar, su encuentro con Gianni Toti en el Congreso Cultural de la Habana, supuestamente en 1968. Hacemos esta matización ya que a pesar de que Cortázar ofrezca esta fecha en el prólogo, en cartas fechadas en 1967 se menciona el encuentro con Toti en La Habana. Un claro ejemplo es una carta dirigida a Francisco Porrúa el 6 de abril de 1967: «¿Te conté. Hablando de Italia, que Gianni Toti, crítico y poeta [...] se encontró conmigo en La Habana, y me anunció que amaba mi poesía (sic) y que estaba firmemente dispuesto a vencer mis resistencias y publicar un volumen en italiano?»<sup>196</sup>. Por otro lado, la insistencia de dos miembros del consejo de redacción de *Ocnos*, Joaquín Marco y José Agustín Goytisolo, para que Cortázar publique un volumen de poesía da resultado. Nos referiremos a ambas circunstancias más adelante.

A excepción de algunos poemas, la mayoría de textos de *Pameos y meopas* están fechados entre 1950-1958<sup>197</sup>. Estos años constituyen la época de transición entre Buenos Aires y París, y, por lo tanto, «una etapa crucial en el desarrollo personal y

---

<sup>192</sup> Julio Cortázar, «Julio Cortázar: Modelos para desarmar», en Saúl Sosnowski, *Espejo de escritores*, Hanover, Ediciones del Norte, 1985, p. 43.

<sup>193</sup> *Ibíd.*

<sup>194</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Cortázar poeta, “Tel qu’en lui-meme”», *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>195</sup> Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, *op. cit.*, 1994, p. 36.

<sup>196</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 399.

<sup>197</sup> Andrés García Cerdán, «La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso», *Cartaphilus*, nº 5 (2009), p. 55.

literario de Cortázar»<sup>198</sup>. Debe señalarse que previamente renuncia a su cátedra en la Universidad de Cuyo. Esto se debe a su oposición al gobierno de Perón, que lo lleva incluso a ser encarcelado durante un motín estudiantil<sup>199</sup>. De este modo, el escritor vive una vida especialmente individualista en Buenos Aires<sup>200</sup>, y aunque no apoya al régimen peronista, tampoco se identifica con la oposición<sup>201</sup>; así lo aclara Luis Harris:

la oposición al peronismo había polarizado la opinión pública, creando una situación de extremos absolutamente maniqueos, el intelectual sin filiación concreta corría el riesgo de hacer un papel ridículo. Para los que creían —como Cortázar— que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazaban las figuras ambiguas de Perón y su mujer, sin poder por otra parte incorporarse a las filas de una oposición en general tan oportunista como el régimen contra el que combatían, una posible alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismo.<sup>202</sup>

En 1951 Cortázar obtiene una beca del gobierno francés para residir un año en París. La situación política argentina es, sin duda, una de las principales motivaciones que le llevan a abandonar su patria<sup>203</sup>. Su estancia en la capital francesa se alarga dos años y posteriormente regresa a Argentina, donde reside por poco tiempo para instalarse de forma definitiva en París<sup>204</sup>. Es en esta ciudad, paradójicamente, donde se empieza a gestar la noción de prójimo<sup>205</sup> —que alcanza su cenit con la experiencia cubana, tal y como señalábamos—, en contraposición a la actitud de esteta, indiferente a la política, que, según sus propias declaraciones, caracterizaba al autor en Argentina.

---

<sup>198</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 51.

<sup>199</sup> Luis Harris, *op. cit.*, p. 283.

<sup>200</sup> Después de su estancia en Mendoza, Cortázar se traslada a Buenos Aires y describe de esta manera cómo era su vida en una carta a Graciela Maturo (Graciela de Sola por entonces): «De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente» (Julio Cortázar, *apud*, Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 89).

<sup>200</sup> Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 58.

<sup>201</sup> *Ibíd.*

<sup>202</sup> Luis Harris, *op. cit.*, pp. 283-284.

<sup>203</sup> Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 89.

<sup>204</sup> *Ibíd.*, pp. 93-94.

<sup>205</sup> El propio Cortázar declara: «París fue un poco mi Camino de Damasco, la gran sacudida existencial. [...] Eso puede explicar por qué, de golpe me intereso por el prójimo del que había estado bastante separado en Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo esto queda barrido por una especie de presencia física del hombre como prójimo» (Julio Cortázar, *apud*, Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 95).

Los textos que componen *Pameos y meopas* son seleccionados por el propio autor<sup>206</sup>, por lo que son deben ser considerados, tal y como señala Mesa Gancedo, representativos de su trayectoria vital y poética de esos años, y por ende, claramente significativos dentro de su producción literaria en general<sup>207</sup>.

Hemos señalado que en 1940 Cortázar abandona el hermetismo de *Presencia* y apuesta por una mayor claridad expresiva. La mayoría de textos de *Pameos y meopas* no sólo serán representativos de esto, sino que derivan de un cambio en la poética cortazariana, que se manifiesta en la producción crítica del autor durante los años 40. Cabe referirse en primer lugar al ensayo «Rimbaud» (1941), mencionado anteriormente. Según Jaime Alazraki, este texto debe considerarse «un primer bosquejo, una versión muy simplificada todavía de una cosmovisión dispersa en toda su obra y que da su medida mayor en *Rayuela*<sup>208</sup>». Asistimos a un cambio en la concepción literaria de Cortázar, anteriormente adscrito a la poética mallarmeana, que deja de lado por el vitalismo de Rimbaud. Esto le abocará a la influencia del surrealismo y el existencialismo. En el ensayo el autor expone que si para Mallarmé la Poesía es un fin en sí mismo, para Rimbaud ésta supone un medio para llegar al verdadero Yo: «Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir llaves»<sup>209</sup>. Mallarmé pretende alcanzar la «pura flor del poema»<sup>210</sup>, es decir, el ideal de Belleza. Consecuentemente, su obra es una tentativa condenada al fracaso, puesto que el resultado nunca le satisface:

Él supo que la Poesía es un sacrificio [...]. Desangrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin —cuando cayó en el total hermetismo que lo libró de la muerte—, su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico<sup>211</sup>.

En contraposición a ello, Cortázar señala que la búsqueda de la plenitud vital, la verdadera ambición de Rimbaud, es lo que alimenta su poesía:

---

<sup>206</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 211.

<sup>207</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 60.

<sup>208</sup> Jaime Alazraki, «Prólogo», en Julio Cortázar, *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 10.

<sup>209</sup> Julio Cortázar, «Rimbaud», en *Obra crítica / 2*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>210</sup> *Ibíd.*

<sup>211</sup> *Ibíd.*, pp. 18-19.

Rimbaud [...] se siente con fuerzas para luchar, quiere abrirse camino a través del infierno, a través de la Poesía, y alcanzar por fin la conquista de su propio Yo, libre de condicionantes insoportables. Porque es rebelde, lucha; porque es orgulloso, se debate. Más allá está la Vida —poesía, libertad, divinidad—; y todo su terrible camino no es más que un reiterado más allá. Aun aceptando que hubo en él la esperanza de llegar a lo absoluto de la Poesía, de lograr un conocimiento de lo incognoscible mediante la aprehensión poética, todo ello no era un fin en sí, como pudo serlo para Mallarmé, sino el peldaño supremo desde el cual le sería dada la contemplación de sí mismo, desnudo de escoria, diamante ya, enfrentándose con lo divino de igual a igual.<sup>212</sup>

La preocupación estética, la deshumanización, el hermetismo y el purismo expresivo tomados de Mallarmé, tan bien condensados en *Presencia*, se rinden ante la «experiencia poética del hombre»<sup>213</sup> que encarna Rimbaud:

Él es el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas y, salvado por una inercia de vida, quiere alejarse de lo que considera clausurado para siempre. Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo la historia de su sangre. Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver».<sup>214</sup>

A partir de ahora, Cortázar llevará a cabo la humanización no sólo de su poesía, sino también de su literatura en general. Rimbaud será el «punto de partida»<sup>215</sup> para la inquebrantable unión entre literatura y realidad, siendo la primera una herramienta para la conquista de la segunda. Esta concepción queda expresada en una carta dirigida a Roberto Fernández Retamar en 1967: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad»<sup>216</sup>. A pesar de ello, Cortázar nunca renegará de Mallarmé —tal y como sucede con sus sonetos—, a quien

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>216</sup> Julio Cortázar, «Cartas a R. Fernández Retamar y Haydée Santa María publicadas en Casa de las Américas», *Casa de las Américas*, (nº 145-146, especial dedicado a Cortázar), 1984, p. 62.

siempre considerará un «verdadero maestro de poesía»<sup>217</sup>, y por ello seguiremos encontrando poemas donde se le homenajea explícitamente, como es el caso de *Pameos y meopas* y *Salvo el crepúsculo*. Del mismo modo, cabe recordar que la influencia de Rimbaud ya está presente en *Presencia*, por lo que no podemos hablar de cambios bruscos en la poética cortazariana, sino más bien de una evolución donde siempre persiste una sutil continuidad.

Si la figura Rimbaud consolida en nuestro autor la creencia de que la poesía puede cambiar la vida, Cortázar irá a parar inevitablemente al surrealismo, que ya conocía desde 1932 gracias a *Opio* de Cocteau, como se ha mencionado anteriormente. Los surrealistas reconocen su filiación a Rimbaud, a la que se agrega la de Lautrémont<sup>218</sup>. La afirmación «*Car Je est un autre*» de *Lettre du Voyant*, da lugar a la creencia surrealista de que «órdenes inconscientes, categorías abismales, rigen y condicionan la Poesía»<sup>219</sup>. No obstante, como señala Alazraki<sup>220</sup>, ya vemos en Cortázar una leve actitud crítica respecto al movimiento, puesto que distingue entre un surrealismo revolucionario, al que se adscribe, y otro que cae en la banalidad efectista:

Los surrealistas —pragmáticos— convirtieron esa hipótesis en un método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño o de una escritura automática. Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello; él no prosiguió un propósito de liberación y sublimación del «*autre*», sino del «*Je*». [...] Creer a Rimbaud un poeta que se confía a impulsos inconscientes, sería equivocarse en lo fundamental [...] Aun reconociendo el poder del «otro», su obra es profundamente meditada [...] una arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé.<sup>221</sup>

A pesar de todo, el surrealismo supone para Cortázar el descubrimiento de un nuevo mundo, y se convierte en una de las influencias más rotundamente evidentes de su obra. Por otro lado, el autor opina que la lucha contra la «realidad odiosa»<sup>222</sup> de Rimbaud, hace que la recepción de su obra en el lector del s. XX quede tamizada de existencialismo.

---

<sup>217</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé», *Arrabal*, n° 2-3 (2000), p. 99.

<sup>218</sup> Julio Cortázar, «Rimbaud», *op. cit.*, p. 17.

<sup>219</sup> *Ibid.* p. 19

<sup>220</sup> Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>221</sup> Julio Cortázar, «Rimbaud», *op. cit.*, p. 19

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 21

Las reflexiones que derivan de «Rimbaud» en torno al surrealismo y el existencialismo dan lugar a uno de los ensayos más relevantes del autor, «Teoría del túnel» (1947), donde su poética aparece más definida. En este segundo ensayo, Cortázar apuesta por la abolición de los géneros, concretamente de lo narrativo y lo poético, cuya amalgama vincula con el surrealismo<sup>223</sup>. Esto se debe a que el autor entiende que no existe la novela surrealista:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen “novelas” surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética, como *Cholera* de Delteil o *Nadja* de Breton». <sup>224</sup>

De este modo, reconoce el surrealismo como una cosmovisión que concibe la realidad poéticamente, y por ello abre sus posibilidades y la libera de los límites impuestos por la razón y la lógica: «El surrealismo ha sido con todo el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. [...] el surrealismo concibe, acepta y asume la empresa del hombre desde y con la Poesía»<sup>225</sup>. No obstante, Cortázar es consciente de que el surrealismo se traicionó a sí mismo al convertirse estrictamente en un movimiento literario<sup>226</sup>. Por ello admite que, paradójicamente, el surrealismo es más eficaz en manos de los no surrealistas, es decir:

los escritores contemporáneos que en modo alguno rechazan la filiación tradicional, pero a quienes oscuras urgencias convencen de que sólo con una intensa asimilación de contenidos poéticos podrán vivificar [...] lo literario y mantener viva su evolución paralela a las apetencias del tiempo.<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Saúl Yurkievich, «Un encuentro del hombre con su reino», en Julio Cortázar, *Obra crítica / 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 26.

<sup>224</sup> Julio Cortázar, «Teoría del túnel», en *Obra crítica / 1*, op. cit., p. 105.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>226</sup> «De la década que precede a la nuestra, cabe acusar por un lado la declinación perceptible del esfuerzo extraestético, y la general recaída en moldes literarios (incluso por parte de los más ahincados rebeldes, como los franceses Breton, Soupault y Aragon en el orden surrealista)» (Julio Cortázar, *ibid.*, p. 76).

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.



Así, introduce un término específico para designar a estos escritores: «Poetista mentaría al escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener la literatura»<sup>228</sup>. Seguidamente, menciona una serie de obras como ejemplo: «*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, The Waves, Les Enfants Terribles, Le Grand Meaulnes, The Turn of the Screw*»<sup>229</sup>.

Pero como señala Saúl Yurkievich, para Cortázar el poetismo no es suficiente, puesto que entiende que la obra debe incluir y abarcar la inquietud gnoseológica y ética del ser humano<sup>230</sup>. Por lo tanto, escribir debe ser un acto de concienciación que represente los interrogantes del hombre respecto a su destino y el sentido de la vida<sup>231</sup>. Así, Cortázar entiende que la plasmación de valores que trasciendan la propia individualidad permitirá al autor superar la soledad de su existencia, de este modo escribir se concibe como una «tentativa de conquista»<sup>232</sup> de la realidad.

El autor entiende que tanto el poetismo como el existencialismo, aparentemente opuestos —principalmente debido a la «actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial»<sup>233</sup> del primero, y la «actitud realista, científica, histórica y social»<sup>234</sup> del segundo—, son perfectamente conciliables. Así perfila la nueva poética que se ha ido gestando desde el 41:

Su poética más que en una estética consiste en una mayéutica; aspira a conjugar el surrealismo (aprehensión analógica, dimensión poética, “diario de viaje al paraíso y noticia de extravío”) con existencialismo (combate que libra el hombre por sí mismo para alcanzar y tender un puente sobre el hiato del yo al tú al él) y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana.<sup>235</sup>

Cabe destacar que Cortázar seguirá reflexionando en torno al surrealismo en los próximos años. En «Muerte de Antonin Artaud» (1948), concibe la figura del francés recientemente fallecido como paradigma del surrealismo en su más alto grado de autenticidad: «un surrealismo no literario, anti y extraliterario»<sup>236</sup>. Artaud se contrapone

---

<sup>228</sup> *Ibíd.*, p. 110 (nota a pie de página).

<sup>229</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>230</sup> Saúl Yurkievich, «Un encuentro del hombre con su reino», *op. cit.*, p. 27.

<sup>231</sup> *Ibíd.*

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>233</sup> Julio Cortázar, «Teoría del túnel», *op. cit.*, p. 117.

<sup>234</sup> *Ibíd.*

<sup>235</sup> Saúl Yurkievich, «Un encuentro del hombre con su reino», *op. cit.*, p. 29.

<sup>236</sup> Julio Cortázar, «Muerte de Antonin Artaud», en *Obra crítica / 2, op. cit.*, p. 153.

a los propios cabezas del movimiento que ceden ante la presión estética y académica que pretende integrar el surrealismo en un capítulo más de la historia de la literatura<sup>237</sup>.

Con apasionamiento Cortázar declara:

la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar, una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teología).<sup>238</sup>

Por otra parte, a pesar de su insistencia ya insinuada en «Rimbaud» y reiterada en los ensayos anteriores respecto a la derrota surrealista, en «Un cadáver viviente» (1949), como el título indica, el autor proclama que el surrealismo no ha concluido y que se trata de un «vivísimo muerto»<sup>239</sup>. «Irracionalismo y eficacia» (1949) es otro texto relevante, ya que Cortázar declara que el surrealismo es «la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado»<sup>240</sup>.

Otra cuestión que Cortázar reprocha a los surrealistas es que considera que reanimaron el lenguaje sin realmente revivirlo<sup>241</sup>. Esto nos conduce a la célebre cita de *Rayuela*:

Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa de occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desplegarse brutalmente de ellas.<sup>242</sup>

De este modo, coincidimos con la conclusión de Evelyn Picon Garfield en no considerar a Cortázar —como él mismo nunca se consideró— un escritor surrealista. Sin

---

<sup>237</sup> *Ibíd.*

<sup>238</sup> *Ibíd.*, pp. 153-154.

<sup>239</sup> Julio Cortázar, «Un cadáver viviente», en *Obra crítica / 2*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>240</sup> Julio Cortázar, «Irracionalismo y eficacia», en *Obra crítica / 2*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>241</sup> Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975, p. 216.

<sup>242</sup> Julio Cortázar, cap. «99», en *Rayuela*, *op. cit.*, p.469.

embargo, la influencia de la cosmovisión surrealista es indiscutible a lo largo de su obra<sup>243</sup>.

Después de este recorrido teórico nos será más fácil comprender que, sobre todo a lo largo de los años 50, convivan en nuestro autor diversas poéticas.

## 4.2 Análisis

En el prólogo de *Pameos y meopas*, «Por lo demás es lo de menos», encontramos manifiesta la actitud del autor respecto a su poesía y su concepción poética renovada debido al compromiso político. Aparecen dos personajes de una novela reciente, Calac y Polanco, de *62. Modelo para armar* (1968). Cortázar comenta con estos personajes aspectos sobre la publicación de su poesía y ambos intervienen al final del texto para acentuar el carácter irónico de éste. Como anunciamos, se hacen explícitas las dos circunstancias que llevan al autor a romper su silencio poético. Primeramente, menciona su encuentro con Gianni Toti en la Habana, donde el italiano le hace una declaración que no duda en transcribir: «De todo lo que has escrito, lo que a mí realmente me gusta es tu poesía». A partir de este momento, el tono sardónico de Cortázar empieza a asomar:

Como eso sucedía en el primer territorio libre de América, consideré que no podía negarle el derecho a manifestar su opinión, aunque las caras de algunos amigos presentes tendían a dar una impresión de pataleta o de directo a la mandíbula. Así fue cómo este cronopio anunció que iba a traducir poemas míos al italiano, cosa que además hizo por todo lo alto y gracias a lo cual uno de estos días los estupefactos habitantes de la bota van a empezar a leer textos que tal vez ocasionen la lapidación de las ventanas de Gianni, que según se sabe vive en la Vie Giornalisti 25, Roma.

Así pues, el entusiasmo de Gianni Toti por la poesía cortazariana deriva en la publicación de *Le regioni della collera* (1982). No con menor ironía el autor se refiere a la petición de Joaquín Marco y José Agustín Goytisolo («amigos insensatos») de publicar el presente poemario. Sin embargo, para no dar lugar a la malinterpretación, se dispone a hacer una aclaración. Señala que no reniega de sus poemas, su actitud

---

<sup>243</sup> Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, op. cit., p. 248.

reticente no es para con ellos, sino que está ligada al hecho de publicarlos. La poesía se ha convertido para Cortázar en un género muy personal, puesto que es el que contiene más de sí mismo:

mis poemas no son como esos hijos adulterinos a los que se reconoce *in articulo mortis*, sino que nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos.

Otro aspecto interesante del prólogo son las concepciones metapoéticas que Cortázar va desprendiendo con naturalidad. Sigue abogando por la abolición de los géneros, y entiende que es necesario dejar de lado la noción burguesa e intelectual de poeta. La poesía va más allá del poema, sus posibilidades trascienden de la propia literatura y deben encaminarse a conquistar la vida del hombre: «la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, en los *graffitti*». Aquí resuena el mayo francés, y especialmente «Noticias del mes de mayo». La primera afirmación de la cita ofrecida deriva de una inscripción incluida en este poema, tomada de la Rue Rotrou: «LA POESÍA ESTÁ EN LA CALLE»<sup>244</sup>. Seguidamente, en el prólogo se incluye una inscripción que el autor encuentra en una galería del metro de París, análoga a las que aparecen<sup>245</sup> en este poema-collage: «POÈTES DES MURAILLES, REVEILLEZ-VOUS!». La poesía a ojos de Cortázar se manifiesta, por lo tanto, en todo tipo de lugares una vez superado el encasillamiento tradicionalista de los géneros literarios:

la poesía del hombre de hoy [...] se da cada día más (si dejamos caer las máscaras, si vivimos calle abierta y amenazadora y exaltante del tiempo revolucionario) en el lenguaje de las tizas en los muros, de las canciones de Leó Ferré, de Atahualpa Yupanqui, de Caetano Veloso, de Bob Dylan, de Raimon y de Leonard Cohen, en el cine de Jean-Luc Godard y de Glauber Rocha, en el teatro de Peter Weiss, en los juego psicodélicos, en los *happenings* y en las provocaciones

---

<sup>244</sup> Julio Cortázar, *Último Round*, Editorial rm, Barcelona, 2010, p. 56.

<sup>245</sup> «SEAN REALISTAS: PIDAN LO IMPOSIBLE» (*ibíd.*, p. 51), «LA REVOLUCIÓN ES INCREÍBLE PORQUE ES VERDADERA» (*ibíd.*), «LA IMAGINACIÓN TOMA EL PODER» (*ibíd.*, p. 53), «DURMIENDO SE TRABAJA MEJOR: FORMEN COMITÉS DE SUEÑOS» (*ibíd.*, p. 62).

de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico.

Para Cortázar, esta actitud comprometida más que nunca con la realidad no es incompatible con la publicación de poemas que suponen una mirada nostálgica al pasado. Para crear un «hombre nuevo», es consciente de que no se debe olvidar lo que uno ha sido y siempre será, un poeta. Entiende que la revolución debe hacerse a través de la poesía, por ello la publicación de *Pameos y meopas*, a pesar de incluir poemas pertenecientes al pasado, es pertinente. Por último, Cortázar nombra a esas «sombras queridas» o influencias que lo acompañaron durante la gestación de los poemas, así como Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío o Salinas.

Cabe destacar que a estas alturas Cortázar ha acabado por asimilar públicamente su condición de poeta<sup>246</sup>, que como dijimos empieza a consolidarse en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*. Así lo declara el autor en una carta dirigida a Graciela Maturo unos meses antes de la publicación de *Pameos y meopas*:

Ah, at last but no least (digamos...) unos cronopios insensatos agrupados bajo el nombre de *Ocnos* en España, van a publicar un volumen de poemas; la amistad de todos ellos acabó por vencer mi vieja resistencia a publicar poemas, ya un poco resquebrajada en los dos libros-almanaque, de manera que me pareció una coquetería de mal gusto seguir escondiendo cosas que siempre contaron mucho para mí; hice una selección y se los di; pienso que ese volumen deberá aparecer este año, quizá muy pronto.<sup>247</sup>

*Pameos y meopas* ya denota por el título un carácter lúdico y experimental. Este poemario supone la consolidación del prosaísmo en la poesía cortazariana, que, sin embargo, no excluye la solemnidad contenida tanto en la perfección formal como en el verso libre. Ambos tonos se complementan, aunque cabe decir que el prosaísmo poético de Cortázar tiene la virtud de alcanzar un lirismo rítmico, característico también de su prosa, que es perfectamente coherente con su idea de confluencia de géneros, o lo que

---

<sup>246</sup> Aunque el autor siempre se considera a sí mismo un poeta, en el sentido más amplio del término. Así lo expresa en una carta dirigida a Paul Blackburn: «Me alegra que me digas que estás trabajando en una recopilación y reedición de tus poemas anteriores [...]. Yo también, parece, me voy a convertir en un “poeta clasificado como poeta”, es decir que si siempre me consideré a mí mismo como poeta (sobre todo frente a la vida)» (Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976*, op. cit., p. 159).

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 211.

denomina poetismo. Cabe señalar que la diversidad no sólo atañe al estilo sino también a la temática. Ésta viene condicionada, en la mayoría de casos, por las circunstancias biográficas del autor, lo que corrobora la relación directa e íntima que declara respecto a su poesía. Así, el poemario se divide en seis secciones que estilística y temáticamente vienen situadas por unas fechas y localizaciones concretas.

El tema principal de la primera sección, «Larga distancia», es la evocación amorosa del poeta extrañado en una ciudad desconocida. Los poemas están fechados entre 1951-1952 y localizados en París; se sitúan, por lo tanto, en los primeros años de Cortázar en la capital. Se impone el verso libre y predomina un tono cercano y conversacional, que, sin embargo, está dotado de lirismo. El poeta ya no busca la solemnidad, hallamos, por el contrario, una ternura expresiva que acentúa su humanidad. La lección de Rimbaud ha sido aprendida, la Belleza como fin ha sido sustituida por la realización del hombre, de ahí que la voz poética aparezca más definida y próxima. Encontramos la presencia constante de un ritmo análogo a la prosa cortazariana, que ralentiza el tiempo y condensa el instante de significación trascendental. Es entonces cuando se derriban las fronteras entre lo real y lo imaginario, distinción que Cortázar siempre critica, considerando la imaginación como un pasaje que permite acceder a una nueva realidad donde el hombre es verdaderamente libre. El surrealismo no sólo estará presente en esta consideración que enfrenta al poeta con la supuesta realidad circundante, ya que los poemas están repletos de imágenes de corte surrealista.

El poeta se encuentra distanciado de su amada, a quien evoca por medio de la memoria del tacto. En esta sección es donde se hace más palpable la influencia de Salinas. Sin embargo, cabe decir que el sentimiento amoroso va más allá. La amada simboliza también la patria lejana que el poeta ha abandonado. Por ello la evocación de Buenos Aires vendrá siempre personificada por esa mujer ausente, incorpórea e indefinida. De este modo, el poeta la buscará en otras mujeres, tratando de engañar a los sentidos para volver a sentir su cuerpo, para darle forma a esa bruma que es su recuerdo, pero también para poder deambular, aunque sea momentáneamente, por su pasado porteño:

Esta noche, buscando tu boca en otra boca,  
casi creyéndolo, porque así de ciego es este río  
que me tira en mujer y me sumerge entre sus párpados,  
qué tristeza nadar al fin hacia la orilla del sopor

sabiendo que el placer es ese esclavo innoble  
que acepta las monedas falsas, las circula sonriendo.

Olvidada pureza, cómo quisiera rescatar  
ese dolor de Buenos Aires, esa espera sin pausas ni esperanza.  
Solo mi casa abierta sobre el puerto  
otra vez empezar a quererte,  
otra vez encontrarte en el café de la mañana  
sin que tanta cosa irrenunciable  
hubiera sucedido.

(«Afer such pleasures»).

Como Salinas, el poeta rememora el cuerpo de la amada y lo va dibujando detalladamente con palabras, concibiéndolo como una puerta para acceder al alma, para trascender. Así lo vemos en «Happy New Year», donde también se hace evidente el tono conversacional y la ternura expresiva señaladas: «Mira, no pido mucho, / solamente tu mano, tenerla / como un sapito que duerme así contento».

Por otro lado, aparece el poeta *flâneur*, perdido en una ciudad desconocida donde irremediablemente se ve abocado a recordar otra ciudad, Buenos Aires, y por lo tanto a la amada. París actúa como un pretexto para mirar atrás nostálgicamente. Es un lugar donde se siente solo y las imágenes lo llevan a comunicarse con otro tiempo. El poeta camina entre dos mundos, el porteño y el parisiense, desdoblándose, como sucede en tantos relatos de Cortázar, siendo quizás el caso más evidente «El otro cielo», de *Todos los fuegos el fuego* (1966). En «Hablen, tienen tres minutos», como el título indica, se da una hipotética conversación por cabina telefónica con la amada, y aparece la problemática de la ciudad como un despersonalizado aglutinamiento de personas que irremediablemente aísla al individuo:

De vuelta del paseo  
donde junté una florecita para tenerte entre mis dedos un momento,  
y bebí una botella de Beaujolais, para bajar al pozo  
donde bailaba un oso luna,  
en la penumbra dorada de la lámpara cuelgo mi piel  
y sé que estaré sólo en la ciudad  
más poblada del mundo.

En «Hic et nunc», vemos que el poeta deambula por París en busca de la amada. De este modo, la ciudad es una vía plausible para viajar en el tiempo y el espacio a través de la conciencia, y a la vez supone la imposibilidad física del reencuentro. Al poeta no le basta con la evocación, necesita la presencia física y real de la mujer. Esto lo

explica perfectamente Cortázar en una carta a Jean Bernabé en 1965 sobre *Rayuela*, que se hace muy pertinente en este poema: «La monstruosa paradoja del amor es que, como se dice por ahí, es “dador de ser”, enriquece ontológicamente, pero al mismo tiempo reclama un *hic et nunc* encarnizado, prefiere la existencia a la esencia»<sup>248</sup>. También en el texto se hace referencia a un suceso bíblico<sup>249</sup> apuntando a los peligros de mirar atrás, o sea, a la imposibilidad de desprenderse del pasado. Éste conquista el presente, el aquí y el ahora, perpetuándose:

Siempre andaré buscándote en el hoy  
de esta ciudad, de esta hora.  
Si me doy la vuelta, oh Lot, eres la sal  
donde mi sed se hace pedazos.

La cosmovisión surrealista se hace patente en el rechazo de la realidad cotidiana, concebida como una prisión del espíritu. El poeta entiende que la conformidad es la única postura que garantiza la inserción social y la prosperidad. Asoma entonces una actitud lúdica e infantil que tanto reivindica Cortázar a modo de provocación y escapatoria de la seriedad de una realidad mediocre, limitada y pervertida. En «El niño bueno», el poeta parece haber recibido una punición de la sociedad, y por ello parece escribir en la pizarra:

No sabré desatarme los zapatos y dejar que la ciudad me muerda los pies,  
no me emborracharé bajo los puentes, no cometeré faltas de estilo.  
Acepto este destino de camisas planchadas,  
llego a tiempo a los cines, cedo mi asiento a las señoras.  
El largo desarreglo de los sentidos me va mal, opto  
por el dentífrico y las toallas. Me vacuno.  
Mira qué pobre amante, incapaz de meterse en una fuente  
para traerte un pescadito rojo  
bajo la rabia de gendarmes y niñeras.

Con sorna, el poeta rechaza los valores burgueses que rigen no sólo la sociedad y sus costumbres, sino también la literatura. Se sugiere ya aquí que sólo el amor es capaz de sublevarse contra la cárcel cotidiana de lo políticamente correcto. Así, en «Ganancias

---

<sup>248</sup> Julio Cortázar, *Rayuela. 50ª Edición conmemorativa*, Madrid, Alfaguara, 2013, p. 623.

<sup>249</sup> La familia de Lot se dispone a huir de Sodoma que está siendo destruida por Dios por ser una ciudad repleta de gente cruel. Así, los ángeles les ayudan a escapar y les prohíben mirar atrás, pero la esposa de Lot los desobedece y se convierte en un pilar de sal (Génesis 19: 1-29), en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwner, 1999).



y pérdidas» cuando el poeta se engaña a sí mismo para adaptarse a las exigencias del día a día («Vuelvo a mentir con gracia, / me inclino respetuoso ante el espejo / que refleja mi cuello y mi corbata») es el recuerdo de la amada el que irrumpe y desploma esa falsa apariencia de conformidad respecto al mundo.

Es en el inicio de «Poema», donde se hace más evidente la influencia de Salinas:

Te amo por ceja, por cabello, te debato en corredores blanquísimos donde se  
juegan las fuentes de la luz,  
te discuto a cada nombre, te arranco con delicadeza de cicatriz,  
voy poniéndote en el pelo cenizas de relámpago y cintas que dormían en la lluvia.

A pesar de aludir a lo corpóreo, el poeta renuncia a darle una forma concreta a la amada, a encerrarla en un mero recuerdo o en una sensación, puesto que su esencia abarca mucho más. Sabe que la tentativa de definirla no hace más que limitar sus posibilidades («Busco tu suma»), como sucede con una obra de arte. En Salinas la amada existe por la invocación del poeta, en Cortázar también, pero éste va más allá<sup>250</sup>. El amante no busca la fusión con ella, la posesión absoluta por medio del cuerpo para llegar al alma o la esencia. En Cortázar la amada adquiere un carácter sacro, es una especie de médium, una llave para acceder a otra realidad, y por ende, para llegar a uno mismo. La mujer actúa como intermediaria hacia el Absoluto, como lo hacen Nadja o la Maga. Como lo surrealistas, Cortázar entiende que sólo a través del amor se puede acceder a la suprarrealidad. El poeta finalmente renuncia a la circunstancialidad del recuerdo que no hace más que aprisionar la esencia de la amada, por ello esparce esa memoria en las manos que toma de Salinas para cruzar el puente hacia otra realidad y hacia sí mismo:

Todo lo llevo sin esfuerzo, perdiéndolo de a poco.  
No inventaré la inútil mentira de la perpetuidad,  
mejor cruzar los puentes con las manos  
llenas de ti,  
tirando a pedacitos mi recuerdo,  
dándolo a las palomas, a los fieles  
gorriones, que te coman  
entre cantos y bullas y aleteos.

(«Ganancias y pérdidas»).

---

<sup>250</sup> Rubén Benítez apunta a la influencia limitada de Salinas en Cortázar: «Salinas es sólo el punto de partida. El punto de llegada difiere fundamentalmente. No es tanto la transformación del amado en la amada lo que importa a Cortázar, sino el amor como invención de una realidad objetiva», (Rubén Benítez, «La poesía lírica de Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 58).

Vemos, por lo tanto, que la metáfora del puente en el amor es anterior a *Rayuela*, aunque en esta novela alcanza su máxima expresión.

Por último, todo lo que hemos apuntado respecto a la amada como intermediara, alcanza su máxima expresión en «Encargo». El poeta le pide que lo destruya para poder llegar a sí mismo, a su verdadera esencia. Se invoca la violencia y la exasperación del amor como único medio de expiación para llegar a la pureza del ser. Vale la pena citar el poema completo:

No me des tregua, no me perdones nunca.  
Hostígame en la sangre, que cada cosa cruel sea tú que vuelves.  
¡No me dejes dormir, no me des paz!  
Entonces ganaré mi reino,  
naceré lentamente.  
No me pierdas como una música fácil, no seas caricia ni guante;  
tállame como un sílex, desespérame.  
Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dálos.  
Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y escamas.  
Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces.  
No me importa ignorarte en pleno día,  
saber que juegas cara al sol y al hombre.  
Compártelo.

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,  
lo que nadie te pide: las espinas  
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,  
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.

Curiosamente, debemos señalar que los poemas que constituyen «Larga distancia», como «Hablen, tienen tres minutos»<sup>251</sup>, se inspiran en una situación real de la vida de nuestro autor que implica a Aurora Bernárdez y a Edith Aron, la mujer que inspira el personaje de la Maga. Así se lo explica Cortázar a Fredi Guthmann en una carta fechada en mayo de 1953:

Recordarás algunos poemas que te leí en la Jochère y que te parecieron bastante buenos. En aquel momento creía haber perdido [...] [Aurora] para siempre y sólo me quedaba recordarla con la mayor dignidad posible. Pero las cosas pasaron de otra manera; ella vino a Europa y al encontré en París. Mi

---

<sup>251</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), *op. cit.*, p.440 (nota a pie de página de los editores Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga). En realidad se indica que Cortázar alude a los poemas pertenecientes a *Salvo el crepúsculo*, pero cabe señalar que en esta obra reaparecen gran parte de los textos de *Pameos* y *meopas*, por eso relacionamos el contexto biográfico con la sección «Larga distancia».

relación con Edith estaba ya terminada, pues se había construido en un plan primario y sin futuro. [...] Como recordarás el *tono* de mis poemas, te será fácil imaginar lo que este encuentro definitivo significa para mí. Mi mujer (me casaré con ella [...]) es argentina y estoy seguro de que [...] les gustará conocerla cuando vengan a París.<sup>252</sup>

En la siguiente sección, «Razones de la cólera», el tono conversacional deriva en el lunfardismo<sup>253</sup> y la elocuencia del tango. La voz poética, de acento porteño, presenta perspicacia y una actitud continuamente sardónica, haciendo alusión, en prácticamente todos los poemas, al régimen peronista. Las referencias históricas son explícitas y concretas, y es necesario referirse a ellas puesto que de lo contrario el sentido de los poemas se pierde. Se trata de textos con connotaciones sociopolíticas muy evidentes, cosa que no impide la predominancia de imágenes surrealistas. La sección presenta dos localizaciones diferentes: «Buenos Aires, 1950-1951, y «París, 1956». La primera corresponde precisamente a la estancia de Cortázar en Buenos Aires después de haber renunciado a su cátedra en la Universidad de Cuyo, donde trabaja en la Cámara del Libro y lleva una vida aislada e independiente<sup>254</sup>. También cabe señalar que en el 50 realiza un viaje turístico a Europa<sup>255</sup>, antes de marchar en 1951 durante dos años gracias a una beca, como dijimos.

En «1950 Año del Libertador, etc.», debemos detenernos en el título. El primer centenario de la muerte del General José de San Martín<sup>256</sup>, coincide con el término del primer gobierno de Perón, quien desde 1948 es el Gran Maestro de la Orden del Libertador San Martín<sup>257</sup>. Así, en 1950 el gobierno impone la inclusión de la leyenda «Año del Libertador General José de San Martín» de forma obligatoria<sup>258</sup>, lo que provoca la clausura de más de cuarenta diarios opositores al peronismo que no la incluyen en sus ediciones<sup>259</sup>. Por lo tanto, vemos la primera manifestación de la actitud sardónica del poeta que apuntábamos anteriormente. En el poema se incluye un epígrafe

---

<sup>252</sup> *Ibíd.*, p. 441.

<sup>253</sup> Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, op. cit., p. 39.

<sup>254</sup> Mario Goloboff, op. cit., p. 55.

<sup>255</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>256</sup> General argentino y una de las principales figuras de la independencia hispanoamericana.

<sup>257</sup> Guillermo Anad, «Presencia de los tangos en la poesía de Julio Cortázar», en Stewart King y Jeff Bowitt (eds.), *The space of culture. Critical readings in Spanish Studies*, Delaware, University of Delaware, 2004, p. 110.

<sup>258</sup> *Ibíd.*

<sup>259</sup> Equipo de todo-argentina.net, «Presidencia de Perón (1946-1952)», [en línea], <<http://www.todo-argentina.net/historia/peronista/peron1/1950.html>>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015].

que conforma seguidamente el primer verso del texto. Se trata del tango *Muñeca brava* (1929)<sup>260</sup> de Enrique Cadícamo. La inclusión del tango en la poesía alcanzará su cenit en *Salvo el crepúsculo*, como veremos. Se trata de un poema claramente autobiográfico, donde se hace referencia a la inadaptación respecto a una realidad que el poeta rechaza y de la que no puede escapar. Esto lo conduce a un aislamiento ilegítimo («la paz sin mérito»). También Cortázar parece evocar su infancia y adolescencia en Banfield, siendo un muchacho de sensibilidad excesiva y con tendencia enfermiza a la melancolía<sup>261</sup>, hasta referirse a su nombramiento de Profesor Normal y su estancia en provincias como docente:

Y si el llanto te viene a buscar  
agárralo de frente, bebé entero  
el copetín de lágrimas legítimas.  
Llorá, argentino, llorá por fin un llanto  
de verdad, cara al tiempo  
que escamoteabas ágilmente,  
llorá las desgracias que creías ajenas,  
la soledad sin remisión al pie de un río,  
la culpa de la paz sin mérito,  
la siesta de barrigas rellenas de pan dulce.  
Llorá tu infancia envilecida por el cine y la radio,  
tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor sin recompensa,  
llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta,  
llorá tu nombramiento o tu diploma  
que te encerraron en la prosperidad o la desgracia  
que en la llanura más inmensa te estaquearon  
a un terrenito que pagaste  
en cuotas trimestrales.

Vemos cómo la nostalgia del tango contagia al poeta desde su presente y se extiende hasta los recuerdos de su pasado. Se incluyen argentinismos como «patota», es decir, pandilla; al igual que las típicas costumbres sociales («el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta»).

En «Fauna y flora del río», evocando el río de la Plata como símbolo de la identidad nacional, se crítica el provincianismo de la sociedad argentina:

El río de la plata es [...]  
[...]

---

<sup>260</sup> Guillermo Anad, *op. cit.*, p. 110.

<sup>261</sup> Mario Goloboff, *op. cit.*, pp. 18-27

la renuncia al levante, porque el mundo  
acaba con los farolitos de la costanera.

En este poema también se hace referencia a un acontecimiento histórico concreto, como muestra del rechazo al peronismo. Debido a que el Rácing Club gana el campeonato de fútbol por segundo año consecutivo, el presidente Perón inaugura el estadio de Avellaneda el tres de septiembre de 1950<sup>262</sup>. De este modo, el poeta con sorna expresa nuevamente su condición aislada en la sociedad. Su lunfardismo otorga humor y espontaneidad al texto:

Para algunos todo es igual, mas yo  
no quiero a Rácing, no me gusta  
la aspirina, resiento  
la vuelta de los días, me deshago en esperas,  
puteo algunas veces, y me dicen  
qué le pasa amigo,  
viento norte, carajo.

Las costumbres argentinas siguen siendo atacadas en «Las tejedoras», haciendo especial hincapié en «esas hacendosas mujeres de los hogares nacionales» que perpetúan la tradición de las labores, indiferentes ante una realidad cada vez más absurda a ojos del poeta. Estas mujeres, parcas de lo cotidiano («la muerte es un tejido sin color y nos lo estás tejiendo»), encarnan la «peronización de la sociedad argentina»<sup>263</sup>. El final del poema («[...] tejiendo en un silencio insoportable / de tangos y discursos»), hace referencia a los discursos de Perón, que desde que toma el poder en 1946, controla los radios del país<sup>264</sup>. También cabe destacar que el gobierno peronista se apropia de figuras del tango como Gardel para crear símbolos nacionales<sup>265</sup>.

Al ritmo del chachachá, en «Sarao» se critica la burguesía nacional que intenta consolidar el gobierno de Perón<sup>266</sup>, para llevar a cabo el proyecto de creación de un capitalismo nacional. De esta manera, no es de extrañar que en 1950 se permita la creación de una edición española de la revista estadounidense *Reader's Digest*, conocida también como *Selecciones* en Argentina<sup>267</sup>. Ciertamente, el gobierno peronista

---

<sup>262</sup> Equipo de todo-argentina.net, «Presidencia de Perón (1946-1952)», [en línea], <<http://www.todo-argentina.net/historia/peronista/peron1/1950.html>>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015].

<sup>263</sup> Guillermo Anad, *op. cit.*, p. 115.

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.* Este tema se desarrolla en «Gardel» de *La vuelta al día en ochenta mundos (ibid., p. 111)*.

<sup>266</sup> Norberto Galasso, *Perón: formación, ascenso y caída (1893-1955)*, Buenos Aires, Colihue, 2005, p. 616.

<sup>267</sup> *Ibid.*

controla todos los medios gráficos, y esta revista de corte conservador le interesa por promover los valores del capitalismo. Así, en «Blackout», Cortázar nombra esta revista que ejemplifica control de los medios por parte del peronismo: «(No olvides nunca el Reader's Digest, / hace pasar el rato, es instructivo.)».

«Por tarjeta» encarna el progresivo aislamiento del poeta en la sociedad peronista, donde pierde la confraternidad con quienes le rodean («[...] el señor de saco piyama no le compra más *Clarín*»). En lugar del diario, su correo se verá invadido por la papeleta electoral del partido peronista, puesto que en 1951 se celebran las elecciones presidenciales en las que es reelegido<sup>268</sup>:

Parece que ha dejado de ir al almacén los sábados,  
no se lo ve en la esquina de Otamendi,  
empiezan a extrañarlo en casa de las chicas de arriba.  
Ayer a la hora del almuerzo no se lo oyó silbar  
y cosa rara no protestó porque los tallarines estaban demasiado cocidos.  
Quizá al final el canillita se dé cuenta  
de que el señor de saco piyama no le compra más *Clarín*,  
y en impuesto a los réditos alguien acabe por llenar una boleta rosa  
(primer aviso) que un cartero entregará a un chico  
que le dará a su madre que mirará y no dirá nada.

Los jóvenes intelectuales opuestos a Perón se aíslan en el elitismo cultural europeizado, que Cortázar describe con las siguientes palabras: «Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando: “Perón, Perón, qué grande sos”, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. Esto produjo en nosotros una vocación suicida y muchos nos mandamos a mudar»<sup>269</sup>.

«A quien le duele» es otro ejemplo de crítica al nacionalismo argentino, y especialmente a sus símbolos, como la escarapela («que le claven al potro en el ojo una escarapela»). Adorno, por otro lado, propio de la vestimenta de Eva Perón. En el texto se evocan los colores de la bandera Argentina y la histeria nacionalista: «Más azul el azul, más blanco el blanco». Para mayor evidencia de embestida al peronismo, se nombra una empresa nacionalizada por su gobierno<sup>270</sup>: «mientras el avioncito escribe

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>269</sup> Julio Cortázar, en Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 119 (esta cita aparece en Mario Goloboff, op. cit., p. 59).

<sup>270</sup> Ernesto Gore, «La empresa», en *Conocimiento colectivo. La formación en el trabajo y la generación de capacidades colectivas*, 2004, [en línea], <<https://books.google.es/books?id=bqeFjpUB2j4C&pg=PA98&lpg=PA98&dq=empresas+nacionalizadas+>

Safac en azul». Cortázar sigue en esta línea en «Aire del sur», en este caso tomando otro paradigma de la identidad nacional, la literatura gauchesca. Se realiza la hostilidad del paisaje pampeano y el gaucho se presenta como un personaje tosco, violento e ignorante:

Aire de sur, flagelación llevando arena  
con pedazos de pájaros y hormigas,  
diente del huracán tendido en la planicie  
donde hombres cara abajo sienten pasar la muerte.

[...]

Aquí el hombre agachado sobre el hueco del día  
bebe su mate de profundas sierpes y atribuye  
los presagios del día a la escondida suerte.  
Su parda residencia está en el látigo  
que abre al potro los charcos de la baba y la cólera;  
va retando los signos de un pronto facón  
y sabe de la estrella por la luz en el pozo.

La actitud sardónica se deja de lado en poemas como «Esta ternura» o «La yeta<sup>271</sup> del sapito», donde la sensación de aislamiento desemboca en la melancolía, en la necesidad de contacto humano. En el primer texto, persiste la «ciega cólera» que predomina en toda la sección del poemario. Se incluye un palíndromo escindido<sup>272</sup> que da lugar a una voz angustiada a causa de la soledad:

Esta ternura y estas manos libres,  
¿a quién darlas bajo el viento? Tanto arroz  
para la zorra, y en medio del llamado  
la ansiedad de esa puerta abierta para nadie.

Cabe destacar el corte surrealista de «La yeta del sapito», donde se alterna la voz omnisciente con la primera persona, que finalmente se fusiona con el sapo. El poeta observa la realidad desde su individualismo e ensimismamiento como si estuviera dentro de un pozo:

---

Peron+Safac&source=bl&ots=3blBXnO5NA&sig=kD8GUE3L90fMU9dGgOlyBexoEiY&hl=es&sa=X&ei=3hcVVe\_RBMbvaI3GgJAD&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Safac&f=false>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015].

<sup>271</sup> «Yeta» es una palabra propia del español de Argentina que significa mala suerte (Farlex Inc., *The Free Dictionary*, 2015, [en línea], <<http://es.thefreedictionary.com/yeta>>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015]).

<sup>272</sup> «Dábale arroz a la zorra el abad» (Rosalba Campra, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *op. cit.*, p. 22).

Ay pero yo pozo  
agazapado con su sapo abajo cantando  
y qué cantas sapo guitarrero en esta negra  
kodak devoradora, qué succiones extremas  
para que de afuera te caiga la cocacola de la luna,  
el martes, el teléfono, el repórter esso,  
un pétalo mascado por la rabia  
de otros ojos con sapos  
vomitadores: gente empleada, seres útiles  
que miran, ordenan, clasifican, devuelven  
y así va el mundo.

A veces un versito y se lo traga.  
Vive como se ve, de prestado y a saltos,  
por eso sigamos mirando, no se me muera un día.

Vemos que se siguen mencionado aspectos de la realidad social así y como el noticiario repórter Esso, para expresar a la vacuidad cotidiana. Claramente los últimos versos hacen alusión a las condiciones de vida inestables del poeta.

Los dos últimos poemas que cierran la sección dejan de lado la cólera y el hastío y dan paso a la nostalgia de la patria. Seguramente ambos se localizan en París el año 56, ya que el poeta se muestra expatriado y dolido:

Al hombre desterrado  
no le hables de su casa.  
La verdadera patria  
cara la está pagando.

(«Pavadas»).

La patria se idealiza, es un recuerdo que colma al poeta de una tristeza que alcanza su mayor expresión emparentándose de nuevo con la música:

Extraño la Cruz del Sur  
cuando la sed me hace alzar la cabeza  
para beber tu negro vino medianoche.  
Y extraño las esquinas con almacenes dormilones  
donde el perfume de la yerba tiembla en la piel del aire.

(«Milonga»).

Finalmente, la nostalgia se impone a la frustración, como declara Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*: «para mí, detrás de tanta cólera, el amor está allí



desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos»<sup>273</sup>. Paradójicamente, a pesar de considerarse a sí mismo un esteta desinteresado por la política durante los años 50, vemos en Cortázar una concienciación respecto a la realidad y una actitud crítica que traslada a su poesía de forma explícita.

La tercera sección, «Preludios y sonetos», aparece fechada entre 1944 y 1957, y por lo tanto se localiza tanto en Buenos Aires como París. En ésta es donde encontramos una continuidad más evidente con respecto a *Presencia*, sobre todo palpable en la predominancia del soneto endecasílabo. Aunque también la temática trascendental persiste en poemas como «Paloma muerta», dedicado a Eduardo H. Castagnino, amigo y profesor de Cortázar en la Escuela Normal de Profesores Mariano Costa<sup>274</sup>. En el texto, los elementos naturales dan paso a la solemnidad del poeta que canta la esencia de las cosas:

¡Barca del aire, flor del viento agudo,  
yacente segadora de cristales!  
Náufrago de su cielo y de sus sales  
tu ser que el vuelo olvida está desnudo.

[...]

y si la tierra horada ya tus sienes  
se desgaja del ser tu pura nada,  
evade el suelo y sube por el día.

Como vemos, se trata de un hermetismo que lo distancia del texto de las dos secciones anteriores, y es claramente análogo a los primeros sonetos de Cortázar. En esta línea de alambicamiento expresivo sigue «El alejado» («la clara muerte de la siempreviva»). Respecto a *Presencia*, también encontramos homenaje a los clásicos —cabe recordar «Clarascurio Góngora». Es el caso de «Recado a Garcilaso», donde se incluye como epígrafe un verso de la Égloga I: «Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?». Si recordamos, en *Presencia* la huella Garcilaso se intuía no sólo formalmente sino también en el poema «VI Idilio». En el poema no sólo se hace referencia a la poesía, sino también a la biografía del autor, haciendo hincapié en su destierro:

---

<sup>273</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., p. 195 (esta cita aparece en Guillermo Anad, op. cit., p. 111).

<sup>274</sup> Jorge Boccanera, «El cartero de Cortázar», [en línea], <<http://www.unsam.edu.ar/publicaciones/nomada/material/cortazar.pdf>>, [consulta: viernes 27 de marzo de 2015].

Aquí la guerra, aquí Danubio abate  
el estandarte con su azor ceñido,  
Garcilaso, venado perseguido  
por no nacido arquero que lo mate.

[...]

—Adiós hermano. Adiós, Salicio amigo.

Por otro lado, la presencia de la tradición grecolatina en «Preludios y sonetos» es otra muestra de continuidad. En una actitud parecida al poema anterior, encontramos un homenaje a «Anacreonte», ese «coribante / ebrio de soledad y despedida», en palabras del poeta. La sensualidad y voluptuosidad se despliegan en «Voz de Dafne», donde se revisa el mito y aparece una ninfa que se ofrece a Apolo. Aunque cabe decir que el erotismo alcanza su cenit en «Adriano a Antinoo». Se trata de un monólogo dramático, la voz de Adriano evoca la belleza del joven fallecido y la posesión de su cuerpo. Seguramente, el surgimiento de este poema se deba a la influencia de *Memorias de Adriano* (1950), cuya traducción al castellano hecha por Cortázar se publica en 1955 en Editorial Sudamericana<sup>275</sup>:

No te olvidan las sábanas, añora  
su lino el rubio juego, tu deshecho  
pelo de espigas, el ardido trecho  
donde la flor de la delicia mora.

Bajo un silencio de topacio, el río  
de nuestra doble fuga urde su espuma  
cada vez que mi mano se reposa

en este lecho donde fuiste mío.  
Tu queja vuelve sobre tanta pluma  
como tu sangre desde tanta rosa.

No obstante, aparte de la continuidad formal y temática en estos casos, partiendo de la forma sonetística también se introducen nuevos temas donde la voz poética queda más perfilada. El poeta ya no le canta a la Belleza estética como manifestación de lo divino, sino que se muestra angustiado, enfermo de soledad y confrontando el olvido de un amor que apenas define, y cuya memoria se le presenta como un reflejo que traiciona sus sentidos. El alambicamiento expresivo ha remitido potenciando la circunstancialidad del instante, el poeta ya no es un sacerdote, sino un humano.

---

<sup>275</sup> «Escritores traductores: Julio Cortázar», *La Linterna del Traductor*, n° 5 (junio, 2011), [en línea], <<http://www.lalinternadeltraductor.org/n5/julio-cortazar.html>>, [consulta: viernes 27 de marzo de 2015].

Persisten las referencias al mundo grecolatino («el tiempo es el Leteo»), los elementos relacionados con el ciclo solar y la luminosidad («alborada», «noche», «madrugada»), los elementos relacionados con la naturaleza («amapola», «pájaro instantáneo», «el gallo grana») y las referencias a la música («canto»). En cambio, aparecen motivos nuevos, así como el espejo como paradigma del recuerdo, el paso del tiempo, y la ausencia de la amada:

te contemplo, naciendo de la ausencia,  
halo de juego de agua donde juegas  
con la infancia liviana del reflejo,

y alza otra vez su duro ser tu esencia  
sobre esta soledad donde me entregas,  
oh amor, la vana entrega del espejo.

(«Final»).

En «Encantación» se homenajea a Edgar Allan Poe, continuando con el tema de la ausencia de la amada, que en este caso adquiere un matiz tétrico y fantasmagórico. Se acentúa la angustia existencial:

volvería como Usher o Ulalume  
vuelven por los espejos del espanto  
a proponer el turbio trueque, el canto  
que encarna el horror que nos consume.

Un soneto que se desmarca temáticamente del resto es «Los amigos». Desde la distancia, el poeta evoca con ternura los momentos compartidos («En el tabaco, en el café, en el vino»); la amistad de esas compañías le sirve para poder lidiar con las trampas de la cotidianidad y con sus propios fantasmas: «[...] me espantan / las moscas de los hábitos, me aguantan / que siga a flote en tanto remolino».

Por otro lado, «La obediencia» también se diferencia del resto de sonetos de la sección, en primer lugar cronológicamente, ya que aparece fechado en 1967, y se localiza en La Habana. Se trata de una prueba irrefutable y actual de la continuidad del soneto en poesía cortazariana. La perfección formal no lo distancia del resto de sonetos, no obstante, se introduce una nueva temática, la del yo poético entregado al erotismo y al placer corporal. Aparece dedicado «To the dark lady»:

no es el amor, no es nada más que el Amo

con tu piel, tu saliva, con la garra  
que delicadamente nos desgarrar  
cada vez que en tus muslos me derramo.

[...]

qué amarga servidumbre reconcilia  
la sombra equinoccial que te modela  
con esta pálida aura de occidente.

Debemos detenernos en un poema que corrobora la presencia de Mallarmé después del ensayo «Rimbaud». Se trata de «Tombeau de Mallarmé», título intertextual que hace referencia al poema «Tombeau» de Mallarmé, dedicado a Verlaine debido al primer aniversario de su muerte en enero de 1897<sup>276</sup>. Como epígrafe, aparece el primer verso de este poema: «*Le noir roc courroucé que la bise le roule*». Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* hace referencia al surgimiento de este texto. Éste queda vinculado a ese oficio de la traducción, que tan bien conoce nuestro autor, y que considera un «[t]erreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palanginesia»<sup>277</sup>. De este modo, surge «Tombeau de Mallarmé», tal y como explica Cortázar:

Creí entender que sólo la forma más extrema de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión (verifíqueno los escépticos); vencí el temor al *pastiche* y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema sin aceptarlo demasiado como mío.

Años más tarde, bajo los balcones de la casa de la rue Rome, me dije que después de todo tan fantasmal era mi presencia allí como la posible manifestación del poeta en una noche porteña. Y así llegué a imaginarme que tanto amor y tanta paciencia me habían valido estar por una hora con los que subían cada martes, acercarme al legendario pote de tabaco donde hundían los dedos los amigos.<sup>278</sup>

El poema se localiza en un contexto de muerte («la sombra de una vaga sepultura»), y la voz poética se ve estremecida por la nada amenazadora. Así, dirige su mirada hacia las alturas y se aferra al cántico, a la belleza como ideal y como vía de

---

<sup>276</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé», *op. cit.*, p. 101.

<sup>277</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>278</sup> *Ibíd.*

ascensión del espíritu. El tono elevado y el hermetismo alcanzan su grado máximo en este texto:

Qué abolida ternura qué abandono  
de virginal por el plumaje erigen  
la extrema altura y el desierto trono

donde esfinge su voz trama el recinto  
para los nombres que alzan el origen  
la palma fiel y el ejemplar jacinto.

Seguidamente, debemos referirnos a «Évantail por Stéphane», que abandona el soneto, pero que se vincula a dos poemas de Mallarmé, «Évantail» y «Autre évantail»<sup>279</sup>. También la estructura es análoga a Mallarmé, que suele combinar tres cuartetos con un pareado final, aunque en su caso el poeta francés hace uso de versos eneasílabos de rima consonante. En cambio, Cortázar se decanta por el octosílabo y la rima asonante. Temáticamente el texto debe emparentarse con «Autre évantail»<sup>280</sup>, pues la voz poética observa a la amada dormida, ansiando penetrar en el mundo del sueño al que no tiene acceso, pues la realidad se impone a la belleza:

Oh soñadora que yaces,<sup>281</sup>  
virgen cincel del verano  
inmovilidad del salto  
que hace estrellas caes.

[...]

[...] sin cesar me persigue  
la destrucción de los cisnes.

Sin embargo, la huella de Mallarmé no acaba aquí. El resto de textos de la sección son eneasílabos y se organizan en tiradas de 4 versos, pero de rima asonante. Según Mario Benedetti, los poemas eneasílabos de Cortázar en ocasiones recuerdan a los de Gabriela Mistral<sup>282</sup>. De todos modos, hallamos excepciones respecto a la predominancia del eneasílabo, así como los versos heptasílabos de «Tratado de tus

---

<sup>279</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé», *op. cit.*, p. 103.

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>281</sup> «Autre Évantail» dice así: «O rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin, / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main.» (*ibid.*, p. 103).

<sup>282</sup> Mario Benedetti, «Cortázar by night», *op. cit.*, p. 4, [en línea], <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf)>, [consulta: viernes 7 de noviembre de 2014].

ojos» y «A song for Nina», poemas amorosos donde se evoca a la amada ausente. En el segundo hallamos un tono menos elevado y conversacional, y el matiz popular de la canción:

El pichel de agua mansa  
que bebías ansiosa  
se secará en la sombra  
morosa y solitaria.

Ah, mírate en el río  
que se lleva tu imagen;  
así van las tardes  
libres de ti, al olvido.

En esta línea se presenta también «Ronda», con un toque mucho más argentino:

Guarda tu pelo mojado  
cuando salgas de nadar,  
que te lo seque la dulce  
toalla del aguaribay.

La otredad es otro tema destacable en esta sección. Aparece en «El otro» y «Canción de Guatama». En el segundo se filtra a través de la filosofía budista, y se incluye un epígrafe del filósofo hindú Nargajuna: «*What is identity, and what is difference?*». Se hace referencia a la dualidad de la realidad, lo que percibimos y lo que hay detrás. Esto también se manifiesta en nosotros mismos: «nace el delirio de ser uno / en plena danza de ser otro». La palabra se concibe como vía de aproximación a lo desconocido:

Toda caricia es el espejo  
que nos propone tanta imagen,  
toda pregunta es el pasaje  
de la palabra a otro secreto.

En el resto de poemas encontramos reflexiones en torno al *tempus fugit* («Happy child» y «Poema»<sup>283</sup>) y reaparece el poeta *flâneur* deambulando por Venecia («Ciudad»). Hemos comprobado que la influencia de Mallarmé sigue más que viva en Cortázar, prevalece el soneto endecasílabo de temática trascendental y grecolatina, pero también se introducen nuevos temas que humanizan su poesía. La mayoría de versos eneasílabos tienen presente el preciosismo mallarmeano que sin embargo no limita la

---

<sup>283</sup> En este segundo destaca la huella de Hölderlin: «Helena y Diótima te besan».

diversidad temática. Cortázar ha sabido conciliar el esteticismo mallarmeano con el humanismo de Rimbaud, y «El poeta» es el texto que mejor encarna esta asimilación:

Oh rosa, me hablan de los hombres  
como de un triste y cruel trabajo.  
Sólo tú sabes que te canto  
para llevarte hasta sus voces.

En la siguiente sección, «Cantos italianos», hay poemas de 1953 compuestos durante la estancia de Cortázar en Roma. El verso libre y largo reaparece, y es cuando el poeta se deja llevar y alcanza el mayor lirismo. La mitad de los textos se localizan en lugares célebres de la capital romana, pero la mirada de Cortázar no es la del turista, sino la del poeta. Así, percibe la belleza decadente de las tumbas de la Vía Appia como reminiscencias de un tiempo olvidado, del que sólo quedan vestigios azotados por el tiempo:

Las tumbas, esos árboles de muerte entre los bellos  
cipreses italianos, esos gestos oscuros, demolidos,  
a lo largo de un tiempo que las ciñe danzante  
y les quita los frisos, los relieves,  
las va volviendo tumbas verdaderas, las despoja  
de sus ornadas vanidades,  
  
y las cede, con lástima furtiva,  
un vuelo de palomas.

(«Tumbas romanas»).

También canta un pasado más remoto que el del Imperio Romano. Es el caso de «Tumbas etruscas», donde el poeta posa su mirada en las ruinas y viaja a un pasado arcaico. Se presenta el bucolismo y la cotidianidad del pueblo etrusco, contrapuesto al afán y la vanidad del romano. Como máximo ejemplo se hace referencia a las tumbas romanas, que con su distinguida arquitectura acaban devastadas por el tiempo. En cambio, las tumbas etruscas se encuentran en las propias casas, y así «la muerte [...] se ha vuelto costumbre y ceremonia». De este modo, este pueblo sobrevive en el tiempo, prevalece la vida que representan sus pinturas («Por eso este policromado simulacro y esta vida en suspenso»). Se asimila la cultura etrusca, haciendo referencia tanto a sus arte —así como las pinturas o la «aterida terracota»—, como su mitología («*que no ceda la barca al arpón de Tuculca*»). El pueblo etrusco encarna la sabiduría popular, la

entrega al instante, la sencillez y el contacto directo con la naturaleza; es decir el hombre en su estado más puro. Por ello, a pesar de su condición efímera, la inminente conquista romana, el pueblo vencido acaba imponiéndose al olvido:

Pero el festín inmóvil sigue, el viaje sigue abajo,  
se está a salvo del cambio, nada moja  
estas mejillas que ha pulido el fuego,  
que el tiempo desconoce en su carrera  
aire arriba, en los árboles que pasan y se alternan.

Un pastor sobre el túmulo  
canta para la brisa.

Para el poeta, la verdadera historia del hombre, el mito olvidado, es un rumor que escampa por la tierra. Por ello nada le dicen los bellos y delicados jardines de la Villa de Este:

[...] Vamos,  
los dioses duermen en las grutas,  
ellos que de la vida tienen como el revés de cada espejo,  
oh sabios, oh tristísimos.

Quedarse en el jardín sería  
traicionar su derrota cadenciosa,  
desaprender esta lección de nubes.

(«Villa d'Este»).

En esta sección Cortázar también revisa los mitos y ofrece una nueva perspectiva. Así sucede en «Los dióscuros», cuyo desencadenante, tal y como indica el epígrafe, es la observación de un vaso griego del Museo del Vaticano. Mesa Gancedo señala que en este poema se hace palpable la influencia de Keats, especialmente de «Urna griega»<sup>284</sup>. Se presenta el mito de los gemelos Pólux y Castor, que comparten la inmortalidad —cuando uno asciende al Olimpo el otro desciende al Hades— concedida por Zeus al primero<sup>285</sup>. En primer lugar, se presenta la perspectiva de Leda:

Puesto que la inmortalidad es una muerte  
de estrella, de infinito, y que la sangre  
busca un término breve, una violenta fuga de delicia,  
te daremos, oh Leda, alternativamente

---

<sup>284</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, op. cit., pp. 128-129.

<sup>285</sup> Pierre Grimalt, op. cit., p. 142.



a tus dos hijos.

La ascensión a los cielos de Pólux se concibe desde la cotidianeidad y el tedio. Apenas un perro lo recibe, puesto que Leda, que también vive entre los dioses, sufre por la ausencia del otro hijo muerto. Así, el amor de la madre siempre irá dirigido al hermano que ha descendido a los Infiernos, por lo que la inmortalidad se torna un lugar transitorio y solitario, y Leda nunca quedará satisfecha. Cabe destacar la belleza de los versos:

Cuando desciende Cástor a las sombras  
Pólux retorna adormilado y entra  
por la puerta pequeña, y sólo el perro fiel lo acoge.  
De qué jornada lamentable vuelves  
con ojos cinerarios, y en el pelo  
el hedor vespéral de los asfódelos.  
Tú el inmortal, el que de amor hollado  
cede su permanencia meridiana  
para que Cástor suba hasta su madre  
y a las pistas veloces de caballos.

Oh Pólux, no te ven, y como siempre  
todo es preparativo o despedida.  
Con una mano donde hay una flor  
Leda ofrece el augurio de la ruta.  
De espaldas a lo eterno, ella la eterna  
preferirá por siempre al que la sangre mide,  
al que murió en batalla, al que es de tierra.  
Y lo más que tendrás, Pólux que aguardas  
sólo de un perro huésped,  
será en esa mejilla donde poses los labios  
la sal del llanto por el que ha partido.

El poeta consigue potenciar el trasfondo humano y conmovedor que hay en cada mito, reinventándolo desde una cotidianidad novedosa que lo revive. Ya se conoce la historia, así que el poeta desarrolla sus intersticios sin romper el patrón, otorgando mayor complejidad y belleza con su mirada. Los héroes ya han sido consagrados, pero Cortázar no cree demasiado en la gloria, le interesa el aspecto extra-oficial de cada mito, aquello que paradójicamente lo desmitifica, y que, consecuentemente, lo hace más poético. En «Menelao mira hacia las torres» no nos encontramos a un rey espartano furioso y con sed de venganza, sino a un hombre herido que ha sido traicionado por su

mujer. El poeta da voz a este personaje, que es derrotado previamente antes de ninguna guerra:

Helena alisa  
la piel de león que incendia el tálamo  
y crece como un humo de ámbar.  
La caracola de su cuerpo bebe el eco  
de los pasos de París en la torre. Afuera sigue  
el tiempo en las murallas.

Y yo, esta negra ráfaga  
que me arrasa los ojos, este fantasma inútil  
sólo capaz de ir hasta ellos a mezclarse  
llorando en su maraña de caricias.

Cortázar también indaga en la mitología persa en «La hija del roc», donde exalta la ferocidad de la bestia («desangro adolescentes y corderos»). Como hemos dicho, no le interesan demasiado los héroes, algo que se refleja sobre todo en *Los reyes* (1949), donde da voz al Minotauro, el verdadero amor de Ariadna, aunque finalmente el autor consigue que el desenlace coincida con la versión oficial.

En «Canto italiano» la palabra se entiende como arma contra el paso del tiempo, como vía para capturar el instante («este poroso ser, este instante que dura»), asumiendo el pasado sin nostalgias y mirando hacia delante («En ti beben los muertos / y la sed de futuro»). El poeta da nombre a las cosas, las enuncia, y sólo así adquieren ese estatus de realidad, por ello entiende que la única forma de liberarse de sus miedos es por medio del canto:

El aposento con estucos y tapices  
cede al ser que lo habita, como cede la jaula  
si su pájaro canto.

La siguiente sección, «Grandes máquinas», aparece fechada entre 1950 y 1955, y se localiza en Buenos Aires y París. Encontramos apenas tres poemas, aunque son los más extensos de todo el poemario. Rige el verso libre de espontaneidad surrealista, aunque sometido al rigor de un recorrido premeditado por las catedrales francesas. El poeta *flâneur* posa su mirada en la obra artística y a la vez en sí mismo, e indaga en su angustia existencial. En su arrebató se siente asfixiado por la ciudad, cuyos edificios y la catedral de Notre-Dame se alzan como muros que le impiden alcanzar otra realidad. La grandiosidad de la ciudad le convierte en un ser diminuto, encerrado e insignificante.

Vaga por las noches en busca de un intersticio que le permita colarse y escapar. Es atraído por la catedral, que actúa como límite, porque así concibe su existencia («te miro desde mí, de tan abajo y vuelto»), pero cuando acepta su condición es capaz de superarla («me yergo y me sostengo»). Entonces la perspectiva cambia, el poeta es dueño de sí mismo y por ello se torna el límite de la catedral («Yo soy tu límite, / tus muñones sangrando entre las nubes»). Entiende que el poder de la mirada consiste en ir más allá de las cosas y de este modo se libera de ellas, dotándolas de un nuevo significado. Así, la catedral se ha convertido en una puerta hacia sí mismo:

¿Aceptarás esta avalancha de rechazo que contra ti me cierra,  
el tráfico que más allá de toda lengua se une con tu cintura inabrazable?  
Esto te digo, y muere. Pero tú sabes escuchar  
el juego verdadero, el árbol del encuentro,  
y en el incendio de maitines  
una flagelación de bronce nos agita  
enlazados a gritos entre  
ángeles carcomidos y quimeras,  
rodando en una misma imagen y debate  
de leviatán, la garganta roja  
que me repele y me vomita hasta  
arrojarme a la calzada  
como tu sombra, esa pared de tiempo.

[...]

y ciego a la ciudad embisto los portales  
bajo los órdenes que en vano te escudan de este amor,  
salgo a tu centro en una danza de hoja seca, lengua de torbellino,  
balbuceo del alma para incluirte y anegarte.  
¡Oh noche, aquí está el día!

[...]

No hay otro amor que el que de hueco se alimenta,  
no hay más mirar que el que en la nada alza su imagen elegida.

El siguiente poema, «Los vitrales de Bourges», también aparece tamizado de existencialismo. A modo de secuencia cinematográfica se muestra el espectáculo de la luz solar recorriendo los vitrales de la catedral, donde queda representada la doctrina bíblica, su historia, y la promesa del Paraíso. Se realza el efecto mágico que produce la luz sobre los colores, convirtiéndose en una experiencia sacra para el que observa:

El blanco, el verde, el amarillo y el violeta,  
el rojo tan precioso, y ese espía del cielo que ilumina  
túnicas y ciudades y gualdrapas,

marcan las casas de un zodíaco sembrado  
de estrellas en martirio, de apariciones luminarias.

Aparecen retratados los personajes bíblicos representativos de una postura ante la vida, de una moral, que permiten que el hombre se defina y eso sólo es posible si es capaz de reconocerse en ellos:

Elige tu figura.  
Están el santo, el juez, el heresiarca, el mártir y el verdugo,  
y el hijo pródigo al salir de casa  
con un halcón sobre la mano.  
Toma una carta y vete  
por la vida.

[...]

A la altura de hombre, cara contra cara,  
admitiendo ser vistos en su desnuda condición  
los donadores; carpinteros, herreros, panaderos,  
peleteros, plateros, curtidores,  
y los pacientes albañiles uncidos a la piedra,  
y los samaritanos aguateros dando sus lunas de verano a cambio de monedas.

Sin embargo, cuando el hombre sale de la Iglesia, debe enfrentarse a la cruda realidad, a la decadencia de su historia, a la incerteza. Con mirada crítica el poeta concibe la religión, sobre todo previamente a la modernidad, como la promesa de una vida mejor que se constata por medio de la grandiosidad de la catedral. Se vende la fantasía, la justificación de una vida sacrificio, y sin embargo no se resuelven los problemas fundamentales del hombre:

El hombre sale de la iglesia;  
después el hambre, los tributos, torvos  
azores de combate contra el pecho,  
y la desolación sin fin de días y de reyes.

Por último, en «Masaccio» se retrata al artista en su búsqueda por captar lo inefable. La voz poética nos conduce por la conciencia del pintor y el ambiente que le rodea: «Masaccio está solo, en las capillas solas / eligiendo las tramas del revés en el lodazal de un cielo mendigo». Aparecen referencias explícitas a obras del pintor («Pintó el pago del tributo con la seguridad del que golpea») y se homenajean sus logros, así como la representación de Cristo («Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio / pastor de altura») y el inicio de la perspectiva («Se fue, y ya amanecía / Piero della Francesca»).

«Circunstancias» es la sexta y última sección del poemario. Viene fechada entre 1951 y 1958, y se localiza en París. En ella es donde encontramos de forma más explícita y radical al poeta enfrentado con la realidad. Esto da lugar a la frustración y la rabia expresiva, pero también a lo lúdico como arma, del mismo modo que actúa la ironía en «Razones de la cólera». Como es lógico, el surrealismo sigue siendo patente, el sueño es la única vía posible para verdadero yo, a la suprarrealidad:

El sueño, esa nieve dulce  
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar  
debajo, sostenido por hilos musicales,  
el otro que despierta.

(«El sueño»).

Decíamos que Cortázar reniega de la idea convencional de los héroes. Entiende que su grandeza reside en la derrota, pues es lo que los hace humanos. En la contemporaneidad, no tiene sentido buscar amparo en los héroes del pasado, o crear nuevos, como el único atisbo posible de esperanza. El hombre que ha de sobrellevar la incerteza de su propia existencia desea reconocerse en otros, busca la hermandad de la derrota, y Cortázar entiende que no hay mayor vencido que el poeta. Sólo el poeta es capaz de percibir «la inexplicable cercanía de lo que no alcanza / y cree alcanzar». Como Sísifo, intenta una y otra vez trascender o superar la realidad insuficiente y absurda. Pero el poeta fracasa, la realidad acaba imponiéndose:

Todo está ahí, la calle abierta  
y a la distancia el espejo

[...]

Después es titubeo,  
sospecha de que el fin no es el comienzo;  
y al fondo de la calle  
que parecía tan hermosa  
no hay más que un árbol seco  
y un abanico roto.

(«El héroe»).

En «A un dios desconocido» el poeta interpela al dios judeocristiano y se alza en contra de las instituciones que contribuyen al orden y la pervivencia de la tradición en la sociedad. Con rebeldía se atacan los pilares que sostienen la prisión de la cotidianidad.

Hallamos un carácter transgresor y lúdico que se emparenta con el *Épater le bourgeois*: «¿Quién mató a Cock Robín? Por no usar / los antisudorales, sí señora». También se ataca la sociedad consumista parodiando el tono publicitario<sup>286</sup>: «[...]Surtidos: / usted los ve, los prueba y se los lleva».

Como los existencialistas, el poeta entiende que el Dios salvador ha perdido vigencia —al igual que los héroes—, sobre todo después de innumerables catástrofes, como la Segunda Guerra Mundial. La propia realidad deshumanizada y atroz lo niega. Tampoco duda en embestir en contra de la educación y el intelectualismo vacíos. La civilización deposita su esperanza en un dios inexistente, mientras perpetúa su degeneración:

—Los profesores obstinados hacen gestos de rata,  
vomitan Gorgias, patesís, anfictionías y Duns Scoto,  
concilios, cánones, jeringas, skaldas, trébedes,  
qué descansada vida, los derechos del hombre, Ossian,  
Raimundo Lulio, Pico, Farinata, Mío Cid, el peine  
para que Melisendra peine sus cabellos.  
Es así: preservar los legados, adorarte en tus obras,  
eternizarte, a ti el relámpago.  
Hacer de tu viviente rabia un apotegma,  
codificar tu libre carcajada.

[...]

Quienquiera que seas  
no vengas ya.  
Te escupiríamos, basura, fabricado  
a nuestra imagen  
de nilón y orlón, Iahvé, Dios mío.

En la misma línea de rechazo y ataque sigue «Crónica para un César», siendo la referencia histórica un pretexto para encarnar el ansia de poder del hombre contemporáneo («No importa que en la sombra crezcan hongos rosados / si el humo de las fábricas escribe tus iniciales en lo alto») y la pervivencia de un sistema basado en la codicia y el individualismo más egoísta («La ciudad del hombre crecerá en el hombre de la ciudad»). En este poema Cortázar abandona la puntuación y vemos un carácter más experimental, en consonancia con el título del poemario: «una ciudad corazón una ciudad memoria una ciudad infamia».

---

<sup>286</sup> Rosalba Campra, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *op. cit.*, p. 22.

El ansia de poder ha abocado a la decadencia de la cultura, y por ende de la humanidad. El mito se ha olvidado, la capacidad de soñar se ve negada por una realidad invasiva y corrompida por los hombres. Así, los dioses paganos andan perdidos, sin razón de ser:

En su desnudo cielo ya no moran, lanzados  
fuera de sí por un dolor, un sueño turbio,  
andan heridos de pesadilla y légamo, parándose  
a recountar sus muertos, las nubes boca abajo,  
los perros con la lengua rota,

a atisbar envidiosos el abismo  
donde ratas erectas disputan chillando  
pedazos de banderas.

(«Los dioses»).

Incluso el amor se ve desmitificado por la insuficiencia y la mediocridad de lo real. El poeta *flâneur* recorre Montparnasse en «Le Dôme», donde evoca la despedida de la amada, de forma análoga a «Larga distancia». No obstante, el tema del texto no es la nostalgia, sino la perversión de la realidad. Los amantes, incapaces de ser, sucumben a lo mundano y otorgan a su amor un final indigno:

[...] la torpeza de nuestra última hora  
que debió transcurrir en claro, en un silencio  
donde de lo que quedaba por decir se dijera sin menguas.  
Pero no fue así, y nos separamos  
verdaderamente como lo merecíamos, en un café mugriento,  
rodeados de larvas y colillas,  
mezclando pobres besos con la resaca de la noche.

Lo experimental y lo lúdico tamizado de ironía reaparece en «Billet doux», donde algunos versos se desparrraman y dan lugar a la prosa. Se presenta al poeta que pretende contestar una carta de la amada. Éste se autocensura, mediante la ambigüedad y ofreciendo frases incompletas, legando la responsabilidad de interpretación al lector. En este sentido el poema recuerda a «Diálogo de ruptura» de *Un tal Lucas* (1979). Los amantes se ahogan en la rutina que hace más insoportable la distancia, por ésta también les alejó de su amor:

Ayer he recibido una carta sobremanera.  
Dice que «lo peor es la intolerable, la continua».

Y es para llorar, porque nos queremos, pero ahora se ve que el amor iba delante,  
con las manos gentilmente  
huecas para ocultar la hueca suma de nuestros pronombres.  
En un papel demasiado.  
En fin, En fin.  
Tendré que contestarte, dulcísima penumbra, y decirte; Buenos Aires, cuatro de  
noviembre de mil novecientos cincuenta. Así es el tiempo, la muesca de la luna  
presa en los almanaques, cuatro de.

En «A una mujer», incluso cuando los amantes están juntos sienten la prisión de  
lo cotidiano, algo que creían efímero. Pero el paso del tiempo y la conciencia de muerte  
les hace entender que lo efímero son ellos mismos («Sólo dura lo efímero, esa estúpida  
planta en el balcón»), que son una ausencia futura, que se encaminan al vacío:

Nosotros, maniatados a una conciencia que es el tiempo,  
no nos movemos del terror y la delicia,  
y sus verdugos delicadamente nos arrancan los párpados  
para dejarnos ver sin tregua cómo crecen las plantas del balcón, cómo corren las  
nubes al futuro.

La voz poética intenta desdramatizar aferrándose a la trivialidad del instante:  
«Qué quiere decir esto? Nada, una taza de té». Sin embargo, la conciencia de muerte  
vuelve a asomar, concibiéndose como un monstruo ineludible que azota la conciencia:  
«el gólem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido». En esta misma línea de  
angustia exaltada encontramos poemas como «Nocturno» y «Poema»<sup>287</sup>.

Después de un recorrido angustioso a causa de la realidad, el poeta halla la  
esperanza en los últimos poemas que cierran *Pameos* y *meopas*. Las incertezas hacen al  
hombre lo que es, la poesía se nutre de ellas; el poder de la razón reside en la conciencia  
de sus límites; y a pesar de ser efímera, la belleza colma nuestros corazones:

Sin humildad, saber que esto que resta  
fue ganado a la sombra por obra de silencio;  
que la rama en la mano, que la lágrima oscura  
son heredad, el hombre con su historia,  
la lámpara que alumbra.

(«Resumen en otoño»).

El poeta es libre en su derrota, la paradoja se torna certeza, la poesía es la verdad:

Empapado de abejas,

---

<sup>287</sup> En este texto aparece el tópico del *ubi sunt*: «¿Adónde van las nieblas, la borra del café / los  
almanaques de otro tiempo?. No debe confundirse con otro poema homónimo que cierra el poemario.



en el viento asediado de vacío  
vivo como una rama,  
y en medio de enemigos sonrientes  
mis manos tejen la leyenda,  
crean el mundo espléndido,  
esta vela tendida.

(«Poema»).

Después de un recorrido por *Pameos y meopas* podemos afirmar que Cortázar aplica su teorización poética, tanto de «Rimbaud» como «Teoría del túnel», en su poesía. Aparece un yo poético que ya no se manifiesta —salvo en contadas ocasiones— como una voz omnisciente entregada al canto trascendental, sino como un hombre con miedos, añoranzas y sueños. La cosmovisión y las imágenes surrealistas están presentes en prácticamente todas las secciones, especialmente en «Larga distancia» y «Circunstancias». Del mismo modo, la influencia del existencialismo se deja entrever en «Cantos italianos» con la conciencia del paso del tiempo, y se consolida en las dos últimas secciones del poemario, siendo ambas un ejemplo de amalgama surrealista y existencial.

Pero sin duda, en *Pameos y meopas* encontramos temas esencialmente cortazarianos —a pesar de derivar de la cosmovisión surrealista—, que se comunican de forma ininterrumpida con su prosa. Se trata del rechazo de la lógica y la razón, es decir, del pensamiento cartesiano, que impone una realidad que aprisiona al hombre a través de la insulsez de lo cotidiano; la búsqueda de la conquista de una suprarrealidad y del yo verdadero a través del sueño, la imaginación, y en definitiva, de la literatura; la concepción del amor como puente hacia el Absoluto y el papel de la amada como intermediaria —¿acaso no entrevemos en «Larga distancia» a la Maga?—; y por último, la otredad, expresada por medio del poeta *flâneur* que deambula por dos mundos: el pasado porteño y el presente parisiense. También debe reconocerse la potenciación de lo lúdico y experimental, algo característico en nuestro autor. Así se confirma de nuevo que el papel que ocupa la poesía en la literatura de Cortázar es de una relevancia innegable.

Por otro lado, «Preludios y sonetos» no debe concebirse como una pieza disonante en el poemario, sino como una muestra de coherencia en la trayectoria poética del autor, que sabe bien que la evolución no implica la renuncia, y menos en poesía, ya que su riqueza consiste precisamente en sus infinitas posibilidades. De todos modos, en esta sección se hallan las claves del desarrollo de la estética mallarmeana durante los

años 40 y 50. Cabe recordar que el soneto endecasílabo daba paso a la temática trascendental y el alambicamiento expresivo, a un recorrido preciosista por la mitología grecolatina, al homenaje a un autor clásico y a los homenajes explícitos a Mallarmé. Esto da a entender que el autor no reniega de *Presencia* a pesar de su fracaso privado, ni de la estética mallarmeana a pesar de «Rimbaud». Sin embargo, la asunción y continuidad no impide el cambio. De este modo, la influencia de Rimbaud, y todo lo que ello implica, va manifestándose progresivamente. En primer lugar, los sonetos empiezan a introducir temas comunes al resto de secciones de la mano de un yo poético humanizado, así como la angustia ante el paso del tiempo, la soledad y la ausencia de la amada. Los sonetos heptasílabos y eneasílabos —otro guiño a Mallarmé— se caracterizan por su diversidad. Aparece el tono conversacional, el matiz popular, el tema de la otredad, el tópico del *tempus fugit* y la reaparición del poeta *flâneur*. Esto culmina en la búsqueda de la belleza para ser entregada a los hombres en «El poeta». Es decir, la conciliación de ambas poéticas por medio de un proceso gradual que finalmente llega a consolidar los principales temas cortazarianos, comunes en todo el poemario. Un ejemplo de ello es el poema más tardío de la sección, «La obediencia», de 1967, que corrobora la persistencia del soneto endecasílabo, pero con una temática amorosa y erótica emparentada con la nueva poética. También se da la pervivencia de los mitos, sin embargo desde una perspectiva humanizada que se desarrolla en «Cantos italianos».

Por otro lado, una de las grandes sorpresas de *Pameos y meopas* es la crítica política y social del autor en contra del peronismo, cosa que no hace más que humanizar su poesía. Como dijimos, Cortázar declara su actitud apolítica e intelectualista hasta su marcha a París, que concluye definitivamente con su visita a Cuba. No obstante, vemos cómo el autor descarga toda su frustración de forma explícita a través de los poemas de «Razones de la cólera». En los últimos textos de esta sección, es la distancia, o sea, el auto-exilio a París, lo que finalmente concilia al poeta con su patria a través del sentimiento nostálgico. Por lo tanto, estos poemas nos dan a entender que el cambio vital y literario que desemboca en el compromiso político y la noción de prójimo a partir de los 60, se va gestando mucho antes. De hecho, el acentuado individualismo que le caracteriza en el Buenos Aires del 50 y 51, es una forma protegerse ante la realidad insatisfactoria que tanto hastío le provoca. Como dijimos, en Cortázar no hay cambios radicales, sino una evolución en la que subyace una coherencia inesperada.

*Pameos y meopas* supone la consolidación del estilo de Cortázar, donde la frontera de los géneros se dispersa y el prosaísmo de los versos se impone, potenciando, sin embargo y paradójicamente, el lirismo. Es inevitable e imprescindible emparentar esta poesía prosaica con la prosa poética cortazariana, pues no son sólo análogas temáticamente —y en cuanto al estilo cabe recordar esos versos que desembocan directamente en prosa—, sino que derivan del mismo trasfondo teórico. En *Pameos y meopas* aparecen los principales temas en torno a los cuales gira la literatura del autor, por ello su publicación en 1971 no supone un anacronismo incongruente, sino más bien todo lo contrario. El poemario retrata perfectamente, tal y como declara el autor en el prólogo, a ese «argentino que todo lo quiso leer, todo quiso abrazar». Ese argentino que sigue siendo de distinta forma, con una nueva conciencia latinoamericana, que busca más que nunca transformar la realidad, y para ello reconoce y reivindica su condición de poeta, más que literaria, vital.

## **5. *Le ragioni della collera* (1982/1995)**

### **5.1 Cortázar y Gianni Toti**

Como se ha mencionado, el encuentro entre Gianni Toti y Cortázar en el Congreso Cultural en la Habana, que sucede alrededor de 1967 —y no en 1968 como afirma el autor el prólogo de *Pameos y meopas*—, da lugar al consenso entre ambos para llevar a cabo la publicación de un volumen de poemas traducidos al italiano. Ante la iniciativa de Toti, el desconcierto de Cortázar no puede ser mayor. Esto lo expresa en la carta de 1967 dirigida a Francisco Porrúa, que ya mencionamos anteriormente:

Cuando salí del colapso, descubrí que Gianni hablaba en serio, y aquí me tenés mirando estupefacto mis cuadernos de fuga (que así los llamo) antes de mandar una especie de antología de poemas. Pasada la primera sorpresa, se vio reemplazada por un regocijo indescriptible, porque vos reconocerás que eso de aparecer como poeta *en italiano* es algo que se las trae. Hasta hoy no he podido averiguar dónde sacó Toti los ocho o diez poemas míos que conocía; supongo que consiguió un ejemplar de unas ediciones privadas a mimeógrafo que yo me divertía en hacer en 1957 o 58, y que se quedaron en un cajón, aparte de unas pocas dadas a

amigos; cómo un ejemplar pudo ir a parar a sus manos, será siempre un misterio.  
288

Cabe mencionar que Gianni Toti (1924-2007) adopta diversas facetas en el mundo de la literatura a lo largo de su vida<sup>289</sup>. Se le conoce principalmente como poeta debido a su amplia producción lírica iniciada en los años 60. Su primer poemario se fecha en 1966, *L'uomo scritto: appunti per una storia del presente anteriore*; y el último en 2004, *I penultimi madrigale*. Su poesía se caracteriza por la experimentación con el lenguaje, que da lugar, a medida que avanza su escritura, a la confluencia de géneros: «su poesía se va perfilando, jugando cada vez más con la palabra, quebrándola, llevándola al extremo, en un continuo repensar morfológico, semiótico y sintáctico»<sup>290</sup>. Toti también publica varias novelas y recopilaciones de relatos. Sus novelas más conocidas, *L'altra fame* y *Il padrone assoluto*, son definidas por él mismo como «no-novelas o insolentes anovelas»<sup>291</sup>, cosa que recuerda al propio Cortázar, que define *Rayuela* como una antinovela. Por otro lado, Toti coordina volúmenes de micro-relatos editados por la librería Fahrenheit 451 Roma, que conforman la colección *Taschinabili*. Muchos de estos volúmenes son traducidos y prologados por él. Asimismo, debe mencionarse la faceta ensayística del italiano, siendo su obra más conocida *Il tempo libero* (1961). Pero nos interesa recalcar sobre todo la trayectoria de Toti como agitador cultural, especialmente como editor de varias revistas. Entre ellas, cabe mencionar *Carte Segrete. Rivista trimestrale di lettere e arti*, de la cual es subdirector, y *Carte Scoperte*, de la cual es director responsable.

La admiración de Toti por Cortázar es anterior al encuentro en la Habana. Un ejemplo de ello es una reseña sobre la traducción al italiano de *Bestiario*, publicada en agosto de 1965 en *Paese Sera*<sup>292</sup>. En ella, Toti exalta la figura del argentino, considerándolo un escritor imprescindible de su tiempo y lamentablemente desconocido durante años en Europa<sup>293</sup>. De hecho, Cortázar antes del encuentro con el italiano conoce esta reseña. Cuando en la carta de 1967 informa a Francisco Porrúa sobre la

---

<sup>288</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), *op. cit.*, p. 399.

<sup>289</sup> *Revista Sans Soleil-Estudios de la imagen* (Especial Gianni Toti), nº 3 (2011-2012), pp. 51-53.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>293</sup> *Ibid.*

futura publicación de *Le ragioni della collera*, presenta a Toti como el «autor de la única crítica inteligente sobre *Bestiario* (Einaudi)»<sup>294</sup>.

Si seguimos el rastro de *Le ragioni della collera* a lo largo de la correspondencia cortazariana, queda claro que el proyecto se inicia en 1967. El 18 de abril de ese año, Cortázar escribe a Toti:

Querido Gianni:

No te sorprendas de mi silencio, que no es olvido ni despreocupación. He tenido y tengo un trabajo terrible [...].

Sin embargo, he trabajado para ti (y para mí, claro está). Encontré todos o casi todos los poemas que pueden interesarte para el libro, eliminé los que no me gustan y preparé un paquete que te enviaré dentro de una semana. Hay una serie de poemas *ultimissimi*, en los que todavía estoy trabajando, y que naturalmente quiero que leas también. Por eso pienso que dentro de seis o siete días podré remitirte el total. Te propongo lo siguiente: tú miras el conjunto y me dices cuáles son los que podrían “pasar” mejor al italiano. A base de eso, yo organizo un libro (secciones, partes, subtítulos, etc.) y tú, más tarde, me dices qué te parece. Yo creo que en dos meses el libro puede quedar terminado por lo que a mí se refiere.

Recibí una carta muy generosa de Aldo Quinti, a quien contesté ayer diciéndole que te enviaría a ti los poemas. Te imaginas que confío en que serás el traductor, pues contigo puedo hablar con toda franqueza, discutir los problemas, y también tú puedes someterme a cualquier duda o dificultad.

Esto es todo por ahora. Dentro de unos días, pues, recibirás el paquete. Ojalá no te decepciones demasiado<sup>295</sup>.

Otra carta dirigida a Graciela Maturo también del 67, pone de manifiesto que *Le ragioni della collera* tiene intención de publicarse ese mismo año:

A propósito de la posible publicación de mis poemas: [...] [u]n cronopio italiano se me apareció un día con la noticia de que, para él, yo era un poeta considerable [...]. El cronopio no sólo ama mis cosas, sino que acaba de hacerme firmar un contrato para editar un volumen de poemas *en italiano* (aquí es donde usted empieza a reírse). A mí la cosa me parece tan descabellada que no puedo negarme, porque de cuando en cuando hay que divertirse un poco, y probablemente

---

<sup>294</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), *op. cit.*, p. 399.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pp. 406-407.

este mismo año, hacia noviembre, salga el librito. Como ve, ya no tengo derecho a seguir guardando tanto secreto sobre mi lado de hacedor de versos.<sup>296</sup>

Si el proyecto de *Le ragioni della colera* es incluso anterior a *Pameos y meopas* —ya que en la correspondencia el autor empieza a referirse a éste a partir de 1970— es inevitable preguntarse por qué la obra no llega a publicarse hasta 1982. De nuevo debemos guiarnos de forma intuitiva por la correspondencia. En una carta dirigida a Paul Blackburn el 22 de agosto de 1970, queda claro que el proyecto sigue en marcha: «ahora va a salir un tomo de poemas míos traducidos al italiano por Gianni Toti»<sup>297</sup>. Un año después, sin embargo, Cortázar escribe a Toti, y se pone de manifiesto que hay graves problemas con respecto a la publicación<sup>298</sup>:

Querido Gianni,

Dos líneas para decirte que, siguiendo tus indicaciones, le escribí Aldo Quinti. Su respuesta podrás leerla adjunta, y aunque su francés está lejos de ser claro, creo que comprenderás que la cosa va mal; por lo menos es la impresión que yo saco.

Ahora el asunto queda en tus manos, pues yo no creo que pueda hacer más nada. De todos modos, si crees que todavía puedo serte útil, escíbeme.

Ojalá tengas suerte, porque después del enorme trabajo que te tomaste en traducir mis poemas, y la prueba de amistad y cariño que eso significa para mí, me da una gran pena y mucha cólera (*Ragione della colera!!* [sic]) que el libro no salga<sup>299</sup>.

Las dificultades deben ser tales, que el poemario no llega a publicarse hasta once años después. Como vemos, nada que tenga que ver con la poesía cortazariana está exento de dificultades y enigmas.

## 5.2 Ediciones

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>297</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), *op. cit.*, p. 159.

<sup>298</sup> En los cinco tomos de cartas editadas por Alfaguara que manejamos, concretamente en el cuarto y el quinto, no se incluye ninguna carta más dirigida a Toti o que aborde este tema. Sin embargo, podemos deducir que hubo muchísima más correspondencia entre el italiano y Cortázar. De hecho, más adelante analizaremos una carta que se incluye en ambas ediciones de *Le ragioni della collera* y que no aparece en la edición de Alfaguara.

<sup>299</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), *op. cit.*, p. 206.

Finalmente en 1982 se publica *Le ragioni della colera* en *Carte Scoperte*, nº 2, Roco Fontana Editore. Se trata, por lo tanto, de la revista que dirige Toti. El poemario de Cortázar en este número viene acompañado de un texto de Luigi Schenoni —traductor del *Ulises* al italiano— titulado «Lettere dal Joycentenary». Tal y como indica Mesa Gancedo, el poemario incluye noventa y seis poemas traducidos al italiano, siendo cuarenta y cinco de ellos inéditos<sup>300</sup>. Como vemos, el título es análogo a una sección de *Pameos y meopas*<sup>301</sup>. Esta edición incluye un prólogo de Rosalba Campra, «La poesía di Julio Cortázar overo l'armonia del disordine»<sup>302</sup>, y unas magníficas ilustraciones suyas. Aparece una «Nota de traduzione», que sustituyen las notas a pie de página iniciales a petición de Cortázar:

il traduttore doveva dirvi, alla fine, che tutte queste note, diligentemente preparate all'inizio del lavoro per il pie' della pagina, si sono poi coagulate in una sola nota glutinosa e finale per espresso Desiderio di Julio: "Juanito" —gli ha detto— ma davvero no ti danno fastidio le note-in-calce alle poesie? Non sono anche per te, le poesie, corpi integri, autonomie assolute di senso? L'occhio eter-interiore deve essere libero di concentrarsi, al di là dei tipografèmi —no? —No! —gli ha risposto il Toti —ciò sarebbe: Sì! E ha rianodato ttute le note quaggiù. Altrimenti si mi pingua lingusta...<sup>303</sup>

Se incluyen aclaraciones del tipo:

In "Canada dry", al settimo verso "la calamita" in spagnolo è Iman, che è anche —in arabo— il direttore dele preghiere nelle moschee (iman o imam): al lettore di lingua spagnola suona súbito come calamita, ma l'ambiguità metaforica con "l'Imam delle immagini" può valere ancora per il llettoe creativo.<sup>304</sup>

Por último, también se añade una carta de Cortázar a Toti, «Lettera da aprire di piú», cuya traducción al castellano por Aurora Benárdez —«Carta abierta para abrirla más»— se añade al volumen *Poesía y poética*. Más adelante nos referiremos a esta carta

---

<sup>300</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Hulellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 61

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> Este texto está vinculado a «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», donde Rosalba Campra afirma: «Estas reflexiones son algo así como la continuación del prólogo que escribí para *Le ragioni della collera*» (Rosalba Campra, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *op. cit.*, p. 17).

<sup>303</sup> *Carte Scoperte*, nº 2, Roma, Rocco Fontana Editore, 1982, p. 134-135.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 134

partiendo de la traducción, ya que ofrece numerosas claves sobre la gestación de *Le ragioni della collera*.

Como se ha dicho, Toti es el subdirector de la revista *Carte Segrete*, con la Cortázar colabora en ocasiones. En el nº1 de 1967 (enero-marzo), se publican algunos textos de *Historia de cronopios y famas*, concretamente del «Manual de instrucciones», traducidos por Anna Scriboni<sup>305</sup>. Ese mismo año, en el nº4 (octubre-diciembre), se publica el relato «Reunión» que homenajea al Che Guevara. Sin embargo, no se ha mencionado que en 1969, en el nº 12 (octubre-diciembre) de la revista, Toti adelanta algo de su trabajo como traductor. Así se incluyen cuatro poemas de Cortázar en italiano bajo la rúbrica: «Le poesie segrete di Julio Cortázar: Le ragioni della collera». Aparecen los siguientes textos: «Sul Tavolo» (o «Sobremesa», incluido en *Último round*), «Gli si lingua la impasta» (o «Se le lengua la traba», incluido en *Le regioni della collera*), «L'eroe» (o «El héroe», incluido en *Le regioni della collera* y *Pameos y meopas*) y «Gli Iconoclasti» (o «Los iconoclastas», incluido en *Le regioni della collera*). El texto introductorio a los poemas recoge las palabras de Cortázar respecto a la publicación:

Mi sembra bene, caro Gianni [...] che tu anticipi alcune composizioni su *Carte segrete* che mi pare una rivista formibile. Vorrei tanto discutere con te e gli amici, a Roma, delle “carte segrete”[sic] del mondo. Magari noi due, bevendoci insieme qualche bicchierino di grappa (non so se porta doppia p) e camminando per tua meravigliante città dove, al Quirinale, i Dioscuri, domatori di cavalli, mi sono sempre apparsi come lo spettacolo più surrealista del mondo quando si arriba alle dua del mattino e ci se li trova di fronte, nela solitudine profonda di un ironico silenzio...<sup>306</sup>

Tal y como indica Mesa Gancedo<sup>307</sup>, la edición de *Le ragioni della collera* del 82 presenta variantes con respecto a los textos originales, generalmente de puntuación o debido a errores de traducción. En 1995 se publica la versión bilingüe y corregida de la obra, editada por la librería Fahrenheit 451 con la que colabora Toti, como dijimos. En esta edición el número de poemas se amplía a 101, ya que se incluyen textos que sólo aparecen en *Cuadernos del Viento*, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último*

---

<sup>305</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), *op. cit.*, p. 441.

<sup>306</sup> *Carte Segrete*, Anno III, nº 12, (ottobre-dicembre 1969), p. 79.

<sup>307</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», *op. cit.*, p. 1336.



*round*<sup>308</sup>. Por otro lado, desaparecen dos poemas de la primera edición, «Tala» y «No me dejes solo frente a ti». En nuestro estudio manejaremos la segunda edición puesto que incluye los textos originales en castellano. No obstante, analizaremos los dos poemas suprimidos de la primera versión. En la edición del 95 también se añade un prólogo de Rosalba Campra, «Giochiamo seriamente: Julio Cortázar e la poesía» y la carta de Cortázar a Toti, «Lettera aperta da aprire di più». Debemos señalar que en *Le regioni della collera* se recogen poemas que ya han aparecido en *Pameos y meopas*<sup>309</sup>, de tal manera que no los volveremos a analizar.

### 5.3 Análisis

En primer lugar, nos referiremos a «Carta abierta para abrirla más», ya que nos ofrece algunas claves sobre *Le ragioni della collera* y la actitud del propio Cortázar ante el hecho de publicar otro poemario. En el inicio del texto, nuestro autor apunta que se trata de una carta privada que quizás sea útil para el lector, por lo que está a favor de incluirla en la edición total o parcialmente. Habla abiertamente de su actitud ante su poesía, de esa reticencia y secretismo que también reconoce en el prólogo de *Pameos y meopas*:

Diré en pocas palabras cuál es la situación y cuáles nuestras responsabilidades. Por lo que a mí respecta, en el curso de una (ya larga) vida, he ido acumulando poemas nacidos en los momentos y circunstancias más diferentes, poemas que nunca pensé en publicar y de los que he dejado en libertad sólo unos

---

<sup>308</sup> A continuación mencionamos los poemas que aparecen por primera vez en cada una de las tres obras y que se incluyen posteriormente en *Le ragioni della collera*. *Cuadernos del viento*: «Cartel», «El huésped», «La abuela», «A una Virgen», «Último círculo», «Quartier», «Voz de María», «Juana ante su señor». *La vuelta al día en ochenta mundos*: «Poema a Dios, ese pajarito mandón», «Podemos vivir sin el pajarito mandón» y «La patria»; también aparecen por primera vez poemas que vimos en *Pameos y meopas*, así y como «Fauna y flora del río», «Milonga» y «1950 año del Libertador, etc.». *Último round*: «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas», «Álbum de fotos», «El cenotafio», «Bilan», «Don Juan», «El gran juego», «Canada dry», «Dadora de las playas», «Naufragios» y «Aftermath», «El marfil de la torre». Además, debemos tener en cuenta que muchos textos reaparecen en alguna de estas obras. Así, «Quartier», por ejemplo, aparece tanto en *Cuadernos del viento*, como en *Último round* y *Le regioni della collera*.

<sup>309</sup> Concretamente son: «Fauna y flora del río», «1950 año del Libertador, etc», «Aire del Sur», «Las tejedoras», «Milonga», «A quién le duele», «La yeta del sapito», «Hablen, tienen tres minutos», «After such pleasures», «Restitución», «Happy new year», «Ganancias y pérdidas», «Hic et nunc», «Encargo», «El sueño», «Tumbas etruscas», «Un canto italiano», «Masaccio», «Crónica para un César», «Menelao mira hacia las torres», «Appel rejeté», «A un dios desconocido», «Billet doux», «Nocturno», «Le Dôme», «Poema» [Te amo por ceja, por cabello...], «Los dioses», «Poema» [Empapado de abejas], «El poeta».

cuantos. Cuando tú, en La Habana, me dijiste que mi trabajo de poeta te interesaba y que pensabas traducirme al italiano, mi sorpresa que tal vez te pareció exagerada, era sólo el reflejo de un condicionamiento culpable a los adocenados “géneros” literarios; el hecho de no haber publicado nunca nada que no fuera prosa (salvo un pecado de juventud en forma de sonetos) me había acostumbrado pavlovianamente a dejar mi poesía en estado de manuscrito, como actividad íntima, sin buscar el lector o los lectores que, de todos modos, implicaban siempre. Un concurso de circunstancias curiosas te puso en contacto con algunos de esos poemas; entonces, pasada mi sorpresa habanera en la que había mucho de maravilla y de gratitud, decidí juntar una buena cantidad de los poemas conservados en viejos cuadernos y en “ediciones” mimeografiadas, con la idea de que tú seleccionarás severamente los que te parecieran mejores o, con un criterio funcional, los que mejor pudieran viajar del español al italiano.<sup>310</sup>

Cortázar entrega a Toti una gran cantidad de poemas presuponiendo que no los va a traducir todos. Sin embargo, el italiano así lo hace antes de realizar una selección de los textos:

[...] hubiera debido conocerte mejor, Gianni Toti. Hubiera debido prever que después de un larguísimo, admirable trabajo, “verterías” a tu lengua todos los poemas que te había mandado y que me los entregarías con la misma naturalidad con que se envía una caja de cigarrillos a un amigo querido. [...]

[...] Creo que en ese momento nuestras dos personalidades quedaron bien definidas: la tuya por haber confiado en mi poesía y por haberla “pasado” al italiano sin vacilar, como asumiendo por anticipado los riesgos de tan insensata aventura; la mía porque grande es la tentación de un poeta cuando le dan luz verde para soltar todas sus palomas, y en realidad contradiciéndola, te pedí permiso para intentar, de vuelta en París, lo que supuse que habrías hecho en un comienzo...<sup>311</sup>

Respecto a la organización de la obra, la voluntad de Cortázar de restringir la selección de textos se ve frenada por Toti. El argentino opta por agrupar los poemas sin

---

<sup>310</sup> Julio Cortázar, *Poesía y poética*, op. cit., p. 373.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 374.

seguir un orden cronológico, con el fin de conseguir «secuencias temáticas»<sup>312</sup> o «atmósfera»<sup>313</sup>:

Para lograrla era preciso renunciar a toda cronología, ya que los poemas, como alguna vez he dicho de mis cuentos refiriéndome a una idea de Maurice Blanchot, nacen y se mueven en un tiempo que poco tienen que ver con el de los relojes. Fechar los poemas hubiera dado a este volumen un aire casi aritmético y en todo caso pedante [...].<sup>314</sup>

Por último, en la actitud del autor argentino vemos que la publicación del volumen viene acompañada de un inseparable compromiso con la realidad y con el prójimo, algo que ya vimos en *Pameos* y *meopas*:

Me gusta que hayas sido tú el que ha elegido espontáneamente el título de este libro, basándote en una de las secciones. En efecto, si las “razones de la cólera” fueron para mí, hace veinte años, sobre todo metafísicas y morales, inadaptaciones frente a una realidad que entonces prefería ignorar antes que combatir, hoy estas razones obedecen a un sentimiento directamente enraizado en una conciencia revolucionaria, y la cólera no es un pretexto de fuga o de sustitución sino de ataque y combate.

No sé si escribiré más poemas ni qué serán, pero en todo caso, los que abren ese libro me expresan hoy tal como soy, así como tantos otros que pueblan estas páginas me expresaron a lo largo de la ruta solitaria que me ha conducido finalmente a encontrarme con mis hermanos, esos que avanzan hacia el hombre futuro, que combaten y mueren por ese hombre para llevarlo al fin, recién nacido, a la vida nueva.<sup>315</sup>

Los textos no vienen dispuestos en secciones, como es el caso de poemarios anteriores, sino que constituyen una larga secuencia. La ordenación responde principalmente a la temática de los poemas. No obstante, esta organización no se da en el sentido estricto, puesto que en ocasiones se intercalan textos de otras temáticas, así como la temática amorosa y la crítica al pensamiento cartesiano. Por lo tanto, la multiplicidad de temas vuelve a darse en este volumen, como es el caso de *Pameos* y

---

<sup>312</sup> *Ibíd.*

<sup>313</sup> *Ibíd.*

<sup>314</sup> *Ibíd.*, pp. 374-375.

<sup>315</sup> *Ibíd.*, p. 375.

*meopas*. Sin embargo, en cuanto al estilo poético, se impone el prosaísmo y el verso libre —salvo casos aislados—, por lo que no encontramos vestigios de la estética mallarmeana.

La inadaptación del sujeto frente a la realidad, que lleva a Toti a dar nombre al volumen, se centra en un tema concreto al inicio: el peronismo. Esto lo veíamos en *Pameos y meopas*, y, como hemos señalado, reaparecen varios textos que abren *Le ragioni della collera*. Esta vertiente de la poesía cortazariana está impregnada de autobiografismo y referencias a la realidad sociopolítica argentina. La actitud sardónica, el lunfardismo, el ritmo del tango y el dialogismo son algunas de las características de los textos que responden a esta temática.

Sabemos que Cortázar cuando trabaja en Buenos Aires como traductor, vive de forma solitaria y aislada. Cuenta con pocos amigos, es un lector voraz y un melómano empedernido. «La visita» es un texto que nos acerca a esa cotidianidad porteña: «Los amigos llegan, tocan el timbre, qué bueno verte, / y cómo el día, y échale otro cubito». Acto seguido, tácitamente se introduce el matiz sociopolítico. Se hace referencia a la precariedad que se vive en el país, y el proceso de urbanización que está llevando a cabo el peronismo en Buenos Aires con el objetivo de modernizar la capital<sup>316</sup>:

Mis amigos andan por las cosas  
con la felicidad en el pañuelo  
pero no son felices, no tienen dónde caerse vivos, y  
mañana será peor, por eso  
Benny Goodman.

Y es cierto que mil pesos al mes te van embaldosando  
la vereda y a todos  
—pobre pastito arrancado, mastuerzo del verano—  
le gusta andarle encima.

En *Le ragioni della collera* también encontramos el carácter lúdico típicamente cortazariano, que en este caso se apoya especialmente en frases populares, canciones infantiles, referencias al discurso peronista o parodiando el tono publicitario. En «La visita», frente al nuevo embaldosado de las calles, la voz poética reproduce una canción infantil: «Caracol, caracol, / saca tus cuernos al sol». El autobiografismo se pone de manifiesto al finalizar el poema: «¿dónde encontrarme a mí? En mi matecito amargo, /

---

<sup>316</sup> Norberto Galasso, *op. cit.*, p. 518.

en mi oficina San Martín y Corrientes». Mesa Gancedo señala que es en la esquina de estas dos calles donde se encuentra la oficina de Cortázar:

es accesible un documento real en que se identifica la dirección exacta: el membrete de una carta dirigida a Nicolás Cócero anterior a la publicación de *Bestiario*, según se deduce del contenido ("Un tomo de cuentos *debería* aparecer pronto. Se llama "Bestiario"). El membrete en cuestión reza: "Julio F. Cortázar. Traductor público - Estudio de Z. de Havas. San Martín, 424 -2º p. Esc. 17. Telef. 31-2703".<sup>317</sup>

La ironía se acentúa en «Empleados nacionales, hurrah!», ya que trata la insulsez de la vida de los funcionarios, como lo es el propio Cortázar cuando consigue el puesto de traductor público. La voz poética parodia el estatus de su posición —teniendo en cuenta la exaltación de lo nacional durante el peronismo—, que sin embargo se traduce en una vida mediocre. Lo lúdico también se manifiesta por medio del retruécano<sup>318</sup> de la frase hecha:

Este que vive de su sueldo,  
ése que suelda de su vive.  
Barato el pan francés, la mortadela,  
el Río de la Plata.

La mediocridad también impregna la vida de los funcionarios, que típicamente acuden a los balnearios, al café El Paulista<sup>319</sup> o al hipódromo San Isidro<sup>320</sup>; costumbres, por lo tanto, muy nacionales. Por otro lado, la crítica atañe a la organización laboral y a sus condiciones. Todo esto conforma una cárcel metafísica para el yo poético que ansía un cambio:

Se va, se va el vapor.  
Sentare a esperar el cuándo  
entre cien mil doscientos cuándoos.  
El dónde lo sabemos: no hay más que uno,  
balneario sierra en su defecto el paulista o san isidro  
y en el dulce ínterin de once meses y días

---

<sup>317</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, 1997, p. 1193 (nota a pie de página), [en línea], <<http://zaguan.unizar.es/record/31597/files/TESIS-2015-044.pdf>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].

<sup>318</sup> *Ibíd.*, p. 1191.

<sup>319</sup> Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 307.

<sup>320</sup> *Ibíd.*,

una oficina con ventiladores silenciosos  
y nada más que cinco jefes.

El último verso del poema, «Cuándo, mi vida, cuándo», hace referencia a una canción típicamente argentina que Cortázar asocia con otra de Louis Armstrong, tal y como indica el en *Salvo el crepúsculo*: «Ya en las radios porteñas escuchábamos la voz de Louis Armstrong preguntando: *How long, how long I'll have to wait?*, y yo me acordaba de alguna canción campera donde se pregunta: *¿Cuando, mi vida, cuándo?* Entonces, entre tantas mufas,»<sup>321</sup>.

La sociedad frustra al individuo que se ve sometido por la convencionalidad que se le exige. La capacidad de soñar y ser libre se ve limitada a los pequeños placeres que permite la prisión de lo cotidiano. El poeta se encuentra desprovisto de creencias, y obligado a adoptar una apariencia que le impone el nacionalismo peronista. La esperanza se ve anegada por una realidad insoportable repleta de masacres:

Poco le quedaría al corazón si le quitáramos su pobre  
noche manual en el que juega a tener casa,  
comida, agua caliente,  
y cine los domingos.  
Hay que dejarle la huertita donde cultiva sus legumbres;  
ya le quitamos los ángeles, esas pinturas doradas,  
y la mayoría de libros que le gustaron,  
y la satisfacción de las creencias.  
Le cortamos el pelo del llanto,  
las uñas del banquete, las pestañas del sueño,  
lo hicimos duro, bien criollo,  
[...]

Todo está bien, pero dejarle un poco  
de eso que sobra cuando nos atamos  
los zapatos lustrados de cada día;  
una placita con estrellas, lápices de colores,  
y ese gusto en bajarse a contemplar un sapo o un pastito,  
por nada, por el gusto,

a la hora exacta en que Hiroshima,  
o el gobierno de Bonn o la ofensiva  
Viet Mihn Viet Nam.

(«Sueñe sin miedo, amigo»).

Por otro lado, la actitud sardónica ante la insuficiencia de la realidad se hace palpable tanto en el título como a lo largo del poema.

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 306.

La crítica a la desfavorable economía del país se da en «Inflación que mentira». Sardónicamente se presentan toda una serie de precios y se hace hincapié en que aquello que es gratis como si se tratase de un logro del gobierno. Se apunta a la crisis de valores, y se hace referencia a la cultura popular, como por ejemplo Lin Yutang, autor predilecto de la burguesía argentina<sup>322</sup> :

Los eclipses son gratis tan bonitos y los discursos  
en la Plaza de Mayo. Una nación  
que lo hace todo por sus hijos. Lea  
la guía con el plano: dos cuarenta.  
El amor es gratis paga al final o bien  
le pagan (depende de la suerte o la corbata.  
Precios variables: Lin Yu Tang Boca Júniors  
usted lo ve lo prueba y se lo lleva.  
La muerte es gratis. [...]

La imagen del sapo y el pozo que ya vimos en «La yeta del sapito» reaparece en «Lo uno y lo otro» como representación del aislamiento del yo poético. Es un observador distante de la vida, escindido del mundo, por lo que su voz se tiñe de melancolía. Ansía participar de los objetos, revivir a través de las palabras, se trata de una sed ontológica que nos remite a «La urna griega en la poesía de John Keats» o *Imagen de John Keats*. Este deseo responde a la conciencia de muerte, la amenaza de un fin ineludible que ofrece un tamiz existencialista al finalizar el texto:

Es triste ser tan solo en la unidad, esa nobleza.  
La muerte la prefiere, y la poesía  
le teje ya coronas. Pero es triste  
no ser también esta hoja de papel, estas palabras,  
todo lo que rodeándolo lo aparta,  
lo define,  
todo lo que en el mundo lo condena  
a ser testigo y final —cuándo, ya pronto—  
oscura res de un hacha transparente.

---

<sup>322</sup> Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, p. XXV, [en línea], <<https://books.google.es/books?id=6VR118nAF74C&pg=PR25&lpg=PR25&dq=peronismo+lin+yutang&source=bl&ots=L9ZgnED5gd&sig=i7HIu9VvxgbDucspqKWP17dpcRU&hl=es&sa=X&ved=0CEoQ6AEwBmoVChMIs9XQr6fVxgIVR70UCh1RSQeR#v=onepage&q=%20lin%20yutang&f=false>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].

En «La Madre» encontramos un texto en prosa poética donde la figura materna se identifica con la sociedad argentina, ya que su visión idealizada del hijo no se adecúa con la imagen real. El yo poético se ve aprisionado por las aspiraciones de la madre:

espera todavía mi nombramiento decorativo, mi declaración conforme a la justicia, a la bondad del buen vecino, a la moral radiotelefónica. No puedo allegarme, mamá, no puedo ser lo que todavía ves en esta cara. Y no puedo ser otra cosa en libertad, porque ante tu espejo de sonrisa blanda está la imagen que me aplasta, el hijo verdadero y a medida de la madre, el buen pingüino rosa yendo y viniendo y tan valiente hasta el final, la forma que me diste en tu deseo: honrado, cariñoso, jubilable, diplomado.

En ocasiones la exasperación del yo poético alcanza su cenit y da lugar a poemas existencialistas en los que expresa su profundo hastío. Esto sucede en «La marcha del tiempo», donde se reproduce sardónicamente una canción infantil y una frase hecha —que hace referencia a la figura más representativa de la independencia hispanoamericana— propias de la cultura popular argentina. La banalidad y el absurdo rigen el ambiente y provocan la náusea del poeta:

Métase en cintura, ciudadano,  
vote porque las nubes se levanten  
y los pajaritos canten,  
medite la miel que se acepta vómito,  
el perro que devora el vómito,  
el vómito que sufre de haber sido sopa y vino  
y mírelo tirado boca arriba.

Todo me jode, pero las cosas crecerán  
al modo de la sangre en los termómetros

y por qué hacerme caso: otros esperan

importantes, y aquí te quiero ver:  
¡Cuidado! ¿De qué color  
era el caballo blanco de San Martín?

La religión ha sido sustituida por el consumo, el producto es un verdadero objeto de adoración para el hombre que se sacrifica con el esfuerzo del trabajo. En «Entronización» se retrata la sociedad bombardeada por los medios de comunicación que consagra su vida al consumo y su promesa de felicidad. Aparece un epígrafe muy significativo de E. E. Cummings que critica los estamentos del capitalismo, es decir, el



sacrificio de los valores humanos por la productividad: «*Progress is a comfortable disease*». Dios es reemplazado por una marca de electrodomésticos:

Aquí está, ya la trajeron, nieve tabernácuo.  
Mientras nos acompañe viviremos  
mientras ella lo quiera viviremos  
hasta que lo disponga viviremos.

Hossana, Westinghouse, hosanna, hosanna.

En *Salvo el crepúsculo* el autor se refiere al contexto concreto que da lugar a este poema: «En casa de unos parientes apareció una heladera eléctrica jamás imaginada en la familia, y que compraron empeñándose hasta las uñas. Para celebrarlo, *hicieron una fiesta* a la que tuve que ir»<sup>323</sup>.

Lo lúdico alcanza su máxima (in)expresión en «Se le lengua la traba», que desde el título hasta el final viene regido por la alteración de morfemas (metátesis) o de palabras en una frase, que dan lugar a nuevos significados o no, pero siempre apuntando al absurdo. Aparece un epígrafe, también alterado, de «Avellás Nicoláneda», otro símbolo nacional: «Cuando oigo decir una lectura que tiene el hábito de la persona, me siento pensado a inclinar bien de ella». Incluso, se altera un lema peronista de los años 40<sup>324</sup> que da lugar a la crítica explícita: «Sí, en los niños / los únicos argentinos son los privilegiados»<sup>325</sup>. El absurdo, por lo tanto, no es sólo lingüístico, sino que trata de representar la disparatada situación en Argentina. Así, el poeta rompe con la convencionalidad del lenguaje, que también forma parte de la realidad insatisfactoria. Se trata, por lo tanto, de un acto subversivo tras la mera apariencia lúdica. Podemos decir que hallamos aquí un precedente del glíglico, debido a la potenciación de la musicalidad típica de las jitanjáforas: «Salgamos todos a cazar / los rinoplótamos y los hipecerontes». El poema concluye:

---

<sup>323</sup> Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 327.

<sup>324</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar*, op. cit., p. 440.

<sup>325</sup> Se puede intuir que el verdadero lema es: « En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños» (Hugo Edgardo Biagini y Arturo Andrés Roig, *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX (Tomo II): obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, [en línea], <[https://books.google.es/books?id=Gd9EK2kZ1IsC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=En+la+Nueva+Argentina+los+%C3%BAnicos+privilegiados+son+los+ni%C3%B1os.&source=bl&ots=IIWeI2eTWF&sig=5PQ\\_u0EbZAVru0hI0KCmq2hnpn8&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwA2oVChMIqav7i7TVxgIVSLYUCh3WCAg4#v=onepage&q=En%20la%20Nueva%20Argentina%20los%20%C3%BAnicos%20privilegiados%20son%20los%20ni%C3%B1os.&f=false](https://books.google.es/books?id=Gd9EK2kZ1IsC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=En+la+Nueva+Argentina+los+%C3%BAnicos+privilegiados+son+los+ni%C3%B1os.&source=bl&ots=IIWeI2eTWF&sig=5PQ_u0EbZAVru0hI0KCmq2hnpn8&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwA2oVChMIqav7i7TVxgIVSLYUCh3WCAg4#v=onepage&q=En%20la%20Nueva%20Argentina%20los%20%C3%BAnicos%20privilegiados%20son%20los%20ni%C3%B1os.&f=false)>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015]).

(Usted empieza cuando el espectáculo llega,  
de manera que mejor  
no te hermás, metano).

Como sucede en la sección «Razones de la cólera», vemos en Cortázar una conciliación con Argentina. El autor reside ya en París, y concibe su tierra desde otra perspectiva debido a la distancia. El paradigma de esa reconciliación es «La patria». Debemos reproducir nuevamente las palabras de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* puesto que se refiere concretamente a este poema, que acompaña a otros de temática similar:

La patria se agregó en París en 1955. [...] Enemigo de las confidencias directas, estos poemas mostrarán un estado de ánimo en la época en la que decidí marcharme de mi país. La patria lo resume, años después, con algo que será acaso mal entendido; para mí, detrás de tanta cólera, el amor está allí desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos»<sup>326</sup>.

La crítica queda combinada con la añoranza, sin idealización, por medio de la asunción irónica. Predomina el lunfardismo y el tono del tango. Incluso, encontramos una referencia directa a Enrique Santos Discépolo: «qué vachaché». A medida que avanza el texto, se desemboca en la enumeración de elementos propios de la sociedad argentina, algunos muy arraigados a la cultura popular:

Esta tierra sobre los ojos  
este paño pegajoso, negro de estrellas impasibles,  
esta noche continua, esta distancia.  
Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba

pobre sombra de país, lleno de vientos,  
de monumentos y espamentos,  
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,  
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,  
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando  
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

Pobres negros.

Te estás quemando a fuego lento, y dónde el fuego,  
dónde el que come los asados y te tira los huesos.

---

<sup>326</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., p. 195.

Malandras<sup>327</sup>, cajetillas, señores y catafishos<sup>328</sup>,  
diputados, tilingas de apellido compuesto,  
gordas tejiendo en zaguanes, maestras normales, curas, escribanos,  
centroforwards, livianos, Fangio solo<sup>329</sup>, tenientes primeros,  
coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales, obispos,  
bagualas<sup>330</sup>, chamamés<sup>331</sup>, malambos<sup>332</sup>, mambos, tangos,  
secretarías, subsecretarías, jefes, contrajefes, trucos,  
contraflor al resto. Y qué carajo,  
si la casita era su sueño, si lo mataron en pelea,  
si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva.

Liquidación forzosa, se remata hasta lo último.  
Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía,  
te quiero tacho de basura que se llevan sobre una cureña  
envuelto en la bandera que nos legó Belgrano<sup>333</sup>,  
mientras la viejas lloran en el velorio, y anda el mate  
con su verde consuelo, lotería del pobre,  
y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos  
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos.

En la siguiente tirada de versos hallamos un tono análogo al de *Canto general* (1950) de Neruda:

Pobres negros que juntas las ganas de ser blancos,  
pobres negros que viven un carnaval de negros,  
qué quiniela, hermanito, en Boedo, en la Boca,  
en Palermo, en Barracas, en los puentes, afuera,  
en los ranchos que paran la mugre de la pampa,  
en las casas blanqueadas del silencio del norte,  
en las chapaz de zinc donde el frío se frota,  
en la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada de Mentira.

El poeta concluye asumiendo que a pesar de que no haya conciliación con la realidad de su patria, el amor es lo que persiste desde la distancia, se trata de un conflicto irresoluble que acompañará al autor a lo largo de su vida. La ironía y la ternura dan lugar a un final rotundo que alude directamente a Perón:

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
cubiertas de carteles peronistas, te quiero,  
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,  
nada más que de lejos y amargado y de noche.

---

<sup>327</sup> Delincuente.

<sup>328</sup> Intercambio.

<sup>329</sup> Juan Manuel de Fangio, piloto de Fórmula 1.

<sup>330</sup> Potro o caballo que no ha sido domado.

<sup>331</sup> Música y danza propias de la provincia de Corrientes.

<sup>332</sup> Baile acompañado por una guitarra y realizado por hombres que consiste en zapatear.

<sup>333</sup> Manuel Belgrano, figura de la emancipación de Hispanoamérica de la corona española.

El lunfardismo alcanza su máxima expresión en «Viento de esquina», donde reaparece de nuevo la referencia al tango de Enrique Santos Discépolo. La ironía, la musicalidad y el dialogismo se van tiñendo de un tono elegíaco al final del poema, pero sin renunciar al humor. El viento, molesto, pasa como la vida, se escapa. Representa el paso del tiempo, inasible, y su inevitable fuga:

Rompete aquí, vientito de la tarde, en plena cara.  
¿Qué me traés? Campanas en almíbar  
que me mando una a una despacito.  
Olés a plátano, a río blando, a puente,  
gato redondo de azotea, barrilete celeste, copetón y compandre.

Soplás porque te da la gana, porque sos así,  
que vachaché. Me trabajás la bufanda,  
me manoteás el chambergo. Y las flores  
te las pasás silbando, y a los canas  
los hacés pensar en la jubilación, qué macanudo.

«El encubridor» trata la condición de exiliado de Cortázar, que se encuentra en una nueva realidad a la que fácilmente se adapta. En ella puede ser verdaderamente él mismo, huyendo de la prisión cotidiana y mediocre de la vida porteña de antaño. No obstante, este resurgimiento del verdadero yo también implica la asunción de los orígenes, es decir, la nacionalidad argentina. De hecho, cabe recordar que cuando Cortázar se muda a París surge en él una conciencia latinoamericana y por ende, un compromiso con la realidad de su país y el continente en general. Este poema es representativo de ello:

[...] se abre la camisa, muda  
de costumbres, de vinos y de idioma.  
Se da cuenta, infeliz, de que va tirando mejor, y duerme  
a pata ancha. Hasta de estilo cambia, y tiene amigos  
que no saben su historia provinciana ridícula y casera.

A ratos se pregunta cómo pudo esperar todo ese tiempo  
para salirse del río sin orillas, de los cuellos garrote,  
de los domingos, lunes, martes, miércoles y jueves.  
A fojas uno, sí, pero cuidado:  
uno mismo espejo es todos los espejos,  
y el pasaporte dice que naciste y que eres  
y cutis color blanco, nariz de dorso recto,  
Buenos Aires, septiembre.

Como se ha dicho, esta dualidad entre el yo parisiense y porteño es irresoluble, a pesar de que el yo poético aspire a un posicionamiento final:

Aparte que no olvida, porque es arte de pocos,  
lo que quiso, esa sopa de estrellas y de letras  
que infatigable comerá  
en numerosas mesas de variados de hoteles,  
la misma sopa, pobre tipo,  
hasta que el pescadito intercostal se plante y diga  
basta.

La inadaptación del sujeto, sin embargo, a pesar de aumentar debido a un entorno social desapacible, es más bien un problema metafísico. El poeta rechaza los fundamentos que sostienen la cultura occidental, la lógica y la razón, del mismo modo que los surrealistas, pero va más allá de la literatura. La poesía abre surcos en la realidad que permiten escapar al sujeto en busca de su verdadero yo. Pero también lo poético en sí es un acto catártico, que a veces da testimonio de la imposibilidad de ser en el mundo. El yo es un desconocido de sí mismo que apenas puede expresar sus sentimientos porque eso implicaría poner en duda el estado de las cosas. Finalmente se recurre a la abstracción máxima, la música:

No soy impulso; vago, nube tibia,  
por entre recuerdos de perfume pasado  
y obsesiones como retratos o muebles.  
Me doy de boca con mí mismo en cada espejo;  
está muy mal quejarse, entonces acordeón.

(«Su cara me parece conocida»).

Ante la condición de extranjero, irónicamente, el poeta como remedio aconseja dejar que la esencia de uno mismo vaya muriendo progresivamente y acatar las imposiciones cotidianas del día a día:

Rostro del mediodía,  
aprende el cientopiés, la ignominiosa  
necesidad de irse secando,  
y mira: no estés triste, no te vayas por ahí  
contándole tu vida a las personas.  
Esto es nada, un dibujo que dejaron al irse  
los pobres, pobres viejos,  
una carpetita donde servían el té, y ahora  
a lavarse las manos para ir a dormir.

(«Todos los días una cucharada»).

El poeta tiene una visión de la realidad diferente a la convencional, y se encuentra a sí mismo en el sueño. Pero al nacer el día, la experiencia va impregnándose de irrealidad y acaba tornándose una memoria vaga pero ineludible, como una sospecha cruel que acecha la conciencia del individuo mientras se dispone a digerir de nuevo la cotidianidad:

Yo entresueño, cuña entre cortinas, buzo de lavabos.  
Encuentro cosas, qué hacerle, ocupaciones raras,  
me parece entender de otra manera la sonata.

Ahora me despierto, y todavía  
queda un saber, un tímido recuerdo. Pero del lado  
del reloj, la nada  
para que te mires la nariz, las cejas cosa a cosa,  
y te recompongas si puedes con el goce  
de entrar una vez más en los zapatos, el chaleco.  
¡Qué bueno, qué-igual-a-ayer,  
qué bien me quedan! (Y todavía ese sueño, eso  
así tan blando tan adentro tan no olvidado,

pero ese ser tan yo y no serlo más,  
apenas día, apenas otra vez café, mi nombre y las noticias  
del exterior del exterior del exterior).

(«La vuelta al pago»).

La vida es insuficiente y desagradecida, una pérdida prolongada que nos aboca al vacío, una derrota continua:

Naces llorando ya eres huérfano  
el viudo asiste al casamiento  
los padres de diez hijos que reúnen  
a la feliz familia alrededor  
del chocolate  
están solos mirando lo que queda  
las cucharitas un terrón de azúcar.

(«Tan inútil todo»).

En la misma línea sigue el siguiente poema, «La polca del espante», donde reaparece el acordeón, y más concretamente el «bandoneón». Como garantía de supervivencia en el mundo, paradójicamente, el individuo debe aniquilarse a sí mismo.

No hay razones en el exterior que justifiquen la existencia, sino todo lo contrario, se trata de una realidad convaleciente:

no sé cómo decirte: cesa, desintégrate,  
corazón postal tejido con engrudo  
bajos camisas donde no estallará el árbol de la lluvia.  
Respiración arrendable para muertos que vuelven,  
apenas pocas manos te imponen razón  
de durar.

Las dolencias metafísicas del poeta se manifiestan también en su cuerpo dominado por la fuerza inconmensurable del corazón, que es el que verdaderamente rige el organismo:

Le andan animales por el cuerpo  
cosas que el médico para engañarlo  
llama hígado pleuras  
las costillas flotantes  
y sobre todo el corazón bestia máxima  
el archimago de ese circo  
en función noche y día  
con su ecuyère de rubia orina  
con su corcel de bilis  
con sus aplausos de pulmón.

(«Zoo»).

La indiferencia y el conformismo ante el mundo queda representada por la recurrente imagen del sapo en «Sapo profundo», donde el poeta sentencia: «[...]no es con ser un sapo / que salvaremos nada».

El mundo es tan sólo un espejismo de la realidad manejado por el poder. Incluso la belleza, a la que el hombre inútilmente se aferra ante el paso del tiempo, queda sometida a la monotonía de la copia y la repetición. El mito de la caverna se hace palpable en el siguiente texto, donde el filósofo o el poeta adoptan la forma de lo extraño, es decir, un perro verde:

Espejo feroz, ¿es necesario que me tires a la cara  
la copia de este mundo?  
Una cara, dos caras, un pez, dos peces, una nube, dos nubes,  
oh contaminación del tiempo, réplica al infinito de la estatua.

La Venus de Milo,  
La Venus de Milo,

la Venus de Milo,  
la Venus de Milo.

Grr: un perrito verde le pasa al lado  
sin mirarla. ¿Usted es inculto, perro?

Grr; yo soy el sin espejos.

(«Los espejos de la tiranía»).

Ante la realidad insípida el yo poético se refugia en el humor y la ironía, sin embargo, la pregunta exasperante acecha:

Venga, juguemos con un tejo,  
cantemos algo mientras se calienta  
la pava para el mate. (¿Pero cómo,  
cómo puede durar este infinito  
de pan todos los días, de campanas,  
de gente muerta, de domingo veinte?).

(«Dictado a lo mejor por el cholo»).

La misma exasperación ante las incertezas de la existencia está presente en «Viaje y vivo retorno», donde el poeta vuelve a recurrir a la ironía como arma contra la perpetuación de la Gran Costumbre. Las incertidumbres desasosiegan, pero las certezas apuntan a la nada, a lo absurdo:

Porque no cristal de cuarzo  
porque no diafanidad  
  
porque dador de sombra  
de baba voces pelos indecible  
rebuzno entre cartones (mi traje)

[...]

Yo digo: y si fuera triste,  
si ser cuarzo fuera horriblemente claro  
y cierto como hormiga entera ella, sola ella,  
exactamente ella; pero eso es la nada!  
Ay, mi mano, tócame la frente,  
dime que estoy aquí, que sigo, que me duele  
un poquito el corazón, que hacia las ocho  
cenaremos.

La tentativa del yo poético es crear intersticios que le permitan escapar y acceder a su verdadero yo. Se trata, por lo tanto, de una búsqueda constante. Esta búsqueda,



como sabemos, es el eje central de *Rayuela*. Esto ya queda de manifiesto al principio de la obra, que se inicia con una pregunta: «¿Encontraría a la Maga?»<sup>334</sup>. Con esta obra podemos decir que finalmente se zanja el conflicto metafísico, ya que la literatura cortazariana cambia de rumbo entregándose plenamente al prójimo. Así, la realidad toma forma explícita y deja de concebirse como una molestia para la realización del individuo. Por ello, *Rayuela* supone un punto de inflexión que nos permite orientarnos con respecto al resto de la producción literaria de Cortázar, incluida la poesía.

Debemos precisar en qué consiste realmente la suprarrealidad en la literatura cortazariana. Esto queda claro si atendemos a los propósitos de *Rayuela*. La novela presenta una problemática metafísica que pone de manifiesto la «antropofanía»<sup>335</sup> del autor. Al igual que Cortázar, Horacio Oliveira concibe la suprarrealidad no como una realidad trascendental, sino como una realidad esencialmente humana. Pero la cultura occidental nos ha hecho distanciarnos de nuestra propia humanidad, de tal manera que lo que es natural y primigenio, se nos presenta como trascendental, teológico, metafísico, onírico o abstracto:

hay lo que podríamos llamar una especie de crítica metafísica total. El personaje de *Rayuela*, creo que todos lo han sentido muy claramente, es un hombre que no acepta el punto de la civilización al que él ha llegado, de la civilización judeo-cristiana; no lo acepta en bloque. Él tiene la impresión de que hay una especie de equivocación en alguna parte y que habría que, o bien desandar caminos para volver a partir con posibilidades de no equivocarse, o bien llegar a una especie de explosión total para, de allí, iniciarse otro camino. Eso sería en el plano digamos metafísico del personaje, pero paralelamente me interesó buscar una especie de crítica del lenguaje y de crítica de la novela como vehículo de esas ideas, porque, y además creo que se dice en alguna parte del libro, no podemos protestar de nada si no tenemos un lenguaje capaz de protestar. Si utilizamos un lenguaje falseado y viciado por dos mil años de civilización occidental, ¿cómo podemos utilizarlo para lo que queremos si el lenguaje mismo nos está traicionando?

[...]

El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad no es ni

---

<sup>334</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, op. cit., p. 18.

<sup>335</sup> Izara Batres, *Cortázar y París: Último round*, Madrid, Ediciones Xoriki, 2014, p. 165.

misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por esa serie de equivocaciones [...] ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.<sup>336</sup>

Vemos ciertas matizaciones respecto a *Imagen de John Keats*. La sed ontológica del hombre se debe no tanto a que el hombre aspire a ser algo más que un hombre, sino que éste aspira a ser un hombre pleno y liberado de los preceptos de la lógica y la razón que limitan su verdadera esencia. El autor, al igual que los surrealistas, pretende transformar la realidad a través de la literatura, tal y como vimos expresado en su producción crítica. Además, cabe recordar que Cortázar rechaza el surrealismo como escuela o ismo, muy contrariamente a lo que pretenden Breton y otros, y concibe el movimiento como una «empresa del hombre»<sup>337</sup> que va más allá de la literatura. Así, como reflejo de su autor, Oliveira aspira a acceder a una suprarrealidad en la que el ser humano recupere la superconciencia. Se trata de la reconquista de un estado natural y primigenio previo a la cultura occidental. Graciela Maturo indica:

La tentativa de Cortázar es sobrehumana. Acceder a un estado superior de conciencia que permita al hombre verse a sí mismo y ver la realidad desde un plano trascendente, abarcador de todo espacio (ubicuidad) y de todo tiempo (profetismo), negador de las categorías psicológicas limitativas.<sup>338</sup>

Cortázar afirma que su antinovela es una tentativa de «dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada [...] [y] de hacer volar en pedazos el instrumento del que se vale la razón que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo para modificar los parámetros de la razón»<sup>339</sup>. Así, declara que *Rayuela* «es una especie de petición de autenticidad total del hombre»<sup>340</sup>.

El final de la novela supone una conciliación de dos formas de ver el mundo contrapuestas, algo Izara Batres relaciona con el poetismo:

---

<sup>336</sup> Margarita García Flores, «Siete respuestas de Julio Cortázar», en Julio Cortázar, *Rayuela* (Edición crítica), Colección crítica, Madrid, 1991, pp. 707-708.

<sup>337</sup> Julio Cortázar, «Teoría del túnel», *op. cit.*, p. 106.

<sup>338</sup> Graciela Maturo, *Julio Cortázar. Razón y revelación*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>339</sup> Ernesto González Bermejo, *op. cit.*, p. 63.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 64.

la posibilidad de encuentro entre Horacio y la Maga, [...] representa una conciliación a varios niveles: racionalidad e irracionalidad, pensamiento occidental y oriental, la ciudad y el paseante, el laberinto y el iniciado, el tiempo y el perseguidor, sugiere que no sirve de nada elegir una sola carta, porque el jugador y la baraja son lo mismo. Debe producirse, a través de la batalla poetista que une surrealismo y existencialismo, al unión del mundo Maga y del mundo Oliveira, ambas formas de sabiduría, la inocente y la racional, la vía mágica poética y la lógico-empírica, el inconsciente y el consciente, sueño y realidad, etc., lo cual equivaldría, para Oliveira, a hacer las paces consigo mismo: “a abolir el territorio, a veces su batalla y a querer dormirse por fin en el despertar, en ese filo donde la vigilia y el sueño mezclaban las primeras aguas y descubrían que no había aguas diferentes”, es decir, la antropofanía del hombre nuevo.<sup>341</sup>

Es cierto que el rechazo de la lógica, la conquista de la suprarrealidad, y por ende, del yo verdadero, son temas inherentes a Cortázar desde sus inicios. No obstante, a partir de «El Perseguidor» esta problemática se aborda centrándose en el hombre:

en el caso de Johnny, esas angustias, si usted quiere metafísicas, están centradas en el hombre; porque lo que Johnny está buscando, en realidad, a su manera primitiva, es lo que Oliveira va a buscar con un poco más de bagaje cultural —aunque no sea mucho— en *Rayuela*: en definitiva, Johnny se está buscando a sí mismo y está buscando a su prójimo, en una nueva escala, lo que podríamos llamar el hombre nuevo [...].<sup>342</sup>

Tanto preámbulo nos sirve para introducir el siguiente poema, «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas», que aparece por primera vez en *Último round* y su composición debe situarse tras «El perseguidor» y especialmente tras *Rayuela*, puesto que la problemática metafísica incluye la presencia de la realidad latinoamericana y la utopía del hombre nuevo. En el texto, con la común ironía del poeta, se atacan los preceptos de la civilización occidental, principalmente la lógica, la religión, las convenciones literarias y el lenguaje. El hombre se ve invadido por su verdadera naturaleza, que le atrae a una realidad poética anegada por la artificiosa realidad que rige el mundo. Así, el poeta se debate entre lo primitivo y lo civilizado. Sin embargo, se encuentra inserto en

---

<sup>341</sup> Izara Batres, *op. cit.*, p. 165.

<sup>342</sup> *Ibíd.*, p. 61.

una realidad sustentada por la razón, por lo que dejarse llevar por lo primitivo supone un acto incoherente y subversivo, como lo es la propia poesía. Pero, finalmente, la injusticia asoma, y la poesía es llamada a hermanarse con el otro y crear así una nueva realidad. Vale la pena citar el texto completo:

El caballo relincha, el perro ladra,  
la suma de los ángulos de un triángulo  
es igual a dos rectos,  
la sopa, la conciencia, el alcaucil, después  
del dos el tres, después del hoy, mañana,  
casi nadie lo sacará de sus casillas.  
Casi nadie ni nada, porque  
¿cómo tomar en serio esos latidos  
en que el sueño es acceso, esas miradas  
de insoportable lucidez en un tranvía,  
eso que ahora dice: Huye,  
pero al final, al fin y al cabo, no era más  
que un gajo de naranja  
reventando en la boca?  
¿Cómo tomar en serio que una puerta  
dé a la tristeza cuando el arquitecto  
la abre al pasillo, que unos senos  
dibujen paralelos sus jardines  
cuando es la hora de ir a la oficina?  
Imposible negar las evidencias  
dice el doctor y dice bien, inútil  
sacar de sus casillas al honesto almanaque,  
San Rulfo, Santa Tecla, San Fermín,  
la Asunción,  
el caballo relincha, el perro ladra,  
casi nadie le ofrece en una esquina  
un pedacito suelto de bicicleta a trompo,  
casi nunca es verano en pleno invierno  
por razones de estricta pulimentada lógica,  
hay que ser lo que se es o no ser nada, y nada  
lo sacará de sus casillas, nadie  
lo sacará, y si un caballo ladra  
no lo sabremos nunca, porque  
los caballos no ladran.  
Bastaría un apenas, un no quiero  
para empezar de otra manera el día,  
hervir la radio con las papas  
y a cada chico darle un cocodrilo  
para que huelga a miedo en las escuelas,  
sacar los muertos a que tomen el aire,  
meter las mitras en la mayonesa,  
actividades subversivas, claro,  
pero otras cosas hay: fusiles  
corren por las picadas, Sudamérica  
crece en su selva hacia la aurora,  
de tanto arroz bañado en sangre  
nacerá otra manera de ser hombre.

No cito más que apenas estas cosas,  
saco de sus casillas a unos cuantos  
que todavía creen en la poesía  
encasillada en su vocabulario  
lleno de compromisos con lo abstracto.  
(La suma de los ángulos de un triángulo).  
((Los caballos no ladran)).  
(((Dice el doctor, y dice bien)))

Incluir este texto que dista cronológicamente con respecto a la mayoría de poemas del volumen —compuestos durante los años 50, como es el caso de *Pameos* y *meopas*— no supone ninguna incoherencia, puesto que también se aborda la problemática metafísica. No obstante, ciertos matices tienen su explicación en la evolución de la literatura cortazariana que se sustenta principalmente en la noción de prójimo y la presencia explícita de la realidad. Del mismo modo, no debemos olvidar los poemas que aluden al peronismo, y la concreción que adquiere la realidad, por lo que deben considerarse un verdadero precedente de la literatura cortazariana posterior a *Rayuela*.

«Bilan» es un texto que también aparece por primera vez en *Último round*. Se critica el conformismo del ser humano y su indiferencia ante la injusticia con un tono elegíaco y haciendo uso del retruécano:

Lo que va quedando es distancia,  
estilos, afectuosas vaciedades,  
y cada vez más algo menos, miseria  
en la que sin embargo se anda cómodo.

Y cada vez menos algo más.

[...]

El ataque a la religión es un tema que se desarrolla a lo largo de una serie de poemas del volumen. Como en «A un dios desconocido», se reniega de un dios autoritario y cruel que abandona a los hombres. En «Poema a dios, ese pajarito mandón», la voz poética se rebela contra el demiurgo («No es necesario que me mandes, perro»), y toma conciencia de la desoladora condición de su existencia: se halla desamparado, sólo y abocado a la muerte. Sin la omnipresencia y el juicio de Dios, la existencia del hombre no tiene sentido. Ante el absurdo, reaparece la náusea existencialista:

No me ordenes nada,  
no te obedeceré, y entonces  
será horrible.

Vómito de ojos.

«Nos hemos visto en alguna parte» ya pone de manifiesto por medio del título la actitud irónica ante el demiurgo, criticando su posición distante y ajena al hombre. La civilización vuelve a oponerse a lo primitivo, se enfrenta así la cultura judeocristiana y artificiosa al paganismo originario: «¿Por qué confeccionarse ropa a la medida / cuando la piel nos va tan bien [...]?»). La vida nunca es suficiente («En realidad lo importante es lo que no hicimos»), y la literatura es un sucedáneo de Dios («Jarry que un mondadientes, / Goethe que la luz», la elipsis intuitivamente nos lleva a introducir un «Más vale» al inicio de cada verso). La religión nos conduce a desear lo imposible, lo distante: «fíjate, pedir aquello que sonrío yéndome». Así, el individuo va descentrándose y acercándose progresivamente a la mano que Dios le tiende, una ilusión que le lleva a perderse a sí mismo. Esto se opone a la filosofía oriental, especialmente el budismo zen, que hace hincapié en la búsqueda del centro de uno mismo<sup>343</sup>. El poeta incluso llega a mofarse de la absurdidad de la figura divina: «Dios será dar, me parece: ¡pobre perrito / esperando!»).

Dios es el epítome de la civilización occidental fundamentada en la razón que condena aquello que es natural y humano. El hombre, errado, renuncia a su naturaleza —que la poesía recupera— y trata delimitar el misterio con las formas de la lógica. El pensamiento ilustrado no es más que una construcción inútil sobre la conciencia de fin:

En el centro de la hostia una pestaña,  
esto afecta al sacerdote, pero no, en realidad  
nunca pareció más blanca, como el vello  
de un vientre lo empurece en designio.

[...]  
[...] el Señor como un árbol  
desparramando el exacto número de hojas  
y la semana tiene siete días  
justos, quién lo discute.

Yo. Por eso  
quédate en la hostia, pestañita,  
obliga al monaguillo a darse la vuelta,

---

<sup>343</sup> La filosofía zen influye mucho en el pensamiento de Cortázar, algo que se manifiesta especialmente en *Rayuela*, que en principio iba a titularse *Mandala* (Graciela Montaldo, *op. cit.*, p. 594).

ponte un gran viento entre la misa.

(Esto es un hombre: las fogatas que alzamos  
triangulando la noche,  
haciéndola de nuevo, aunque no dure).

Los últimos tres versos nos recuerdan a «La urna griega en la poesía de John Keats», donde veíamos que Cortázar apunta a que el neoclasicismo asimila la tradición grecolatina reduciéndola a sus módulos. En el texto también se menciona Ruán, que, como señala Mesa Gancedo<sup>344</sup>, supone una referencia directa a Juana de Arco: «Manchas de pantera el tiempo corre / con batallas, cismas, y la cicatriz / de Ruán [...]».

La figura de Juana de Arco vuelve aparecer en «Juana ante su señor», que presenta el siguiente epígrafe de *La peste* de Camus: «*Qui pourrait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de douleur humaine*». Asistimos al ingreso de la mártir al reino de los cielos. Allí la espera Dios y todo su elenco de ángeles para ofrecerle una calurosa bienvenida. El discurso del Padre es impostado y vacío: «¡Oh Juana, al fin / aquí, segura de ti misma, equiparada! / Ya no la náusea, el Libro, las tijeras [...]». Pero entonces, Juana se muestra insatisfecha ante la eternidad, pues no ve recompensa en su sacrificio. Ha renunciado a su vida por Dios, algo que, finalmente, no vale la pena, debido a que la vida en el cielo le parece una convalecencia prolongada, un reflejo degradado de la vida. Así, el existencialismo queda condensado en los reproches de Juana frente a su señor. Cabe destacar el uso de imágenes paganas —así como el toro y el relámpago— y turbias que realzan la sensación de hastío:

Entonces vieron que Juana baja la cabeza  
para mirar su plinto de ceniza,  
y en la Voz hubo un frío, y un repentino interrogar,  
la conmoción del orden alterado.  
Oh Juana, al fin aquí, salvada...

—Qué me das, si estoy allí donde mis ojos se fríen chirriando en sus lágrimas,  
y en el vientre que para Ti salvé los toros me abren a cornadas de relámpago.  
Qué me quieres, si después  
no queda más que este paisaje de verdugos,  
un tropel de mastines pisoteando y mordiendo,  
peces podridos, escupidas  
lenguas entre pedazos de oraciones.

Muchos oyeron, y los mártires

---

<sup>344</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar*, op. cit., p. 1132.

se alzaron en su grito y la rodearon  
confusos y dolidos,  
mientras la Voz callaba, presurosamente protegida  
por la legión satisfactoria de los justos los ángeles.

«A una Virgen» parodia el discurso religioso que frustra y condena la sexualidad femenina: «Tú no tienes cuerpo. No sonrías en sueños, / podrías convocar las larvas deliciosas».

En «Voz de María» se hace uso del monólogo dramático para resaltar la humanidad de una mujer que es testigo de la muerte de su hijo sin comprender el porqué de tal sacrificio. María se entiende condenada a asumir un papel que la aleja de lo que verdaderamente es: una madre. Su santificación es una condena:

Soy sólo María  
pero no comprende  
que un suplicio ajeno  
me nimba la frente.

No sé por qué vine  
ni si fui elegida.  
Todo estaba escrito  
para mí, María.

Sufro sin embargo  
mirando a lo alto.  
Una sangre mía  
salpica mi manto.

No sé por qué muerte,  
pero tiene sed.  
Tal vez es lo único  
que de veras sé.

Vemos que al igual que sucedía respecto a tradición grecolatina en ciertos poemas de *Pameos* y *meopas*, a Cortázar le interesa siempre lo humano en contraposición a la oficialidad del mito. Sin embargo, aquí vemos una crítica, si los dioses helenos se definen por su humanidad, muy contrariamente, el cristianismo condena nuestra naturaleza y crea un dios ajeno a nosotros.

El uso del monólogo dramático persiste en «Los iconoclastas», que a modo de epígrafe recoge las siguientes fechas: «707-843 d.C.». Este periodo se corresponde aproximadamente con la Crisis Iconoclasta del Imperio bizantino, que se da entre 717 y



842<sup>345</sup>. La voz poética, partiendo del pretexto histórico, pone en punto de mira los pilares del cristianismo, como lo ha hecho en otros textos. La voz de una colectividad apunta a que la representación de imágenes hace que el hombre preste más atención a lo material y se distancie de su espiritualidad. Además, la propia representación privilegia una serie de elementos en contraposición a otros, así como la luz por encima de la oscuridad, el hombre por encima de la mujer, etc. La religión es, por lo tanto, el origen del pensamiento binario occidental. La iconografía cristiana se sustenta en el sacrificio, la condena y el sufrimiento. Así, la superación de esas imágenes puede liberar al hombre y a reencontrarse con su propia naturaleza.

[...] el párpado de púrpura que cae sobre el ojo de los hombres  
para borrar la esplendidez de los mosaicos  
castiga acaso una esperanza demasiado ávida  
en la luz, los diáfanos colores, la danza inmóvil de las formas.

Debemos destruir las imágenes santas.

[...]

Os propongo esta pobre esperanza;  
quizá al destruir tantos suplicios figurados  
destruimos los suplicios,  
quizá al borrar una crucifixión  
el Cordero echa a andar otra vez libre,  
y su Madre sonríe, y eso basta  
para salvarnos.  
Sobre las blancas telas, húmedas todavía,  
dibujad como yo figuras de consuelo;  
hemos obedecido, humildemente.

También encontramos el uso del monólogo dramático en «Marco Polo recuerda», donde se evoca un amor en las tierras lejanas de la Ruta de la Seda: «Yo recuerdo y recuerdo la lunada terraza, / la seda que me diste y el tambor de tus noches». Cabe destacar el preciosismo imperante que realza el exotismo y la musicalidad al estilo del modernismo rubendariano: «Las puertas de obsidiana», «ese glauco gongo de antigua gracia», «las albercas con la luna» «insectos con patas de cristal, enceguedas músicas».

«El huésped», se sitúa en un palacio o casa noble de la antigüedad. Se da voz al invitado, que es tratado tal y como el protocolo exige: «el señor de la casa puso sobre mis hombros / la manta a franjas blancas y moradas de la hospitalidad», «[...] los cantos

---

<sup>345</sup> Franz Georg Maier, *Bizancio*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1974, p. 82.

/ respondían al modo de los de mi país», «Bailaban las doncellas, / las mimas que, en sucesión discreta, / vinieron a mi lecho con un débil resonar de crótalos». No obstante, la melancolía se impone al final del texto, a pesar del tratamiento exquisito el huésped no se lleva realmente nada: «Tengo / las menos perfumadas y vacías».

Aparece la temática griega en «La empusa», donde le da voz a la criatura monstruosa mitológica:

Empusa es un espectro del séquito de la diosa Hécate. Pertenece al mundo infernal y es causa de frecuentes terrores nocturnos. Puede presentar toda clase de formas, y se aparece especialmente a las mujeres y los niños para asustarlos. [...] Se alimentaba de carne humana y a menudo para atraer a sus víctimas, adoptaba la figura de una mujer muy joven y hermosa.<sup>346</sup>

De nuevo Cortázar se decanta por los monstruos o antihéroes. Se exalta lo terrorífico y oscuro: «Oigo a los perros que dibujan mi paso / para que tiemblen hombres en sus camas de tierra».

Nos trasladamos a la civilización minoica en «Las ruinas de Knossos». La gloria del pasado toma como referente el mito del minotauro:

Ya no hay laberintos  
ni reyes de mirada plana, imprecatorios,  
inventando por gestos las leyes de la tierra.  
Las calles se repueblan de monstruos cabizbajos  
[...]

Mesa Gancedo<sup>347</sup> indica que esos «monstruos cabizbajos» contrastan con el orgulloso minotauro del mito cretense. El presente es ordinario, insípido y sin grandes historias apasionadas:

Ni prestigio, ni nombres execrados,  
ni hermanas lamentándose en los muros.  
Envueltos en bufandas se pierden en los huecos del tráfico,  
[...]  
A nadie tienen que los tema y vocifere,  
ningún adolescente de encendida espada  
irrumpe en la nave y corre a ellos para morder por fin  
el alegre, jugoso durazno de la sangre.

---

<sup>346</sup> Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 155.

<sup>347</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar, op. cit.*, p. 1032.

*Le ragioni della collera* también cuenta con varios poemas homenaje. Es el caso de «Hölderlin», donde se da la proyección sentimental del sujeto en el paisaje trascendental, cuya máxima expresión es la musicalidad. Cortázar adopta a la perfección la poesía romántica. Además, las imágenes son reminiscentes de algunos sonetos de *Presencia*, que, cabe recordar, también bebían del paisaje panteístico rilkeano:

Criaturas de agua y césped son las nubes  
Que ascienden sin violencia por las gradas  
Del monte prodigioso, y salvan leves  
El exceso temible del espacio,  
Su dura resistencia imprevisible.  
[...]  
Los sauces desde el suelo las repiten;  
Cabalgadas de pájaros discurren  
Como profundas solitarias cosas.

También encontramos un «Réquiem» dedicado a Alfred Douglas, poeta y conocido por su romance con Oscar Wilde. Aparece el siguiente epígrafe: «*In memoriam Bosie*. 20 de marzo de 1945». Se nos presenta a un Bosie hedonista y bohemio que acaba convirtiéndose en un «anciano lord» a causa de la inquisitiva sociedad victoriana. Sin embargo, su muerte implica el fin de la convencionalidad y la liberación del verdadero yo. Asistimos la resurrección del joven apasionado y transgresor que fue en el pasado:

Buscaremos tu sombra en esta noche, la primera  
que te devuelve libertad y antaño. ¿La hallaremos  
sobre un gallo de mármol?  
¿O habrás tornado al arenal de dátiles y guzlas?  
—Servidores del lord, del achacoso enfermo lord ya muerto:  
un rubio colegial de traje a rayas  
corre esta noche por el cielo, y huyen  
en desbandando los ángeles.

«Crónica» se abre con el siguiente epígrafe de T.S. Eliot de *Journey of the Magi*: «I should be glad of another death». Ante la insulsez de lo cotidiano, que anestesia la percepción del hombre, el poeta declara: «Quisiera estar en el infierno». Así, se hace referencia a *La divina comedia de Dante*: «Sin embargo no he visto a Francesca ni a Tiresias, / no he visto a Satán ni he sido torturado». El dolor es el único medio que confirma al poeta que está vivo. El poema, por lo tanto, se construye, ya desde el epígrafe, siguiendo la premisa faulkneriana de preferir el dolor a la nada: «todo es suela

de goma y reposo, tanto / que verdaderamente quisiera estar en el infierno». La única vía para llegar al verdadero yo es el aniquilamiento. Así se da el renacimiento, del mismo modo que sucede con el fénix.

También encontramos un poema ecrástico que pone de manifiesto el amor que siente Cortázar por el *quattrocento* italiano. En este caso, el poema «Rota di San Romano» versa sobre el cuadro de Paolo Uccello. Cortázar indica esto a través del texto, haciendo uso del acróstico<sup>348</sup>. Cabe destacar el verso endecasílabo asonante. Vemos en Cortázar, siguiendo a Keats, una visualización poética del objeto artístico, y no una mera traslación de la imagen pictórica al lenguaje. Se apunta a la vitalidad del instante que captura la imagen sin petrificarlo, haciéndolo así eterno, y se pretende hacer lo mismo con el poema. Al igual que el poeta inglés, Cortázar combina la fijación con el dinamismo, algo que desarrolla, como hemos visto en «La urna griega en la poesía de John Keats»:

Un suspendido azar, tregua de vida  
Concertada en espejos que respiran,  
Cunde entre caballeros y caballos;  
El tiempo cristaliza en el topacio  
Lúcido de esta guerra ya infinita.  
La turbia crónica entra en perspectiva:  
Organizado caos de aire, el cuadrado.

Por otro lado, aparece el tema de la otredad, lo inabarcable del yo, la melancolía que irrumpe en ocasiones sin motivo aparente. Se trata de una manifestación del yo verdadero ante el yo inserto en el mundo, reclamándole la liberación:

No puede ser que no estés triste a veces,  
no puede ser que ignores  
cuánta tristeza hay en tu doble, esta  
callada figulina que a mi lado contempla  
la fría perfección de la noche que nace.

(«Tótem»).

La figura del doble, como indica el título, queda representada en el objeto inanimado.

---

<sup>348</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar*, op. cit., p. 974.

El poeta *flâneur* va en busca de sí mismo en poemas como «Quartier» o «Rue de Montmartre». En el primero el transcurrir del día se concibe desde la perspectiva del hastío existencialista:

Sí, están comiéndose los días,  
los devorantes, las enormes hormigas peludas  
escupiendo zapatos y botones, desgarrando las faldas  
en busca de carne caliente, el fácil  
carrousel de las doce, el Bon Marché.

[...]

El mediodía entero se masturba de libertad y de hambre  
entre los carros de tomates, las brazadas de espliego,  
y un río de cinturas corre a su muerte suave  
sobre los autobuses, es el amor y los diarios,  
cayéndose en la vida dislocada  
que se recompondrá a las trece y treinta  
cuando el último león sucumba, abyecto  
bajo una costra de colillas y tenedores engrasados.

En el siguiente texto, «Rue de Montmartre», se presenta el paisaje de la ciudad parisiense en un día lluvioso. La lluvia, «esa enemiga de los caracoles y las prostitutas», tiñe el ambiente de nostalgia y torpor: «Aquí es el cementerio del azul, la región del deslinde». Esa imagen del gris imperante de París que anega el azul del cielo es análoga a la que ofrece Cioran en *Breviario de los vencidos*:

cuando quiero definir su encanto, caigo en mí y me lo defino: *la imposibilidad de ser azul*. Las nubes se deshacen lentamente; los jirones de azul no se encuentran. No pueden estos conseguir componer un cielo que se busca y no se realiza. [...] Extensión gris y blanca, siempre está tapando algo: *el cielo* está más allá. París no tiene “cielo”. Y, de tanto esperarlo, te mezclas con la niebla luminosa, pierdes en ella tu desengañada añoranza por el azul celeste, te desvaneces en la gama pardusca y caprichosa de la bóveda aparente, con el pensamiento puesto en un *más allá* que no sabes si quieres o no. El cielo holandés de París...<sup>349</sup>

«La lección» muestra la conciencia del paso del tiempo y se acentúa el tono elegíaco. El alma se dirige al cuerpo caduco:

---

<sup>349</sup> Emil Cioran, *Breviario de los vencidos*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 5

Te abandono de noche, cuerpo mío  
distante y hueco, y me trasfundo en niebla.  
Aprende así la soledad que entorna  
un poco más su puerta cada noche,  
para no alzar una pregunta vana  
—¡la interrogante faz de tanto muero!—  
cuando alguna mañana ya no vuelva  
y en tu callado pecho se recojan  
las banderas del tiempo y su discurso.

En la misma línea sigue «El cenotafio», pero nos interesa destacar sobre todo su autobiografismo. La visualización del objeto desencadena la indagación del poeta y el monólogo interior. El monumento funerario despierta la conciencia de muerte en el yo disgregado en el tiempo:

No estoy del todo a aquí donde me hablo.  
Creo que me dejé en Chile y en Roma,  
en Stevenson, en músicas y voces,  
en un sauce de Bánfield, en los ojos  
de una pera que quise, en dos  
o tres amigos muertos.

Confluyen diversas épocas de la vida de Cortázar por medio de la mención de los topónimos. En 1942 Cortázar viaja a Chile<sup>350</sup>, una experiencia que vuelve a evocar en *Imagen de John Keats*:

No sé por qué este viaje al Norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos. Anduve solo por el sur, viendo Osorno y Valdivia, encontrando misteriosamente un alfil de ajedrez sobre mi cuaderno, al volver a la habitación del hotelito de Peulla, vi cambiar el color del agua entre el Todo los Santos y el Esmeralda, conocí a una acróbata quemada por la luna en Punta Arenas, y cuando no pude más me vine en el *Arica* desde Valparaíso, veintidós días de viaje de esos que gustaría contar a Blaise Cendrars, mucho más *boulinguer* que yo...<sup>351</sup>

Por otro lado, cabe recordar el viaje a Roma de 1953 y que cuando vuelve a Argentina con su familia, se cría en Banfield.

---

<sup>350</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Cortázar*, op. cit., p. 859.

<sup>351</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 918.

La muerte queda personificada en «La visitante», donde se recurre a la representación típica de la tradición medieval. El yo poético teme y rechaza la muerte, sin comprender su finalidad y tratando de demorarla al máximo: «Y pasa que te odio, que reclino / la frente en tu guadaña de cristal / para humillarla y detenerla».

A pesar de todo, la conquista del yo es posible sin relegar el sueño a la utopía, sublevándose contra el yo sometido. La transformación de la realidad puede conseguirse tomando conciencia de que es posible y que necesita nuestra participación:

Y terminar con la imaginación,  
con los fantasmas del reemplazo, la invención obscena,  
esa fácil ternura del recuerdo *a piacere*,

para con otra facultar más entrañable  
ponerte frente, alzarte como eres, obligarte  
de luz y de verdad a ser de nuevo  
la copa y el rumor de pájaros  
sobre el tronco desnudo.

(«Discurso del método»).

El título, irónicamente, como advierte Mesa Gancedo<sup>352</sup>, alude a la obra de Descartes. Como sabemos, el pensamiento cartesiano es uno de los grandes errores de la cultura occidental a juicio de Cortázar, algo que comparte con los surrealistas. Por ello, el poema reclama la legitimidad del sueño y la imaginación negando su condición de irrealidad contrapuesta a la lógica.

En *Le ragioni della collera* la temática amorosa se trata en una gran cantidad de poemas. Como en *Pameos y meopas* la amada se concibe como vía de acceso al verdadero yo del poeta. De nuevo, la relación viene marcada por la distancia que aboca al poeta a la banalidad de los días:

Aludirte es estar a solas hondamente conmigo,  
eludirte es la feria de la plaza, los mismos harinados  
que figuran la vida con sus cuatro estaciones.

(«Cura de espantos»).

En «Liquidación de saldos» el poeta expresa la imposibilidad de olvidar a la amada («Cierro los ojos y estoy tendido en tu memoria, apenas vivo»). Esto se

---

<sup>352</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar, op. cit.*, p. 662 (nota a pie de página).

contrapone con la suposición de que ella podrá seguir adelante fácilmente al contrario que él:

Pero te esfuerzas y me olvidas,  
yo soy apenas la burbuja  
que te refleja, que destruirás  
con un sólo parpadeo.

En «El futuro» la voz poética prevé que la distancia acabará por el disolver recuerdo de la amada, y que eso lo llevará a vivir una vida mediocre aferrada a las costumbres. Por ello la evocación se tornará una tentativa de regresar a esa magia de antaño y escapar de lo banal:

No estarás en mis sueños,  
en el destino original de mis palabras,  
ni en una cifra telefónica estarás  
o en el color de un par de guantes o una blusa.  
Me enojaré, amor mío, sin que sea por ti,  
y compraré bombones pero no para ti,  
me pararé en la esquina a la que no vendrás,  
y diré las palabras que se dicen  
y comeré las cosas que se comen  
y soñaré los sueños que se sueñan  
y sé muy bien que no estarás,  
ni aquí adentro, la cárcel donde aún te retengo,  
ni allí fuera, este río de calles y puentes.  
No estarás para nada, no serás ni recuerdo,  
y cuando piense en ti pensaré un pensamiento  
que oscuramente trata de acordarse de ti.

La imagen de los ríos y puentes queda asociada a la mujer, algo común en Cortázar, siendo el ejemplo más evidente el del personaje de la Maga.

La memoria también se trata en «Canada dry», donde aparece una clara referencia a Proust: «*Chacun ses madeleines, chacun ses Albertines*». «Aftermath», como el texto anterior, se sitúa en 1967<sup>353</sup>, y sigue en la misma línea que éste, pero el yo poético se muestra más exasperado ante las secuelas de la memoria. El amor va más allá del sentido común, por más que el poeta trate de elidirlo éste regresa. Cuanto más se reniegue de él más fuerte se tornará, como sucede al lanzar un boomerang. El ritmo de los versos combina el reclamo con la melancolía, al estilo de un blues de Bessie Smith. Vale la pena citar el poema completo:

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 691.



Dime por qué todavía te deseo, por qué tu nombre vuelve  
como el hacha a la herida en una amarga visitación de la medianoche,  
a la vera de un campo funerario donde larvas se multiplican  
húmedas babas, recuento interminable de torpezas,  
dime desde esa nada donde ahora te atrincheras, dime  
por qué me basta componer un mecanismo elemental de sílabas,  
discar en el cogollo de la niebla las cifras de tu nombre  
para que solitariamente  
me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos por mi pelo,  
de una fragancia donde habita el musgo.

El amor se concibe como una ceremonia, una entrega tan febril que la principal consecuencia es la imposibilidad de olvidar, en eso consiste el sacrificio, ofrecer el corazón para quedarse con nada más que el recuerdo. Cortázar recurre de nuevo al paganismo clásico para expresar esta idea:

En la cima (hubo un templo, un altar, y allí sacrificamos)  
pervivirán con nubes de miel a mediodía  
bajo la blanda sombra del verano  
la huella de tu pie, de mi rodilla,  
la libación a cambio de esta dura  
conciencia que nos queda.

(«La libación»).

El fin de la relación acaba por teñir de tristeza la voz poética que ya no percibe amor en los ojos de la amada:

[...] el puente se pudre, está cayéndose.  
En tus hermosos ojos no hay amor  
me miras sin quemarme, me desmiras,  
y siento que detrás, donde crece mi imagen  
hay una mezcla de árbol seco y muñeco roto.

(«Nocturno»).

La ausencia de amor no hace más que acentuar el sinsentido de la existencia. En «Tedium vitae» la vida se entiende como un «aroma sin aroma», que trae el recuerdo de lo que ya no es: «un nombre viene que ya no es su nombre, / una encendida rosa que no quema».

Con una actitud expiatoria en «Si he de vivir» el poeta se dirige directamente a la amada y declara: «Si he de vivir sin ti, que sea duro y cruento». La ausencia eleva el sentimiento amoroso del mismo modo que la felicidad sólo se vislumbra desde la distancia. La catarsis es una purificación del individuo, la aniquilación da paso al renacimiento y sólo así se puede ser digno del amor:

Esto creo entenderlo, pero me engaño:  
hará falta la escarcha en el dintel  
para que el guarecido en el portal comprenda  
la luz del comedor, los manteles de leche, y el aroma  
del pan que pasa su morena mano por la hendija.

Tan lejos ya de ti  
como un ojo del otro,  
de esta asumida adversidad  
nacerá la mirada que por fin te merezca.

En otras ocasiones, la amada se equipara al objeto artístico, concretamente a *La desconocida del Sena*, en «Las polillas». La mujer es inasible, una puerta a lo trascendental que el poeta trata de poseer inútilmente. Sin embargo, se aferra a esa imposibilidad como el único medio de superar la realidad insatisfactoria:

Eres la ahogada del Sena, cómo salvarte  
si las mujeres de Picasso te corroen con líquidas caricias  
y al despertar te pienso y eres otra  
aunque persiga hasta la sed de tu cara  
buscándote en cajones y retratos,  
abandonado a una pequeña, inútil  
noche de lluvia entre mis manos.  
¡No te dejes destruir,  
oh, no me cedas la victoria fácil!  
Yo lucho como un árbol,  
pero tú eres el pájaro allí arriba:  
¡qué puedo hacerle al viento que me quita tu canto  
si tú le das alas!

Cabe destacar que del mismo modo que la concepción de la mujer como intermediaria hacia el absoluto alcanza su forma plena en *La Maga*, ésta también se compara con *La desconocida del Sena*:

—Te tengo lástima, Horacio.  
—Ah, eso no. Despacito, ahí.

—Vos sabés que yo a veces veo. Veo tan claro. Pensar que hace una hora se me ocurrió que lo mejor era ir a tirarme al río.

—La desconocida del Sena... Pero si vos nadás como un cisne.<sup>354</sup>

En la misma línea sigue «Mediterránea», cuyo epígrafe indica: «Para el pajarero y su estrella». La sensualidad y la belleza toman forma por medio de la visualización de la Venus de Milo, cuyos brazos invisibles simbolizan la trascendencia del amor. En la sonrisa de la Gioconda, el poeta ve representada la ironía de nuestra existencia. Por último, la figura mitológica de Gorgona ensalza lo dionisiaco:

Venus de Milo, tu secreto es éste:  
todos al fin yacemos en tus brazos,  
y las caricias más prolijas nacen  
de tu invisible máquina amorosa.

Gioconda, eres un hombre disfrazado  
de hombre que se disfraza de mujer,  
y tu sonrisa goza del minuto  
en que despertaremos al espanto.

Así las formas de Gorgona vuelven  
como espejos que fueran golondrinas,  
a repetir abominaciones  
que son la sal y el vino para el viaje.

No obstante, el amor no se presenta solamente desde la distancia. Cuando están juntos, los amantes deben enfrentarse a la Gran Costumbre. Al anochecer, cuando hacen el amor se crean intersticios que comunican con una realidad poética. Sin embargo, las obligaciones de la vida los escinde de sí mismos y aprisiona en una sociedad carente de humanidad:

¿Quién los ve andar por la ciudad  
si todos están ciegos?  
Ellos se toman de la mano: algo habla  
entre sus dedos, lenguas dulces  
laman la húmeda palma, corren por las falanges,  
y arriba está la noche llena de ojos.

Son los amantes, su isla flota a la deriva  
hacia muertes de césped, hacia puertos  
que se abren entre sábanas.  
Todo se desordena a través de ellos,  
todo encuentra su cifra escamoteada;

---

<sup>354</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, op. cit., p. 105.

pero ellos ni siquiera saben  
que cuando ruedan en su amarga arena  
hay una pausa en la obra de la nada,  
el tigre es un jardín que juega.

Amanece en los carros de basura,  
empiezan a salir los ciegos,  
el ministerio abre sus puertas.  
Los amantes rendidos se miran y se tocan  
una vez más antes de oler el día.  
Ya están vestidos, ya se van a la calle.  
Y es sólo entonces  
cuando están muertos, cuando están vestidos,  
que la ciudad los recupera hipócrita  
y les impone los deberes cotidianos.

(«Los amantes»).

La misma idea encontramos en «Amor 77» de *Un tal Lucas* (1979): «Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son»<sup>355</sup>.

*La divina comedia* reaparece en «Último círculo», que se abre con el siguiente epígrafe del canto III: «...*nelle tenebre eterne, in caldo e ingelo*». Se da una exaltación del pecado, con referencias al *Génesis* («del árbol cenital el fruto que esencia desgajamos»). La desobediencia de Adán y Eva se presenta como un acto liberador que concilia al hombre con su naturaleza. Se da la exaltación del erotismo y la transgresión, y se recurre al tópico del Eros/Tánatos:

—¡Oh ven, amor recuperado, nueva carne,  
carne calor, carne perfume, pruébame  
que es la verdad la que en tu boca muerdo!  
[...]  
Este rostro tan cerca,  
este rostro otra vez como antes de la muerte,  
esta sonrisa, este resumen del delirio,  
oh recobro, amor mío, oh mi santuario,  
qué niebla, qué calina nos envuelve  
repentina y oscura, y este aliento de mohó,  
esta almohada pastosa, un lecho  
que rezuma, no te vayas, no cedas a este horror,  
[...]

También la temática amorosa se presenta desde la perspectiva del erotismo y su celebración. El sexo es concebido como un acto metafísico que une a los amantes más allá del cuerpo. La violencia de la pasión aniquila la impureza del individuo y permite

---

<sup>355</sup> Julio Cortázar, *Un tal Lucas*, Madrid, Punto de Lectura, 2008, p. 103.

que renazca en su forma más verdadera. La alegría invade al poeta ante la dicha que le proporciona el amor, pues otorga sentido al mundo y a su existencia. Esto queda expresado en «La amante». Predominan las imágenes poéticas, como la asociación del agua con la sexualidad femenina:

Quando en su muslo rojo los dientes se deslían  
al primer mediodía de la tierra,  
nombrarte es el sabor de la granada.

Tu corazón inventa mapas en colores,  
en tus ojos se hamacan los globos del domingo,  
y cuando estás en mí  
la noche se abre el pecho,  
sangre de estrellas baja hasta tu pelo,  
tu nombre, tu violencia.

Esta infinita sed, beberte, desecarte,  
cisterna de alegría, despilfarro del grito  
que los labios ahogan en delirio.

Quién inventó el futuro,  
su máquina de sal, su rosa hueca.  
Esta piel de los párpados me separa del mundo  
pero tú estás en él, y más adentro vives.

El poeta recurre al monólogo dramático para seguir con su exaltación de lo erótico. Es el caso de «Don Juan»:

Las dulces recompensas nocturnas,  
el ciego encuentro que desangra los brazos, los gemidos  
y el verde amanecer del goce  
[...]

todo lo doy a cambio del deseo.

Cabe decir que en la literatura cortazariana es común la asociación del erotismo con el color verde<sup>356</sup>. Así lo declara el propio autor:

Para mí eso es muy personal. Un clímax erótico final es siempre verde.  
Que tenga yo los ojos abiertos o cerrados en una situación erótica extrema, lo que técnicamente se llama el orgasmo, yo vivo verde, yo veo verde, yo soy verde, todo

---

<sup>356</sup> En *Rayuela*, una de las obras donde más se desarrolla la temática amorosa y erótica, también se da esta asociación: «París es un gran amor a ciegas, todos estamos perdidamente enamorados pero hay algo verde, una especie de musgo, qué se yo» (Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 153).

es verde, todo es verde. Es una especie de —yo creo que en eso Jung también tendría algo que decir— es una vuelta al mar, es una especie de gran ola verde. Y yo creo que he utilizado en poesía o en prosa la idea del orgasmo como una especie de enorme ola verde, una cosa que sube así, que crece, una cresta verde.<sup>357</sup>

Lo sugestivo alcanza su cenit en «La veuve». Comprobamos que el erotismo no queda exento de la conciencia de muerte. Reaparece el motivo Eros/Tánatos. La unión de los amantes condensada en el acto sexual queda escindida:

Con delicados movimientos lo rodeo,  
lo acerco a mi ofendida soledad;  
buscando en él la réplica ardorosa,  
la marital conjugación.  
Trato de no ofender su resistencia virgen,  
acaricio su cuello, lo preparo  
a la perfecta ceremonia que habrá de conciliarnos.

Entonces la viudez, como si un filo  
lo arrancara de mí.

Del mismo modo, «Dadora de las playas» exalta la sexualidad femenina. El poeta celebra la experiencia de su amada, su vida pasada, sus otros amores, sin ningún tipo de condena o celos. Al contrario, prefiere una mujer de carne y hueso, pues eso es más puro que la pureza y castidad que especialmente el cristianismo impone a las mujeres. Se trata de un poema compuesto en Cuba en 1967, y forma parte de un ciclo de poemas titulado «Naufragios en la isla»<sup>358</sup>:

De tus muchísimos amantes guardas destrezas, inesperados sesgos,  
caprichos repentinos y falsas negativas que una sonrisa dismantela,  
quizá la intermitencia de unos ojos hincados en el goce  
y bruscamente, sin aviso, esa obstinada negativa a abrir los párpados,  
no sé, cosas esquivas, cambios que remontan a gustos superpuestos,  
a músicas distintas, a tantos bares donde diferentes manos te leyeron  
y donde diferentes nombres entraron en tu alerta indiferencia  
de pasajera, de indescifrable francotiradora.  
A mi vez dejaré en tu piel la huella de estas ceremonias,  
de hábitos definidos, de maneras y de ángulos,  
oh arena donde tantos arquitectos levantaron sus torres y sus puentes  
para que el viento las llevara mientras tú te volvías al malecón o al bar

---

<sup>357</sup> Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, op. cit., p. 87.

<sup>358</sup> Concretamente los textos que se recogen bajo esta rúbrica son: «Canada dry», «Aftermath», «No me dejes sólo frente a ti», «Dadora de las playas» y «Naufragios» (Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar*, op. cit., p. 691).

virgen a tu manera, la manera mejor y más hermosa de ser virgen  
dadora de las playas para los nuevos juegos.

«Naufragios» también es uno de los textos que forma parte del ciclo mencionado. Asistimos a un ambiente isleño («arrecifes de almohada con ese olor a costa próxima») en que los dos amantes se despiertan aún enajenados por el sueño y tras un breve tanteo se reconocen y hacen el amor. De nuevo se consigue la trascendencia del acto sexual por medio de imágenes poéticas. El agua vuelve a representar la sexualidad femenina. El naufragio se asocia con el momento posterior al clímax sexual. Los amantes, exhaustos, buscan recomponerse para recomenzar el amor:

Te reconozco, subo por el perfume de tu pelo  
hasta esa voz que nuevamente solicita, contemplamos  
al mismo tiempo la doble isla en la que somos  
náufragos y paisaje, pie y arena,  
también me levantas de la nada  
con el errar de la mirada por mi pecho y mi sexo,  
la caricia que inventa en mi cintura su galope de potros.

[...]

Entonces hay un sigiloso instante  
en que los ojos buscan en los ojos un vuelo de gaviotas,  
algo que es suelo y señuelo, una consagración y un laberinto de murciélagos,  
lo que en la oscuridad surgía como un plañer tanteando,  
una piel que se enfriaba y descendía, un ritmo roto,  
se vuelve convivencia, santo y seña, arranque  
del viento que se estrella contra la vela blanca,  
el grito del vigía nos exalta,  
corremos juntos hasta que la cresta  
de la ola cenital nos arrebata  
en una interminable ceremonia de espumas,  
y recomienzan los naufragios, la lenta natación hacia las playas,  
el sueño boca abajo entre medusas muertas y cristales de sal donde arde el mundo.

El amor es el único medio de superación de la realidad. Los amantes unidos no deben perder la esperanza, pues en su lucha contra la Gran Costumbre se asoma la conquista de una nueva realidad, la conciliación del hombre con su verdadera naturaleza:

Juntos miramos caer la tarde, su párpado violeta,  
y nos parece que algo está más cerca,  
que algo viene a nosotros  
y llegará en su día.  
no sabemos su nombre,

lo llamamos encuentro.

(«La obra»).

«Entre esto y aquello» alude al tiempo, ese «cuchillo de cristal» que se filtra entre las cosas. Frente a esa conciencia del paso del tiempo, se celebra el dolor como una confirmación de la existencia, y por lo tanto un negación de la muerte: «Oh dichoso de mí que estoy viviendo, / que sufro la delicia de estar vivo». El autobiografismo asoma cuando el yo poético repasa de nuevo su trayectoria vital: «lo que tuve en Firenze y ya no ando / lo que anduce Mendoza y ya no ando». La inmensidad del universo diluye al individuo («espacio /cáncer de lo uno») y la figura divina («cuña que escinde / la cara de Dios»). El dolor no sólo niega la muerte sino que confirma al individuo, por lo tanto es la única certidumbre a la que el poeta se aferra.

No obstante, a veces el miedo es más fuerte muy la presencia de la muerte se acentúa hasta tal punto que la esperanza acaba disipándose:

Alarga tus patitas enguantadas, esperanza yerta.  
Enciendo un fósforo: caliéntate. Te alcanza. Después contemplaremos  
nuestros rostros  
uno en el otro. Y pensaremos: cómo  
ha cambiado.

Creíamos  
uno en el otro. Ves, no se debe.  
Estira tus manitas frías, esperanza.

Nada que hacer, el fósforo se apaga.

(«A la esperanza»).

Pero finalmente la voz poética en «Cartel» deconstruye el mundo, encaminándose a la antropofanía: «veo la muerte como llama de la nada y en su centro la esperanza / veo la esperanza como un vitral candando a mediodía y en su centro el hombre».

Como hemos señalado, en algunos poemas de los años 60, posteriores a *Rayuela*, se hace evidente el compromiso de Cortázar con la realidad. Veíamos este caso en «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas». Del mismo modo, debemos centrarnos en dos poemas, incluidos también por primera vez en *Último round*, que ponen de manifiesto este cambio de forma incluso más rotunda que el poema anteriormente analizado. El



primero, «El marfil de la torre», parodia la reclusión al estilo finisecular, que el artista se ve obligado a adoptar. Pero no se trata de un artista cualquiera: se trata del artista latinoamericano. Cortázar recurre a la ironía para presentar su propio caso, puesto que su compromiso político fue mal visto y criticado por muchos, y se atribuyó a su ingenuidad. El poema habla por sí mismo:

*En el año 1959, Los Estados Unidos obtuvieron en América Latina 775 millones de dólares de beneficios por concepto de inversiones privadas, de los cuales reinvertieron 200 y guardaron 575.*

***(De un acta oficial de la UNCTAD,  
Conferencia de Nueva Delhi, 1968)***

SIN EMBARGO

el escritor latinoamericano  
debe escribir tan sólo

lo que su vocación le dicte

sin entrar en cuestiones  
que son de la exclusiva competencia  
de los economistas.

Seguidamente, cabe referirse a «Álbum con fotos» cuyo epígrafe lo sitúa cronológicamente: «(Edición 1967, d.C.)». La humanidad y la compasión de Cortázar ante la tragedia humana se tizna de ironía ante la hipocresía de la sociedad occidental que observa la injusticia indiferente, como si se tratara de un espectáculo. Ante esto, surge un espíritu de hermandad con el prójimo:

La verdadera cara de los ángeles  
es que hay napalm y hay niebla y hay tortura.  
La cara verdadera es el zapato entre la mierda, el lunes de mañana, el diario.

La verdadera cara  
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles  
la cara verdadera  
es un álbum que cuesta treinta francos  
y está lleno de caras (las verdaderas caras de los ángeles):  
la cara de un negrito hambriento,  
la cara de un cholito mendigando,  
un vietnamita, un argentino, un español, la cara

verde del hambre verdadera de los ángeles,  
por treinta francos la emoción en casa,  
la cara verdadera de los ángeles,  
la cara verdadera de los hombres,  
la verdadera cara de los ángeles.

El volumen se cierra con un poema especialmente tierno y autobiográfico, «La abuela». Se trata de una evocación de la infancia, ya que Cortázar fue criado por su madre, sus tías y su abuela. Se menciona todo aquello que formaba parte del mundo del poeta cuando era niño, así y como los juegos en el jardín («Tengo diez años, vivo cerca de las orugas y los patos, soy cruel y tierno, mato y protejo ordeno como un rey las cosas de mi reino»); y lectura apasionada y precoz, especialmente de Julio Verne, que potencia su imaginación:

Yo estoy ahí, con Julio Verne y un gran golpe en la rodilla, feliz,  
mirándote, seguro de que nada puede pasarme, de que en el medio del mar o al  
asalto del polo con Hatteras o colgado del cielo con Miguel Ardán,

Esta admiración da forma especialmente al volumen de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Comprobamos que el verso, en ocasiones, desemboca en prosa.

Pero sin duda, la identificación de la infancia se da en la figura de la abuela. Las anécdotas cotidianas se tornan hermosos recuerdos. La abuela simboliza la inocencia que ha perdido el poeta con la madurez, y la tentativa por medio de la memoria de recuperarla. La evocación responde a la voluntad de conciliarse consigo mismo y superar los conflictos: «[El] hombre y el niño que reconcilian sus distancias en tus ojos, oh país de la paz». La conciencia ante el paso del tiempo y la amenaza de la muerte se resuelve con la afirmación de la eternidad del instante que constituye el canto poético:

No olvido nada, crecí en la orilla de tus batones y tus pañoletas,  
tu gusto por el lila que te hace como una ceniza de palomas en el pelo y las  
mejillas,  
y oigo otra vez el suave andar de las pantuflas que te traje de Chile.  
Y estoy viendo tu larguísima trenza que dejas libre al levantarte, como un recuerdo  
de tus años de muchacha.

[...]

Nuestro jardín duró lo que la infancia. Ni tú ni yo lo olvidaremos,  
abuelita [...]

[...]

Un día moriremos, pero el canto es primero.

[...]

Y el primero que muera sabrá que nada muere  
y que la perfección reinó en su día.

A continuación, debemos referirnos a los dos poemas eliminados en la edición del 95, «Tala» y «No me dejes solo frente a ti». En el primero se vuelven a atacar los pilares de pensamiento occidental, especialmente el lenguaje y la figura de Dios («[...] cuando no me valga / la generosidad de Dios, ese boy scout»). Así, rechazando lo establecido, el poeta se refugia en el terreno paradójico de la poesía: «puede ser que sin voz diga tu nombre cierto / puede ocurrir que alcance sin manos tu cintura». El siguiente poema, «No me dejes sólo frente a ti», comparte un tono análogo a «Apágame los ojos: puedo verte» de Rilke. Se da la exaltación de la oscuridad y el misterio de la amada, que guía al poeta a un territorio desconocido a través del amor. La consonancia espiritual y la unión física anulan la noción de individualidad:

No me dejes solo frente a ti,  
no me libres a la desnuda noche,  
a la luna filosa de las encrucijadas,  
a no ser más que estos labios que te beben.  
Quiero ir a ti desde ti misma  
con ese movimiento que fustiga tu cuerpo,  
lo tiende bajo el viento como un velamen negro.  
Quiero llegar a ti desde ti misma,  
mirándote desde tus ojos,  
besándote con esa boca que me besa.  
No puede ser que seamos dos, no puede ser  
que seamos  
dos.

*Le ragioni della collera*, del mismo modo que *Pameos y meopas*, es una obra que viene caracterizada por su multiplicidad temática, aunque la principal diferencia es que el estilo es más homogéneo ya que no hallamos vestigios de la estética mallarmeana. Los poemas que versan sobre el peronismo, nos remiten a una sección concreta del poemario del 71, en concreto «Razones de la cólera». La actitud sardónica, el lunfardismo, el tono del tango no resultan características nuevas. Sin embargo en los textos *Le ragioni della collera* sí que presentan la particularidad de exaltar la parodia de

frases hechas, canciones infantiles, o lemas que forman parte de la cultura popular argentina.

La inadaptación del sujeto en la realidad da lugar a poemas que combinan el surrealismo y el existencialismo, algo que ya vimos en *Pameos y meopas*. Se da la exaltación del sueño y el uso de la ironía para expresar el rechazo. Incluso, reaparece el tema de la otredad y el poeta *flâneur*. El pensamiento occidental queda corporeizado en la figura de Dios, algo que en *Le ragioni della collera* se desarrolla mucho más.

Sin embargo, en el volumen analizado también hallamos aspectos novedosos de la poesía cortazariana y le otorgan autonomía respecto a *Pameos y meopas*.

Cabe destacar la recurrencia del monólogo dramático, que pone de manifiesto la influencia de la poesía en lengua inglesa en Cortázar. Haciendo uso de esta técnica se aborda la religión, la mitología y la historia con el fin de resaltar la humanidad. Esto, en el caso de la religión, responde a la intención de criticar la cultura judeocristiana.

Del mismo modo, abundan los poemas homenaje que dan cuenta de las influencias literarias de Cortázar así y como Hölderlin o Dante.

Abundan también los poemas que versan sobre el objeto artístico. Aquí vemos especialmente la influencia de Keats. Se da la visualización poética del objeto y la proyección sentimental en él, cosa que da pie a la auto-indagación.

Por otro lado, el existencialismo se tiñe de melancolía ante la conciencia del paso del tiempo, algo que abordan muchos poemas de carácter elegíaco.

El amor es uno de los temas principales de *Le ragioni della collera*. Ciertamente, la amada aparece como intermediara de lo absoluto, y se concibe desde la distancia y el olvido, algo que remite a «Larga distancia» de *Pameos y meopas*. No obstante, en *Le ragioni della collera* se da una profundización y exaltación del erotismo, en especial de la sexualidad femenina, sobre todo ten poemas fechados durante los años 60. Los amantes se muestran enfrentados a la Gran Costumbre, y su unión se concibe como la única vía de reencuentro del hombre consigo mismo. Además, la amada se representa en ocasiones como un objeto artístico, y reaparece de nuevo la influencia de Keats.

El autobiografismo destaca a lo largo de los poemas, y confirma la concepción de sus poemas por parte del autor como algo muy personal. Quizás el ejemplo más claro sea «La abuela».

Aunque sin duda, lo más interesante es la inclusión de poemas que ponen de manifiesto el cambio de rumbo de la literatura cortazariana a partir del año 63. La utopía

del hombre nuevo desemboca, tras el exorcismo que supone *Rayuela*<sup>359</sup>, en el compromiso con la realidad y la conciencia latinoamericana. Los poemas «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas», «El marfil de la torre» y «Álbum con fotos» demuestran de nuevo como conviven las diversas fases de la poética cortazariana sin desentonar, lo que confirma nuevamente, como en *Pameos y meopas*, la coherencia evolutiva de Cortázar, cuya antropofanía ya asoma desde «Rimbaud».

## 6. *Salvo el crepúsculo* (1984)

### 6.1 Contexto

La publicación de *Salvo el crepúsculo* surge gracias a la iniciativa de Guillermo Schavelson, director de la editorial Nueva Imagen en México<sup>360</sup>. Cortázar acepta la propuesta y se dedica durante los últimos años de su vida a organizar el volumen, que se publica póstumamente en 1984<sup>361</sup>. Esta edición incluye grabados de Antonio Frasconi<sup>362</sup>. El autor entrega el manuscrito la víspera de su muerte<sup>363</sup>, que tiene lugar el domingo 12 de febrero de 1984 en el hospital parisiense de Saint Lazare<sup>364</sup>. Por ello, tal y como indica Rosa Serra, la obra adquiere «el sentido de un testamento poético»<sup>365</sup>. El título nace de un haiku de Matsuo Bacho, concretamente de la versión de Octavio Paz y Haya'shiya Eikichi en *Sendas de Oku* (1957)<sup>366</sup>: «Este camino / Ya nadie lo recorre, / Salvo el crepúsculo»<sup>367</sup>.

Hallamos en Cortázar una actitud que apenas muestra vestigios de reticencia respecto a su poesía, más bien al contrario. Esto lo declara en varias entrevistas, entre ellas cabe destacar dos. En la primera, realizada por Anubis Galardy, el autor afirma:

---

<sup>359</sup> Cuando González Bermejo le pregunta a Cortázar si *Rayuela* supone un «gran exorcismo» (Ernesto González Bermejo, *op. cit.*, p. 13), el autor responde: «El súper exorcismo: si yo no hubiera escrito *Rayuela* probablemente me habría tirado al Sena» (*ibíd.*).

<sup>360</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes de esta edición», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, *op. cit.*, p. 1327.

<sup>361</sup> *Ibíd.*

<sup>362</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», *op. cit.*, p. 1335.

<sup>363</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes de esta edición», *op. cit.*, p. 1327.

<sup>364</sup> Víctor Rodríguez Núñez, «Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía», *Casa de las Américas*, nº 145-146 (1984), p. 243.

<sup>365</sup> Rosa Serra, «La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el crepúsculo*», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 453.

<sup>366</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, p. 53.

<sup>367</sup> *Ibíd.*

Desde niño escribí poemas, luego fui narrador, pero los poemas continuaron siendo para mí una actividad secreta, personal, una especie de diario íntimo en el que dejaba constancia de todos mis azares y aventura. Ahora, al final del camino de mi vida, me agrada que esos poemas sean leídos por la gente que me quiere. Por eso los reuní y decidí publicarlos.<sup>368</sup>

Por otro lado, Cortázar confiesa a Omar Prego que en el pasado se dejó influenciar por la crítica a la hora de publicar sus poemas, y por ello fueron relegados al plano personal: «Lo malo es que yo —que, como empecé diciéndote, no hago demasiado caso a este tipo de cosas y sigo por mi camino— tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía; la convertí, la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta»<sup>369</sup>.

Mario Benedetti en «Cortázar by night»<sup>370</sup> afirma que *Salvo el crepúsculo* es el libro más subjetivo del autor y lo considera «quizá el único sucedáneo posible de la autobiografía que nunca escribió»<sup>371</sup>. Benedetti destaca el carácter nocturno de la poesía cortazariana, ya que es en la noche cuando el poeta se encuentra consigo mismo. De hecho, el propio autor admite que sus poemas surgen de imágenes oníricas: «son una tentativa de poner en escritura visiones o entrevisiones que me da el sueño»<sup>372</sup>. Benedetti destaca como otros ejes del poemario la identidad y el amor. Este último núcleo temático queda tamizado por la propia biografía de Cortázar, ya que la relectura de poemas anteriores y su organización se ven condicionados por la muerte de su última esposa, Carol Dunlop, en 1982:

Sin Carol, amor de una madura inocencia, que no se deterioró en la tautología porque concluyó en pleno descubrimiento, el poeta nocturnal es incapaz de injertar nueva vida a otros amores, que tal vez no habían muerto y sin embargo no sobrevivieron.

Este es un libro del pasado y del presente.<sup>373</sup>

---

<sup>368</sup> Anubis Galardy, «Tengo suficiente lucidez para comprender...», *Gamma*, La Habana, 14 de febrero de 1984, *apud*. Víctor Rodríguez Núñez, *op. cit.*, p. 244.

<sup>369</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, «Nostalgia de la poesía», *op. cit.*, p. 251.

<sup>370</sup> Mario Benedetti, «Cortázar by night», *Revista de la Universidad de México*, n° 454 (1988), pp. 3-8.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>372</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, *op. cit.* p. 253.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 5.

Por otro lado, Rosa Serra afirma que otro de los temas principales de *Salvo el crepúsculo* es la reflexión sobre el lenguaje<sup>374</sup>, algo que hemos visto en varios poemas y se trata de un aspecto definitorio de la obra cortazariana.

Guiándonos por la correspondencia de Cortázar, queda de manifiesto que el proyecto de *Salvo el crepúsculo* empieza a tomar forma en el verano de 1981<sup>375</sup>. El autor ya tiene claro el diseño del volumen, pues anuncia la inclusión de textos en prosa que acompañen a los poemas<sup>376</sup>. En agosto, en una carta dirigida a su madre, calcula que si termina de organizar los textos ese mismo año la obra se publicará al año siguiente<sup>377</sup>. En septiembre escribe al director de Nueva Imagen, Guillermo Schavelzon, y afirma que el volumen está «bastante armado»<sup>378</sup> y aparte de los textos en prosa se refiere a la inclusión de «referencias a otros poetas queridos»<sup>379</sup>. No obstante, otra carta dirigida a él en diciembre deja claro que Cortázar empieza a padecer graves problemas de salud, aunque se muestra optimista para retomar el proyecto: «(los leucocitos tienden a subir, pero los controlamos con gran energía)»<sup>380</sup>. Ese mismo mes el autor le escribe a Ana María Barrenechea y se muestra entusiasmado por la publicación, una actitud que resulta novedosa teniendo en cuenta el pudor camuflado de ironía ante las publicaciones anteriores: «Me divierto mucho porque les tengo cariño a esos pameos y meopas de todos los tiempos y humores de mi vida, y me alegro de que se publiquen»<sup>381</sup>. En mayo de 1982, Cortázar escribe a Schavelzon afirmando que a pesar de sus compromisos y viajes ha ido avanzando en el proyecto y ya está pensando en el título. También, como curiosidad, anuncia un nuevo proyecto literario que va a llevar a cabo con su esposa, se trata de *Los autonautas de la cosmopista* (1983):

Te confío un plan completamente loco que vamos a poner en práctica Carol y yo a partir del 23 de mayo y hasta el 27 de junio. 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 2 días en parkings, sobre un total de unos 70. La regla del juego es que jamás podremos salir de la autopista bajo ningún pretexto (salvo el abandono por motivo grave). Dos veces, en parkings

---

<sup>374</sup> Rosa Serra, *op. cit.*, p. 456.

<sup>375</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1977-1984* (Tomo 5), *op. cit.*, p. 374.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, pp. 387-388.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 433.

ya determinados, amigos nos llevarán provisiones frescas, y el resto lo tendremos preparado a la salida o lo compraremos en los parkings donde hay alguna tienda<sup>382</sup>.

En junio, embarcado en la aventura literaria con Carol Dunlop, Cortázar se disculpa ante Guillermo Schavelzon puesto que ambos están trabajando en el libro que surgirá de la experiencia<sup>383</sup>. La última mención del poemario se da en agosto de 1982. De nuevo se trata de una carta al director de Nueva Imagen, donde anuncia que tanto *Los autonautas de la cosmopista* como *Salvo el crepúsculo* están muy avanzadas, y que la segunda obra en principio piensa titularla «*Palabras para el juego*»<sup>384</sup>. A partir de aquí suponemos que la publicación va postergándose debido a los problemas de salud de la pareja, que dan lugar a la trágica muerte de Carol Dunlop en noviembre de ese año y dos años después a la del argentino<sup>385</sup>.

## 6.2 Análisis

*Salvo el crepúsculo* incluye poemas que ya aparecen por primera vez en *Pameos y meopas*<sup>386</sup> y *Le ragioni della collera*<sup>387</sup>, por lo que no los analizaremos de nuevo. El

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>384</sup> *Ibid.*, 497.

<sup>385</sup> Resulta inevitable referirse aunque sea de forma sintetizada a la muerte del autor, ya que coincidimos con Cristina Peri Rossi en negar la versión más difundida de que murió de cáncer. La poeta uruguaya explica que en 1983, estando Cortázar ya enfermo, pidió al médico y poeta Javier Lentini que lo examinase debido a la aparición de un sarcoma de Kaposi en la lengua. Después de varios análisis y otras pruebas, el cáncer quedó descartado. Tanto Cortázar como Carol Dunlop padecían una enfermedad desconocida en el momento, el VIH: «Javier Lentini [...] atribuyó la enfermedad a un raro virus sin identificar. [...] [S]e mostró completamente desconcertado ante la enfermedad. Faltaba una pista objetiva cuya importancia sólo ha podido aquilatarse de manera retrospectiva: dos años antes de contraer la enfermedad, Julio Cortázar recibió una masiva transfusión de sangre, en un hospital del sur de Francia, donde estaba pasando las vacaciones de verano con su reciente esposa, Carol Dunlop. La transfusión se realizó a raíz de una hemorragia estomacal. “Soy un hombre nuevo —me escribió entonces—. Me han cambiado toda la sangre.” Algunos años después de su muerte, el ministro de Sanidad de Francia dimitió, por el escándalo de la sangre contaminada de sida» (Cristina Peri Rossi, *Julio Cortázar*, Omega, Barcelona, 2001, pp. 14-15). Así, tras transfusión, Cortázar contagió a su esposa: «Curiosamente, Carol falleció —antes que Julio— también a causa de una rarísima enfermedad no identificada, un virus desconocido que le provocó la *pérdida de defensas inmunológicas* y la aparición de infecciones oportunistas. Es verdad que era mucho más joven que Julio, pero en ella, la enfermedad fue muy rápida, porque le habían extirpado un riñón años antes, en su juventud» (*ibid.*).

<sup>386</sup> Concretamente son: «Billet doux», «Crónica para César», «El héroe», «A un dios desconocido», «Nocturno» [Tengo esta noche las manos negras, el corazón sudado...], «Appel rejeté», «Las tejedoras», «Milonga», «Por tarjeta», «Los dioses», «Aire del sur», «After such pleasures», «Happy New Year», «Hablen, tienen tres minutos», «El niño bueno», «Ganancias y pérdidas», «Tala», «Hic et nunc», «“Le Dôme”», «Encargo», «A una mujer», «Doble invención», «Paloma muerta», «Évanteil pour Stéphane», «Tombeau de Mallarmé», «The Happy Child», «El alejado», «A Song for Nina», «Voz de Dafne», «El otro», «Ciudad» (titulado «Venecia»), «Anacreonte», «Estatua», «Adriano a Antinoo», «Poema», «Los amigos», «El simulacro», «Canción de Gautama», «Encantación», «La obediencia», «Final», «Resumen en



volumen incluye ciento treinta y dos poemas, de los cuales cuarenta y cuatro son inéditos<sup>388</sup>. Cabe decir que el poema «Ciudad», incluido en *Pameos y meopas* se titula «Venecia» en *Salvo el crepúsculo*<sup>389</sup>.

Una de las mayores particularidades de la obra es sin duda la inclusión de textos en prosa que actúan como una suerte de metatexto<sup>390</sup>, aunque en realidad son mucho más que eso. No sólo introducen poemas explicando el contexto de su gestación, tanto aludiendo al proceso creativo como a situaciones biográficas, sino que aparecen reflexiones metaliterarias, políticas, siempre tamizadas por una actitud irónica. Asimismo, también abundan los epígrafes, que no sólo abren las secciones del poemario sino que se intercalan con los poemas. A diferencia de Rosalba Campra, no creemos que los epígrafes —junto con los textos en prosa— tengan la función de postergar la lectura de los poemas de Cortázar<sup>391</sup>, sino que, como indica Bettina Pacheco, deben entenderse como «compañeros de viaje». Así, si recordamos el prólogo de *Pameos y meopas*, Cortázar se refería a las influencias como esas «sombras queridas»<sup>392</sup>. Aparecen toda una serie de citas de autores y músicos, entre ellos de Marguerite Yourcenar, Ricardo E. Molinari, Haroldo de Campos, Julio Huassi, Homero Manzi, Franz Schubert, Joni Mitchell, Miguel Barnet, John Keats, Shelley, José Lezama Lima, Octavio Paz, Robert Desnos, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Rimbaud... etc. Pero cabe destacar especialmente la siguiente cita de Vicente Huidobro puesto que es representativa de la poética cortazariana del momento, que se opone a la Poesía tal y como la entiende Mallarmé:

*Poeta*  
*Antipoeta*  
*Culto*  
*Anticulto*

---

otoño», «La hija del Roc», «Poema» [Empapado de abejas...], «Tumbas etruscas», «Los dióscuros», «Tumbas romanas», «Notre-Dame la nuit», «Masaccio», «Los vitrales de Bourges», «Fauna y flora del río», «Blackout», «1950 año del libertador», y «La yeta del sapito».

<sup>387</sup> Concretamente son: «Golem», «La visitante», «Liquidación de saldos», «Las polillas», «El futuro», «Tala», «Si he de vivir», «Mediterránea», «Marco Polo recuerda», «Hölderlin», «La visita», «Empleados nacionales, hurrah!», «Sueño sin miedo, amigo», «Inflación qué mentira», «La marcha del tiempo», «La vuelta al pago», «Las ruinas de Knossos», «Entronización», «La polca del espante y «El encubridor».

<sup>388</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>389</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes de esta edición», *op. cit.*, p. 1327.

<sup>390</sup> Valeria Melchiorre, «*Salvo el crepúsculo*: la poesía de Julio Cortázar», *Actas de la jornada de estudio de la obra de Julio Cortázar (28 de octubre)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1994, p. 71.

<sup>391</sup> Rosalba Campra, «La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia», *op. cit.*, p. 11

<sup>392</sup> Bettina Pacheco, *Segunda etapa*, vol. 18, núm. 20 (2014), p. 180.

*Animal metafísico cargado de congojas*  
*Animal espontáneo sangrando sus problemas*

En *Salvo el crepúsculo* conviven poemas de los años 50, 60 y 70. Reaparecen temas como el peronismo, el paso del tiempo, el amor, el erotismo, el arte, la tradición grecolatina y la conquista de la suprarrealidad y del hombre nuevo. Asimismo, encontramos de nuevo poemas repletos de lunfardismos que imitan el tono del tango, el soneto, los versos eneasílabos y la estética mallarmeana. No obstante, predomina nuevamente el verso libre. Podemos decir, por lo tanto, que la obra incluye y es representativa de las diferentes fases de la estética cortazariana. Los poemas se organizan en catorce secciones, aunque no mencionaremos una de ellas, «Esa belleza en la que toda cosa», puesto que se compone de textos ya analizados, así como «Tumbas estrucas», «Masaccio» o «Los vitrales de Bourges» entre otros.

De la primera sección, «Arrimos», nos interesa destacar los textos en prosa. El volumen se abre con un título análogo a un poema que vimos en *Le ragioni della collera*, «Discurso del no método». Cortázar se dirige directamente al lector para explicarle la organización del libro, aunque lo concibe como lector cómplice, por lo que le otorga plena libertad. Oponiéndose a Descartes, hace uso del retruécano y el dialogismo que acentúan la ironía y el carácter lúdico. Se trata de una reafirmación del caos como única manera de acercarse a la poesía, del mismo modo que sucede con la vida. En este sentido, cabe recordar de nuevo el concepto de capacidad negativa de Keats. Además, se trata de un caos aparente, puesto que, como vimos en *Le ragioni della collera*, Cortázar se guía por la atmósfera de los poemas. Así, nos invita a realizar un viaje sin itinerarios junto a él a través de su poesía:

Discurso del no método, método del no discurso y así vamos.

[...] Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas al pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras.

Ahí viene uno. ¿Nos lleva, o nos deja plantados?

En «Background» Cortázar sitúa la inspiración poética durante la noche. Ésta es producto del insomnio e irrumpe junto con los recuerdos del pasado que convoca a vivos y muertos: «Todo vino siempre de la noche, background inescapable, madre de

tantas criaturas diurnas. Mi sólo psicoanálisis debería cumplirse en la oscuridad, entre las dos y las cuatro de la madrugada— hora impensable para los especialistas». La única forma de exorcizar a esos «íncubos», como los denomina Cortázar, es por medio de la palabra, «diciéndolos». Se manifiesta como una especie de escritura automática durante la duermevela que toma forma finalmente en el día. Este proceso se equipara a la fotografía. El poeta asiste como un mero observador al nacimiento del poema, se trata de una bruma que se perfila en el texto, por lo que toma una forma diferente. La poesía, el lenguaje, es una instantánea de esa bruma inicial:

Pasivo, espectador, atado a su butaca de sábanas y almohadas, incapaz de toda voluntad de rechazo o de asimilación, de palabra fijadora. Pero después será el día, *cámara clara*. Después podremos revelar y fijar. No ya lo mismo, pero la fotografía de la escritura es como la fotografía de las cosas: siempre algo diferente para así, a veces, ser lo mismo.

Cabe recordar que la teoría novelística de *Rayuela*, que Cortázar pone en boca del escritor ficticio Morelli, puesto que queda relacionada con la fotografía. Esto se enlaza con la concepción fragmentaria de la realidad:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. [...] Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos: jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. [...] dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine [...] significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto<sup>393</sup>.

La inspiración poética surge en un terreno fronterizo entre el sueño y la vigilia. Ésta se manifiesta como una presencia que el autor denomina mandala. Cabe recordar que Morelli concibe la escritura como un «proceso mandálico»<sup>394</sup>. Partiendo de esta idea, apunta a su recorrido interno, es decir, la propia conciencia de escritura: «Escribir

---

<sup>393</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 497.

<sup>394</sup> Camilo Hoyos Gómez, *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 325.

es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco en calzoncillos de nylon»<sup>395</sup>. Se refiere a «jirones, impulsos, [o] bloques»<sup>396</sup> que buscan tomar forma, y a través del ritmo surge la palabra que disipa la penumbra inicial. En «Background» el proceso de escritura del poema también conduce al poeta a su centro, es decir, a su verdadero yo, precisamente por las conexiones que crea con el Absoluto o suprarrealidad. Esto sólo puede darse cuando la conciencia del poeta se encuentra más liberada, es decir, en contacto con lo onírico, pero a su vez con dominio de sí mismo, al menos como testigo y receptor del milagro poético:

    Mi mandala separa la servidumbre de la revelación, la duermevela revanchista de los mensajes raigales. La noche onírica es mi verdadera noche; como en el insomnio, nada puedo hacer para impedir ese flujo que invade y somete, pero lo sueños *sueños son*, sin que la conciencia pueda escogerlos, mientras que la parafernalia del insomnio juega turbiamente con las culpabilidades de la vigilia, las propone en una interminable ceremonia masoquista. Mi mandala separa las torpezas del insomnio del territorio que tiende sus profundos puentes de contacto; y si lo llamo mandala es por eso, porque toda entrega a un mandala abre paso a una totalidad sin mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después. Sé que los sueños pueden [...] llevarme al descubrimiento o extraviarme en un laberinto sin término; pero también sé que soy lo que sueño y que sueño lo que soy. [...]

El día y la noche se complementan en la escritura cortazariana. La noche es el terreno prolífico para la inspiración, mientras que el día se asocia con la técnica, la corrección o la vertebración del texto:

    Si hablo de eso es porque al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura, y porque desde siempre he sabido que esa escritura —poemas, cuentos, novelas— era la sola fijación que me ha sido dada para no disolverme en ese que bebe su café matinal y sale a la calle para empezar un nuevo día. Nada tengo contra la vida diurna, pero no es por ella que escribo. Desde muy temprano pasé de la escritura a la vida, del sueño a la vigilia. La vida aprovisiona los sueños pero los sueños devuelven la moneda profunda de la vida. En todo caso así es como

---

<sup>395</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>396</sup> *Ibíd.*

siempre busqué o acepté hacer frente a mi trabajo diurno de escritura, de fijación que es también reconstitución. Así ha ido naciendo esto.

Vemos, por lo tanto, que la poesía comparte el mismo contexto de gestación que otros géneros cortazarianos. Esto se debe a que no sólo se trata de una concepción literaria sino también vital.

En «Para escuchar con audífonos» Cortázar explica su experiencia al escuchar música con auriculares. Al principio la sensación le resulta molesta, pero finalmente le acaba agradando. Incluye un poema donde lo describe y alude a su realidad más próxima, así como Carol Dunlop y su gata Flanelle:

Cuando entro en mi audífono  
cuando las manos lo calzan en la cabeza con cuidado  
porque tengo una cabeza delicada  
y además sobre todo los audífonos son delicados,  
es curioso que la impresión sea la contraria,  
soy yo el que entra en mi audífono, el que asoma la cabeza  
a un anoche diferente, a una oscuridad otra.  
Afuera nada parece haber cambiado, el salón con sus lámparas,  
Caro que lee un libro de Virginia Woolf en el sillón de enfrente,  
los cigarrillos, Flanelle que juega con una pelota de papel  
[...]  
[...] estalla la primera nota o un acorde  
también adentro, de mi lado, la música en el centro del cráneo de cristal  
que vi en el British Museum, que contenía el cosmos centelleante  
en lo más hondo de la transparencia, así  
la música no viene del audífono, es como si surgiera de mí mismo, soy mi oyente,  
espacio puro en el que late el ritmo  
y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno centro de la gruta negra.

Esta sensación se equipara a la propia poesía, concebida como una música interior. Cortázar entiende que el género poético implica un contexto determinado que el lector asume antes de la lectura. A diferencia del resto de géneros, el lenguaje poético tiene su efecto en el interior del lector y no precisa de conexiones con la realidad:

Cómo no pensar, después, que de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento. Podemos abstraernos con un cuento o una novela, vivirlos en un plano que es más suyo que nuestro en el tiempo de la lectura, pero el sistema de comunicación se mantiene ligado al de la vida circundante, la información sigue siendo información por más estética, elíptica, simbólica que se vuelva. En cambio el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón

de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad, exactamente como los audífonos que eliminan el puente de fuera hacia adentro y viceversa para crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir desde lo hondo de la caverna negra.

Respecto a este fragmento, Omar Prego le pide a Cortázar que explique lo que quiere transmitir:

Bueno, se parte de la idea de que los audífonos te producen la impresión de que la música no te llega de afuera, aunque en la realidad ocurra así, la oís en el centro del cerebro, parece estar situada dentro. Lo que se quiere decir en ese pasaje es que entre la prosa que se abre camino pasando por una racionalidad (primero la lectura, luego el análisis instantáneo que hace las potencias racionales y finalmente la comprensión y captación de la cosa) y la poesía, se diría que el poema elimina ese obstáculo. Es decir, se da, nace en el interior, se da en el interior, sin pasar por la intermediación de las potencias racionales.<sup>397</sup>

La relación entre música y poesía se apoya en dos referentes clave: Rilke y —casi de forma inevitable— Valéry. El lenguaje poético actúa directamente en el interior del lector como sucede con la música de los auriculares:

Nadie lo vio mejor que Rainer María Rilke en el primero de los sonetos de Orfeo:

[...]

Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído!

[...]

Orfeo es la música, no el poema, pero los audífonos catalizan esas “similitudes amigas” de que habla Valéry. Si audífonos materiales hacen llegar la música desde adentro, el poema es en sí mismo un audífono del verbo; sus impulsos pasan de la palabra impresa a los ojos y desde ahí alzan el altísimo árbol en el oído interior.

La siguiente sección «De edades y tiempos» presenta también textos en prosa que merecen nuestra atención. En primer lugar, en «El sentimiento de la poesía...» Cortázar se remonta a su experiencia lírica durante la infancia. Junto al jardín de

---

<sup>397</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, *op. cit.*, p. 257.

Banfield, evoca la lectura de la enciclopedia infantil *El tesoro de la juventud*, concretamente *El libro de la poesía*. El autor recuerda su predilección por la poesía rimada y la precoz facilidad para escribir poemas «perfectamente medidos y de impecables rimas» que daban lugar a que su madre imaginara «plagios disimulados». Cabe recordar que Cortázar se remonta a este suceso en la entrevista a Omar Prego, tal y como vimos. Por otro lado, también evoca un verso escrito tras la lectura de *El cuervo*: «¡Pobre poeta, desdichado Poe!». Pero especialmente nos interesa destacar la última parte del texto, puesto que desde niño Cortázar muestra una capacidad innata para romper con el lenguaje convencional e ir más allá:

Y un final soneto, escrito después de haber visto Buenos Aires de noche, desde el balcón de un décimo piso:

*Y la ciudad parece así, dormida,  
Una pradera nocturnal, florida  
Por un millón de blancas margaritas.*

Bonito ¿no? *Nocturnal*... El pibe ya no les tenía miedo a las palabras, aunque todavía no supiera qué hacer con ellas.

Así, comprendemos mejor la denominación «poeta nocturnal» de Benedetti.

Por otro lado, en «Un amigo me dice...» cabe tener en mente la cita de Huidobro, puesto que Cortázar reclama una desacralización del género poético. Esto debe realizarse con el fin de que la poesía no resulte tan ajena a los lectores. Este encasillamiento no hace más que limitar las verdaderas posibilidades de la poesía, siendo una de ellas la de sobrepasar los límites del género y comunicarse con la prosa, algo que se hace palpable en la producción literaria del autor:

Un amigo me dice: “Todo plan de alternar poemas con prosas es suicida, porque los poemas exigen una actitud, una concentración, incluso un enajenamiento por completo diferentes de la sintonía mental frente a la prosa, y de ahí que tu lector va estar obligado a cambiar de voltaje de cada página y así es que como se queman las bombitas”.

Puede ser, pero sigo tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente y que las lecturas alternadas no las agreden ni derogan. En el punto de vista de mi amigo sospecho una vez más esa *seriedad* que pretende situar la poesía en un pedestal privilegiado, y por culpa de la cual la mayoría de los lectores contemporáneos se alejan más y más de la poesía en verso, sin rechazar en

cambio la que les llega en novelas y cuentos y canciones y películas y teatro, cosa que permite insinuar *a*) que la poesía no ha perdido nada de su vigencia profunda pero que *b*) la aristocracia formal de la poesía en verso (y sobre todo la manera con que poetas y editores la embalan y presentan) provoca resistencia y hasta rechazo por parte de muchos lectores tan sensibles a la poesía como cualquier otro.

Cortázar insiste en la intención de organizar el libro siguiendo una «cronología [...] del corazón» y rechaza la concepción de la obra como una antología. Asimismo, reaparecen los personajes de Calac y Polanco como en el prólogo de *Pameos y meopas*.

Respecto a este fragmento, también Omar Prego le pide explicación a Cortázar, que responde algo muy significativo respecto a su poética y que enlaza con la cita de Huidobro:

Todo lo que he escrito en poesía —vos lo has notado— ha sido una tentativa de transmitir la poesía sin que tuviera la mayúscula de la palabra Poesía, algo capaz de pasar sin esa automática hipervalorización que hace que la gente siempre abra un poco los ojos cuando se habla del Poeta y de la Poesía.

Esa jerarquización de la poesía que yo no creo necesaria para llegar a la poesía más alta y más grande, ¿no?<sup>398</sup>

Durante su estancia en Nairobi (Kenia) en 1976 debido a un congreso de la Unesco, Cortázar escribe una serie de poemas que incluye en *Salvo el crepúsculo*. «Policronías» pertenece a este conjunto de textos. El poema consiste en una reflexión personal sobre el paso del tiempo, partiendo de una perspectiva que toma como punto de referencia el año 1963, cuando el autor cumple cincuenta años y publica *Rayuela*. No obstante, tras doce años, el poeta se siente más vivo que nunca, además goza de un nuevo amor en plena madurez. Así, apunta como causa de ese anacronismo al tiempo. Pero la «cronología del corazón» se ve anegada por la conciencia de fin que se guarece en la ironía:

Es increíble pensar que hace doce años  
cumplí cincuenta, nada menos.

¿Cómo podía ser tan viejo  
hace doce años?

---

<sup>398</sup> Julio Cortázar y Omar Prego, *op. cit.*, p. 259.



Ya pronto serán trece desde el día  
en que cumplí cincuenta. No parece  
posible.  
El cielo es más y más azul,  
y vos más y más linda.  
¿No son acaso pruebas  
de que algo anda estropeado en los relojes?  
[...]  
Cuando tu mano viaja por mi pelo  
sé que busca las canas, vagamente  
asombrada. [...]  
[...]  
Voy a empezar a leer todos los clásicos  
que me perdí de viejo. Hay que apurarse,  
esto no te lo dan arriba, falta poco  
para cumplir trece años desde  
que cumplí los cincuenta.  
A los catorce pienso  
que voy a tener miedo,  
catorce es una cifra  
que no me gusta nada  
para decirte la verdad.

El siguiente poema, «Ándele», merece nuestra atención por ser muy representativo de la estética cortazariana tras el 63. También pertenece al conjunto de textos compuestos en Nairobi. Está constituido por ocho secuencias que de alguna manera pueden entenderse como la progresión de la poética de Cortázar a la que hemos estado refiriéndonos. La primera secuencia recurre a la imagen de implícita de Sísifo para representar la angustia ante el paso del tiempo:

Como una carretilla de pedruscos  
cayéndole en la espalda, vomitándole  
su peso insoportable,  
así le cae el tiempo a cada despertar.

A pesar de ello comienza a asomar la noción de prójimo, y aparecen dos nombres: «[Claudine] [...] reclama su salida o su almohada», «[...] Roberto con depre, hay que ayudarlo». Cabe mencionar que Cortázar usa el nombre de Claudine para referirse a su pareja en el cuento «Apocalipsis Solentiname». Por esa época mantiene una relación con la escritora Ugné Karvelis. Por otro lado, quizás ese amigo deprimido sea el poeta cubano Roberto Fernández Retamar. La voz poética se refugia en el arte para sobrellevar el peso del tiempo:

trescientos grosso modo libros discos

y películas,  
más el deseo subrepticio de releer *Tristram Shandy*,  
*Zama*, *La vida breve*, *El Quijote*, *Sandokán*,  
y escuchar otra vez todo Mahler o Delius  
todo Chopin todo Alban Berg,  
y la cinemateca *Metrópolis*, *King Kong*,  
*La barquera María*, *La edad de oro*

La literatura, la música y el cine proporcionan sosiego al esteta, pero «el miedo a perder tantas ventanas» se impone. Así, en la segunda secuencia, el poeta se sincera dirigiéndose a la amada, con quien quiere explotar al máximo la experiencia vital, ante la sensación de que el tiempo se le escapa:

Hablo de mí, cualquiera se da cuenta,  
pero ya llevo tiempo (siempre tiempo)  
sabiendo que en mí estás vos también,  
y entonces:

*No nos alcanza el tiempo,*  
*o nosotros a él,*  
nos quedamos atrás por correr demasiado,  
ya no nos basta el día  
para vivir apenas media hora.

A partir de la tercera secuencia se impone la noción de prójimo definitivamente. El autor, a quien se le escapa el tiempo («El futuro [...] / [...] tienen un nombre, muerte»), también siente que se le escapa el presente debido a sus compromisos («agenda hora por hora, la memoria / almacenando en marzo los pagarés de junio, / la conferencia prometida»). Pero progresivamente esta sensación se ve sustituida por la voz de personas anónimas marcadas por un contexto concreto, las dictaduras argentina y uruguaya:

habrá que reunirse con  
los que llegan fugitivos  
de Uruguay y Argentina,  
darle la mano a esa chiquita  
que no conoce *a nadie* en Amsterdam,  
buscarle algún laburo a Pedro Sáenz,  
escucharle su historia Paula Flores  
que necesita repetir y repetir  
cómo acabaron con su hijo en Santa Fe.

Esta situación también afecta a amigos de Cortázar. En la quinta secuencia se refiere a Cristina Peri Rossi y a «Eduardo», que suponemos que no es otro que Eduardo

Galeano<sup>399</sup>, ya que no por casualidad ambos nombres aparecen juntos, tratándose de dos escritores uruguayos exiliados. Por otro lado, cabe destacar la mención a Ana Svensson, una militante encerrada en el psiquiátrico de Moyano en 1975, con quien Cortázar se cartea desde ese año hasta el final de su vida<sup>400</sup>. El autor le envía postales, libros e incluso dinero<sup>401</sup>. El caso de Ana Svensson es el de muchas mujeres militantes argentinas que son encerradas en manicomios por el régimen de Videla<sup>402</sup>. Cortázar, que se siente poeta, es consciente de su dualidad, puesto que es novelista y cuentista también, y esta es la imagen que predomina, junto a la del escritor comprometido amigo de sus amigos. Todo esto demuestra el poco tiempo del que dispone, siendo el poema, por lo tanto, un reclamo:

Pero pasa que el tipo es un poeta  
y un cronopio a sus horas  
[...]  
un nuevo laberinto que reclama  
ser relato o novela o viaje a Islandia  
[...]

Le debe cartas necesarias a Ana Svensson,  
le debe un cuarto de hora a Eduardo, y un paseo  
a Cristina [...]

---

<sup>399</sup> Galeano, durante su exilio argentino —que dura poco y le fuerza a exiliarse a Europa, concretamente en Calella (Cataluña) —, dirige una revista, *Crisis*, con la que Cortázar colabora (Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976 (Tomo 4)*, op. cit., p. 434). Con el golpe de Videla, en el año 76, Cortázar, según la correspondencia, se muestra preocupado por Galeano desconociendo su paradero (*ibid.*, p. 567). Pero finalmente se muestra más tranquilo al saber que finalmente ha conseguido salir de Argentina (*ibid.*, p. 575). Así, antes de partir a Kenia, Cortázar ha tenido la ocasión de encontrarse con él en Frankfurt, pero sin disponer de mucho tiempo para conversar tranquilamente. Esto lo expresa en una «fonocarta» dirigida a Ricardo Bada, quien ha estado alojando a Galeano de forma provisional tras su llegada: «No sé si Eduardo está todavía con vos. Me decís que estaba pasando unos días en tu casa y que estaba muy cansado. Decile que espero que el cansancio vaya pasando y que me gustaría tanto verlo en París, pero me voy la semana que viene por unos pocos días y el 23 me voy a Kenia con la Conferencia de la Unesco y no vuelvo hasta comienzos de diciembre (*ibid.*, p. 611).

<sup>400</sup> *Clarín. Revista de cultura*, «Cartas a Ana», 2014, [en línea], <[http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Cartas-Ana\\_0\\_1156084856.html](http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Cartas-Ana_0_1156084856.html)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> De hecho el 19 de junio de 2014, se realizó una exposición organizada por Alejandra Slutzky, hija de Ana Svensson, para homenajear a su madre y a todas aquellas mujeres que también fueron encerradas en psiquiátricos. Se expuso la correspondencia entre Ana Svensson y Cortázar (*Noticias día x día*, «Museo del libro y de la lengua – Locura y mujeres militantes en los 60», 2014, [en línea], <[http://www.noticiasdiadidia.com.ar/noticias/val/18181/museo-del-libro-y-de-la-lengua--locura-y-mujeres-militantes-en-los-60.html#.VbZkg\\_ntmko](http://www.noticiasdiadidia.com.ar/noticias/val/18181/museo-del-libro-y-de-la-lengua--locura-y-mujeres-militantes-en-los-60.html#.VbZkg_ntmko)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015]).

Más adelante, confluyen los tiempos. Se funden la dictadura argentina, la chilena y el peronismo. Se menciona a Paco Urondo y Orlando Letelier<sup>403</sup>. El primero, poeta y amigo de Cortázar, responsable de la Regional Cuyo Montonero, es asesinado el 17 de junio de 1976 en Mendoza<sup>404</sup>. Por otro lado, Orlando Letelier, exministro y embajador del gobierno de Allende, es asesinado en Washington el 21 de septiembre de 1976 debido a la explosión de una bomba colocada bajo su coche<sup>405</sup>. Aparece mencionado López Rega, conocido como el «Brujo», ministro de Perón y organizador del grupo terrorista Alianza Anticomunista Argentina, conocida como Triple A<sup>406</sup>, y responsable de aproximadamente 700 muertes<sup>407</sup>. También se apela al polémico ministro de política exterior Henry Kissinger, que ofrece la intervención de la CIA en los Golpes de Estado de América Latina de los años 70 —siendo el caso más evidente el golpe de estado en Chile— y por ello ligado a sus respectivas dictaduras. Ante tanta represión e injusticia el compromiso de Cortázar se afianza mientras que la escritura del poema se va posponiendo. La realidad irrumpe en el poema:

la rémora del diario  
con las noches de Santiago mar de sangre,  
con la muerte de Paco en la Argentina,  
con la muerte de Orlando, con la muerte  
y la necesidad de denunciar la muerte  
cuando es la sucia negación, cuando se llama  
Pinochet y López Rega y Henry Kissinger.

(Escribiremos otro día el poema,  
vayamos ahora a la reunión, juntemos unos pesos,  
llegaron compañeros con noticias,

---

<sup>403</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La obra poética de Julio Cortázar*, op. cit., p. 877.

<sup>404</sup> *Télam*. Agencia nacional de noticias, «A 38 años del asesinato de Paco Urondo, militante, periodista, poeta y autor de "La patria fusilada"», 2014, [en línea], <<http://www.telam.com.ar/notas/201406/67456-a-38-anos-del-asesinato-de-paco-urondo-militante-periodistas-poeta-y-autor-de-la-patria-fusilada.html>>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015]. Se trata de un suceso especialmente desgarrador: «El 17 de junio de 1976, en Guaymallén, Mendoza, el auto en el que viajaban Urondo, su mujer Alicia Raboy, la hija de ambos, Ángela Urondo, de ocho meses, y la compañera de ambos, René "la Turca" Ahualli, fue interceptado a balazos por fuerzas de seguridad. El entonces responsable de la Regional Cuyo de Montoneros decidió mentirle a su mujer y decirle que había tomado una pastilla de cianuro, con la intención de que ella escapara junto a su hija, pero en verdad lo secuestraron y asesinaron a golpes» (*ibíd.*).

<sup>405</sup> Centro de Estudios Miguel Enríquez- Archivo Chile, «Orlando Letelier del Solar», 2003-2006, [en línea], <[http://www.archivochile.com/Derechos\\_humanos/letel/hhddletel0002.pdf](http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/letel/hhddletel0002.pdf)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

<sup>406</sup> José Comas, *El País*, «Muere el ministro peronista López Rega, creador de la ultraderechista Triple A», 1989, [en línea], <[http://elpais.com/diario/1989/06/11/internacional/613519219\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/06/11/internacional/613519219_850215.html)>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

<sup>407</sup> Proyecto Desaparecidos, «Víctimas de la Triple A», [en línea], <<http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/aaa.pdf>>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

tenés que estar sin falta, viejo.)

La séptima secuencia presenta de nuevo todo tipo de menciones, así como al poeta salvadoreño Roque Dalton, víctima del régimen somocista, que aparece también en «Apocalipsis Solentiname»<sup>408</sup>. Por otro lado, se nombra a Marcia Leiseca, colaboradora de *Casa de las Américas*<sup>409</sup>. El poeta nuevamente alude a sus compromisos. El poema se ha ido inundando de realidad, por ello entiende, irónicamente, que ha sido mancillado, y así decide concluir:

Dirás, ya sé, que es lamentarse al cuete  
y tendrás la razón más objetiva.  
Pero no es para vos que escribo este prosema,  
lo hago pensando en el que arrima el hombro  
mientras se acuerda de Rubén Darío  
o silba un blues de Big Bill Broonzy.

Así era Roque Dalton, que ojalá  
me mirara escribir por sobre el hombro  
con su sonrisa pajarera,  
sus gestos de cachorro, la segura  
bella inseguridad del que ha elegido  
guardar la fuerza para la ternura  
y tiernamente gobernar su fuerza.  
Así era el Che con sus poemas de bolsillo,  
su Jack London llenándole el vivac  
de buscadores de oro y esquimales,  
y eran también así  
los muchachos nocturnos que en La Habana  
me pidieron hablar, Marcia Leiseca  
llevándome en la sombra hasta un balcón  
donde dos o tres manos apretaron la mía  
y bocas invisibles me dijeron amigo,  
cuando allá donde estamos nos dan tregua,  
nos hacen bien tus cuentos de cronopios,  
nomás queríamos decírtelo, hasta pronto—

8)  
Esto va derivando hacia otra cosa,  
es tiempo de ajustarse el cinturón:  
zona de turbulencia.

---

<sup>408</sup> Mónica Zúñega, «Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano», *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 2 (2013), p. 261, [en línea], <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/43667/41274>>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

<sup>409</sup> *Revista Casa de las Américas*, «Equipo», 2015, [en línea], <<http://casadelasamericas.org/equipocasa.php>>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

«Para leer de forma interrogativa», combina el carácter lúdico del título con el texto sin puntuación que dinamiza la lectura. La aniquilación del yo debe dar lugar al hombre nuevo:

Has sabido  
con cada poro de tu piel sabido  
que tus ojos tus manos tu sexo tu blando corazón  
había que tirarlos  
había que llorarlos  
había que inventarlos otra vez.

La siguiente sección, «Con tangos», viene introducida por el texto en prosa «Poemas de bolsillo...». Bajo esta rúbrica el autor se refiere a todo un conjunto de poemas caracterizados por el uso de lunfardismos y el tono tanguero: «Poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, en hoteles incontables». Ante la organización de estos textos, el autor insiste en rechazar los criterios cronológicos que responden a «lo autobiográfico» y por ende a «lo antológico». Lo más destacable de este conjunto de poemas es la inclusión de letras de tango sin ningún tipo de marca, lo que, tal y como apunta Guillermo Anad, pone de manifiesto la intención de Cortázar de «integrar el lenguaje del tango al discurso poético»<sup>410</sup>. En este sentido, también puede señalarse la influencia de Roberto Arlt.

En primer lugar, «Malevaje 76» compuesto en Nairobi, hace referencia al tango *Malevaje* (1928) de Enrique S. Discépolo<sup>411</sup>. En él el hombre se queja del abandono de una mujer: «No me has dejao ni el pucho en la oreja / de aquel pasado malevo y feroz. Ya no me falta pa' completar / más que ir a misa e hincarme a rezar»<sup>412</sup>. Así, el poeta inundando por la nostalgia tras el abandono de la amada declara:

No me has dejado  
ni el pucho en la oreja,  
ya solamente sirvo  
para escuchar Carole Baker  
entre dos tragos de ginebra

Entre este poema y el siguiente, «Rechiflao en mi tristeza», Cortázar inserta un texto en prosa donde reflexiona sobre la influencia del tango en la poesía argentina, teniendo en cuenta la influencia del jazz en la literatura norteamericana, cuyo paradigma

---

<sup>410</sup> Guillermo Anad, *op. cit.*, p. 111.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>412</sup> *Ibid.*

más evidente es la *Beat Generation*. El poeta reflexiona con ironía respecto al carácter nacional: «No sé en qué medida las letras del jazz influyen en los poetas norteamericanos, pero sí que a nosotros los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate».

El siguiente texto, «Rechíflao en mi tristeza» también es compuesto en Nairobi. En este caso se recurre a un tango de Flores: «Rechíflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido / en mi pobre vida paria, sólo una buena mujer»<sup>413</sup>. En este caso, el poeta sardónicamente hace hincapié en que lo único que le queda de la amada son los títulos que componen su librería:

Te evoco y veo que has sido  
en mi pobre vida paria  
una buena biblioteca.

Te quedaste allá,  
en Villa del Parque,  
Con Thomas Mann y Roberto Arlt y Dickson Carr,  
con casi todas las novelas de Colette,  
Rosamond Lehmann, Charles Morgan, Nigel Balchin,  
Elías Castelnuovo y la edición  
tan perfumada del pequeño  
amarillo Larousse Ilustrado,  
donde por suerte todavía  
no había entrado mi nombre.

También se me quedó un tintero  
con un busto de Cómodo,  
emperador romano  
cuya influencia en las letras  
nunca me pareció excesiva.

Seguidamente, aparece un texto en prosa donde se da voz a Calac y Polanco, que ironizan sobre el contexto de gestación de los poemas:

—Vos —me dice Calac que anda rodando como siempre cuando huele a cinta de máquina— se diría que te pasaste la vida en Nairobi. —Pensar que le pagaban un sueldo increíble como revisor de la Unesco —dice Polanco que ya se apoderó de mis cigarrillos—, y que el tipo no hizo más que rascar la lira durante dos meses.

---

<sup>413</sup> *Ibíd.*

Esto da lugar a la reflexión de Cortázar sobre el hecho de anteponer estos textos del 76 a aquellos de tono similar de los años 50 que ya analizamos, así como «Milonga» o «Aire del sur»<sup>414</sup>. Asimismo reflexiona sobre los dos poemas anteriores:

Tienen razón, pero el azar también: entre todos estos papeles sueltos, los poemas de Nairobi buscan entrar primero y no veo por qué negarme. En el de arriba me gusta cómo rehusé hundirme en la nostalgia de la tierra lejana; el recuerdo de mi tintero me ayudó irónicamente, porque la verdad es que nunca comprendí qué hacía la imagen de bronce de Cómodo en un instrumento de trabajo nada afín a sus gustos.

También es importante recalcar que el autor reflexiona sobre su evolución poética, teniendo en cuenta la estética predominante de los años 40:

Ahora que lo pienso, cuando tenía veinte años la evocación de un emperador romano me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo. Hoy (podría dar nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons.

Guillermo Amad señala que en «Veredas de Buenos Aires» se hallan resonancias del tango *Tina roja* (1941) de Catulo Castillo: «Veredas que yo pisé, / malevos que ya no son, / bajo tu cielo raso / trasnocha un pedazo / de mi corazón»<sup>415</sup>. Cabe destacar cómo el autor introduce el lenguaje oral a la escritura, siendo el ejemplo más claro el de la metonimia «vedera». Este poema es musicado por Edgardo Cantón e interpretado por el Tata Cedrón. Este texto es el paradigma por excelencia de la nostalgia porteña del exiliado:

De pibes la llamamos la vedera  
y a ella le gustó que la quisiéramos.  
En su lomo sufrido dibujamos  
tantas rayuelas.

Después, ya más compadres, taconeando,

---

<sup>414</sup> Aunque cabe decir que «Las tejedoras», también de los 50, es el primer poema de la sección

<sup>415</sup> *Ibíd.*, p. 113.



dimos vueltas manzana con la barra,  
silbando fuerte para que la rubia  
del almacén saliera a la ventana.

A mí me tocó un día irme muy lejos  
pero no me olvidé de las vederas.  
Aquí o allá las siento en los tamangos  
como la fiel caricia de mi tierra.

La nostalgia de la tierra da lugar a la reconciliación del poeta con su patria. Así,  
la evocación da lugar al desdoblamiento del yo:

Vos ves la Cruz del Sur,  
respirás el verano con su olor a duraznos,  
y caminás de noche  
mi pequeño fantasma silencioso  
por ese Buenos Aires,

por ese siempre mismo Buenos Aires.

(«La mufa»).

«Quizá la más querida», tal y como señala Anad, alude al tango de Enrique S. Discépolo *Cafetín de Buenos Aires* (1948): «Me diste en oro un puñado de amigos, / [...] Sobre tus mesas nunca preguntan / lloré una tarde el primer desengaño, / nací a las penas, bebí mis años [...]»<sup>416</sup>. Como en el tango, el poema versa sobre una relación fallida, condenada de antemano, por lo que el tono aparece tamizado de melancolía y resentimiento:

Me diste la intemperie  
la leve sombra de tu mano  
pasando por mi cara.  
Me diste el frío, la distancia,  
el amargo café de medianoche  
entre mesas vacías.

Siempre empezó a llover  
en la mitad de la película  
[...]

Creo que lo sabías  
y que favoreciste la desgracia.  
Siempre olvidé el paraguas  
antes de ir a buscarte,  
el restaurante estaba lleno  
y voceaban la guerra en las esquinas.

---

<sup>416</sup> *Ibíd.*, p. 114.

Fue una letra de tango  
para tu indiferente melodía.

Seguidamente, se introduce un texto en prosa donde se reflexiona sobre el tango como pretexto para la evocación, esas «magdalenas de Gardel o de Laurenz» transportan al poeta a su pasado: «los olores y las luces del barrio (el mío, Banfield, con calles de tierra en mi infancia, con paredones que de noche escondían motivos posibles del miedo)». No obstante, el contexto político actual latinoamericano ya no deja lugar para la nostalgia: «este tiempo, esta historia los han cargado de horror y de llanto, los han vuelto máquinas mnemotécnicas, emblemas de todo lo que venía preparando desde tan atrás y tan adentro en la Argentina». Seguidamente se introduce un poema analizado anteriormente, «Milonga», que termina acompañado por otro texto en prosa que enlaza con el anterior. De nuevo, se hace referencia a la dictadura argentina: «Cuando escribí este poema todavía me quedaban amigos en mi tierra; después lo mataron o se perdieron en un silencio burocrático o jubilatorio, se fueron silenciosos a vivir a Canadá o a Suecia o están desaparecidos y sus nombres son apenas nombres en la interminable lista». De esta manera, la relectura e inclusión de poemas antiguos presenta consonancia con respecto al compromiso político de Cortázar, acrecentado por el terrible contexto de las dictaduras latinoamericanas iniciadas en los 70. Por ello, compartimos la opinión de Adriana Bocchino de que todos los elementos que conforman *Salvo el crepúsculo* —a pesar de su aparente anacronismo, disonancia genérica o ajenidad en el caso de las citas— confluyen dando lugar a un conjunto armonizado: «en esta miscelánea de viejos poemas, poemas de otros, reflexiones personales, metapoemas, “prosemas” [...], tangos y “permutaciones”; se va armando un concepto de “realidad” en franca sintonía con aquel último Cortázar, el de los ensayos o los textos comprometidos. Pero, como si aquí se diera el revés de aquella trama»<sup>417</sup>.

El siguiente conjunto de poemas se recoge bajo la rúbrica que recupera un título de Ovidio, «Ars amandi». Predomina, por lo tanto, la temática erótica. Este es el caso de «El breve amor». En este texto, la tentativa de posesión de la amada a través del acto sexual se ve abocada a la desposesión total de uno mismo. El poeta, distendido, percibe entonces su propia insignificancia, que viene acompañado de la separación de los

---

<sup>417</sup> Adriana Bocchino, «*Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular», *Confluencia*, vol. 7, n. 1 (1991), p. 65.

cuerpos. Los intersticios creados durante el amor se disipan y se impone de nuevo la realidad:

(¿Por qué, después,  
lo que queda de mí  
es sólo un anegarse entre cenizas  
sin un adiós, sin nada más que el gesto  
de liberar las manos?)

Seguidamente, debemos referirnos a una serie de poemas dedicados a Cristina Peri Rossi. Se trata de tres textos compuestos cada uno de ellos por cinco secuencias o poemas. En el primero, «Cinco poemas para Cris», cabe destacar el epígrafe de W.B. Yeats que condensa muy bien la propia nostalgia de Cortázar respecto a escribir una obra completamente poética: «—*and I am melancholy because / I have not made more and better verses*». En el poema aparecen imágenes relacionadas con el agua de regusto grecolatino, comunes en Cortázar a la hora de representar la sexualidad femenina: «sin el hilo de Ariadna delirante / sin espumas ni sábanas ni muslos». La voz poética se ve movida por la imposibilidad real de poseer a la mujer a quien se dirige, y por ello la única posibilidad de amarla es el poema mismo. Aparece de forma clara la homosexualidad de la poeta uruguaya:

Todo se cumple en un reflejo de crepúsculo  
tu pelo tu perfume tu saliva.  
Y allí del otro lado te poseo  
mientras tú juegas con tu amiga  
los juegos de la noche.

2  
En realidad poco me importa  
que tus senos duerman  
en la azul simetría de otros senos.  
Yo los hubiera hollado  
con la cosquilla de mi roce  
y te hubieras reído justamente  
cuando lo necesario y esperable era que sollozaras.

El texto siguiente, «Otros cinco poemas para Cris», se menciona la calidad de exiliados que comparten tanto Cortázar como Cristina Peri Rossi, aludiendo también a las diferencias, puesto que en el caso del argentino fue un exilio voluntario:

Tienes a ratos  
la cara del exilio

ese que busca voz en tus poemas.

Mi exilio es menos duro,  
le sobran las defensas,  
pero cuando te llevo de la mano  
por una callecita de París  
quisiera tanto que el paseo se acabara  
en una esquina de Montevideo  
o en mi calle de Corrientes

sin que nadie viniera  
a pedir documentos.

Es interesante reproducir el siguiente ya puesto que el poeta reconoce que su enamoramiento es de raíz platónica:

Creo que no te quiero,  
que solamente quiero a imposibilidad  
tan obvia de quererte  
como la mano izquierda  
enamorada de ese guante  
que vive en la derecha.

En «Cinco últimos poemas para Cris» se reflexiona sobre la inspiración poética. Del mismo modo, se recurre a la mitología egipcia con el fin de relacionar la sexualidad femenina como una ceremonia sacra, pagana y primitiva. También se intuye la inclusión de sucesos biográficos concretos:

1  
Ahora escribo pájaros.  
No los veo venir, no los elijo,  
de golpe están ahí, son esto,  
una bandada de palabras  
posándose  
una  
a  
una  
en los alambres de la página,  
chirriando, picoteando, lluvia de alas  
y yo sin pan que darles, solamente  
dejándolos venir. Tal vez  
sea eso un árbol

o tal vez  
el amor.

2  
Anoche te soñé

sacerdotisa de Sekhmet, diosa leontocéfala.  
Ella desnuda en pórvido,  
tú tersa piel desnuda.

[...]

3  
Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca  
cuando nos despedimos en un hotel  
después de un amistoso recorrer la ciudad  
y un ajuste preciso de distancias.

[...]

Vaya a saber a quién besabas,  
de quién te despedías.  
Fui el vicario feliz de un solo instante,  
el que a veces encuentra en su saliva  
un breve gusto a madreSelva  
bajo cielos australes.

«In itálico modo» es un texto en prosa que introduce el poema «Tre done», escrito en italiano. Cortázar advierte al lector que a pesar de su breve conocimiento del italiano —debido a su estancia en Italia en el año 53— se trata de un lenguaje inexistente: «Aprendí un poco de italiano en los años cincuenta, y con nuestra tendencia argentina a parodiar una lengua que practicamos sobre todo en su versión degradada, el *cocoliche*, nunca me costó investigar largos discursos perfectamente aberrantes para el regocijo exclusivamente mío». Esto le lleva a recordar la obra de Francesco Colonna, considerada «el clásico del italiano macarrónico», *Hypnerotomachia Poliphili*. El autor explica que Italo Calvino se sorprende al saber que un «sudamericano» conozca una obra «ya no famosa». Por último, concreta respecto al lenguaje utilizado en el poema:

Lo mío no tiene nada que ver con el macarrónico y menos con el *cocoliche*; consiste simplemente en sonetos que cuidan el ritmo y la rima para hacer caer al lector en el garlito de la cadencia, y que acumulan frases sin sentido donde se mezclan voces italianas con otras inventadas a vuelapluma, lo mismo que las tres protagonistas [Simonetta, Carla y Eleonora] y los sentimientos allí volcados. En resumen, lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta, que aconseja tan falsa como el resto, es decir apasionada y vehemente.

De esta manera, el poeta se guía por la eufonía más que por el significado concreto de las proposiciones, dando lugar a la sugerencia dotada de musicalidad que potencia la temática erótica del poema. Esto de nuevo debe relacionarse con el uso de la jitanjáfora o el glíglico:

Poi sarà il calmo, la deserta notte  
dove sul ventre cádono la mele  
liete di brisa soave e di funghine,

e tu supino uccello dele grotte,  
verrais alzarsi l'occhio delle mielle  
e tutto sarà d'imbra e di caline.

«Comprobaciones en el camino», texto en prosa, enlaza con el concepto de la esencia de participación desarrollado en *Imagen de John Keats*, tal y como vimos. Esta sensación no sólo se encuentra en la poesía sino también en el jazz. Como ejemplo, Cortázar reproduce una canción de Louis Armstrong: «*I'm thankful / for happy hours / I'm thankful / for all the flowers*—». El autor admite que sin esa noción «jamás hubiera escrito nada». Se trata de un redescubrimiento de lo cotidiano, algo que expresa a la perfección un haiku de Onitsura: «*¡Flores del cerezo, más / y más hoy! ¡Las aves tienen dos patas! / ¡Oh, y los caballos cuatro!*».

La siguiente sección, «El agua entre los dedos...» también viene introducida por un texto en prosa. «Calac sigue rondando...» reaviva en el lector la conciencia de participación en el génesis de la obra. El autor se presenta a sí mismo organizando el volumen, acompañado de Calac —a quien considera su «mejor *alterego*»—, Polanco y su gata Flanelle, y confiesa que se está divirtiendo: «Todo aquí es tan libre, tan posible, tan gato.»

«Distribución del tiempo» es un poema muy interesante puesto que se trata de una reflexión del poeta sobre su evolución estética. Cortázar, como hemos visto, reniega de la Poesía y su jerarquización respecto al resto de géneros. Ahora, la literatura y la vida están hermanadas, en contraposición al joven Cortázar de *Presencia*, que consagraba su vida al Arte. La vida ya no está al servicio de la Literatura, sino que la literatura debe traspasar sus propios límites e inundar la vida para el nacimiento de una nueva realidad y de un hombre nuevo. Eso no implica, sin embargo, que el poeta no siga disfrutando de los referentes artísticos del pasado:

Cada vez somos más los que creemos menos

en tantas cosas que llenaron nuestras vidas,  
los más altos, indiscutibles valores vía Platón o Goethe,  
el verbo, su paloma sobre el arca de la re el arca de la historia,  
la pervivencia de la obra, la filiación y la heredad.

[...]

Cada vez somos más los que creemos menos  
en la utilización del humanismo  
para el nirvana esteriofónico  
de mandarines y de estetas.

Sin que eso signifique  
que cuando hay un momento de respiro  
no leamos a Rilke, a Verlaine o a Platón,  
o escuchemos los claros clarines,  
o miremos los trémulos ángeles  
del Angélico.

El siguiente en texto en prosa introduce el próximo poema que vamos a analizar, «Save It, Pretty Mama», y reflexiona sobre la influencia de la poesía anglosajona y el jazz en la literatura cortazariana:

en los poemas que voy sumando aquí hay pocas presencias anglosajonas, siempre tan advertibles en mis cuentos y novelas. Pensar que Keats, que los isabelinos, que T.S. Eliot... Y justamente entonces asoma un meopa de nostalgia amorosa que resbalando por praderas inglesas va a parar a campos de algodón sureños, al recuerdo de Lionel Hampton tocando “Save it, Pretty Mama” como nadie lo tocó salvo Louis Armstrong. Los tres hablamos a nuestra manera de una mujer querida, salvo que ellos lo hacen para llamarla y yo porque se ha ido.

Este poema nos hace pensar en la ruptura definitiva de Cortázar con Aurora Bernárdez, puesto que alude a la estancia en Italia en el año 53, justo tras contraer matrimonio. Se insta a la amada a conservar al menos el recuerdo del amor, aunque todo esté perdido, ya que se trata de una forma de mantenerlo vivo:

Sálvalo, mamita,  
sálvame tantas noches de naufragio,  
salva tu blusa azul (era en enero, en Roma)  
sálvalo todo, o salva lo que puedas.  
Esto se viene abajo, pretty mama,  
sálvalo del olvido, no permitas  
que se llueva la casa, que se borre  
la trattoria de Giovanni,

corre por mí por ti, sálvalo ahora,  
te estás yendo y los pájaros se mueren,  
me voy de ti te vas de mí, no hay tiempo,  
sálvalo pretty mama,  
la voz de Satchmo y ese grito  
que te sumía en lo más hondo del amor,  
save it all for me,  
save it all for you,  
save it all for us.  
Aunque no salves nada, sálvalo mamita.

El texto en prosa que sigue al poema lo sitúa en Nairobi, así que la interpretación de que alude a la ruptura con Aurora Bernárdez parece confirmarse. Pero esta evocación conduce a Cortázar mucho más atrás, a un poema compuesto durante los años cuarenta en Mendoza, «Java», que versa también sobre el fin de una relación amorosa. Por ello, comprobamos de nuevo que el anacronismo de los textos no crea en ningún modo disonancias a la hora de combinarlos. Los temas cortazarianos están presentes desde el inicio de la trayectoria de nuestro autor, lo que va evolucionando es la estética través de la cual toman forma. «Java» da lugar a un tango de nuevo musicado por Edgardo Cantón e interpretado por el Tata Cedrón. Esto le resulta paradójico a Cortázar. El poema escrito en Argentina surge de la canción francesa *Celui qui se'n va* de Damia. Curiosamente, de este poema nace un tango. Años después, el texto se recupera en París para incluirlo en *Salvo el crepúsculo*, y desemboca en el recuerdo del pasado argentino que a su vez conectaba con la capital francesa por medio de la canción. Esta trayectoria circular simboliza en cierta manera la relación del autor con su patria, pues sólo a través del exilio parisiense se acerca a la realidad argentina: «Las vueltas que da la vida: yo escucho una *java* parisiense en un rincón argentino, y cuarenta años después un argentino devuelve su eco en pleno París». Ciertamente se reproduce el estribillo de la canción francesa, perfectamente combinada con el tono del tango:

*C'est la java de celui qui s'en va—*

Nos quedaremos solos y será ya de noche.  
Nos quedaremos solos mi almohada y mi silencio  
y estará la ventana mirando inútilmente  
los barcos y los puentes que enhebran sus agujas.

Yo diré: Ya es muy tarde.  
No me contestarán ni mis guantes ni el peine,  
solamente tu olor, tu perfume olvidado  
como una carta puesta boca abajo en la mesa.



Morderé una manzana fumaré un cigarrillo  
viendo bajar los cuernos de la noche medusa  
su vasto caracol forrado en terciopelo.

Y diré: Ya es de noche  
y estaremos de acuerdo, oh muebles oh ceniza  
con el organillero que remonta en la esquina  
sus títeres de luna para los niños pobres

C'est la java  
de celui  
    qui s'en va—  
Es justo, corazón, la canta el que se queda,  
la canta el que se queda para cuidar la casa.

El siguiente poema, «La camarada» también da lugar, como indica el epígrafe, a otro «tango de Cantón y Tata». En él se canta la complicidad que surge entre los amantes, compañeros en la vida:

Claro que sos mi camarada  
porque sos la que dice no, te equivocaste,  
o dice sí, está bien, vayamos.  
Y porque en vos se siente que esa palabra es una  
lenta, feliz, necesaria palabra:  
hay cama en camarada,  
y en camarada hay rada,  
tu perfume en mis brazos,  
tu barca anclada al lado de la mía.

El amor es el arma perfecta contra la Gran Costumbre, sólo así el poeta vive el instante plenamente. El amor es, por lo tanto, una forma de sublevación:

Que mires más allá de mí,  
que me ames con violenta prescindencia  
del mañana, que el grito  
de tu entrega se estrelle  
en la cara de un jefe de oficina,

y que el placer que juntos inventamos  
sea otro signo de la libertad.

También el autor decide incluir un «soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaba para la felicidad». Podemos comprobar cómo un mismo tema se expresa de forma totalmente diferente con respecto a los poemas anteriores:

Este amor, oh caracol que aloja  
la analecta sonora del pasado  
y astuto en su recinto ensimismado  
reitera azul de mar y rosa roja.

[...]

Y nunca menos solo y más seguro  
por oscuro, por solo y asumido,  
—fidelidad del lirio a su color—

estatua leal, de espaldas al futuro  
con un nombre infinito y repetido  
de piedra y sueño y nada, esto es amor.

Por último, la sección se cierra con la inclusión de un fragmento de un cuento de P.G. Wodehouse, muy interesante puesto que Cortázar ve en él su trayectoria como poeta rechazado por la crítica y sus amigos. Así, de forma inevitable aparece el nombre de José Miguel Oviedo debido a su valoración de la poesía cortazariana:

*Mordred mastered his voice.  
'I was smoking, and I suppose I threw my cigarette  
into the waste-paper basket, and as it was full of paper... '  
'Full of paper? Why was it full of paper?'  
'I had been writing a poem. '  
There was a stir of bewilderment.  
'A what?', said Ted Prosser.  
'Writing a what?', said Jack Guffington.  
'Writing a poem?', asked Captain Biffing of Tommy Mainprice. '  
That's how I got the story', said Tommy Mainprice, plainly shaken.  
'Chap was writing a poem', Freddie Boot informed Algy Fripp.  
'You mean the chap writes poems?'  
'That's right. Poems.  
'Well, I'm dashed!' 'Well, I'm blowed!'*

(The Fiery Wooing of Mordred)

No importa, Mordred. Si tus amigos reaccionan de manera tan convulsiva, se siente que lo mismo te quieren, como a mí también me quiere José Miguel Oviedo cuando afirma que mis poemas son “conmoveramente malos”. Y eso que sólo conoce los pocos que he publicado; imagínate ahora la cara que va a poner, Mordred. This time he'll be really dashed and blowed. Serves him right, Modred.

En «Permutaciones» aparecen tres poemas de lo que Cortázar denomina «poesía permutante». Pero previamente, cabe detenerse en el texto en prosa que introduce los poemas. «Que sin dejar de ser sincera...», recupera una frase de Albert Béguin que

aparece previamente como epígrafe: «... *Bettina Brentano que, sin dejar de ser sincera, vuelva en los instantes más serios una parte inmensa de juego*». Esto nos ofrece una serie de pistas sobre el propósito del texto, que es la de reclamar la consideración de lo lúdico como algo muy serio, puesto que esta técnica de distanciamiento es un artificio tal y como es lo lírico o lo dramático, y por ello no goza de menos sinceridad:

¿Por qué en la literatura —a semejanza servil de los criterios de la vida corriente— se tiende a creer que la sinceridad sólo se da en la descarga dramática o lírica, y que lo lúdico comporta casi siempre artificio o disimulo? Macedonio, Alfred Jarry, Raymon Roussel, Erik Satie, John Cage, ¿escribieron o compusieron con menos sinceridad que Roberto Arlt o Beethoven?

En *Último round* es donde Cortázar explica cómo surge la poesía permutante, concretamente en «Poesía permutante: Noticia». Cabe recordar que Rosalba Campra destaca la relevancia de este texto como representativo de la poética cortazariana<sup>418</sup>. Aparece una dedicatoria donde claramente queda manifiesta la influencia principal de este tipo de poesía: «A Raymond Queneau, ni qué hablar». Cortázar explica:

Estos juegos fueron comenzados en Delhi, en casa de Octavio Paz y en una oficina de las Naciones Unidas, de febrero a marzo de 1967. Paz, entonces trabajaba en sus **Topoemas**, analizó conmigo la primera tentativa, **720 círculos**. Los poemas restantes fueron naciendo sobre todo en aviones, porque la inmovilidad forzosa, la mesita de plástico y la levitación de un asiento a diez mil metros de altura favorecieron siempre estas barajas armadas a base de un pequeño block y de rotundos whiskys.

[...]

En mi caso el principio general consistió en escribir textos cuyas unidades básicas [...] puedan ser permutadas hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diferentes combinaciones; a su turno, cada una de éstas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido.

[...]

---

<sup>418</sup> Rosalba Campra, «Prólogo», *op. cit.*, p. 13.

[...] El orden en que está impreso cada poema no sigue necesariamente el de su escritura original, que no tiene importancia puesto que no es más que una de las múltiples combinaciones de estas estructuras; [...]

[...]

[...] Sintácticamente la cosa no es fácil, incluso por motivos pedestres; por ejemplo, si una de las unidades básicas contiene términos, imágenes o rimas que se repiten en otra unidad básica, hay que eliminarlos en uno de los dos casos, porque su eventual contigüidad volvería imperfecto o monótono el desarrollo; así, cada unidad básica exige algo por completo diferente que a la vez debe ser parte de la unidad total.<sup>419</sup>

Tanto los poemas «Helecho» como «Viaje infinito» son cuartetos endecasílabos de rima consonante o asonante ABBA. En *Último round*, el autor declara, refiriéndose a estas formas «lujosas y envejecidas y desacreditadas»<sup>420</sup>: «yo soy un viejo poeta y esas formas me son naturales y familiares, aunque haya guardado inédito casi todo lo que he escrito en esta línea a lo largo de más de treinta y cinco años»<sup>421</sup>. En «Helecho», nuevamente, la sugerencia del poema va de la mano de la temática erótica. Ciertamente, los versos pueden combinarse en cualquier orden, pero persiste la misma sensación subyacente puesto que no se altera la armonía de las imágenes. De nuevo la mitología y el agua aparecen relacionados con la sensualidad femenina:

para que te remanses en tu noche  
de ojos cerrados y de labios húmedos  
tras esa extrema operación del musgo  
en que mi cuerpo cede sus halcones

bajo el misterio cenital que te abre  
los muslos de la voz con que murmuras  
las enumeraciones de esa espuma  
donde otra vez la antigua diosa nace.

mientras la sed exalta en la confluencia  
de las dos vías blancas que se cruzan  
—Diana de las encrucijadas últimas  
luna de sangre entre las perras negras—

Se experimenta la maleabilidad del lenguaje y su capacidad para expresar lo absoluto de la relación amorosa, pues esta idea es la que permanece en el trasfondo a

---

<sup>419</sup> Julio Cortázar, *Último round*, op. cit., pp. 65-68

<sup>420</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>421</sup> *Ibíd.*

pesar de las posibles alteraciones. Lo verdaderamente significativo es perenne y para expresarlo con la máxima fidelidad, el lenguaje debe recurrir a las imágenes poéticas y a la sugerencia, puesto que así es posible captar —y no capturar— su verdadera esencia, sin encuadrarla en una mera palabra que, paradójicamente, pierde significado. El aparente carácter lúdico de este tipo de poesía en realidad se sustenta en una profunda teoría del lenguaje cuyo máximo exponente es *Rayuela*. No por casualidad reaparece el término «perras negras» para referirse al carácter opaco del lenguaje. Cabe recordar las palabras de Oliveira:

Pero *el amor... esa palabra* [...].

[...]

¿Por qué stop? Por miedo de empezar las fabricaciones, son tan fáciles. Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo<sup>422</sup>.

De hecho, en «Poesía permutante: Noticia», Cortázar insiste en legitimar lo lúdico como una forma de subversión generadora de intersticios:

Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un **juego**, y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta, productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican **naturalmente** (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre.<sup>423</sup>

«Viaje infinito» sigue en la misma línea que el poema anterior:

la mano que te busca en la penumbra  
se detiene en la tibia encrucijada,  
donde musgo y coral velan la entrada  
y un río de luciérnagas alumbrá,

---

<sup>422</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, pp. 452-453

<sup>423</sup> Julio Cortázar, *Último round*, *op. cit.*, p. 66.

[...]

agua para la sed del que te viaja  
mientras la luz que junto al lecho vela  
baja a tus muslos su húmeda gacela  
y al fin la estremecida flor desgaja

Por último «Espejo roto», nuevamente a pesar de sus múltiples combinaciones, supone una reflexión sobre los poemas, esos lugares donde se encuentra la belleza, la nostalgia, los límites del propio lenguaje, las frustraciones, el preciosismo, lo lúdico. Todos se caracterizan por la inutilidad característica del arte —siguiendo a Wilde— que libera al hombre de todo pragmatismo:

RECINTOS

DE OLVIDO

CON FLORES

CON CADENAS

JUEGOS

ESPEJISMOS

RITUALES

DISTANTES

DE LUJO

INÚTILES

La siguiente sección, «El nombre innominable», está constituida por poemas de temática amorosa. La mayoría de ellos ya han sido analizados, así como «Hablen, tienen tres minutos», «El niño bueno» o «Si he de vivir», entre otros. La sección se abre con la prosa poética de «Ella tiene el poder de despertar...», donde aparece la mujer como intermediaria al Absoluto. Se recurre a la mitología y los referentes literarios para exaltar lo femenino que ha sido maculado por la cultura judeocristiana: «*Ella tiene el poder de despertar a los muertos. [...] Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia*». De nuevo el amor se presenta desde la

perspectiva del recuerdo y la nostalgia. La voz poética evoca la compañía de la amada y el redescubrimiento de lo cotidiano junto a ella, y añora esa complicidad:

Y cuando todo el mundo se iba  
y nos quedábamos los dos  
entre vasos vacíos y ceniceros sucios,

qué hermoso era saber que estabas  
ahí como un remanso,  
sola conmigo al borde de la noche,  
y que durabas, eras más que el tiempo,

eres la que no se iba  
porque una misma almohada  
y una misma tibieza  
iba a llamarnos otra vez  
a despertar al nuevo día,  
juntos, riendo, despeinados.

Sin embargo, a pesar de la hermandad la relación llega a su fin. El amor no sigue la lógica de la vida. La necesidad de posesión del otro responde al ansia de ser, por lo que nunca se halla la satisfacción plena. El poeta insinúa esa perspectiva equivocada con la que afrontamos las relaciones. El amor es la única vía de acceso a lo verdadero, y por lo tanto a uno mismo, pero la realidad lo va agotando con nuestras complicidades. Se consigue el tono quejumbroso del género musical que da nombre al siguiente poema, «Bolero»:

Qué vanidad imaginar  
que puedo darte todo, el amor y la dicha,  
itinerarios, música, juguetes.  
Es cierto que es así:  
todo lo mío te lo doy, es cierto,  
pero todo lo mío no te basta  
como a mí no me basta que me des  
todo lo tuyo.

Por eso no seremos nunca  
la pareja perfecta, la tarjeta postal,  
si no somos capaces de aceptar  
que sólo en la aritmética  
el dos nace del uno más uno.

Por ahí un papelito que  
solamente dice:

Siempre fuiste mi espejo,  
quiero decir que para verme tenía que mirarte.

[...]

y de pie ante el espejo interrogándose  
cada uno a sí mismo  
ya no mirándose entre ellos  
ya no desnudos para el otro  
ya no te amo,  
mi amor.

«Grecia / Grèce / Greece 59» es un poema que aparece apartado como una sección por sí mismo. De hecho, está compuesto por tres partes o secuencias extensas. Se trata de un texto políglota, donde confluyen especialmente voces en francés, inglés y español, y en ocasiones el alemán. La primera parte se sitúa, tal y como indica el epígrafe, en el Museo Arqueológico Estambul, ante el sarcófago de Alejandro Magno. El poeta hace uso del monólogo dramático para dar voz a Alejandro Magno, que recurre a los placeres momentáneos para evitar la conciencia de muerte:

—Tombe sur moi, putain, inévitable manigance de l'ennui,  
fais ton métier pendant que je médite les Diadoques au lendemain de la Grande  
Mort.  
Serait-ce le prestige de ces noms parfumés, musqués,  
l'enjeu de cette balade autour du Grand Cercueil,  
la longue halte sur les dalles minées par les fourmis?

[...]

—Vaut mieux oublier, suce donc en t'astreignant, t'appelles-tu Irène, non?  
Tant de vin résiné, on ne tient pas le coup, il faudra s'en sortir,  
mais je parlais du crâne, je l'ai vu, d'Eskander, Philip's son,  
quite a bright boy, a horseman, go ask the Easterns roads.

Esta voz confluye con la del poeta, que evoca la leyenda del emperador contrapuesta a la función turística a la que han sido relegados sus vestigios. Como Alejandro, el poeta también visualiza el cráneo como paradigma de la decadencia y el sinsentido de la existencia abocada a un fin sin gloria. La conciencia de fin se combina irónicamente con el carácter insípido de la realidad del itinerario turístico:

Inesperadamente ante el Sarcófago (no se puede saber todo,  
llega el día en que vini, vidi: Alejandro! (En Estambul, of all places)). Con un  
gusto  
de huracán en la boca, de pronto comprender (un rayo, un aletazo de águila)  
que la espiral de tantos viajes Leica en mano  
me hundía en este pozo de pasaje, el agujero de la nada  
(aquí, irrisión, Seraglio; aquí Topkapi Palace



where the Dice Tulip Garden commands the most breathtaking view of the Golden  
Hom  
provided that you arrive at the right hour and/or in the right mood—)  
y ese cráneo, Iskander, ese cráneo, Alexander, como el Omphalos, ombilic  
pour celui depuis toujours aimanté sans le savoir par ce cercueil,  
frappé d'arrêt, s'arrêtant pile devant (le sourire,  
dans la vitrine, du crâne, plus loin).

El poeta insiste en la idea de que convertir al emperador en una mera pieza de museo es deshonrarlo. Así, también se apunta a la banalidad de la sociedad contemporánea que se nutre del espectáculo. La ironía se acentúa por medio de la inclusión de voces ajenas, así como carteles o conversaciones alrededor del sarcófago:

Alejandro, oh zarpazo de miel, esto que llamo  
casualidad o Thomas Cook, este turismo  
me traía al Sarcófago desde un siempre obstinado  
para que tras un vidrio de museo (cameras not allowed)  
tu cráneo apócrifo (why, sir, it is genuine!)  
el ataúd donde enterraron a un vago reyezuelo que se obstina en llamarse por tu  
nombre,  
me mostraran el fin ejemplar de los viajes,  
los beneficios de la veneración histórica,  
le sardonique tableau d'un narguileh qu'on expose à côté d'un glaive macédonien,  
the happy longing of a battered Christian dog  
standing exactly between Hellas and Islam, amen.

La segunda secuencia se sitúa en Atenas. El poeta combina la tradición clásica con imágenes y voces relacionadas con el turismo actual de la ciudad:

Atenas hoy es polvo y Wagon Lits,  
inútil escapar hasta Cap Union, diez autocares vuelcan colegiales,  
Amerikani!, Rock'n Roll, y los soldados juegan a las cartas  
en la *cella* del templo de Poseidón: un tres, un seis, ah merde!  
¿Las máscaras, quizá? Sala 1 (a very fine museum)  
and good old Schliemann (and good old Mrs. Schliemann too) got quite a scare  
when their spade klang Ojo! Frágil! -Wunderbar, unbelievable!  
Todo de oro y Atrida, todo el banquete Tiestes: el horror  
en el túmulo negro: máscaras, rayos verdes y aplastados,  
como águilas deshechas contra el flanco de piedra  
por las manos del viento, Moiras, Tánatos!  
¡Agamenón! Ach, Schrecklich! [...]

Esta batalla de imágenes y voces que da una sensación de caos queda relegada a segundo plano cuando el poeta se encuentra a solas con su pareja en una habitación de hotel. El dinamismo ha pasado a la reflexión amarga y existencialista que sin embargo

es aliviada por la compañía de la amada. Además, también hay un lugar para la nostalgia porteña:

Por favor, cierra un poco esa persiana: quiero escuchar mejor  
el acordeón del ciego de la calle, sube con el olor del maní y el pistacho,

la calle Venizelos con su rumor de Pnyx, de areópago,  
cualquier nombre que huele a cebolla, a muchedumbre socarrona.  
(Il est parti, je crois: personne ne tousse dans la chambre à côté.)  
El acordeón me da una leve náusea, ganas de irme,  
de nadar mar afuera, desnudo de la historia,  
marinero de Ulises en el alba del timepo.

Et si on prenait l'apéritif, chérie?

La tercera parte se sitúa ante el monumento de «Las leonas de Delos». El poeta confiesa «No sé qué es la belleza; esto es hermoso». Se convocan otras civilizaciones («la fuente de Meroé») con la realidad contemporánea («Let's back for a drink. Not bad, the local staff»). Por último, el poeta en busca del emperador abandona, entonces la voz de Carlo Magno irrumpe en forma de súplica para no caer en el olvido:

Te he buscado en la cima, en tu cuña de altura,  
rubio señor del día, sabiendo que no estabas.

[...]

¿qué es este ritmo de altas nubes rotas,  
el negro mar temblando en las columnas,  
la procesión perfecta del vacío?

Máscara de isla, hueco tambor quemándose: no te vayas, viajero,  
reconóceme, encuéntrame, I was God, a radiant King,  
golden Apollo!

«Salvo el crepúsculo», la siguiente sección, presenta poemas de temática amorosa, teñidos por la nostalgia o el erotismo. «Estela de una encrucijada», compuesto en agosto del 68, evoca el arte italiano —incluidos los pintores del *quattrocento*— como pretexto para recordar una relación amorosa pasada. El arte se amalgama con la belleza de la cotidianidad compartida, los colores de los cuadros se visualizan desde el interior, como pigmentos de sentimentalidad y nostalgia. De nuevo resuena implícitamente el nombre de Aurora Bernárdez:

Los mármoles que tanto amamos siguen ahí

en los museos vaticanos, [...]  
[...]  
Tú los verás acaso una vez más  
y yo también acaso una vez más  
en tiempos diferentes, sin compartir ese segundo  
siempre nuevo y distinto de detenerse frente a un Donatello  
y sin hablar, perdidos en la contemplación, saber  
que el otro estaba al lado, que después sería el diálogo,  
el acuerdo o la pugna o las razones  
y sobre todo ese calor por dentro, esa felicidad de los museos  
y después bajo el sol, comiendo en pobres trattorías,  
o nuestro cuarto miserable, lavándonos por turno junto al fuego,  
mientras las voces retomaban un acorde del Giotto, un sesgo  
de Francesco Laurana, y rehacíamos  
el aire común, en un contacto de eternidad precaria,  
ya en la orilla del sueño, una sonrisa del Angélico,  
los azules de Piero, los pardos de Masaccio.  
Fuimos todo eso juntos; sólo quedan  
nuestros ojos a solas en el polvo del tiempo.

La recurrencia de los recuerdos es incontrolable y lleva al poeta a sentir la nostalgia del amor, que es germen de literatura. A veces toma forma de prosa poética:

Cada una de las razones que nos devuelven al amor es la repetición de las razones agotadas, agostadas. ¿Qué razón puede quedar en lo más irrazonable, en eso que siempre llamaremos corazón? ¿Qué absurdo, irrenunciable corazón orienta una vez más al gobernalle de la sangre hacia las sirtes que lo esperan entre espumas y refugios?

«Tres sonetos eróticos» se compone por tres secuencias «*A sonnet in a pensive mood*», «*Soneto gótico*» y «*La ceremonia*». Predomina el malditismo y la estética decadentista: «Al viento va la cabellera oscura, / es toda fruta y es toda venenos». En «*Soneto gótico*» queda evidenciada la influencia de Poe: «Siempre serás mi Ligeia. Yo soy Drácula». La transgresión o el pecado, es una forma de liberarse y tener acceso a la trascendencia: «Te desnudé entre llanto y temblores / sobre una cama abierta a lo infinito».

Debemos prestar atención a otro texto de esta sección, «La noche de Lala», que es un capítulo inédito del libro de Manuel. Andrés, el protagonista relata sus encuentros con una prostituta que le proporcionan el sosiego y la capacidad filtrarse por los intersticios de la realidad hacia sí mismo. Cabe destacar que las escenas eróticas actúan como pretexto para reflexionar sobre el propio lenguaje como producto, vertebrador y perpetuador de la Gran Costumbre:

(Ahora por qué cuento yo todo esto es algo que no entiendo demasiado, pero que seguramente tiene que ver con cuestiones de vocabulario axiológico, como tal vez hubiera dicho Lonstein. Desvestir a Lala, por ejemplo, que era como desvestir el lenguaje diurno, la terminología al uso de nueve a seis, los usos verbales como los usos de la corbata. Y otras cosas, sin duda, pero lo dejamos así, capítulo inconcluso hasta vaya a saber cuándo, si hay cuándo.)

Los poemas preciosistas («Évantail por Stéphane»), repletos de mitología («Voz for Nina») y eróticos («La obediencia») se revisitan en «Preludios y sonetos». De esta sección tan sólo dos poemas nos son desconocidos. En primer lugar, un soneto homenaje, «Recado a Garcilaso», repleto de intertextualidad, y referencias biográficas, así como el destierro del poeta. Vemos que se imita el estilo de la poesía del Siglo de Oro tanto en el tono, como en el uso de metáforas u oxímoros:

Aquí la guerra, aquí el Danubio abate  
el estandarte con su azor ceñido,  
Garcilaso, venado perseguido  
por no nacido arquero que le mate.

[...]

Si vanamente ardidada tanta nieve  
si de llantos la fronda entretejida  
y hosca estrella como amargo el higo,

más bella esta esperanza que nos mueve  
los cantos y el encargo de tu vida.  
—Adiós hermano. Adiós, Salicio amigo.

Por otro lado, encontramos una poética que reflexiona sobre el estilo y las limitaciones del lenguaje. El verso es producto de la imposibilidad de transmitir lo inefable, sin embargo en esa derrota se halla la belleza y la libertad:

Amargo precio del poema,  
las nueve sílabas del verso,  
una de más o una de menos  
lo alzan al aire o lo condenan.

[...]

¡Oh libertad de no ser libre,  
golpe de dados que desata

la sigilosa telaraña  
de encrucijadas y deslindes!

En la sección «De antes y después» predominan los textos en prosa. «Primero años europeos...» es un texto clave puesto que Cortázar reconoce la importancia de su poesía por contener tanto de sí mismo, es decir, como hemos dicho, se concibe como el género más íntimo: «la certidumbre de que los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir». Lo más interesante es que el autor reflexiona sobre la trayectoria poética y apunta a la continuidad y coherencia en el transcurso del tiempo. Para desarrollar esta idea, se apoya en las citas de otros autores:

*No quiero la terrible limitación del que vive tan sólo de aquello capaz de tener sentido. Yo no: quiero una verdad inventada.*

(Aguaviva)

[...]

[...] Los últimos tiempos de Buenos Aires habían sido una zona de turbulencia, algo como una lustración a puñetazos; en la soledad de los primeros tiempos de París volví sin buscarlo ni rechazarlo a una escritura cargada de pasado, de temas vividos o imaginados en esa otra soledad provinciana de tantos años de empleos perdidos en lo más amargo de la pampa. Y volví a escribir como antes, desdoblado y obediente ante esas rémoras de la nostalgia [...], a la vez que ávidamente entraba en la verdad inventada, inventada por mí cada día simplemente porque había decidido hundirme en ella y hacerla mía, *sin pena ni olvido* como me lo cantaba una voz tan querida a cada rato, en cada café del recuerdo.

¿Un antes, un después? Sí, en los calendarios, pero no en esa misma lapicera que seguía escribiendo desde la misma mano.

«Ternura por este imposible pameo...» introduce el poema ya analizado «Resumen del otoño». Cortázar reflexiona sobre la musicalidad del lenguaje, que potencia la capacidad sugestiva de las palabras más allá de su significado lingüístico hacia un valor extralingüístico, imitando el grado de abstracción que sólo alcanza la música: «no son las palabras sino sus “similitudes amigas” (Valéry), sus imantaciones armónicas o rítmicas, esa música tan peligrosa pero que en su hora justa arranca lo verbal de una supuesta servidumbre significativa y lo potencia a lo *metalingüístico*».

Este es también el sentido de las jitanjáforas. Por otro lado, estacan las intervenciones irónicas de los personajes de *62. Modelo para armar*: «Hoy se puso delicuescente— dijo Polanco».

En «Una tradición que dura acaso...» el autor apunta al prejuicio literario que existe respecto a que un poeta se comente y critique a sí mismo. Admite su imposible imparcialidad, contrarrestada por el afecto y la intuición que va creando una secuencia armoniosa que predomina a lo largo del volumen:

Una tradición que dura acaso por inercia o por miedo hace que pocos poetas comenten su propia obra [...] Mi única crítica posible es la elección que voy haciendo; estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos; sé que los critico como se critica lo que se ama, es decir muy mal, pero en cambio los acaricio y los voy juntando de aquí para esas horas en que algo llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama.

Por último, «En un antiguo Buenos Aires...» se reflexiona sobre la estética predominante de la poesía argentina durante los años cuarenta. Cortázar se muestra contemporáneo a sus compañeros, todos comparten las mismas afinidades literarias que son palpables también en los poemas de *Salvo el crepúsculo*:

En un antiguo Buenos Aires donde habíamos vivido y escrito en la incertidumbre, abiertos a todo por falta —o desconocimiento— de asideros reales, las mitologías abarcaban no sólo a los dioses y a los bestiarios fabulosos sino a poetas que invadían como dioses o unicornios nuestras vidas porosas, para bien y para mal, las ráfagas numinosas en el pampero de los años treinta/cuarenta/cincuenta: García Lorca, Eliot, Neruda, Rilke, Hölderlin,

y esta enumeración sorprendería a un europeo incapaz de aprehender una disponibilidad que maleaba lenguas y tiempos en una misma operación de maravilla, Lubicz-Milosz, Vallejo, Cocteau, Huidobro, Valéry, Cernuda, Michaux, Ungaretti, Alberti, Wallace Stevens, todo al azar de originales, traducciones, amigos viajeros, periódicos, cursos, teléfonos árabes, estéticas efímeras. Las huellas de todo eso son tan reconocibles en cualquier antología de esos años, y por supuesto aquí.

Respecto a los poemas, en «Tala» se retrata la civilización exterminando la naturaleza, y por ende traicionándose a sí mismo:

El árbol fue una mano cazadora de nubes  
vanamente tendida contra el día lejano;  
te andaban por los dedos lagartos minuciosos  
buscando entre las hojas un oscuro recuerdo.

Lo tiraron con hachas y le abrieron el pecho  
los ganchos y canciones y saliva en las manos;  
[...]

Fue el pino, fue el ombú, fue el violeta eucalipto,  
el álamo de leche y el dolorido sauce.

Por otro lado, la amenaza de la muerte y la conciencia de fin dan forma a poemas como «El interrogador» y «La hiedra». La angustia es palpable en el primer texto, donde la voz poética reclama alguna respuesta ante el misterio de la existencia: «Pregunto por la nada que nos mueve; / en esos cementerios conjeturo / que crece poco a poco el miedo». «La hiedra», se sitúa, tal y como indica el epígrafe, en «la Recoleta, Buenos Aires». El poeta se dirige a la planta que crece sobre las tumbas como una «guardiana de diálogos y los turbios adioses». Se le antoja que la hiedra cumple la misión de proteger las tumbas guareciendo la piedra, en lugar de crecer en otros parajes más aptos:

En vano te reclaman los juegos de la lluvia;  
las fuentes de la luz y las diurnas estatuas  
te han esperado tanto para darse desnudas,

mientras tú, recogida, habitas en las lápidas.

«La noche de las amigas» es, a juicio de Mario Benedetti, la sección constituida por los poemas «más hermosos del volumen»<sup>424</sup>. Como indica el poeta uruguayo, en esta sección se hace palpable la «tradición de Lesbos»<sup>425</sup>. El poeta asiste como un «voyeur»<sup>426</sup> a la ceremonia pagana donde se reúnen sus amigas —vivas o muertas, reales o imaginarias. Él mismo explica el contexto de gestación de los poemas en «Una de las mujeres...»:

---

<sup>424</sup> Mario Benedetti, *op. cit.* p. 5.

<sup>425</sup> *Ibíd.*

<sup>426</sup> *Ibíd.*

Una de las mujeres que habrían de jugar este juego me trajo del Japón un cuaderno de suavísimo papel y tapas de seda amarilla. Lo guardé virgen mucho tiempo, no me animaba a escribir en esas páginas de una intimidante pureza. Hasta una noche de soledad en la rue de l'Eperon, cuando al término de vaya a saber cuántos discos y cuántos tragos vi nacer otra noche en la que yo no estaba porque no era mi noche, vi a las amigas reales e imaginarias, a las muertas y a las vivas encontrándose en un salón de aire denso, de almohadones y alfombras y cuidado desorden un poco belle époque, lámparas en el suelo, humo de haschisch, vasos y ropas mezclándose con libros abiertos y bibelots acariciados y abandonados, la noche de las amigas entrevista desde mi atalaya solitaria, mirón de mi propia linterna mágica, de mis marionetas reales o convocadas por un exorcismo de novelas y poemas, todas ellas dándose al juego de la noche, midiéndose y hablándose y queriéndose y burlándose, todo tan lesbiano sin serlo y siéndolo, [...]

Nunca llegué al final de la fiesta, la había supuesto interminable y creí que llenaría el cuaderno con sus juegos, pero al amanecer también ellas se cansaron, [...] Se me fueron como resbalando fuera del cuaderno, y aquí está lo que él alcanzó a guardar en su caracol sedoso, que tantas veces me acerco al oído buscando todavía su murmullo.

Cabe decir que la edición que manejamos de Alfaguara (2009) de *Salvo el crepúsculo*, ofrece los poemas escritos a mano por el autor. Los textos actúan como secuencias en las que progresivamente va aumentando el grado de erotismo. Se sustentan en imágenes oníricas comunes en Cortázar, que potencian la capacidad sugestiva del lenguaje. Se celebra la sensualidad femenina concibiéndose como un suceso sacro. Aparte de las imaginadas, Cortázar convoca a mujeres concretas, así como Cristina Peri Rossi («Barcelona»), Alejandra Pizarnik («Buenos Aires»), Haydée Santamaria y Marcia Leiseca («La Habana»), Aurora Bernárdez («Paris»), entre otras:

La noche circular,  
un río que en sí mismo desemboca.

Aquí los juegos,  
simulacro y liturgia,  
todo siendo y no siendo.

Topología: aquí.  
Cronología: ahora.  
Tipología: esta manera  
de mirarlas.



Sus juegos sus muñecas sus anillos  
sus besos sus poliédricos cristales  
sus dientes sus espaldas sus olores  
su inanidad y sus letales voces

Buenos Aires      París  
Barcelona          La Habana

En «Enter el recitante» encontramos poesía permutante, ya que Cortázar va ofreciendo diferentes recorridos para la lectura. La mejor forma dar un ejemplo de esto es ofrecer una imagen:



Imagen 1. Poesía permutante en «Enter el recitante»<sup>427</sup>.

<sup>427</sup> Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, op. cit., p. 251.

De nuevo el erotismo va enlazado con la capacidad de trascender más allá del lenguaje. También vemos que en este caso aparecen amigas imaginarias del ámbito literario como musical:

Las que están, las que gatas.  
Las zarpas adjetivos  
sus miradas pronombres  
la interjección de sexos y de nalgas.

(En papeles y discos las que sólo  
juegan de lejos, desde Roma  
Ingeborg Bachmann, muerta,  
Janis Joplin y Nadja).

Se ofrece una escena en que las amigas o ménades rodean a una mujer que representa la convencionalidad o la Gran Costumbre. Ésta ha sido iniciada al ritual lésbico al que se entrega, descubriendo verdaderamente el placer:

—Mírala, goza durmiendo, le hizo  
mal el White Horse, no debería.  
—¿Vos creés que su marido?  
— Por favor, si se duerme para escaparse, el pobre

nunca la vio tan bella y entregada.

(—Tápala un poco, no la  
dejes tan desnuda soñando.

—Mojigata.  
—Besémosla, le duele estar tan sola  
vaya a saber en qué aventura.

Se le acercan gateando, murmurando, mirándose rozándose  
resbalan líquidas traviesas tapándose la boca  
dejan sillones huecos vasos cigarrillos  
se le acercan los rayos de la estrella se cierran  
y la durmiente gime

(Un pectoral de esmalte azul profundo  
(sólo dejándole el temblor del pelo  
(Izando a la doncella que suplica

(«Pectoral segundo / Visión de sacrificio/ «Los juegos serios»).

El clímax se alcanza en «Los juegos serios / El sueño duplicado»:

Inmóviles mirándola  
esperando  
oyéndola calladas

[...]

más cerca suspendidas sobre el rostro mojado de cabellos  
balbuceos finales despertar grito ronco

Y la bandada de las risas los festejos el susto  
eso te enseñará a dormir en sociedad

Hay un vago perfume de muslos transpirados

[...]

Pero la fiesta no termina, puesto que irrumpe una nueva invitada que reanuda el ritual erótico. Parece tratarse del personaje de historietas Valentina Guido Crepax:

Probablemente todas saben  
que les harás fotografías

[...]

Ven vestida de cuero,  
sin látigo ni botas, con las piernas desnudas  
y los senos, si quieres, duplicando el deseo  
de tantos labios que sonrían

[...]

(«Enter Valentina»).

El ciclo se cierra con «Aquí Alejandra», poema dedicado a Alejandra Pizarnik. Al no aparecer ninguna fecha, no podemos decir con total precisión que sea un texto dedicado tras el suicidio de la poeta argentina. Sin embargo, la voz poética parece evocar a un fantasma que ya se ha ido<sup>428</sup>, e intenta retenerlo y le insta a vivir a pesar de

---

<sup>428</sup> En una carta dirigida a Lida Aronne de Amestoy, tras la muerte de Pizarnik Cortázar confiesa: «Por Graciela supe de la muerte de Alejandra, y vivo como entre espejos rotos, viéndola a cada momento,

la crudeza de la vida. Ciertamente, tras un intento de suicidio de Pizarnik —próximo a otro intento que culmina con su muerte el 25 de septiembre de 1972<sup>429</sup>— Cortázar le dirige una carta el 9 de septiembre de 1971:

Pero vos, vos, ¿te das realmente cuenta de todo lo que me escribís? Sí, desde luego que te das cuenta, y sin embargo *no te acepto así*, no te quiero así, yo te quiero *viva*, burra, y date cuenta que te estoy hablando el lenguaje mismo del cariño y la confianza —y todo eso, carajo, está del lado de la vida y no de la muerte. Quiere una carta tuya, *pronto*, una cara *tuya*. *Eso otro* es también vos, lo sé, pero *no es todo* y además *no es lo mejor* de vos. [...] El poder poético es tuyo, lo sabés, lo sabemos todos los que te leemos; y ya no vivimos los tiempos en que ese poder era el antagonista frente a la vida, y ésta el verdugo del poeta. Los verdugos, hoy, matan otra cosa que poetas, ya no queda siquiera ese privilegio imperial, queridísima. Yo te reclamo, no humildad, no obsecuencia, sino *enlace* con esto que nos envuelve a todos, llamale luz o César Vallejo o el cine japonés: un pulso sobre la tierra, alegre o triste, pero no un silencio de renuncia voluntaria. Sólo te acepto viva, sólo te quiero Alejandra.<sup>430</sup>

En el poema, Cortázar trata de convencer a la poeta para que no se vaya a través de esa fiesta de las amigas a la que han sido invitadas todos los ídolos femeninos de Pizarnik, así como la condesa Erzebet Báthory<sup>431</sup> —que da lugar al texto *La condesa sangrienta* (1971)<sup>432</sup>. Se trata de un texto extenso con pequeños guiños al estilo poético de Pizarnik:

Bicho aquí,  
aquí contra esto,  
pegada a las palabras  
te reclamo.

Ya es la noche, vení,  
no hay nadie en casa

Salvo que ya están todas  
como vos, como ves,

---

volviendo a esos años de París en que tantas veces anduvimos y vevimos juntos» (Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), *op. cit.*, p. 327.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 327

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>431</sup> Ernesto Ardito y Virna Molina, *Alejandra* (2013), Argentina, [en línea], <<https://vimeo.com/75075827>>, [consulta: viernes 29 de mayo de 2015].

<sup>432</sup> *Ibid.*

intercesoras,

llueve en la rue de l'Eperon  
y Janis Joplin.

Alejandra, mi bicho,  
vení a estas líneas [...]  
[...]

Vení, quedate,  
tomá este trago, llueve,  
te mojarás en la rue Dauphine,  
no hay nadie en los cafés repletos,  
no te miento, no hay nadie.

Ya sé, es difícil,  
es tan difícil encontrarse

este vaso es difícil,  
este fósforo,

[...]

quisieras insultarme sin que duela  
decir cómo estás vivo, cómo  
se puede estar cuando no hay nada  
más que la niebla de los cigarrillos

Cómo vivís, de qué manera  
abrís los ojos cada día

No puede ser, decís, no puede ser.

Bicho, de acuerdo,  
vaya si sé pero es así, Alejandra,  
acurrucate aquí, bebé conmigo,  
mirá, las he llamado,  
vendrán seguro las intercesoras,

el party para vos, la fiesta entera,  
Erszebet,  
Karen Blixen

ya van cayendo, saben  
que es nuestra noche, con el pelo mojado  
suben los cuatro pisos, y las viejas  
de los departamentos las espían

Leonora Carrington, mirala,  
Unica Zorn con un murciélago  
Clarice Lispector, aguaviva,

[...]

(consonantes de pájaro  
vocales de heliotropo)

Aquí, bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera  
y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos.

La sección que sigue, «La noche de las amigas», está constituida por poemas que ya hemos analizado, así como «Tumbas etruscas», «Masaccio» y «Los vitrales de Bourges», entre otros. De esta manera pasamos a una sección que tampoco nos es muy desconocida, se trata de «Razones de la cólera». En esta sección no hallamos muchas novedades salvo los textos en prosa y dos poemas. El texto que introduce los poemas «La mayoría de lo que sigue...» confirma la existencia de ediciones privadas de poesía destinadas a amigos de Cortázar. Cabe recordar que Gianni Toti se hace misteriosamente con una de estas ediciones. Además, se ofrece el contexto exacto de gestación de los poemas. Sin embargo, se hace palpable la perspectiva, posible tan sólo con la distancia de los años. El autor reflexiona sobre las influencias, el estilo, la evolución estética, e incluso una reivindicación del criterio propio tamizada, como siempre, por la actitud irónica:

La mayoría de lo que sigue no viene de papeles sueltos sino de un mimeógrafo que compré de ocasión en los años 56 en París, aprovechando un remate de la Unesco, y que me permitió fabricar en casa pequeñas ediciones privadas. [...]

La primera edición que produje contenía los poemas de *Razones de la cólera*, escritos en rápida sucesión al término de mi primer viaje a Europa en el 49 y el regreso a la Argentina a bordo del vivaz motoscafo *Anna C.* Mis incompatibilidades en materia multitudinaria, el hecho de no poder evitar el cordial acoso de trescientos emigrantes italianos que viajaban conmigo en un inmenso *camerone* situado por debajo de la línea de flotación, y el estado de ánimo nacido de mi primer contacto con Francia e Italia confrontándose a la idea de volver a mi oficina de traductor público en Buenos Aires, dio en unos pocos días esta secuencia de meopas que contenían, sin que yo lo supiera todavía, decisiones futuras en materia de vida personal. Hoy siento además en algunos de ellos el tremendo choque de la poesía de César Vallejo; que el cholo me perdone la insolencia puesto que en ese choque él quedaba más parado que nunca y yo esperando la cuenta de diez y la esponja mojada.

A la hora de optar aquí por algunos de esos pameos, me acuerdo de un pasaje del *Diario de Boswell* donde el doctor Johnson opina sobre un historiador que tendía a la prolijidad. "Yo le diría", decretó Johnson, "lo que un anciano profesor a su alumno: "Lea por segunda vez sus composiciones, y allí donde encuentre un pasaje que le parezca especialmente bueno, suprimalo." A treinta años del *Anna C.* me creo capaz de suprimir lo que entonces me había parecido particularmente bueno. Tal vez debí dejar el arbitraje literario en manos amigas pero es algo que nunca me ha tentado, sin duda por nefanda vanidad; la única vez que lo intenté tímidamente en Buenos Aires, el amigo consultado me aconsejó destruir *El perseguidor*. No es una prueba de nada, pero uno se queda con sus dudas para el futuro.

«Desembarqué en un Buenos Aires...» es un texto que trata sobre la vuelta a la patria de Cortázar tras la estancia en París, que conllevaría al exilio definitivo. Tal es la necesidad del autor de partir que vende «hasta el último libro y el último disco para alejarse sin rencor». También hay lugar para reflexionar sobre la ausencia de esos amigos del pasado y familiares que nunca han leído ni podrán leer «ese testamento» o los poemas.

Cortázar vuelve a retomar la estética de la poesía argentina de los años 40, pero esta vez cargado de autocrítica. Curiosamente critica su propia filiación respecto a la literatura europea y la falta de constancia y reconocimiento, tanto por parte de escritores y críticos, a la hora de fijar una tradición propia latinoamericana:

Nuestra autocompasión estaba demasiado presente en la poesía bonaerense de ese tiempo plagado de elegías, que en el fondo eran tangos con diploma de alta cultura, el mismo amargo regusto de nuestras frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dios o los cardines importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin... ). Para uno que otro buscando una identidad y de ahí una reconciliación, cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/ franco/ españoles. Por supuesto yo también había caído en la trampa y cómo, pero a la hora de las rupturas busqué salir a manotones, desde poemas y cuentos y destierro. Sin un camino preciso, pero seguro de que debía escapar de las rutinas porteñas tal como se practicaban en esos años. Había que irse (en todo caso yo tenía que irme), agazaparse en la ironía, mirarse desde ahí sin lástima, con un mínimo de piedad, confiando en poder volver alguna vez "más viejo y más sapiente" (cita de un poeta

inglés, me dirá alguien justamente). Y que las razones de la cólera y la nostalgia no fueran solamente el hecho de estar tan atado al poste ciudadano, a los ritos de la mufa.

Hablo de la poesía de Buenos Aires; casi todo lo que escribía en el interior del país le era también extranjero, pero sin el *cachet* de ultramar y por lo tanto desdeñable.

Si nos centramos en los poemas, en primer lugar, «Viaje aplazado», está dedicado a la memoria de Mario Albano, poeta y amigo de Cortázar, que tal como indica el texto en prosa al que precede el poema, murió justo después de que el autor se marchara de Buenos Aires. Los versos se colman de tristeza y hastío respecto a la realidad argentina. La muerte del amigo hace tomar conciencia al poeta de la insignificancia de la vida, destinada siempre al olvido:

En Buenos Aires, capital del miedo,  
urgiste la cruzada  
tejiéndote una cota que no sintió latir tu corazón  
donde —sí, créeme— se hubieran agolpado las lluvias y los días,  
las mujeres y el precio de las cosas,  
y que quebró sin fraude, anónimo,  
sin ser casi noticia.

En «Portrait de famille» se ataca la convencionalidad parodiando un tono solemne con tal de apuntar a la vacuidad de las costumbres y las instituciones que anegan al individuo. La sublevación se da por medio de la desfiguración del discurso:

[...] Señores, qué emoción  
estar vivo, pero esto qué es? Esto  
¿qué es? Goma de espejos,  
brillantina en el luto,  
y la camisa empapada  
de camisa, camisada de piel, engrudo  
de poplín, de seda, no! Abajo yo era,  
yo  
qué emoción estar silla vivo encima  
hablando!  
Hablando, esa basura que resbala  
por las solapas: Señores, hondamente  
conmomento movido movimiento  
comido  
qué emoción  
qué emoción  
qué emoción



Por último, debemos fijarnos otro texto en prosa, «Ya hacia el final de este maelstrom...», donde Cortázar comenta su evolución estética, concretamente teniendo en cuenta la poética de sus comienzos como escritor, cuyo máximo exponente es *Presencia*:

Ya hacia el final de este maelstrom casero donde pasado y presente resbalaban por el embudo entrechocándose, la escritura se volvió casi automática. Yo que nunca había aceptado una gratuidad que no me fuera paradójicamente impuesta por un impulso irresistible —que entonces llamaba intuición y no gratuidad—, vi escribirse cosas en las que textos pasablemente ininteligibles se abrían paso quieras que no y era preciso dejarlos, estaban ahí por algo y ese algo era la razón de todo lo demás. Me hacía gracia pensar en los tiempos en que pulía sonetos en las soledades pampeanas, en los eriales de Bolívar, de Chivilcoy, de Mendoza. Todo era embudo ahora, me veía caer en el poema giratorio succionado por su espiral, golpeado por los restos flotantes del naufragio, códigos, sintaxis, prosodias.

Hemos visto que en *Salvo el crepúsculo* reaparecen temas típicos de la poesía cortazariana, desde los sonetos preciosistas hasta la poesía más comprometida en busca del hombre nuevo. Por ello podemos decir que es una obra representativa de la evolución estética del autor. Sin embargo, su organización no se rige por el criterio cronológico, sino que Cortázar va saltando de una época a otra, poniendo en relación poemas anacrónicos que, sin embargo, se hallan en la misma sintonía porque los temas cortazarianos por excelencia ya están presentes desde el inicio de su trayectoria, especialmente a partir de los años 50 cuando el camino lo marca Rimbaud.

Por ello, aunque reaparezcan poemas se trata de un volumen repleto de novedades, especialmente debido a la inserción de textos en prosa que no sólo contextualizan los poemas, sino que implican una vuelta al pasado condicionada por el presente. Así, volver a la Argentina peronista supone un antecedente para lo que vendría después, la terrible dictadura de Videla. De este modo, para Cortázar, la nostalgia de la patria es relegada a segundo plano, y sólo queda lugar para la evocación de esos amigos muertos o desaparecidos. Esto se ve incrementado por el resto de dictaduras latinoamericanas. Pero aparte del aura política, también encontramos reflexiones poéticas que, por un lado, suponen un análisis de la propia trayectoria, teniendo en cuenta la poética, las influencias, e incluso da lugar a la autocrítica, que abarca al

panorama estético y literario argentino de los años 40. Estas reflexiones poéticas, por otro lado, también están en continuo diálogo con el resto de la obra cortazariana, sobre todo porque hallamos en el autor la concepción de un lector cómplice a quien hace partícipe de la génesis del volumen y todo lo que eso entraña. Tampoco debemos olvidar las reflexiones en torno al lenguaje, y sobre todo la reivindicación de la confluencia de géneros, por la que aboga el poetismo, que implica la desacralización del género poético. También el autor nos brinda interesantes reflexiones irónicas respecto a su conflictiva relación con respecto a su poesía, especialmente debido a los juicios ajenos. Sin embargo, este conflicto parece haberse resuelto ya que Cortázar reivindica su papel, haciendo uso del humor, pero sin que surja el resentimiento o la inseguridad, sino que subyace el posicionamiento de un autor completamente afianzado y comprometido en todos los sentidos con lo que hace.

No podemos olvidar la pertinencia de las citas que acompañan a los poemas, algo que también dota de originalidad a la obra.

De todas maneras, *Salvo el crepúsculo* presenta poemas muy significativos que nos dan pistas a la hora de mirar de forma panorámica la poesía cortazariana, e incluso nos descubren nuevas facetas de ésta. Así, gracias a los poemas de Nairobi tenemos más ejemplos del cambio que se da no sólo en la poesía sino en la literatura cortazariana en general tras el año 63. Comprobamos que lo metafísico no es ensombrecido por la inclusión de la realidad, sino que ésta se presenta como parte fundamental de la problemática del yo y el mundo, que se conciben como productos del pensamiento occidental. Este conflicto debe resolverse no por medio de la agonía solipsista sino a través de la hermandad. Un claro ejemplo de ello es el poema «Ándele».

Del mismo modo, en la sección «Con tangos» queda clara la influencia del tango como pretexto o vertebrador de la nostalgia porteña. La inclusión de este lenguaje en los poemas es otro ejemplo del prosaísmo en la poesía de Cortázar, algo que, sin lugar a dudas, va en armonía con la idea de desacralización del género lírico.

De nuevo aparece la temática erótica, especialmente centrada en la exaltación de la sexualidad femenina. Pero sin duda, los «nuevos» poemas incluidos en el volumen se caracterizan por ser en sí mismos reflexiones sobre el lenguaje sobre el que se construye la Gran Costumbre. En estos poemas, también el imaginario cortazariano se apoya nuevamente en la mitología e imágenes concretas —relacionadas con el agua— para realzar el carácter ceremonioso del acto sexual.

En *Salvo el crepúsculo* destaca lo biográfico como germen para el surgimiento de poemas, es el caso por ejemplo del ciclo de textos dedicados a Cristina Peri Rossi, o aquellos que tratan sobre la separación de Aurora Bernárdez.

Por otro lado los poemas políglotas, así como «Tre done» o «Grecia/Grèce/Grece 59», buscan, como los poemas eróticos, crear surcos en el lenguaje para ir más allá. Esto lo hallamos también en la poesía permutante, con los que el autor reivindica lo lúdico como forma legítima y efectiva de sublevación.

Podemos decir que *Salvo el crepúsculo* supone un recorrido poético, literario y biográfico que el lector realiza de la mano de Cortázar donde nada es casual, y pone de manifiesto la inquebrantable unión entre vida y literatura. Ciertamente, se trata de una suerte de testamento, como mencionamos, ya que condensa la trayectoria vital y literaria de nuestro autor. Con su lectura uno no sólo se acerca a la producción lírica de Cortázar sino que lo conoce un poco más. Se crea una complicidad mutua, que es uno de los grandes logros de su literatura y uno de los motivos por los que embauca a tantísimos lectores. El autor no se posiciona en el pedestal de la tradición —donde lo único que puede hacer es oxidarse— sino que desciende al mundo y le tiende la mano al lector.

### 7. *Un elogio del 3 (1980) y Negro el 10 (1983)*

Tras nuestro recorrido por las cuatro obras líricas de Cortázar, creemos necesario prestar atención a dos publicaciones poéticas, *Elogio del tres (1980)* y *Negro el 10 (1983)*. Se trata concretamente de dos secuencias de poemas breves recogidas en ediciones limitadas<sup>433</sup>, ambas en colaboración con el artista y gran amigo de Cortázar Luis Tomasello, «maestro de la abstracción geométrica»<sup>434</sup>, a quien nuestro autor dedica un texto en *Territorios (1978)*<sup>435</sup>.

En primer lugar, *Un elogio del 3* consiste en la combinación de versos que surgen a raíz de las litografías de Tomasello<sup>436</sup>, por lo que imagen y texto están íntimamente relacionados. Esto queda manifestado en una carta de nuestro autor a Tomasello en 1979, recogida en *Cortázar de la A a la Z (2014)*, donde también justifica el formato del texto:

---

<sup>433</sup> Peter Standish, «Julio de 3 a 10», *Bulletin Hispanique*, tomo 102, n° 1 (janvier-juin 2000), p. 280.

<sup>434</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1328.

<sup>435</sup> «[O]bsesivamente, cada vez que me detengo ante una obra de Luis Tomasello, vuelvo a sentir la maravilla de aquel primer deslumbramiento —a los diez años, en un suburbio bonaerense— cuando llegué a ese pasaje incomprensiblemente perdurable» (Julio Cortázar, *Territorios*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009, p. 135).

<sup>436</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1328.

Aquí te va este texto para nuestro libro (digo “nuestro” con mucha pretensión, porque mi aporte es sobre todo una presencia de amistad y admiración, pero sé que para vos el resultado será eso, algo nuestro).

Trabajé como lo hago siempre en casos análogos. Miré y miré mucho tus composiciones, las tuve varios días como una baraja de póker sobre mi mesa, y cuando sentí el ritmo y vi que del uno se pasaba al dos, del dos al tres y a partir de ahí el tres empezaba a jugar manteniéndose siempre en tres, el texto salió solito, y el parto fue absolutamente sin dolor. A mí me gusta mucho, sea con mi habitual desenvoltura. Creo en mi instinto de poeta, y cuando algo me gusta sé que puedo dejarlo ir solo.

Orgánicamente, verás que el poema nació en bloques (estrofas, pero yo los veo como bloques tipográficos). Creo que es una gran ventaja para que Honnegger y vos puedan distribuirlos tipográficamente de una manera rítmica. Hice la copia usando solamente mayúsculas porque así se evitan los acentos y las mayúsculas al comienzo. Tampoco hay puntos que cierren. El ojo reconocerá por sí mismo el ritmo y hará las pausas necesarias al pasar de un bloque al siguiente.<sup>437</sup>

La publicación de *Un elogio del 3* se compone tan sólo de cien ejemplares<sup>438</sup>, y el texto aparece en tres lenguas: alemán —traducido por Ursula Burghardt<sup>439</sup>— francés —traducido por Jacques Laigne<sup>440</sup>— y castellano. Además, las páginas de la publicación, editada en Sybil Albers<sup>441</sup>, se distribuyen sueltas en una caja.

Por otro lado, *Negro el 10* consiste en diez poemas breves compuestos por Cortázar unos meses antes de su muerte<sup>442</sup>. Los textos surgen para acompañar diez «seriografías»<sup>443</sup> de Tomasello, cuya publicación lleva a cabo Maximilien Guiól (Éditions Graphiques)<sup>444</sup>. De nuevo, se trata de una edición privada constituida por setenta ejemplares firmados por el autor y destinados a amigos<sup>445</sup>. También es una

---

<sup>437</sup> Julio Cortázar, *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico* (Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga), Madrid, Alfaguara, 2014, p. 96.

<sup>438</sup> Peter Standish, *op. cit.* p. 280.

<sup>439</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», *op. cit.*, p. 1337.

<sup>440</sup> *Ibíd.*

<sup>441</sup> Peter Standish, *op. cit.* p. 281 (nota a pie de página).

<sup>442</sup> Peter Standish, *op. cit.*, p. 282.

<sup>443</sup> Saul Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1328.

<sup>444</sup> *Ibíd.*

<sup>445</sup> Peter Standish, *op. cit.*, p. 282.

publicación trilingüe, en este caso aparece en francés —traducida por Françoise Campo-Timal<sup>446</sup>— inglés —traducida por Mangery Safir<sup>447</sup>— y castellano.

La obra es reeditada diez años después del fallecimiento de Cortázar, en 1994, por Aurora Bernárdez<sup>448</sup> en la editorial Clot, Bramsen et Georges<sup>449</sup>. Se imprimen ciento cincuenta ejemplares en edición facsimilar<sup>450</sup>, que sin embargo, no incluyen las ilustraciones de Tomasello<sup>451</sup>.

El volumen que manejamos de *Poesía y poética* de Cortázar, incluye el texto junto con las litografías del artista, que consisten en tres líneas rectas de colores primarios<sup>452</sup> —aunque en ocasiones sólo aparece una línea o dos—, que van variando su disposición. Al inicio se incluye un epígrafe de Leopoldo Marechal: «Con el número dos nace la pena». Ciertamente, tal y como indica Cortázar en la carta a Tomasello que hemos citado, primero aparece una línea geométrica, luego dos y a partir de aquí las tres líneas persisten en las litografías. Lo que hace Cortázar es relacionar las líneas con los números que a su vez se asocian al pensamiento occidental. Así, el uno simboliza al creador, el monoteísmo sobre el que se construye la cultura judeocristiana. Por otro lado, el dos puede interpretarse como el sistema de opuestos (hombre-mujer, blanco-negro, etc.) sobre el que sustenta el pensamiento binario. Por ello, siguiendo la expresión, las tres líneas representan al «tercero en discordia», es decir, la ruptura, disonancia o sublevación contra lo que se ha establecido como realidad, es decir, la Gran Costumbre. Por ello, el uno y el dos: «FUERON ORIGEN FUERON / ACASO TAMBIEN PENA». Sin embargo, de la transgresión o el pecado nace la esperanza para el hombre de liberarse del yugo de Dios y la vida consagrada al sacrificio:

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE  
COSAS SIN IMPORTANCIA  
PUESTO QUE DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO POR SOBRE TODO LA ALEGRIA

El tres «[...] IGONORA EL EDEN / Y HACEN FRENTE AL CASTIGO». Los que se sublevan son los verdaderos iluminados: «SOMOS LOS REBELADOS / LOS

---

<sup>446</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», *op. cit.*, p. 1338.

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> Peter Standish, *op. cit.*, p. 282.

<sup>449</sup> Saul Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1328.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Peter Standish, *op. cit.*, p. 282.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 281.

VERDADEROS ÁNGELES». El tres, «QUE ES MUSICA Y ESCANDALO», pone de manifiesto la inconsistencia de la Gran Costumbre, y permite ese salto hacia el otro lado de las cosas:

DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO  
EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA  
AL DOS EN UN DIALOGO SIN ECO  
AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA

Ciertamente, a través de la superación de la realidad el hombre recupera su humanidad repudiada, aquella que se ha relegado al terreno de la irrealidad o el sueño. Es decir, a través de la discordia y la sublevación que representa el tres renace el hombre nuevo:

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACE POR SOBRE TODO LA ALEGRIA  
CUANDO DEL DOS AL TRES IRRUMPE EL HOMBRE

[...]

EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO  
CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE

[...]

LA HUMANIDAD NACE DEL TRES

[...]

LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN

[...]

LAS INFINITAS TRIADAS DE SU DANZA

Ciertamente, tal y como la crítica ha señalado, en *Negro el 10* se nos presenta una voz poética que presiente la llegada de su propia muerte<sup>453</sup>. Sin embargo, al contrario de Peter Standish, no identificamos un «tono apocalíptico [y] pesimista»<sup>454</sup>, ni opinamos que se trate de «la obra más lúgubre de Cortázar»<sup>455</sup>. En realidad, el texto versa sobre el retorno del hombre a la oscuridad primigenia e inabarcable, a la que la

---

<sup>453</sup> Peter Standish apunta a que en *Negro el diez* vemos en Cortázar el «presentimiento sin duda de su propia muerte» («Julio de 3 a 10, *op. cit.*, p. 283). Por otro lado, Graciela Maturo también admite que Cortázar «ve llegar la hora de su muerte» (*Razón y revelación, op. cit.*, p. 54).

<sup>454</sup> Peter Standish, *op. cit.*, p. 283.

<sup>455</sup> *Ibíd.*

voz poética se enfrenta por medio de un tono solemne. Graciela Maturo habla de un «temple religioso»<sup>456</sup>, aunque también podríamos hablar un temple metafísico a través del cual la voz poética se aproxima al misterio de la existencia. Aunque este gran enigma inevitablemente provoque inquietud, estamos de acuerdo con la opinión de Maturo respecto a que hallamos en la voz poética un aplomo sustentado por lo intuitivo y lo poético: «Se enfrenta a la muerte como un guerrero armado de entereza y serenidad; es el caballero medieval que entra conscientemente en el Reino de la Sombra»<sup>457</sup>. Cortázar para representar esa oscuridad inminente se apoya en los cuadros de Goya o recurre a referencias intertextuales como *Otelo* de Shakespeare. Cabe destacar que algunos versos están escritos en francés. Vale la pena citar todo el texto, aunque ofrecemos la versión numerada, como el texto original, al contrario de cómo aparece en el volumen *Poesía y poética*. La meta o destino queda simbolizada a través del número diez. Predominan las imágenes oníricas que juegan con el contraste entre la luz o lo cromático y lo nocturno:

1.  
Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro.  
Como es negra la nada.

2.  
Nace la claridad, su gallo triza el cielo,  
se esponjan los colores vanidosos.

Pero el negro se ahínca primigenio. Toda luz  
en el carbón se abisma en el basalto.

3.  
Tes physiciens appellent corps noirs tous ceux  
qui absorbent intégralement les radiations reçues.

Para mejor lanzarlos al asalto  
del día. (Goya pudo decirlo).

4.  
Socavón en la sangre, en la memoria,  
lo negro sube a la palabra, es la tormenta  
rabiosa de los odios y los celos:  
Othello el *blackamoor*, el moro negro  
(para el lívido Yago, siempre).

5.  
Padre profundo, pez abisal de los orígenes,

---

<sup>456</sup> Graciela Maturo, *Razón y revelación*, op. cit., p. 54.

<sup>457</sup> *Ibíd.*

retorno a qué comienzo,  
estigia contra el sol y sus espejos,  
término de los cambios,  
última estela de las mutaciones,

palabra del silencio.

6.

Su palacio nocturno: el sueño, el párpado  
sedosa guillotina del diurno pavorreal  
para que sólo las similitudes  
desplieguen sus tapices de morado, de púrpura y de óxidos,  
harem del negro, esperma de los sueños.

7.

Se diría que le gusta que lo aplanen, lo espatulen, lo tiendan en  
lisas superficies, como se hace aquí. Se diría que ama ser el  
trampolín desde donde saltan los colores, su callado sostén.  
Todo es más contra el negro; todo es menos cuando falta.

8.

Cedes a estas metamorfosis que una mano enamorada  
cumple en ti, te llenas de ritmos, hendiduras, te  
vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras  
abiertas a lo que acecha siempre del otro lado,  
máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio  
y portulano para tierras nunca abordadas, mar  
petrificado en el que resbala el pez de la mirada.

9.

Caballo negro de las pesadillas, hacha del  
sacrificio, tinta de la palabra escrita, pulmón  
del que diseña, serigrafía de la noche,  
negro el diez: ruleta de la muerte, que se  
juega viviendo.

10.

Tu sombra espera tras de toda luz.

En *Un elogio del 3* la concepción cortazariana del hombre nuevo se hace más que palpable, al igual que su crítica del pensamiento occidental. A través de la observación de las líneas geométricas, el autor es capaz de desarrollar toda su teoría de forma sintetizada y condensada en versos breves. El poeta asocia cada línea a un número y cada número adquiere un significado simbólico. Así, el monoteísmo judeocristiano —uno— y el sistema binario —dos— que dan forma al pensamiento occidental son superados por medio de la aparición de la tercera línea que actúa a modo de intersticio. De esta manera, se abre la posibilidad de superación o conquista de una nueva realidad. La abstracción del arte también se identifica con la superación del



lenguaje, pues la realidad no es más que una construcción dialéctica, de tal modo que esa escisión del recorrido unívoco entre significante y significado de las litografías de Tomasello es aprovechado por el autor no para imponer una interpretación concreta de ellas sino para acompañar a la imagen con versos que también implican una apertura, que invitan al lector a ir más allá.

Cortázar se despidió del mundo terrenal y se adentra en lo inabarcable en «Negro el diez». El hombre retorna a la oscuridad primigenia. A pesar de ese vértigo respecto a lo insondable, nos quedamos con la idea de que nuestro autor se enfrentó a la a través de la poesía, así también concibió su vida.

## **8. Apéndice: poemas dispersos e inéditos**

### **8.1 Poemas dispersos**

En este punto pretendemos recorrer, en primer lugar, la obra prosística cortazariana que presenta textos líricos. Seguidamente, nos referiremos a los poemas incluidos en otras publicaciones.

Cabe recordar que la obra cortazariana se caracteriza por la confluencia de géneros que pretende romper con las convenciones y jerarquías literarias. De esta manera, desde sus comienzos, Cortázar incluye poemas en sus obras prosísticas. Esto prueba, por una parte, la vigencia de la poesía en su obra, ya que incluso llega a integrarse en la propia prosa. Por otro lado, cabe destacar el diálogo continuo entre ambos géneros como *praxis* del poetismo. Así, Yurkievich apunta:

Desde que principia su aventura novelística, ya en *Divertimiento y El examen*, Cortázar integra poemas versificados, tiende a una combinatoria intergenética y aspira a la fusión de la prosa narrativa con la poemática en la novela-poema, categoría que defiende en su *Teoría del túnel*.<sup>458</sup>

Para un mayor dinamismo, especialmente tras nuestro recorrido, nos guiaremos por las nociones respecto a la evolución estética cortazariana que hemos adquirido hasta el momento. Así, en primer lugar, analizaremos aquellas obras anteriores a *Rayuela* y después las posteriores, con el fin de poder corroborar que en estos poemas que no forman parte de un libro poemático, queda manifiesta la poética de nuestro autor en

---

<sup>458</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1329.

todas sus variables. Para ello, trabajaremos con el volumen de *Poesía y poética*, cuya compilación de poemas dispersos e inéditos lleva a cabo Mesa Gancedo.

Los primeros poemas incluidos en obras prosísticas se remontan a finales de los años 40. Es el caso de la obra dramática *Dos juegos de palabras I*, donde se incluyen tres poemas que ponen de manifiesto el carácter evocativo, nostálgico y nocturnal de la poesía cortazariana:

Te vuelves a la noche con el gesto  
del gato que se enguanta en su secreto ovilla  
Desde allá me hacen señas  
tus agujas azules, tus madejas tu anillo  
toda la noche vuelven

(«El espectro»).

Encontramos reflexiones en torno al lenguaje, sobre el intento de capturar lo inefable, en «T.S.F.», un poema incluido en *Divertimento* (1949):

El silencio contiene  
jaula pájaro noche

Oigo su pico helado  
golpeando entre mis dientes  
y la música cesa  
y un locutor diserta  
[...]

hasta la medianoche  
hasta que viene el sueño  
tal vez hasta que un paso  
suba desde la calle  
y yo piense que acaso  
se detendrá en mi puerta

jaula pájaro noche  
vístase en Costa Grande.

En esta obra también encontramos otros temas sustanciales de la poesía cortazariana. En primer lugar, «Resumen» versa sobre el paso del tiempo. Así, la voz poética declara: «Entonces volveré sumiso / a interrogar los espejos que replican mi pausa». Otro aspecto interesante es la presencia de un poema, «Cantos argentinos», que trata sobre la condición de extranjero del poeta donde subyace el rechazo al peronismo, y por lo tanto el conflicto con la patria. También se hace evidente el tono coloquial de los versos:

## I

[...]  
los perros boca arriba  
olfatean en vano  
[...]  
un aire sin perdices  
sin tiempo sin amigos  
una vida sin patria  
un silencio de látigo  
que ni siquiera azota.

## II

[...]  
  
Ni amor, ni espera, ni combate  
del nadador contra la nada.  
Con languidez cortesana  
mira a su río Buenos Aires.  
El tiempo es ese gris compadre  
pitando allí sin hacer nada.

En los textos líricos *Divertimento*, también se hace palpable la influencia del surrealismo. Es el caso de «*Démons et merveilles...*», donde se ofrece un guiño a *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel: «Vivir / oh imagen para un ojo cortado / boca arriba / perpetuo».

En *El examen* (1950) hallamos poemas breves que ponen de manifiesto la influencia del haiku<sup>459</sup> en Cortázar:

El tiempo, como un niño  
que llevan de la mano  
y que mira hacia atrás...

(«[El tiempo, como un niño...]»).

También en esta obra aparece la temática de la otredad:

Irse, quedarse,  
juego del ser.  
Apenas es  
—después— el antes.

(«[Irse, quedarse...]»).

---

<sup>459</sup> Daniel Mesa Gancedo, «Notas», *op. cit.*, p. 1340.

En *Diario de Andrés Fava* (1950) aparece un texto que es paradigma de la temática amorosa tamizada por la búsqueda de la identidad y la distancia:

Si querer no fuera quedarse,  
si querer no fuera heliotrópico,  
si querer no fuese mimético,  
si quedarse no fuera parecerse  
(o parecerse en la diferencia),  
si parecerse no fuera perderse  
o no fuera olvidar-se.

(«[Si querer no fuera quedarse...]»).

*Imagen de John Keats* (1951-1952) incluye poemas que pretenden homenajear al poeta inglés y su estilo poético. Así, se hace hincapié en las formas plásticas, que condensan mitología en la poesía de Keats:

La noche guarda tantas columnas sosegadas  
por una prometida construcción que las fije.  
Mira el quieto trapecio de las constelaciones,  
alistados los fustes, las gradas y el acanto.

Quizá te esperan, alguien detuvo los trabajos  
(¿no hay en el corazón incesantes rupturas?)  
desde el día y su oleaje que te abrieron las manos  
para buscar la línea de los que muren jóvenes

[...]

¿Qué rumbo desgaja de la brújula loca,  
piloto de los viajes que no hicimos contigo?  
Construcción fulminada, sin nombre, algunas veces  
veo tu pelo rubio tirado por el cielo.

(«[La noche guarda tantas columnas sosegadas...]»).

*Historias de cronopios y de famas* (1962) incluye poemas representativos del carácter lúdico tanto de la poesía como de la literatura de Cortázar en general. Cabe destacar la preeminencia de la musicalidad por encima del significado:

Guardianes de las plazas, ¿cómo dejan salir a los famas, que anden  
suelos cantando y bailando, los famas, cantando catala tregua tregua, bailando  
tregua espera tregua, cómo pueden?

Si todavía los cronopios (esos verdes, erizados, húmedos objetos)  
anduvieran por las calles, se podría evitarlos con un saludo:  
—Buenas salenas cronopios cronopios. Pero los famas.

(«—Catala tregua espera tregua»).

Lo lúdico reaparece en *Rayuela*, donde se incluye un poema compuesto por Horacio Oliveira, que se trata de una «jitanjáfora birmana»<sup>460</sup>. En *Rayuela* se presenta la siguiente situación que da lugar al poema:

Era un papelito amarillo, recortado de un documento de carácter vagamente internacional. Alguna publicación de la UNESCO o cosa así, con los nombres de los integrantes de cierto Consejo de Birmania. Oliveira empezó a regocijarse con la lista y no pudo resistir a la tentación de sacar un lápiz y escribir la jitanjáfora [...].<sup>461</sup>

Así, la broma lingüística es la siguiente:

*U Nu,*  
*U Tin,*  
*Mya Bu,*  
*Thado Thiri Thudama U E Maung,*  
*Sithu U Cho,*  
*Wunna Kyaw Htin U Khin Zaw,*  
*Wunna Kyaw Htin U Thein Han,*  
*Wunna Kyaw Htin U Myo Min,*  
*Thiri Pyanchi U Thant,*  
*Thado Maba Thray Sithu U Chan Htoon.*

(«[U un...]»).

Lo humorístico persiste con el comentario de los personajes respecto al poema: «"Los tres Wunna Kyaw Htin son un poco monótonos", se dijo mirando los versos. "Debe significar algo como 'Su excelencia el Honorabilísimo'. Che, qué bueno es lo de Thiri Pyanchi U Thant, es lo que suena mejor. ¿Y cómo se pronunciará Htoon?"»<sup>462</sup>.

Hemos hallado poemas que sin duda son representativos de la trayectoria de nuestro autor antes de *Rayuela*. Ahora cabe fijarse en las obras posteriores a la novela para comprobar si queda manifiesta el cambio de estética.

---

<sup>460</sup> *Ibíd.*, p. 1342

<sup>461</sup> Julio Cortázar, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*, p. 1341.

<sup>462</sup> Julio Cortázar, *apud* Daniel Mesa Gancedo, *ibíd.*, pp. 1341-1342.

En primer lugar nos centramos en la obra miscelánea *La vuelta al día en ochenta mundos* (1987). Destacaremos dos poemas representativos de la evolución cortazariana. En primer lugar, queremos destacar un poema homenaje dedicado a Borges, «The Smiler with the Knife under the Cloak» que muestra el tono coloquial que adopta la poesía de Cortázar a partir de los años 50. Además corrobora la inclusión de poemas anteriores a las publicaciones, lo que demuestra que el autor los considera pertinentes a pesar de su anacronismo:

Justo en la mitad de la ensaimada  
se plantó y dijo: Babilonia:  
Muy pocos entendieron  
que quería decir el Río de la Plata.  
Cuando se dieron cuenta ya era tarde,  
quién ataja a ese potro que galopa  
de Patmos a Gotinga a media rienda.  
Se empezó a hablar de vikings  
en el café Tortoni,  
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou  
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.

A todo esto él leía  
novelas policiales.

A continuación incluimos el texto en prosa de *La vuelta al día en ochenta mundos* que acompaña al poema puesto que lo contextualiza:

Escribí este poema en 1956 y en la India, *of all places*. No me acuerdo bien de las circunstancias, habíamos estado hablando de Borges con otros argentinos para olvidar un rato el bombardeo de Suez y un documento de la Unesco sobre la comprensión internacional que nos habían dado a traducir; en algún momento sentí que mi afecto por él, de pronto casi tangible entre sikhs y olor de especias y música de *sitar*, era como un *practical joke* que Borges me estuviera haciendo telepáticamente desde su casa de la calle Maipú para poder decir después: “Qué raro, ¿no?”, que alguien me tenga cariño desde un sitio tan inverosímil como Nueva Delhi, ¿no?” Y la hoja de papel calzó en la máquina y yo me acordé de unas clases de literatura inglesa por la calle Charcas, en las que él nos había mostrado cómo el verso de Geoffrey Chaucer era exactamente la metáfora criolla de “venirse con el cuchillo abajo’el’poncho”; y me ganó una ternura idiota que ahogué con jugo de mango y el poema que nunca le mandé a Borges, primero porque yo a

Borges solamente lo he visto dos o tres veces en la vida, y después porque para mandar poemas la vida me cortó el chorro allá por los años treinta y ocho.<sup>463</sup>

A continuación, nos interesa destacar el poema «Aumenta la criminalidad infantil de Estados Unidos», donde la realidad toma una presencia explícita, y el individuo aparece enfrentado a la civilización occidental y sus valores que corrompen al hombre:

La Gran Costumbre con capucha de avestruz vela al pie del deslinde  
para que una moneda caiga siempre cara  
y toda cara siempre sombra caiga,  
para que toda cruz sea Cristo,  
para que el pie no salga de su huella vela la Gran Costumbre,  
vela con largos dientes colgando sobre el labio cuneiforme,  
baskerville, elzevir: el Código, ese nombre  
del hombre vuelto Historia.

—Salud, maravillosos niños norteamericanos  
llamados a lavar la lepra hereditaria,  
irrumpiendo en la sala cuando el padre y la madre miraban la TV  
[...]  
Salud, jóvenes héroes de un tiempo proxeneta.

Por otro lado, encontramos la persistencia de temas comunes a lo largo de la trayectoria del autor, como es el caso de «El noble arte» que trata sobre el paso del tiempo: «Y se liquidarán los remanentes / después que las tijeras de las Parcas / corten las cuatro cuerdas». Por otro lado, la evocación del pasado persiste, un ejemplo de ello es *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), concretamente el poema «La infancia».

En *62. Modelo para armar* (1968) aparece el poeta *flâneur* y la visión de la ciudad en la que concluyen la mirada surrealista y existencialista. Se busca el acceso al París fabuloso —el encuentro con el verdadero yo— pero la realidad anega y entorpece el recorrido del poeta. Encontramos imágenes recurrentes así como la del puente:

Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad  
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir  
de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre,  
una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,  
con una ducha que no encuentro, en mi ciudad hay duchas,  
hay un canal que corta por el medio mi ciudad  
y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable  
hacia un destino que conozco pero que olvido al regresar,

---

<sup>463</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., p. 41.

hacia un destino que niega mi ciudad  
donde nadie se embarca, donde se está para quedarse  
aunque los barcos pasen y desde el liso puente alguno esté mirando mi ciudad.

Debemos prestar especial atención a *Último round* (1969), puesto que en esta miscelánea es donde se incluyen más poemas respecto al resto de obras prosísticas del autor. Encontramos temáticas conocidas, como la dualidad representada a través de París y Buenos Aires en «Passage d'Oisy»; o la inclusión de fragmentos de tangos, como es el caso de «Sílaba viva» («Qué vachaché»). Aunque nos interesa destacar especialmente el poema «Noticias del mes de mayo», no sólo porque es representativo de la estética posterior al 63, sino por su originalidad. Teniendo en cuenta se surge en plena eclosión del Mayo francés, se trata de un poema *collage* donde predomina la diversidad de voces, ya que se incluyen slogans y manifiestos del movimiento estudiantil, incluyendo *graffitis* escritos en las paredes de las calles parisienses, y citas de poetas y pensadores de izquierdas, como por ejemplo Herbert Marcuse. Vemos, por lo tanto, que Cortázar arremete contra la jerarquización del género lírico y con este poema declara que la poesía está en todas partes, sobre todo en la revolución. Se trata de un texto muy extenso, por lo que a continuación ofrecemos fragmentos para que pueda percibirse la multiplicidad y confluencia de voces, la crítica a todo lo que supone la Gran Costumbre —la religión, el arte, la política etc. —, la conciencia latinoamericana y la belleza del texto al capturar el espíritu revolucionario:

Ahora estas noticias  
Este collage de recuerdos.  
Igual que lo que cuentan  
son obra anónima. La lucha  
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.  
Manos livianas las trazaron  
con la tiza que inventa la poesía en la calle,  
con el color que asalta los grises anfiteatros.  
Aquí prosigue la tarea  
de escribir en los muros de la Tierra:

#### **EL SUEÑO ES REALIDAD**

[...]

*(STOP THE PRESS: La Gioconda expiró anoche a las 20.25, víctima de una indigestión de contemplaciones prefabricadas. Se prevé una baja en las acciones de American Express, Cook y Exprinter)*

[...]



Es el tiempo de arrase, la batida  
contra el falso Museo de la Especie  
aquí están las noticias  
Mayo del 68 Mayo 68  
el poema del día la efímera bengala recurrente  
ardiendo en Francia y Alemania  
en Río en Buenos Aires en Lima y en Santiago  
los estudiantes al asalto  
en Praga y en Milán y en Zurcí y en Marsella  
los estudiantes llenos de pólvora  
los estudiantes que alzan con sus manos desnudas  
los pavimentos de cemento y estadística  
para apedrear la Gran Costumbre  
y en la ordenada cibernética  
abrir de par en par ventanas como senos.

[...]

**Artículo primero de la Carta de la Convención de las Universidades Francesas  
aprobada el 22 de mayo de 1968:**

*El movimiento estudiantil no es solamente una respuesta a la represión policial ni una reacción ante las fallas de la formación universitaria o las dificultades para el empleo futuro. El movimiento cuestiona una Universidad que le prohíbe penetrar en la índole conflictiva de las relaciones sociales. A partir de este cuestionamiento de la Universidad, el movimiento estudiantil rechaza un tipo determinado de sociedad. Ese movimiento ha alcanzado su verdadera dimensión al unirse a los trabajadores contra la sociedad capitalista.*

[...]

**LA POESÍA ESTÁ EN LA CALLE  
(Rue Rotrou)**

[...]

Entonces la Palabra en la piel de los jóvenes,  
desnuda y nueva, pegada a lo real a lo vivible  
la Palabra estallando en cien mil bocas  
en el Odeón, en Charléty, en la rue Soufflot,  
en la Sorbona y la Bastilla, el grito más hermoso  
que haya gritado Francia en veinte siglos:

**NOUS SOMMES TOUS DES JUIFS ALLEMANDS!**

[...]

*Et qu'opposer sinon songes  
Au pas triomphant du mensonge*  
**Aragon**

Sí, nuestros sueños  
una vez más los sueños golpeando como ramas de tormenta  
en las ventanas ciegas

la certidumbre de que Mayo  
puso en el vientre de la noche  
un semen de canción de antorcha la llamada  
tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos  
para inventar el alba el horizonte.

**DURMIENDO SE TRABAJA MEJOR: FORMEN COMITÉS DE SUEÑOS  
(Sorbona)**

«Sobremesa» es un texto que también es representativo de la nueva estética de la literatura cortazariana tras *Rayuela*. La voz poética evoca a dos poetas muertos y se dirige directamente a ellos, también se evoca al Che citando su diario de Bolivia<sup>464</sup>:

Cómo te va, Robert Desnos,  
cómo te va, Javier Héraud.  
Rara baraja de memoria  
los dos tan juntos esta noche,  
los dos tan lejos de la vida  
[...]

(«Junio 26. Al caer pidió que se me entregara el reloj, y como no lo hicieron para atenderlo, se lo quitó y se lo dio a Arturo. Ese gesto revela la voluntad de que fuera entregado al hijo que no conoció, como había hecho yo con los relojes de los muertos anteriormente. Lo llevaré toda la guerra.»)

Por otro lado, persisten las reflexiones en torno al lenguaje, es el caso de «Poema 1968» («un arte de palabras para legar a la extinción de la palabra / saber que no hay arte sino sueño»). Además, aparecen tres poemas permutantes: «Antes, después», «Homenaje a Alain Resnais» y «Homenaje a Mallarmé» —comprobamos que a pesar de la evolución la figura de Mallarmé sigue presente. Los dos últimos poemas constan de versos enneasílabos, y en el caso de «Homenaje a Mallarmé» se hace uso de la rima asonante:

donde la boca te busca  
sólo te encuentra si estás sola  
bajo las crueles amapolas  
de esa batalla en plena fuga.

---

<sup>464</sup> Ernesto Guevara, *El diario del Che en Bolivia*, Siglo XXI Editores, Coyoacán (México), 2005, p. 166, [en línea], <<https://books.google.es/books?id=0EVclPGYEEYC&pg=PA166&lpg=PA166&dq=Junio+26.+Al+caer+pidi%C3%B3+que+se+me+entregara+el+reloj,+y+como+no+lo+hicieron+para+atenderlo,+se+lo+quit%C3%B3+y+se+lo+dio+a+Arturo.+Ese+gesto+revela+la+voluntad+de+que+fuera+entregado+al+hijo+que+no+conoci%C3%B3,+como+ahb%C3%ADa+hecho+yo+con+los+relojes+de+los+mueartos+anteriormen+te.+Lo+llevar%C3%A9+toda+la+guerra.&source=bl&ots=Sppn5yat8E&sig=MQoxQZnbir0bXwG1btF5pEuZt3o&hl=es&sa=X&ved=0CCIQ6AEwAGoVChMIz47z2uCjxwIVBLUaCh0NbAJd#v=onepage&q&f=false>>, [consulta: miércoles 12 de agosto de 2015].

En «Los Cortázar» hallamos la típica ironía del autor, en este caso refiriéndose a la ausencia de nobleza en sus orígenes («Qué familia, hermano. / Ni un abuelo comodoro, ni una carga / deca / balle / ría»). También el poeta hace uso del monólogo dramático en «Chatterton». Asimismo, encontramos poemas homenaje como es el caso de «Para Lubicz-Milosz» y «Jardín para Octavio Paz».

Nos trasladamos al *Libro de Manuel* (1973), donde se incluyen una serie de poemas que pretenden criticar la sociedad capitalista. Aparecen nombres de marcas de aceites para coches, compañías petroleras, plumas estilográficas, medicamentos, maquillaje, moda, etc. A continuación ofrecemos un ejemplo:

LOS DIOSES TEMPORALES

encarnados  
hijos e hijas de Dios  
muertos en una cruz (un avión estrellado)  
o bajo el árbol Bodi (clínica suiza con jardín)

HELENA RUBINSTEIN

ruega por nosotros pecadores

JACQUES FATH

CARDIN CHANEL

DOROTHY GRAY

de nuestras pecas barros senos y caderas apiádate, señora,

IVES SAINT-LAURENT

MAX FACTOR   BALENCIAGA

laudate adoremus

Al borde de las vidas  
deténganse  
salúdelos  
ofrezca libaciones

(Los servidores de la máquina completarán  
la información)

Se trata de un poema en la línea de «Entronización» de *Le ragioni della collera*, que cabe recordar donde se sustituye a Dios por un electrodoméstico.

En *Territorios* (1978) aparece un poema dedicado a un artista cubano, se trata de «Territorios de Guido Llinás». Esta écfrasis pone de manifiesto nuevamente la conciencia latinoamericana de Cortázar. Aparece un epígrafe que contextualiza el poema:

El breve poema busca decir lo que representan para mí los grabados en madera de este artista cubano, ya que años atrás me acompañó en otra aventura bibliográfica de la que también fue culpable Roberto Altmann.

El blanco, el negro: no se sabe cómo  
todos los grises vienen a la cita,  
se concilian en ritmo y se resuelven  
en infinitas grabaciones.  
Mira nacer de tintas y de gubias  
una cartografía: América Latina,  
esa que te contiene y me contiene,  
esa que desde amargas diferencias  
va modelando el mestizaje  
que nos acerca y nos defiende y nos propone.

En *Territorios* también reaparece la poesía permutante, que tal y como el título indica, «Poesía permutante. 720 círculos», ofrece múltiples lecturas. Como hemos dicho, esta poesía explora las posibilidades y la maleabilidad del lenguaje («todo confluye a la palabra»).

Cabe destacar el poema «Lucas, sus discusiones partidarias» de *Un tal Lucas* (1979), puesto que encontramos una crítica al tradicionalismo mediante un uso mordaz de la ironía. Este texto no es otra cosa que una poética, donde se apunta a las limitaciones del lenguaje, al conflicto por tratar de expresar lo inefable que da lugar a la literatura:

[...]  
—Compañeros, la cuestión jamás será planteada  
por escritores que entiendan y vivan su tarea  
como las máscaras de prosa, adelantadas  
en la carrera de la nave, recibiendo  
todo el viento y la sal de las espumas.  
Y no será planteada

	poeta
porque ser escritor	novelista
	narrador

es decir, ficcionante, imaginante, delirante, mitopoyético, oráculo o llámale equis,  
quiere decir en primerísimo lugar que el lenguaje es un medio, como siempre, pero  
este medio es más que medio, es como mínimo tres cuartos.  
Abreviando dos tomos y un apéndice,  
lo que ustedes le piden

	poeta
escritor	narrador
	novelista

es que renuncie a adelantarse  
y se instale *hic et nunc* (¡traduzca, López!)  
para que su mensaje no rebase  
las esferas semánticas, sintácticas,  
cognoscitivas, para métricas  
del hombre circundante. Ejem.  
Dicho en otras palabras, que se abstenga

de explorar más allá de lo explorado  
para que toda exploración se integre  
a las exploraciones terminadas.  
Direles en confianza  
que ojalá se pudiera  
frenarse en la carrera  
a la vez que se avanza. (Esto me salió flor.)  
Pero hay leyes científicas que niegan  
la posibilidad de tan contradictorio esfuerzo,  
y hay otra cosa, simple y grave:  
no se conocen límites a la imaginación  
como no sean los del verbo;  
lenguaje e invención son enemigos fraternales  
y de esa lucha nace la literatura,  
el dialéctico encuentro de musa con escriba,  
lo indecible buscando su palabra,  
la palabra negándose a decirlo  
hasta que le torcemos el pescuezo  
y el escriba y la musa se concilian  
en ese raro instante que más tarde  
llamaremos Vallejo o Mayakovski.

En esta obra también encontramos otro caso de poesía permutante en «Zipper sonnet» que implica también una reflexión en torno al oficio de escritor, ese «antagonista de la simetría».

Por último, en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984) aparece el poema «Noticia para viajeros», que pone de manifiesto el compromiso de Cortázar con la revolución sandinista:

Si todo es corazón y rienda suelta,  
si en las caras hay luz de mediodía,  
si en una selva de armas juegan niños,  
si cada calle la ganó la vida,

no estás en Asunción ni en Buenos Aires,  
no te has equivocado de aeropuerto,  
no se llama Santiago el fin de etapa,  
su nombre es otro que Montevideo.

La viste desde el aire, ésta es Managua,  
de pie entre ruinas, bella en sus baldíos,  
pobre como las armas combatientes,  
rica como la sangre de sus hijos.

Viento de libertad fue tu piloto  
y brújula de pueblo te dio el norte,  
cuántas manos tendidas esperándote,  
cuántas mujeres, cuántos niños y hombres,

al fin alzando juntos el futuro,

al fin transfigurados en sí mismos,  
mientras la larga noche de la infamia  
se pierde en el desprecio del olvido.

Ya ves, viajero, está su puerta abierta,  
todo el país es una inmensa casa,  
no, no te equivocaste de aeropuerto,  
entra nomás, estás en Nicaragua.

Hemos comprobado que los poemas incluidos en obras prosísticas son representativos de la estética cortazariana. Al inicio ya encontramos los temas típicos en Cortázar: la nostalgia, la otredad, el conflicto con la patria, el amor como acceso a uno mismo y una solemnidad poética —con resonancias de esa poesía de juventud de estética mallarmeana— que progresivamente se va diluyendo y da paso al prosaísmo de registro porteño y repleto de lunfardismos. Se hace palpable el cambio de estilo tras el 63, aunque la inclusión de textos anteriores confirma, como ya vimos en las obras líricas, que el autor no reniega de ninguna de sus etapas. La poesía última de Cortázar ataca las convenciones literarias, la jerarquización de la Poesía y el lenguaje que da forma a la Gran Costumbre. Todo ello está íntimamente relacionado con la realidad sociopolítica. La superación del lenguaje y las convenciones literarias vienen de la mano de la justicia, todo ello responde al ideal del hombre nuevo.

A continuación, nos referiremos a aquellos poemas pertenecientes en su mayoría a publicaciones periódicas<sup>465</sup>. Nos basamos de nuevo en la clasificación ofrecida en *Poesía y poética*. Asimismo, nuestro recorrido responde de nuevo a la intención de corroborar que en estos textos es palpable la evolución estética cortazariana.

Lo interesante de esta sección es que encontramos textos de los años 30 y 40. Cabe recordar que es en esta época cuando nuestro autor colabora con las revistas dirigidas por sus compañeros poetas. En primer lugar, interesa destacar el poema «Bruma», de 1934, que como dijimos, se publica en *Addenda*, la revista del Centro de Estudiantes de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta. Este texto es representativo de la concepción que presenta Cortázar en su juventud del Arte como máxima aspiración del hombre más allá de la vida:

Buscar lo remoto con férvidas ansias  
Y en limbos extraños hundir obstinado el deseo.  
Que el ritmo, lo Impar de Verlaine nos conduzca  
Y acordes oscuros de queda armonía

---

<sup>465</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1329.

Marquen nuestros pasos sobre el gris sendero.  
Debussy... maestro... quiero sinfonías  
Que esbocen con notas pinturas de nieve y acero:  
Baudelaire... te pido me des una pluma  
Que en noche de insomnio  
Hayas estrujado contra tu cerebro.  
Manet, por los bordes de tus concepciones  
Vagaré anhelante de encontrar lo Bello  
Que me niegan todos  
Los que no han tenido como tú el llamado  
Del aire, del ritmo, del amor y el cielo.  
A aquellos que ansiosos de altura  
Con honda ternura se aferran al Arte dilecto.  
Quiero incorporarme: desdeñar los claros,  
Firmes horizontes del actual camino  
Que hallaron mil veces los genios. Prefiero  
Con gesto absoluto y un rictus de firme osadía  
En limbos extraños hundir obstinado el deseo.  
Buscar lo remoto con férvidas ansias...  
Yo que sé que es difícil, vago e hipotético.  
Pero no abandono ni a Verlaine ni a Byron,  
Porque... ¿quién lo sabe?  
Acaso de pronto, nítido y brillante  
Del fondo impreciso de mis horizontes  
Brote el gran misterio...!

Por otro lado, aparecen toda una serie de romances compuestos entre 1934 y 1938 que confirman la influencia de García Lorca en Cortázar, así como la poesía del 27 en la poesía argentina de la época. «Romance de los vanos encuentros» se compone de una secuencia de textos de temática amorosa sobre una profesora:

La señorita maestra  
pasa vestida de blanco;  
en su oscuro pelo duerme  
la noche aún, perfumado,  
y en el hondo de sus pupilas  
yacen dormidos los astros.

En algunos casos, ya encontramos la presencia de la musicalidad por encima del significado del lenguaje que también acentúa el carácter lúdico de la escritura. Es el caso de «Romance del niño malo»:

*(Vieja canción en idioma marciano)*

—Babí, sinabá, balú,  
balú, sinalí, balá,  
—¿Quién habló, quién dejó qué,

quién habla, quien hablará...?  
 —Babí, sinabá, balú,  
 balí, sinalí, balá.  
 —No entiendo, pero este suelo  
 no me deja caminar.  
 Manos de limo en las suelas,  
 anzuelos de vegetal.  
 No entiendo, no, más el miedo...  
 —Babí, sinalú, balá!  
 —¿Qué dijisteis?  
  
 —Sinalú!  
 —¿Qué quiere decir?  
  
 —Balá!

También en esta época predomina el uso del soneto de temática análoga a *Presencia* al dirigirse a un dios numinoso y trascendental —al estilo de Rilke— que se manifiesta por medio de la naturaleza y el arte:

Tan vasta tu presencia en esta hora  
 herida de silencio, soledad  
 de mi fugar constante, cantidad  
 de sal en la pupila que llora.  
  
 ¡Tiempo para el recuerdo! Quién deplora  
 la flor que amó, su luz, la castidad.  
 (Yo te dije callando mi verdad;  
 cuándo el cantar, ya nunca en el ahora.)  
  
 Pero vasta tu imagen, como un río  
 de selvas que discurren por el viento,  
 como tu mano sobre la poesía;  
  
 ya mito y nombre desterrado, mío,  
 pájaro de mi amor, remordimiento  
 de haber nublado el cielo de tu día.

(«Soneto»).

«Fábula de la muerte III» es un soneto donde se hace explícita la influencia de Sor Juana Inés de la Cruz a través del epígrafe. También en otro soneto, «Paisaje», fechado en 1942, se muestra en conexión directa con el *Presencia*, ya que versa sobre la manifestación divina por medio de la naturaleza y la música:

Y pino, y ave, y apaciguamiento.  
 Todo es música y la línea fugitiva;  
 agua de soledad la sensitiva,



seda de madreelvas en el viento.

Además, encontramos otras temáticas que son típicas de la poesía cortazariana, donde se combina el verso libre con la forma sonetística. También del año 42 encontramos el poema «Plaza España –Contigo—», que trata sobre la conciencia de muerte y la reafirmación del instante por medio de la poesía («Canta el agua y olvida / su fatiga de viajes»). En «Carta a un pintor», del mismo año, se reflexiona sobre el lenguaje: «Dime ahora si de este idioma mío cabe más que artificio». Por otro lado, «El ánfora», soneto compuesto entre 1944 y 1957, pone de manifiesto la influencia de Keats en Cortázar<sup>466</sup>, puesto que la mitología queda manifiesta a través del objeto artístico:

Apolo baila y con el pie va alzando  
nacimiento cerámico, alegría  
de la arcilla que crece a melodía  
y sobre su espesura está girando.

La temática mitológica también aparece en «Apóstrofe», poema en verso libre que se sitúa entre 1954 y 1955. Por otro lado, encontramos un poema homenaje, «Elegía», dedicado a la muerte de Oliver Hardy.

Nos trasladamos ahora a 1967 y comprobamos que la poesía de nuestro autor se muestra un claro compromiso con la causa latinoamericana:

Yo tuve un hermano  
no nos vimos nunca  
pero no importaba.

Yo tuve un hermano  
que iba por los montes  
mientras yo dormía.

Lo quise a mi modo  
le tomé su voz  
libre como el agua.

Caminé de a ratos  
cerca de su sombra  
no nos vimos nunca  
pero no importaba.

Mi hermano despierto  
mientras yo dormía.

---

<sup>466</sup> Daniel Mesa Gancedo, *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, op. cit., pp. 128-129.

Mi hermano mostrándome  
detrás de la noche  
su estrella elegida.

(«El Che»).

Otro poema de 1969, «Please, wristwatch, please» es representativo de una poesía que surge de lo cotidiano y lo biográfico. En este caso, el poeta recibe un regalo del también poeta Paul Blackburn que desemboca en una reflexión sobre el paso del tiempo: «Oh Paul este reloj me duele en la muñeca».

Un texto de 1971, «Polocrítica en la hora de los chacales», resulta muy interesante ya que Cortázar abiertamente se refiere a las críticas que ha recibido por su modo de actuar ante los conflictos políticos, siempre en defensa de la justicia y de los más desfavorecidos. Habla de su relación con Cuba, haciendo referencia al caso Padilla<sup>467</sup>. Sin embargo, vemos que a pesar de su distanciamiento con respecto al gobierno castrista, el autor se siente ligado profundamente a la revolución —por eso sabe que debe mostrarse en desacuerdo con éste y asume las consecuencias— y aspira a una conciliación con Cuba. También se refiere a la manipulación de los medios y a su nacionalidad francesa recientemente adquirida, algo que tampoco le libra de críticas y reproches. Estamos ante un hombre que defiende sus ideales por encima de todo y su compromiso es tal que tiene el valor de enfrentarse a sus propios compañeros y amigos cubanos que apoyan ciegamente a Castro. Cortázar ha toma el camino más incómodo pero el más coherente con lo que él entiende por justicia. El escritor más que nunca quiere defender a Cuba, pero el modo de actuar del gobierno en el caso Padilla da pretexto a los «chacales» para que la ataquen. No obstante, es interesante comprobar que a pesar de los desacuerdos el autor se aferra a la amistad:

---

<sup>467</sup> Heriberto Padilla es encarcelado en 1971 debido a la lectura pública de su obra *Provocaciones*, que es considerada una provocación contra el régimen castrista. Mario Vargas Llosa, Plinio Apuleyo Mendoza, Juan Goytisolo y Cortázar, entre otros, firman una carta a favor del poeta, oponiéndose a las medidas del gobierno de Castro. No obstante, Cortázar posteriormente toma distancia respecto al grupo de firmantes. En la carta, cabe destacar que aparece la firma de García Márquez sin su autorización, y este hecho crea tensiones entre los miembros del *boom*. En principio, el grupo de firmantes cree, ingenuamente, que Castro no ha autorizado la detención de Padilla. Sin embargo, se confirma lo que todos temían, ya que tras recibir la carta, el presidente cubano arremete contra los firmantes públicamente. Esto es algo que duele mucho a Cortázar puesto que su apoyo a la revolución es incondicional. Sin embargo, el argentino firma una segunda carta redactada por Vargas Llosa que rompe con el régimen (Juan Cruz, «Cien veces Gabo», *El País*, 23 de enero 2013, [en línea], <[http://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358520917\\_568322.html](http://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358520917_568322.html)>,[consulta: jueves 13 de agosto de 2015]).

De qué sirve escribir la buena prosa,  
de qué vale que esponga razones y argumentos  
si los chacales velan, la manada se tira contra el verbo,  
lo mutilan, le sacan lo que quieren, dejan de lado el resto,  
vuelven lo blanco negro, el signo más se cambia en signo menos,  
los chacales son sabios en los télex,  
son las tijeras de la infamia y del malentendido,  
manada universal, blancos, negros, albinos,  
lacayos si no firman y todavía más chacales cuando firman,  
de qué sirve escribir midiendo cada frase,  
de qué sirve pesar cada acción, cada gesto que expliquen la conducta  
si al otro día los periódicos, los consejeros, las agencias,  
los policías disfrazados,  
los asesores del gorila, los abogados de los trusts  
se encargarán de la versión más adecuada para consumo de inocentes o de crápulas,  
fabricarán una vez más la mentira que corre, la duda que se instala,  
y tanta buena gente en tanto pueblo y tanto campo de tanta tierra nuestra  
que abre su diario y busca su verdad y se encuentra  
con la mentira maquillada, los bocados a punto, y va tragando  
baba prefabricada, mierda en pulcras columnas, y hay quien cree  
y hay quien olvida el resto, tantos años de amor y de combate,  
porque así es, compadre, los chacales lo saben: la memoria es falible  
y como en los contratos, como en los testamentos, el diario de hoy con sus noticias  
invalida  
todo lo precedente, hunde el pasado en la basura de un presente traficado y  
mentido.  
Entonces no, mejor ser lo que se es,  
decir eso que quema la lengua y el estómago, siempre habrá quien entienda  
este lenguaje que del fondo viene  
como del fondo brotan el semen, la leche, las espigas.  
Y el que espera otra cosa, la defensa o la fina explicación,  
la reincidencia o el escape, nada más fácil que comprar el diario made in USA  
Y leer los comentarios a este texto, las versiones de Reuter o de la UPI  
donde los chacales sabihondos le darán la versión satisfactoria,  
donde editorialistas mexicanos o brasileños o argentinos  
traducirán para él, con tanta generosidad,  
las instrucciones del chacal con sede en Washintong,  
las pondrán en correcto castellano, mezcladas con saliva nacional  
Con mierda autóctona, fácil de tragar<sup>468</sup>.

[...]

[...] ¿Quién soy yo  
frente a los pueblos que luchan por la sal y la vida,  
con qué derecho he de llenar más páginas con negociaciones y opiniones  
personales?  
Si hablo de mí es que acaso, compañero,

---

<sup>468</sup> Como ejemplo de la manipulación de medios Mesa Gancedo ofrece una cita del periódico *El andino* de Argentina: «Padilla recuperó la libertad después de una declaración autocrítica en que confesó haber proporcionado informes secretos a Cortázar... etc.» (Daniel Mesa Gancedo, «Poemas dispersos», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética, op. cit.*, p. 582, nota a pie de página).

allí donde te encuentran estas líneas,  
me ayudarás, te ayudaré a matar a los chacales,  
veremos más preciso el horizonte, más verde el mar y más seguro el hombre.  
Les hablo a todos mis hermanos, pero miro hacia Cuba,  
no sé de otra manera mejor para abarcar la América Latina.  
comprendo a Cuba como sólo se comprende al ser amado,  
los gestos, las distancias y tantas diferencias,  
las cóleras, los gritos: por encima está el sol, la libertad.  
Y todo empieza por lo opuesto, por un poeta encarcelado,  
Por la necesidad de comprender por qué, de preguntar y de esperar,  
qué sabemos aquí de lo qué pasa, tantos que somos Cuba,  
tantos que diariamente resistimos el aluvión y el vómito  
de las buenas conciencias,  
de los desencantados, de los que ven cambiar ese modelo  
[...]

[..] te busco la cara, Cuba la muy querida, y soy el que fue a ti  
como se va a beber el agua, con la sed que será racimo o canto.  
Revolución hecha de hombres,  
llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y ausencias,  
Pero a mí, a los que tantos en horizontes somos pedazos de América Latina,  
[...]

Así yo sé que un día volveremos a vernos,  
buenos días, Fidel, buenos días, Haydée, buenos días mi Casa,  
mi sitio en los amigos y en las calles, mi buchito, mi amor,  
[...]

Hablémonos, eso es de hombres: al comienzo  
fue el diálogo. Déjame defenderte  
cuando asome el chacal de turno, déjame estar ahí. Y si no lo quieres,  
oye, compadre, olvida tanta crisis barata. Empecemos de nuevo,  
di lo tuyo, aquí estoy, aquí te espero; toma, fuma conmigo,  
largo es el día, el humo ahuyenta los mosquitos. Sabes,  
nunca estuve tan cerca  
como ahora, de lejos, contra viento y marea. El día nace.

Un año después en el 72, hallamos un poema dedicado a Alejandra Pizarnik tras su suicidio que vale la pena citar:

Puesto que hades no existe, seguramente estás allá,  
último hotel, último sueño,  
pasajera obstinada de la ausencia.  
Sin equipajes ni papeles,  
dando por óbolo un cuaderno  
o un lápiz de color.  
—Acéptalos barquero: nadie pagó más caro  
el ingreso a los Grandes Transparentes,  
al jardín donde Alicia la esperaba.

(«Alejandra»).

En poemas posteriores destaca la presencia del tango, es el caso de «Buenas noches, che bandoneón», de 1979, «Media noche aquí» y «Tu piel bajo la luna», ambos de 1980. En esta línea sigue «Gardel 1982» donde se altera de forma irónica el tango *El día que me quieras* en busca de la reconciliación con la patria:

El día que me quieras, Argentina,  
el día que me quieras,  
endulzará sus cuerdas el pájaro cantor,  
florecerá la vida,  
no existirá el dolor.

Volveré en ese día,  
y como hoy te diré cuánto te quiero,  
y buscaré tu cara agazapada  
en tanto miserable que sonrío,  
para darte las mismas cachetadas  
que te he dado de lejos y llorando.  
Encontraré tu verdadera cara  
que me mire ya a salvo,  
y besaré esa boca que me espera  
al otro lado del horror y el miedo  
cuando vos misma nazcas como quiero  
que me quieras, mi amor, vos la de veras,  
gran madres de vos misma.

Volveré para amarte  
Así, y tan sólo así, y a pleno día.

El último poema disperso fechado en diciembre de 1983, y por lo tanto cercano a la muerte del autor, se trata de un soneto, por lo que muestra que a pesar de la evolución esta forma sigue presente en la literatura de Cortázar. Presenta una temática similar a *Negro el 10*, ya que versa sobre el misterio inabarcable de la muerte:

Cómo nombrar su territorio esquivo  
con esta lengua que callada avanza,  
preludio y embajada de la lanza  
al borde de la muerte en lo más vivo.

No hay palabra posible, es un furtivo  
traicionar por un rumbo de mudanza  
en el que todo tiembla y todo danza  
para ceñir en lo fugitivo.

(«Cómo nombrar su territorio esquivo...»).

Nuestro recorrido a lo largo de los poemas dispersos en otras publicaciones nos ha permitido conocer más poemas anteriores a los años 50 que presentan la misma poética que *Presencia*. Algunos de ellos comparten temática y también hacen uso del soneto, aunque como hemos visto, esta forma es una constante en la literatura cortazariana. A medida que hemos avanzado, el soneto ha ido combinándose con el verso libre cuya temática corresponde a los típicos temas de la poesía de nuestro autor. Tras el año 63 irrumpe una poesía comprometida y biográfica que nos ha permitido conocer más la postura política de Cortázar ante los conflictos latinoamericanos. También de esta última época proliferan los textos influenciados por el tango, como ya vimos en *Salvo el crepúsculo*.

## 8.2 Poemas inéditos

Una de las aportaciones más valiosas del volumen de *Poesía y poética* es la edición de poemas inéditos hallados en cajones del escritorio de Cortázar tras su muerte<sup>469</sup>. Estos textos escritos a mano<sup>470</sup> aparecen en la edición clasificados en una serie de conjuntos. Se respeta el criterio del autor, pues es él mismo quien agrupa los poemas en dos conjuntos mimeografiados y destinados a amigos<sup>471</sup>; así, tenemos «Poemas 1941-1958» y «Poemas 1941-1948». Por otro lado, el resto de textos se incluyen bajo la rúbrica «Poemas inéditos», que se organizan, según Yurkievich, «teniendo en cuenta proximidad de fechas de producción, cuando éstas se podían determinar, y afinidades de registro»<sup>472</sup>. Encontramos otro grupo de poemas en francés e inglés traducidos por Aurora Bernárdez, donde también aparecen poemas trilingües que no se traducen. Finalmente, se añade un anexo constituido por poemas fechados en 1927 bajo la rúbrica «El poeta púber». De esta manera, seguiremos la organización y el orden de *Poesía y poética*.

Por último, no debemos desatender la publicación más reciente de textos inéditos de Cortázar. Se trata de *Papeles inesperados* (2009), que incluye trece poemas inéditos que también merecen nuestra atención.

En primer lugar, «Poemas 1941-1958» recoge textos inéditos de secciones pertenecientes a libros de poemas de Cortázar. De esta manera, aparece la sección

---

<sup>469</sup> Saúl Yurkievich, «Antecedentes a esta edición», *op. cit.*, p. 1330.

<sup>470</sup> *Ibíd.*

<sup>471</sup> *Ibíd.*

<sup>472</sup> *Ibíd.*

«Circunstancias» —que ya vimos en *Pameos y meopas*— que destaca por la presencia de textos que evocan la infancia. Es el caso de «Los días», donde se añora esa visión de la realidad susceptible a lo fantástico característica de los niños: «Me arrodillo en mi piecita de niño solo, en los altos, / con sus dos ventanas al miedo nocturno». Además, volvemos a encontrarnos un poema dedicado a la abuela del autor. Se trata de versos eneasílabos de rima asonante:

Una viejita de ojos claros  
me espera siempre en la ventana.  
Tiene en la mano el mate amargo  
y todo el mar en la mirada.

(«La abuela»).

Por otro lado, aparece un texto en prosa poética en el que el poeta se detiene a observar el devenir de la noche fascinado por la quietud del instante:

Escucha la noche: nada. Y todo está ahí, como las casas que en ella recomponen sus orillas lastimadas por el día, como los mendigos que se acurruca en los pasillos buscando el pedazo menos despiadado del aire, y sueñan sueños lívidos o magníficas fiestas con serpentinas en el pelo y altos penachos de cristales lucernas.

(«Descripción de la noche»).

La siguiente sección, «Preludios y sonetos» —perteneciente a *Pameos y meopas*—, tan sólo presenta un poema, «Preludio», muy en la línea con la vertiente preciosista que hemos visto en los primeros años del autor («El saucedal del aire / baña de verde linfa / los senos de la ondina [...]»).

Por último, el conjunto incluye textos inéditos pertenecientes a «Resumen en otoño» —así también se titula un poema incluido en *Pameos y meopas*. Predomina la estética preciosista y el verso endecasílabo:

Morir de otoño o primavera, apenas  
doblar la frente, mientras en lo oscuro  
una germinación salva y sostiene  
la mentira incesante de la vida...  
[...]

Marzo fluvial, olvídate en tu paso!  
Yo no quiero morir de lluvia y de hojas  
con altos torbellinos, entre cierzos.

Más bien de amor por el verano izándose  
sobre su acre premura acariciante;  
[...]

(«Poema»).

Por otro lado, la influencia de Keats se hace evidente en «Estatua», puesto que lo legendario o mitológico se percibe a través de la visualización poética del objeto:

Contra el sol, mano abierta,  
cántico liso de la piedra alzando  
palma de luz [...]  
[...]  
Estatua sin descanso,  
joven héroe de angosta dura frente,  
sin lástima en los ojos previsores.

Tu estela: aquí el que pugna con sí mismo,  
aquí el mediterráneo  
contener que se ciñe en equilibrio  
sin final y sin tregua,  
solicitado de igualdad, perfecto  
en la áspera vigilia de la piedra.

En la misma línea sigue «Leicester Square», ya que la observación del busto de Shakespeare que se encuentra en esta calle londinense da lugar esta oda al autor isabelino:

[...]

Deja [...] entrar en su ciudad al poeta,  
no establezcas distancias entre lo inmortal y lo mortal,  
cuando una misma mano que contiene ya su ceniza futura  
es la que escribe las palabras de los dioses y los hombres.

El siguiente conjunto, «Poemas 1945-1948», presenta algunos pocos textos anteriores al 45, pero la mayoría pertenecen a este año y se localizan en Mendoza. Es el caso, por ejemplo, de «Luis Cernuda», un texto homenaje fechado en 1941 en Buenos Aires. Corrobora la influencia de la generación del 27 en la poesía argentina de los años 40. Otra de las excepciones es «El amor», fechado el 2 de abril de 1944 en Buenos Aires. En este texto vemos que el poeta evoca a la amada que se halla lejos de él. La nostalgia que desencadena el alejamiento de los amantes, como hemos visto, es un tema característico de la poesía de nuestro autor y está presente desde los inicios:

[...]



Cómo no amarte, amor, cómo no amarte  
si excedes todo río igual que la blancura de la caridad excede toda blancura.

[...]

Construcción de reposo mi vida empecinada y fría, molino del hábito  
para el que bajo luz de tiempo atesora y acrece sus recuerdos  
en donde estás, magnífico de distancia y desprecio,  
con cartas en las manos, el mapa de un desierto y horizontes en fuga.

Seguidamente, los poemas que mencionaremos se localizan en Mendoza y pertenecen a 1945. La condición de extranjero queda palpable en «Blues de la media vuelta»:

Yo no tengo la culpa  
de que en las calles no me saludaran,  
de que me reconocieran solamente  
los ciegos, las ancianas, los buzones.

También en este conjunto está presente la tradición grecolatina y la visión pictórica del paisaje vespertino, algo que ya veíamos en *Presencia*:

Sobre un cielo de loza  
se va posando el ave de la noche  
con la leve demora  
que abre en el horizonte  
la vanidad de sus colores.

[...]

Ícaro adolescente,  
¿qué fue del remo de aire y la corona?  
¿Dónde yace tu muerte  
abandonada y sola,  
muerte ya sin misión liberadora?

(«Versos para la tarde»).

En «Nocturno» la evocación amorosa vuelve a situarse en la noche y se apoya en imágenes de la naturaleza: «Como el musgo reposas en la sorda / piedra de mi silencio». Por otro lado, «Cielo joven» es un texto en prosa poética situado de nuevo en la noche, en el que encontramos una visión poética de lo cotidiano: «Tenía yo en casa seis gatos, y de noche, en el aposento, componía con ellos un diminuto cielo para mí solo [...]».

Por otro lado, en este conjunto aparecen textos que reflexionan sobre los límites del lenguaje y la expresión de lo inefable, comparándolo con la abstracción que alcanza la música:

Nadie sabe ese nombre que reposa  
bajo el color perfecto de la nieve.  
Nadie alcanza la luz donde se mueve  
la verdadera forma de la rosa.

Mas la mano del Músico se posa  
—libro incesante, el piano, aire que llueve—  
y sin nombrar nos da una rosa leve  
como la nieve de la mariposa.

[...]

(«[Nadie sabe ese nombre que reposa...]»).

El erotismo y la sexualidad femenina relacionada con el agua, algo muy típico en Cortázar, aparece en «Portrait of a lady» («Oh tu vientre, guitarra de aguas estremecidas») y «Vuelta al mar» («Por mí, de mí, desnudamente mía / cuando me vuelva al mar»), entre otros.

La ausencia de la amada supone su mitificación y la omnipresencia de su recuerdo. La distancia se entiende como una especie de expiación: «Cómo será este amor que de la nada se alimenta, / que halla en no verte recompensa y gracia» («[Cómo será este amor que de la nada se alimenta...]»).

Del año 46 encontramos un poema dedicado a un artista, el grabador «Sergio Sergi» («Hacedor de pequeños universos precisos»).

Por otro lado, debemos señalar la presencia del soneto, es el caso de un texto de 1947, «No more summer, my love», que presenta un tono similar al blues:

No más verano, amor, un río menos  
nos lleva entre los dedos la dulzura  
de tanta paz bajo la luna llena.

«Estela» es un poema representativo de la estética preciosista que, como vimos, sigue siendo presente en la producción de Cortázar de los años 40: «Mármol, plumaje de paloma / ¿por qué te escondes en la hiedra?».

Seguidamente pasamos a analizar el conjunto «Poemas sueltos». De nuevo, se hace palpable la oposición del autor respecto al pensamiento cartesiano. En «Discurso

del método» —el mismo título de otro poema visto en *Le ragioni della collera*— se critica no sólo la cultura judeocristiana sino el monoteísmo en general, así como los fundamentos de la razón y la lógica. De nuevo el lenguaje se comprende como vertebrador de la Gran Costumbre. Asimismo, hallamos referencias marxistas utilizadas para ironizar sobre las religiones. Se trata de un texto dividido en tres secuencias, aunque tan sólo ofrecemos un fragmento de la segunda:

—La suma del cuadrado de los catetos es igual a que todos los hombres son iguales ante la ley.  
Venid y vamos todos con flores a María,  
ese fantasma que recorre Europa.  
Alá es Alá es Alá es Alá es Alá. El nombre es Logos.  
Historia, geografía, matemáticas, bañarse, zoología, economía,  
[...]  
La lotería se juega el miércoles. Lea el editorial de su periódico,  
para aceptar tanta verdad bastan apenas veinticinco francos.  
[...]  
Lo primero es primero,  
lo segundo segundo  
lo tercero tercero.  
Con una buena estaca no se malogra un árbol,  
sigamos con honor la Palabra de la historia.

Seguimos encontrado ejemplos de la poesía cortazariana en relación con otras artes, es el caso de «A un fotógrafo», que denomina «pobre poeta de gatillo».

Por otro lado, la influencia de la poesía en lengua inglesa es evidente en casos como «Homenaje a e.e. cummings», un texto de 1960. Otro poema homenaje es «Poetas chinos» e incluye citas de diversos autores.

Además, de nuevo comprobamos que la poesía cortazariana está en diálogo con su obra prosística. Es el caso de «Génesis de los cronopios» —con el subtítulo: «(rigurosamente histórica)»—, donde se hace palpable el mismo carácter lúdico e irónico propio de *Historias de cronopios y famas*:

[...]  
No podía pasar de otra manera.  
No vinieron ni en tren ni en bicicleta.  
Tenían que mostrarse justamente  
en mitad de un concierto, en el teatro  
de los Campos Elíseos, en París.  
Date cuenta qué snobs. [...]  
[...]

La conciliación con la patria desde la distancia también aparece en este conjunto de poemas:

Las sendas de mi Argentina  
son tantas como la gente,  
y no hace falta ser gaucho,  
mi tierra, para quererte.

[...]

(«[Las sendas de mi Argentina...]»).

Cabe destacar el texto «El sol del Veinticinco», que incorpora como epígrafe una canción gaucha en «la voz de Gardel»: «El sol del veinticinco / viene asomando / y las aguas del Plata / se van brillando». Se trata de una evocación del pasado argentino sin ningún tipo de nostalgia, ya que la rememoración del peronismo se combina con el contexto contemporáneo de la dictadura de Videla. Incluso, podemos intuir cierta autocrítica en el autor en relación a una época en la que él, como tantos otros poetas, se aislaba en su torre de marfil desatendiendo los conflictos de la realidad. No obstante, queda lugar para la esperanza, es decir, el resurgir de América Latina. Se trata de un texto perteneciente al grupo compuesto en Nairobi en 1976:

Te acordás de un país  
donde todo iba mal, pero tomábamos  
el mate de las cinco de la tarde,  
el cafecito de las once y el cinzano  
antes del bife vuelta y vuelta.

[...]

Unos años atrás  
habían fusilado a Di Giovanni  
pero en *Sur* publicaban a Michaux  
y en la calle Viamonte  
nos hablaban de Rainer Maria Rilke,  
Era un país neutral donde la gente  
comía pizza mientras los judíos  
ardían en los hornos de Treblinka y de Auschwitz  
[...]

Hoy es peor, parece,  
[...]

De nada servirá que los más viejos  
sigan matando jóvenes, [...]  
[...]  
este país se hará pedazos y empujones

América Latina nacerá de esta sangre y de esta mufa  
[...]

[...]  
Hay tiempo y sangre y viento todavía,  
profetas de mentira que colgar por la lengua  
y gran liquidación de charreteras.  
La pampa es larga, hermano,  
la cordillera lenta, el sur silencio.

Detrás vendrá la luz  
latinoamericana

Lo biográfico también da lugar a poemas, es el caso de «Abuela muerta»,  
fechado en 1963: «De alguna manera nos seguiremos escribiendo siempre».

El propio poeta analiza su propia evolución estética en el siguiente texto. La  
Belleza queda invadida por la terrible realidad que exige el compromiso del poeta:

Con qué derecho contemplarte,  
bello niño de mármol  
envuelto en esa luz y este temblor que Rossellini  
dejó en bucles de tu pelo,  
si detrás estoy viendo un niño negro muerto de hambre,  
un niño vietnamita destripado  
bajo ese cielo imperturbablemente luminoso  
de Florencia y Hanoi.

Así, los ídolos literarios se equiparan a los ídolos políticos, pues ambos  
contribuyen a la empresa del hombre nuevo:

El poeta no necesita héroes  
El héroe no necesita poetas  
Como siempre, querellas de palabras:  
héroe y poeta son lo mismo, el Che o Rimbaud,  
su tarea es la ola de la vida en el instante  
en que rompe contra el dique del tiempo  
y lo destroza.

(«[El poeta no necesita héroes...]»).

La influencia de Rimbaud desde 1941 que determina la trayectoria de Cortázar  
hacia la antropofanía queda ligada con el compromiso político que representa su  
admiración por el Che.

También hallamos poemas políglotas que dan una sensación de la confluencia de  
muchas voces y diálogos diferentes, como ya hemos visto en otros casos:

Y si fuiste justo, sube a tu cielo inexistente:  
[...]  
Who is crying by the fountain? [...]  
Y a toujours les copains, y a toujours la chopine absente  
au milieu de la fête. Hosanna, hossanna,  
Ecco, l'ora, lo sbaglio senza fine. [...]

(«[Y si fuiste justo, sube a tu cielo inexistente...]»).

«El placer» supone un juego lingüístico de nuevo de la mano del erotismo:

mío  
mío  
mío tuyo  
mío porque tuyo  
tuyo  
tuyo  
tuyo  mío  
  
[...]

Es interesante destacar un texto en el que el poeta reflexiona sobre el paso del tiempo, la muerte y el futuro que no conocerá:

Hechos simples, afectuosamente olvidados:  
el que no conocerás la fecha de tu muerte  
ni el color de las rosas en el año dos mil.  
En los almanaques una casilla te espera sin que lo sepas,  
Sócrates debía un gallo a Esculapio,  
las deudas del futuro son peores.  
¿Quién será un gran boxeador en los noventa,  
cómo se jugará a la rayuela en el país  
(ya no sabes su nombre) que mandará en el mundo?

(«[Hechos simples, afectuosamente olvidados...]»).

Por último, destacamos los poemas «El Lobo se niega a ir a un concierto» y «La bola de cristal», dos poemas amorosos dedicados a Carol Dunlop. El segundo aparece fechado en 1981. Se presenta lo extraordinario de la rutina amorosa:

Ya no me queda mucho por decir,  
la larga noche viene.

Por eso es que te digo

que este final de día que me das  
tiene una luz de bola de cristal  
[...]

La bola de cristal será una cita  
cuando la noche llegue  
en su ausente mandala  
podrás aproximar tu azul mirada  
al colmado vacío de la esfera,  
y sé que de algún modo  
nos estaremos viendo,  
y sé que de algún modo  
te besaré en los párpados.

Seguidamente atenderemos los textos que componen en conjunto «Poemas en francés e inglés» traducidos por Aurora Bernárdez. Por un lado, aparecen poemas que atacan la lógica y la razón:

Ustedes necesitan puntos de referencia, amigos,  
necesitan que sea un Fautrier, un Le  
Corbusier, un bleu d'Auvergne, un 182,  
lo necesitan, lo necesitan.

Necesitan que el azul no sea rojo, amigos,  
que el cura no sea gendarme,  
[...]

(«Marcas registradas»).

En esta línea sigue «Déjale hacer lo que», que proclama la libertad por encima de las costumbres:

Déjale hacer lo que no se debe  
que cante a tumba abierta

[...]

Y con esos flexibles golpes  
quítale la máscara del hábito  
acógelo tan desnudo tan puro tan bello  
acoge en tu boca ese anuncio del día.

Por otro lado «Tótem» —título también de otro poema de *Le ragioni della collera*— es un poema de estilo más experimental: «CangrejO / Erizo / Lucha venenosA/ Leche consteladA [...]».

Ante la solemnidad del poeta extasiado por la belleza que caracterizaba el estilo cortazariano del pasado, el autor afirma en un texto sin título: «Todo está bien, pero la mierda también existe».

Hallamos también poemas écfrásticos, en este caso uno dedicado a la obra de la pintora lisboeta Vieira da Silva:

Se diría que la nieve  
se cansa de ser virgen  
que los caballos se desloman  
buscando el camino  
que los haría nubes.

[...]

Se diría la materia,  
la vida, los sentimientos,  
cansados de una esencia  
que los devuelve a ellos mismos  
siempre siempre iguales

Entonces recurren  
a ese frágil pincel  
que los hace cruzar  
de una a otra belleza

(«Vieira da Silva»).

«Los gajes del oficio» es otro texto interesante puesto que vuelve a tratar sobre los límites del lenguaje y la expresión de lo inefable:

Si halla la tetera en lugar de  
Si halla el lugar en lugar de  
Si halla su hallazgo en lugar de  
Si se halla, él, en lugar de

No tiene que empujar un poquito  
hacia ese

[...]

En este conjunto también se incluyen poemas políglotas, es el caso de «Vol de nuit Londres-Paris: «El canal exactamente cuando la bandeja / con hors d'oeuvres, pollo frío, Chateaufort du Pape, thanks a lot».

Pasamos al anexo del volumen de *Poesía y poética*, «El poeta púber», que ofrece una serie de poemas compuestos por nuestro autor cuando tan sólo tenía trece años. Son



textos que se caracterizan por el uso de la rima y destacan por su musicalidad. Algunos poemas son amorosos y están dedicados, según los epígrafes, a Maruja. Lo más seguro es que se trate de una compañera de clase puesto que el propio Cortázar se refiere a los poemas de esta época en una entrevista con Joaquín Soler y afirma: «escribía [...] a mis compañeras de la escuela primaria, esas niñas con trencitas de las que yo me enamoraba fatalmente con un amor que sólo podía terminar en la muerte»<sup>473</sup>. Un ejemplo de estos poemas es «Plegaria», que ejemplifica el tono desesperado de la voz poética: «¿Por qué, divina, te alejas de mi lado? / Por qué, repito, desprecias mi pasión?». También destacan poemas dedicados a la hermana del autor, Ofelia Cortázar:

Junto a mí vive un ángel de la guarda,  
Un ángel que su vida me ofreció,  
Cuando entreabierta mi sangrienta herida,  
¡Muchas noches heladas me veló!...

[...]

(«Para ti»).

En esta línea sigue «A mi maestra», poema dedicado a Elvira Madrazo.

Sin embargo, nos interesa destacar especialmente un poema que surge después de la lectura de «El Cuervo» de Poe. Vemos entonces que la admiración de Cortázar por este autor al que después traduciría es muy precoz:

Sombría, adusta, grande y elevada,  
Triste y excelsa, tal es tu figura,  
¡Poeta del espanto!;  
Al recordarte a ti, a mis labios yertos  
Acuden las palabras, fatídicas, terribles  
De espectros y de muertos,  
—¡Nunca más!  
Al releer "El Cuervo" mi alma se estremece  
Con una inquietud vaga; aquel ¡jamás! Siniestro,  
Aquellas frases grandes, de ti, poeta enhiesto,  
Se estrellan en mi pecho, y repito un eco,  
—¡Nunca más!

Pobre poeta, desgraciado Poe,  
Tu "Cuervo" es una imagen, fatal de inspiración;  
Al leerlo sentir creo, que me desgarras y roe  
Con su pico aguzado, de desesperación.

---

<sup>473</sup> A fondo, «Entrevista completa a Julio Cortázar», 1977, [en línea], <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_FDRIPMKHQg](https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg)>,[consulta:lunes 17 de agosto de 2015].

Hoy día, desde el cielo, tranquilo y pensativo,  
Con tu mirada fija, muy claro nos verás;  
Y tu conciencia noble, dirá cual lenitivo,  
Las palabras tremendas, aquel ¡nunca más!

Al leer tus narraciones portentosas  
De horror y de emoción paralizantes,  
Me rodean fantasmas espantosos,  
Y olvido todo, por fugaz instante;  
Pero al volver en mí, clamo exaltado  
Y con loca ansiedad; ¡siempre has sufrido,  
Y nunca morirás! Solo tu cuerpo,  
Ha muerto, el genio vive y vivirá por siempre,  
Y no se extinguirá ya nunca, ¡nunca más!

[...]

¡Te admiro Poe, semidiós del arte egregio,  
Noble infeliz, que ya no reinas más!;  
¡Maldición sobre mí, que no he podido,  
Verte y hablarte, saber que vivieras!  
¡Que no he podido admirar tu porte noble,  
Y tu semblante, lívido y mordaz!;  
¡Maldición sobre mí, que no te he visto,  
Y que no te veré nunca!,

¡no, jamás!

(«A Edgar Poe»).

El día antes de la víspera de Navidad de 2006, Aurora Bernárdez contacta con Carles Álvarez Garriga tras encontrar toda una serie de textos inéditos en un cajón de una cómoda de Cortázar<sup>474</sup>. Así surge la publicación de *Papeles inesperados* en 2009. Este suceso es más que relevante puesto que hasta la fecha todo el material inédito que deja el autor en un armario, «a modo de baúl de Fernando Pessoa»<sup>475</sup> apunta Álvarez Garriga, había sido publicado —*Dos juegos de palabras, Divertimiento, El examen, La otra orilla, Teoría del túnel, Diario de Andrés Fava, Imagen de John Keats y Cuaderno de Zihuatanejo*<sup>476</sup>—, por lo que no se tenía constancia de la existencia de más material inédito. Como hemos apuntado, en esta obra se incluyen trece poemas inéditos del autor.

---

<sup>474</sup> Carles Álvarez Garriga, «Prólogo», en Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 15.

<sup>475</sup> *Ibíd.*

<sup>476</sup> *Ibíd.*

Algunos textos aparecen fechados por el propio Cortázar y otros no, pero hallamos una disposición cronológica aproximativa, ya que la propia estética de los poemas los fija en una época concreta.

En primer lugar, el tema de la patria argentina se hace palpable en dos poemas concretos. En el primero, «La ciudad», hallamos la condición de extranjero del poeta que deambula por las calles porteñas:

Ni amor, ni espera, ni el combate  
del nadador contra la nada.  
Con languidez cortesana  
mira a su río Buenos Aires.

Por otro lado, en «La patria» —ya encontramos otro texto con el mismo título en *Le ragioni della colera*— la voz poética se inunda de nostalgia debido al distanciamiento de su país:

Guardo un olor de trébol,  
una calle con árboles,  
un recuento de manos  
una luz sobre el río.

Patria, cartas que llegan  
y otras que vuelven,  
pájaros de papel  
sobre el mapa volando.

La reflexión sobre el paso del tiempo es otro tema típico de la lírica cortazariana. «Los días van» es un ejemplo de ello: «Los días van como las olas y los cantos, / su rubio viento y sus profundos verdes por las horas cambiantes». Aparece una dedicación a modo de epígrafe: «*Para Dorita y Jorge, una noche de pintura y canzonettas en el Mediterráneo 21/ 1/50*». Álvarez Garriga nos ofrece los datos necesarios para contextualizar el poema: «“Los días van” atestigua el primer viaje trasatlántico del Cortázar adulto en 1950, cuando visitó Italia y Francia. En el viaje de ida, a bordo del *Conte Biancamano*, dedicó el poema a Jorge y Dorita Vila Ortiz, compañeros de travesía»<sup>477</sup>. Por otro lado, «Los días» es un texto que se incluye en los poemas inéditos de *Poesía y poética*, y que ya hemos analizado, sin embargo, en *Papeles inesperados* incluye una nueva tirada de versos. Este poema supone una evocación de la infancia del autor («La casa de Banfield, palomar del recuerdo»).

---

<sup>477</sup> *Ibíd.*, p. 22.

«Via Appia Antica» es un poema compuesto durante la estancia de Cortázar en Roma en 1953. Como ya hemos visto en otras ocasiones, la observación de vestigios históricos desencadena en el poeta la evocación del tiempo pasado y glorioso del Impero romano:

Oh campo del pasado, fragor de tantas tumbas estropeadas  
y que quisieran encender sus lámparas,  
proclamar los honores y los fastos  
que fueron Quinto, Marco, Rulfo, los tributos,  
las batallas perdidas y ganadas,  
el esqueleto riente de los dedos,  
la recompensa o la venganza, los navíos del trigo, las calendas, el triunfo  
de cortesanas y reciaríos y habas verdes.

También destacan los poemas amorosos. En primer lugar la amada se encuentra lejos del poeta en «Mi sufrimiento doblado...»: «Y no decirte lejana ni perdida / para no darle razón al mar que te retiene». En esta línea sigue «Blues for Maggie», un hermoso poema repleto de nostalgia y musicalidad, que surge de una canción concreta, tal y como indica el epígrafe:

*Ya ves,  
y yo sigo pensando en ti.*

Canción de PABLO MILANÉS

Ya ves

nada es serio ni digno de que se tome en cuenta,  
nos hicimos jugando todo el mal necesario

ya ves, no es una carta esto,

nos dimos esa miel de la noche, los bares,  
el placer boca abajo, los cigarrillos turbios  
cuando en el cielo raso tiembla la luz del alba,

ya ves,  
y yo sigo pensando en ti,

no te escribo, de pronto miro el cielo, esa nube que pasa  
y tú quizás allá en tu malecón mirarás una nube  
y eso es mi carta, algo que corre indescifrable y lluvia.

Nos hicimos jugando todo el mal necesario,  
el tiempo pone el resto, los oseznos  
duermen junto a una ardilla deshojada.

Por otro lado, los poemas amorosos no sólo versan sobre la distancia sino también sobre el erotismo. Es el caso de «Lo que me gusta de tu cuerpo...», poema en francés traducido por Aurora Bernárdez. De nuevo la temática erótica da lugar a la indagación lingüística en busca de intersticios en la realidad:

Lo que me gusta de tu cuerpo es el sexo.  
Lo que me gusta de tu sexo es la boca.  
Lo que me gusta de tu boca es la lengua.  
Lo que me gusta de tu lengua es la palabra.

*Papeles inesperados* también presenta en concreto un poema representativo del al estética cortazariana posterior al 63. Se trata de «Las buenas conciencias», donde se alude a los conflictos políticos a través del elogio a la amada en el plano de la cotidianidad y la convivencia:

Sos así, inteligente, clara, refinada,  
vivís en armonía con las gentes, las cosas y las plantas  
que has elegido despaciosamente  
[...]  
Eso no significa que ignores este caso  
[...]  
cosas como el racismo, el apartheid y las trasnacionales,  
la sangre en Argentina y Chile y Paraguay y etcétera.  
[...]  
Cada tarde a las seis comprás *Le Monde*  
y te indignás sinceramente  
[...]  
Y después cuando vienen Paulita y Juan y Pepe  
les explicás con té y tostadas que esto no puede ser,  
[...]  
Todos están de acuerdo, y todos sienten  
que están del justo lado, que hay que aplastar a Pinochet,  
[...]  
[...] Mataron  
a Orlando Letelier. Qué horror, verdad.  
Esto no puede ser, esta violencia  
tiene que terminar.  
[...]  
Da gusto ver  
cómo vos y tu vente participan  
de la historia.  
Vas a dormir tan mal, verdad, mejor quedarse oyendo música  
hasta que venga el sueño de los justos.

«Preludio a un texto en prosa», tal y como el título indica, está ligado a una obra en prosa en concreto, *Queremos tanto a Glenda* (1980). Está fechado en 1977 en

Londres. Se trata de otra evidencia respecto a la confluencia de poesía y prosa en la obra de Cortázar, que, como sabemos, pretende la disolución de fronteras genéricas:

Las papas fritas huelen a pescado  
y el pescado no huele: esquives y  
sustituciones, estas líneas  
y el barman pelirrojo y los Pink Floyd,  
cada cosa desplaza lo vecino, lo  
empuja a pulirse y brillar como el niño que brota de mujer.  
Pero no hay *como*, aquí: las cosas  
son lo que son porque son otras.

Sólo sé que respiro,  
y que queremos tanto a Glenda.

Por último, otro texto que nos interesa destacar es «Vielá», por su melancolía y su belleza al igual que por la conciencia de una realidad que aprisiona al hombre:

Oh fado, canto inútil, sortilegio inútil,  
operación de un orden en que alientan los sueños, las estatuas,  
las plazas por la noche, las bebidas más blancas, las mujeres,  
el cigarro clavado entre los labios, la renuncia al mañana, el vómito final  
que nos lava de esa verdad demasiado frágil,  
nos devuelve a una cama donde esperan atentas las hermanas de la misericordia,  
los agentes de la honradez y el pundonor,  
los aliados del poder judicial de cada día dánoslo hoy,  
buen muchacho, trabaja que es un gusto.

Los poemas inéditos, al igual que los dispersos en libros y otras publicaciones, no suponen una novedad temática y estética. Sin embargo, nos sirven para confirmar nuestras nociones adquiridas a partir del análisis de las obras líricas de Cortázar. A pesar de los cambios estéticos, hemos visto la prevalencia de temas típicos de la poesía de nuestro autor: la evocación de la infancia, la sensación de extranjero en la propia patria, la evocación nostálgica de la patria desde la distancia, la rememoración del pasado peronista desde el prisma de conflictos actuales, la nostalgia amorosa, el erotismo, la reflexión sobre el lenguaje, la oposición al pensamiento occidental, el diálogo de la poesía con otras artes, el diálogo de la poesía con la prosa cortazariana, etc. También hemos visto más ejemplos de otro aspecto de la poesía cortazariana, que es la de los textos políglotas. Se confirma el cambio de estética durante los años 50 en busca de un tono más coloquial, aunque también se corrobora la convivencia de ésta con la estética anterior, es decir, los textos preciosistas. Del mismo modo, la presencia del soneto es constante a pesar de la evolución del autor. Además, el cambio de estética tras

el año 63 se hace más que palpable en estos textos. Por último, quizás lo más valioso de este apartado del trabajo sea haber tenido acceso a poemas escritos por nuestro autor con tan sólo trece años de edad, que demuestran su tempranísima vocación poética y literaria y ya anuncian su excelencia como creador.

## 9. Conclusión

Si recapitulamos, hemos visto que a causa de la renovación genérica que implica la narrativa de Julio Cortázar su producción poética ha sido menos atendida. A pesar de existir diversos juicios respecto ésta, ciertamente predomina la idea de su irrelevancia en comparación a la producción prosística. No obstante, desde finales del s. XX empiezan a surgir estudios sobre la obra lírica de Cortázar. Además, las declaraciones del propio autor hacen evidente su vocación poética. En primer lugar, cabe destacar su rechazo de la taxonomización genérica y el admitido diálogo que existe entre prosa y poesía en su obra. Por otro lado, ya consagrado como escritor, Cortázar admite tener la nostalgia de haber compuesto una obra exclusivamente poética. Por ende, reconoce que se trata del género que más contiene de sí mismo, es decir, el más íntimo. De esta manera, queda clara la relevancia de la poesía cortazariana. Para ofrecer las características de ésta, nuestro recorrido se ha basado en las cuatro obras líricas de Cortázar. También hemos prestado atención a otros aspectos del corpus lírico cortazariano, así como sus colaboraciones con el artista Luis Tomasello y los poemas dispersos —en libros prosísticos y otras publicaciones— e inéditos. Debe señalarse que la inclusión constate de poemas en la producción en prosa disipa la idea de la irrelevancia cuantitativa del género lírico.

Hemos analizado dos textos representativos de la poética cortazariana que posteriormente han sido útiles a la hora de comentar los poemas. En «La urna griega en la poesía de John Keats» (1946), Cortázar toma del poeta inglés la asimilación de la mitología por medio del arte plástico y la visualización poética del objeto con el fin de preservar el instante eterno. *Imagen de John Keats* (1951-1952) da lugar al desarrollo de la teoría poética del autor argentino, que entiende que la imagen poética responde a la sed ontológica del ser humano.

*Presencia* (1938) es la primera obra literaria de Cortázar y, por ello, la primera manifestación de su poética. Ha sido necesario hacer ciertas matizaciones, puesto que la decisión del autor de no reimprimir la obra años después y el uso del pseudónimo se han interpretado como pruebas de su reticencia respecto a su poesía. No obstante, la obra consiste en una edición privada destinada a amigos del autor, la mayoría de ellos pertenecientes a la intelectualidad argentina y en su mayoría poetas. En realidad, Cortázar en sus comienzos se muestra cauteloso ante el hecho de publicar su obra en general, ya sea poesía o prosa. Por otro lado, el uso del pseudónimo se da de forma



aleatoria en todo tipo de publicaciones durante los años 30 y 40. Del mismo modo, la participación de Cortázar en el concurso de poesía convocado por la revista *Martín Fierro* en 1940 confirma la confianza del autor en su poesía. *Presencia* se compone de sonetos endecasílabos de rima consonante que ponen de manifiesto la influencia del Siglo de Oro. Otras influencias destacables son la tradición grecolatina, el simbolismo —especialmente Mallarmé—, la estética modernista, Neruda y los poetas argentinos contemporáneos al autor. La temática principal es la búsqueda poética de la trascendencia representada a través de la figura divina. Esto da lugar a la crítica del pensamiento judeocristiano que se contrapone a la exaltación del paganismo. Los sonetos se caracterizan por el hermetismo y el preciosismo de las imágenes. El ensayo de Celia Noriega «Julio Cortázar y su Proyecto de Inmortalidad» destaca la influencia de Rilke en el autor argentino, especialmente en relación a la intelectualización de lo religioso. Esta pista nos ha conducido a la puesta en relación de *El libro de las horas* (1905) y *Presencia*, ya que la obra de Rilke puede considerarse una fuente temática de la segunda. En ambos libros aparece un dios numinoso, es decir, entendido como inspiración poética. El paisaje se concibe de forma estética y desde la perspectiva panteísta. La manifestación de Dios se percibe a través de los sentidos, por ello se potencia la sensorialidad. La potenciación ecfrástica del paisaje combina lo diurno y lo vespertino con la exaltación de la oscuridad. No obstante, *Presencia* presenta ciertas particularidades, tal y como la abundancia de referencias bíblicas y la paganización de lo cristiano, la presencia constante de la tradición grecolatina, y el clasicismo del soneto combinado con el hermetismo mallarmeano. Así, *Presencia* demuestra el dominio de la tradición del joven poeta. El clasicismo y la temática religiosa y metafísica que caracterizan esta obra nos descubre una nueva faceta de Cortázar. Tras el rechazo privado de la obra, y el fracaso en el concurso *Martín Fierro*, nuestro autor decide no publicar su obra poética. Por lo tanto, a partir de entonces sí que podemos hablar de reticencia ante el género lírico.

Tras treinta y tres años, una serie de circunstancias llevan a Cortázar a cambiar de opinión y publicar la siguiente obra lírica, *Pameos y meopas* (1971). En primer lugar, su visita a Cuba en 1963 despierta en él la noción de prójimo, el compromiso político y la conciencia latinoamericana. Esto no sólo provoca la evolución de su prosa sino que cambia su actitud respecto a la poesía. De esta manera, la asunción de la propia identidad —que exige el compromiso político— implica reconocer su papel como poeta. Por otro lado, Cortázar se encuentra con Gianni Toti, un entusiasta de su poesía, que le

propone publicar un volumen poético traducido al italiano —*Le ragioni della collera*. A esto se suma la insistencia de Joaquín Marco y José Agustín Goytisolo para que publique *Pameos y meopas* en la editorial Ocnos. La mayoría de poemas de este volumen se fechan entre 1950 y 1958, se trata, por lo tanto, de una época de transición en la vida del autor, ya que abandona Buenos Aires y se traslada a París. En *Pameos y meopas* vemos un claro cambio de estilo en relación con *Presencia*. Esto tiene su explicación en los textos críticos del autor donde se hace evidente que nuevos referentes literarios configuran su poética. Destaca principalmente «Rimbaud» (1941), ya que Cortázar deja de lado la deshumanización de la poesía mallarmeana y adopta vitalismo que identifica con Rimbaud. Esto le conduce a la influencia surrealista y existencialista que queda expresada en «Teoría del túnel» (1947). En este texto el autor propone la disolución de las fronteras genéricas —especialmente entre prosa y poesía— tomando como referente el surrealismo, así surge el poetismo. Éste debe combinarse con el existencialismo, ya que la obra debe plasmar la condición existencial del hombre. Esta combinación da lugar a un humanismo sin límites. Así, *Pameos y meopas* puede considerarse perfectamente una aplicación de las teorías expuestas en «Rimbaud» y «Teoría del túnel». A diferencia de *Presencia*, encontramos una voz poética humanizada que expresa sus pensamientos, emociones y sueños. Predominan la cosmovisión y el uso de imágenes surrealistas combinadas con el existencialismo. En cuanto al estilo, se impone el prosaísmo y se da la potenciación de lo lúdico y experimental. Además, hallamos los temas típicos de la literatura cortazariana: el rechazo del pensamiento occidental, la cotidianidad concebida como cárcel del hombre, la conquista de la suprarrealidad y del yo verdadero, el amor como medio para acceder al Absoluto y el papel de la mujer como intermediaria, la nostalgia de la patria, la otredad, la evocación del pasado, el paso del tiempo, la conciencia de muerte, la temática grecolatina, la reflexión sobre el lenguaje... etc. No obstante, este nuevo estilo se combina con la estética mallarmeana que prevalece a lo largo de los años 40 y 50. Así, el cambio de poética es progresivo. A medida que avanzamos cronológicamente se va disolviendo el preciosismo y el alambicamiento expresivo, aunque persiste la presencia del soneto —una constante a lo largo de toda la obra de Cortázar. Sin duda, uno de los aspectos más destacables de *Pameos y meopas* es la crítica explícita al peronismo, lo que prueba que la actitud apolítica del autor en esta época es relativa. La temática peronista viene de la mano del tono conversacional, el lunfardismo, la presencia del tango y el uso constante de la ironía. Los poemas pertenecientes a esta

obra dan prueba de la consolidación del estilo de Cortázar y del afianzamiento de su propia voz.

En *Le ragioni della collera* (1982/1995) hallamos numerosos poemas que aparecen por primera vez en *Pameos y meopas*. Como en el caso del volumen del 71, la mayoría de textos se sitúan entre los años 40 y 50. *Le ragioni della collera* se caracteriza también por la diversidad temática, aunque no hallamos vestigios de la estética mallarmeana como en el poemario anterior. Reaparece la temática peronista, con las mismas características expresivas que *Pameos y meopas*, aunque se potencia más la parodia de refranes, canciones infantiles y eslóganes publicitarios. La influencia del surrealismo y el existencialismo está presente en poemas que abordan de nuevo temáticas conocidas, así como la otredad, la inadaptación del sujeto o el amor entendido como acceso a la suprarrealidad. Vuelve a aparecer la crítica de la lógica y la razón, aunque en *Le ragioni della collera* se centra especialmente en la figura de Dios. Sin embargo, descubrimos otros aspectos de la poesía cortazariana, como el uso del monólogo dramático, los poemas que versan sobre un objeto artístico —donde se hace patente la influencia de Keats—, la exaltación del erotismo —en especial de la sexualidad femenina—, poemas amorosos donde los amantes aparecen como enemigos de la realidad o Gran Costumbre y el autobiografismo de algunos poemas. Lo más novedoso de este poemario es la inclusión de textos posteriores al año 63 que muestran cómo el compromiso con la realidad de Cortázar también se hace palpable en su poesía. Comprobamos que para entender estos poemas es necesario apoyarse en *Rayuela* (1963), pues puede considerarse un punto de inflexión de la poética cortazariana —aunque esto no niega la continuidad que caracteriza la evolución literaria del autor. La novela presenta una problemática metafísica que comparten tanto Cortázar como el protagonista, Horacio Oliveira. Ambos entienden que la suprarrealidad no es ni trascendental, ni mística, ni religiosa, sino profundamente humana, pero el pensamiento occidental la ha relegado a la categoría de irreal u onírica. Así, Cortázar aspira a la superación de la cultura judeocristiana y al nacimiento del hombre nuevo, que posa sus ojos en el otro. Se modifica, por lo tanto, la idea de que el hombre aspira a ser más que un hombre expuesta en *Imagen de John Keats*, ya que ahora se entiende que el hombre aspira a reconquistar su propia humanidad. A partir de aquí, la realidad tomará una forma explícita en la literatura cortazariana. Este es el caso de ciertos poemas incluidos en *Le ragioni della collera*, que expresan la antropofanía del autor o la utopía del hombre nuevo, y, por lo tanto, el compromiso con la realidad y la conciencia

latinoamericana. Comprobamos que estos textos representativos de una nueva estética no desentonan con poemas anteriores ya que la problemática metafísica es la misma, aunque, como hemos dicho, la realidad se presenta de forma explícita.

En *Salvo el crepúsculo* (1984) ya no vemos ningún tipo de reticencia en nuestro autor respecto a la publicación de su poesía. En este volumen aparecen poemas de los años 50, 60 y 70, por lo que queda representada la evolución estética de Cortázar desde el preciosismo mallarmeano hasta la irrupción del hombre nuevo. Sin embargo, los textos no se ordenan de forma cronológica. Se incluyen, además, poemas que aparecen por primera vez en *Pameos y meopas* y *Le ragioni della collera*. Hallamos la presencia de temas típicos de la poesía cortazariana. Destaca la inclusión de textos en prosa que no sólo contextualizan los poemas. Incluyen reflexiones políticas, especialmente relacionadas con las dictaduras latinoamericanas de los años 70. Así, la relectura de poemas que evocan el pasado argentino se hace teniendo en cuenta la dictadura de Videla, por lo que ya no está presente la nostalgia de la patria sino la rabia y la tristeza. Los textos en prosa, por otro lado, también presentan reflexiones poéticas sobre la propia trayectoria literaria, el lenguaje, y la desacralización del género poético. Aunque lo más relevante de estos es que se hace partícipe al lector del proceso de gestación de la obra. Tampoco debe olvidarse la inclusión de citas que acompañan a los poemas. *Salvo el crepúsculo* también nos descubre más aspectos de la poesía cortazariana. Tenemos la oportunidad de acceder a más poemas que ejemplifican el cambio de estética tras el 63, que, como en el caso de *Le ragioni della collera*, no desentonan al combinarse con textos anteriores. Se confirma, por otro lado, la influencia del tango en la poesía del autor como el epítome de la nostalgia porteña. De nuevo reaparece la temática erótica, junto con la exaltación de la sexualidad femenina, aunque los textos incluidos en *Salvo el crepúsculo* suponen también una reflexión lingüística. Se corrobora el carácter autobiográfico de los poemas. Además, otra de las principales novedades son los poemas políglotas y la poesía permutante.

Las colaboraciones de Cortázar con Luis Tomasello, *Un elogio del 3* (1980) y *Negro el 10* (1983), suponen el diálogo de la poesía nuestro autor con otras artes. En *Un elogio del 3* los versos que acompañan las litografías de Tomasello ofrecen una crítica al pensamiento occidental y exaltan la sublevación que da lugar al nacimiento del hombre nuevo. *Negro el 10* surge cuando Cortázar prevé su propia muerte. Así, los breves poemas versan sobre el retorno del hombre a la oscuridad primigenia.

Los poemas dispersos e inéditos sirven para corroborar la trayectoria poética de Cortázar. Los textos líricos incluidos en obras no poemáticas confirman los temas típicos de la poesía cortazariana que ya hemos mencionado. A medida que se avanza cronológicamente, la solemnidad deja paso al tono conversacional y al registro porteño. Tras el 63 encontramos casos representativos de la nueva estética y también asistimos a la inclusión de poemas pasados o la prevalencia del soneto, algo que confirma que el autor no reniega de su pasado poético. Los poemas dispersos en otras publicaciones son especialmente representativos de la estética predominante de los años 30 y 40, por lo que hallamos la vigencia del soneto y el estilo preciosista. A medida que avanzamos el soneto se empieza a combinar con el verso libre y finalmente se imponen los temas típicos de la literatura cortazariana. La lectura de los textos inéditos no supone ninguna novedad estética ni temática. Encontramos textos políglotas y la presencia del prosaísmo durante los años 50 que se consolida definitivamente a partir de los años 60. Además, destacan los poemas compuestos cuando el autor tenía trece años, lo que corrobora su precoz vocación poética.

La lectura de los poemas nos ha permitido, sin duda, contar con una visión panorámica de la evolución poética de Cortázar. Especialmente cada obra lírica nos ha llevado a conocer diversas facetas que forman parte de su trayectoria poética. Así, a pesar del desorden cronológico que tanto divierte a nuestro autor y caracteriza sus poemarios, es posible ofrecer las etapas de su evolución. Cortázar se inicia en la literatura como poeta, y principalmente se define por su adscripción al clasicismo, como es el caso de otros poetas argentinos contemporáneos. Así, su primera poesía se caracteriza especialmente por la predominancia del soneto y el hermetismo y el alambicamiento expresivo que toma de Mallarmé. La influencia de Rimbaud, a pesar de ya ser palpable en *Presencia*, empieza a configurar la poética del autor a partir de los años 40, lo que le aboca a la influencia del surrealismo y el existencialismo. Esto configura su concepción de la literatura y la realidad a finales de la década. Así, a partir de los años 50 la poesía de Cortázar se humaniza y busca la claridad expresiva. En esta época es cuando se define el estilo del autor, ya que aparecen los temas típicos no sólo de su poesía, sino de su producción literaria en general. Asimismo, se impone el prosaísmo, que incluso da lugar al registro porteño en algunos poemas. Por otro lado, la realidad social y política toma forma explícita en aquellos textos que versan sobre Perón. No obstante, en esta época persiste la estética mallarmeana, que progresivamente va introduciendo las nuevas características de la poesía cortazariana. De los años 50 a

los 60 se va disipando toda huella de solemnidad poética hasta consolidarse definitivamente la estética posterior al 63, en la que se abordan las mismas problemáticas metafísicas, aunque se impone el registro porteño y la realidad toma forma explícita. Podemos decir, por lo tanto, que la evolución poética de Cortázar presenta una insospechada continuidad. Ciertamente, desde el ensayo «Rimbaud», la poesía deja de ser un fin en sí mismo y se concibe como medio para acceder al verdadero Yo. Esto aboca al autor al surrealismo, que se concibe como algo más que un movimiento literario ya que implica la conquista del hombre de la suprarrealidad a través de la poesía. En la producción lírica de Cortázar, especialmente a lo largo de los años 50, se aborda la problemática del yo y el acceso al Absoluto. Esto alcanza su máximo desarrollo en *Rayuela*, que junto a la Revolución cubana, despiertan en el autor una noción de prójimo que le lleva a adoptar un compromiso con la realidad, especialmente en relación a con la causa latinoamericana. Por ello, podemos decir que desde «Rimbaud» ya empieza a asomar la antropofanía de Cortázar. Además, otro aspecto que corrobora la continuidad de su evolución es que ya desde inicios de los años 50 hallamos los temas característicos de toda su literatura. Tampoco debe olvidarse que la crítica del pensamiento occidental está presente desde *Presencia*, ya que cabe recordar que se da un rechazo de la cultura judeocristiana en favor del paganismo primigenio.

En nuestro análisis, la puesta en relación con otras obras no líricas pone de manifiesto el continuo diálogo que existe entre poesía y prosa en la obra de Cortázar, hasta tal punto que se inundan la una a la otra, o como diría el propio autor, se potencian recíprocamente. Así, se habla del prosaísmo de su poesía y del carácter poético de su prosa. Por ende, este diálogo es aplicable en relación a la correspondencia personal del autor o sus declaraciones en entrevistas. Ciertamente, hemos comprobado de forma continua la cantidad de datos valiosos que nos han proporcionado estas fuentes a la hora de interpretar los poemas. En *Imagen de John Keats*, Cortázar destaca la importancia de las cartas del poeta inglés a la hora de interpretar su poesía y afirma: «supe que su obra es una, en cuanto su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración»<sup>478</sup>. Podemos decir que esta afirmación es perfectamente aplicable a la obra de Cortázar. Cuando se trata de un autor tan grande como el argentino, no pueden aislarse aspectos de su obra, ésta debe entenderse de forma global.

---

<sup>478</sup> Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, op. cit., p. 798.

La poesía de Cortázar es representativa por sí misma de la trayectoria literaria del autor, lo que confirma su autonomía respecto a su prosa. Esto queda reforzado por sus declaraciones sobre la relevancia del género lírico que vimos en la introducción. Al mismo tiempo, la poesía está en continuo diálogo con su producción narrativa, por lo que se trata de una parte esencial de su obra. De esta manera, podemos negar definitivamente que el género lírico sea irrelevante en Cortázar. Por otro lado, la lectura de los poemas confirma el carácter íntimo y personal de estos. No sólo nos han permitido entender con más profundidad el proyecto literario del autor argentino, sino que nos hemos acercado más al escritor. Encontramos reflexiones metaliterarias, un diálogo constante con el resto de su obra y poemas que surgen de contextos biográficos muy concretos, así como sentimentales o históricos. Por lo tanto, la poesía de Cortázar es el paradigma de la unión inquebrantable entre vida y literatura. Al mismo tiempo, supone la vía de superación de los límites de la realidad concebida como una construcción dialéctica, así, el lenguaje poético actúa como un intersticio que posibilita el acceso a otra realidad más humana. En definitiva, Cortázar entiende que en la poesía reside la esperanza para el hombre.

## 10. Bibliografía

### 1. Introducción

- BENEDETTI, Mario, «Cortázar by night», *Revista de la Universidad de México*, n° 454 (1988), pp. 3-8, [en línea], <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf)>, [consulta: viernes 7 de noviembre de 2014].
- BENÍTEZ, Rubén, «La poesía lírica de Julio Cortázar», *Explicación de Textos Literarios*, vol. XVII, n° 1 y 2 (1988-1989), número especial, p. 46-63.
- CAMPRA, Rosalba, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *Casa de las Américas*, n° 164 (1987), p. 17-24.
- «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 9-34.
- CORTÁZAR, Julio, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010.
- *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1955-1964* (Tomo 2), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1977-1984* (Tomo 5), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio y PREGO, Omar, «Nostalgia de la poesía», *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, pp. 243-268.
- DEPETRIS, Carolina, «Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik», *Estación poesía*, n° 2 (2014), p. 57-61.
- DÍAZ SOSA, Carlos, «Diálogo con Cortázar», *Imagen*, 1975, pp. 19-29, [en línea], <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=25.044&Cle=catalogue>>, [consulta: lunes 8 de agosto de 2015].



- FILER, Malva E., «El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62. *Modelo para armar*», en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Edi -6, S.A., 1987, pp. 47-197.
- GARCÍA CERDÁN, Andrés, *La poesía de Julio Cortázar: discurso del no método, método del no discurso* [tesis doctoral], Universidad de Murcia, 2002, [en línea], <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285659/TAGC.pdf?sequence=1>>, [consulta: lunes 9 de marzo de 2015].
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- LARTIGUE, Pierre, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomietancias*, Vervuert, Iberoamericana, 2007, pp. 141-154.
- MAC ADAM, Alfred, «Introducción», en *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires/ Nueva York, La Librería, 1971, pp. 15-27.
- MARTÍNEZ SANTA, Ana, «Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética», *Revista hispánica moderna*, vol. 45, n°2 (1992), pp. 193-209.
- MATURO, Graciela, *Julio Cortázar. Razón y Revelación*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La obra poética de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, 1997, [en línea], <<http://zaguan.unizar.es/record/31597/files/TESIS-2015-044.pdf>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].
- *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- *La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1999.
- «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé», *Arrabal*, n° 2-3 (2000), pp. 99-110.
- «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *Otra flor amarilla*, Guadalajara, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 53-65.
- «Poésie "rather hard to understand": Cortázar et la mantique dans la sémantique», *La Licorne*, n° 60 (2002), pp. 217-232.

- «Cortázar y el “agazapado incubo de la poesía castellana”», *Caleta. Literatura y pensamiento*, N° especial: 20 años sin Cortázar (mayo de 2004), pp. 61-67.
  - «Notas», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 1333-1358.
  - «Cortázar poeta, “Tel qu’en lui-meme”», en Vicente Cervera Salinas y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América. In honorem Victorino polo (Tomo II)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 63-82.
- MONTALDO, Graciela, «Contextos de producción», *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 583-596.
- PAZ, Octavio y RÍOS, Julián, *Sólo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973.
- PICON GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981.
- SOLEDAD MORESCO, Mercedes, *La distancia próxima. Parodia e ironía en la poesía de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Letra Viva, 2014.
- SCHOLZ, László, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.
- YURKIEVICH, Saúl (ed.), «Índice», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, op. cit., pp. 1411-1430.

## **2. Textos clave para un esbozo de la poética cortazariana**

Fuentes principales:

- CORTÁZAR, Julio, «La urna griega en la poesía de John Keats», *Revista de estudios clásicos*, tomo II (1946), Mendoza, pp.45-91.
- *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

Fuentes secundarias:

- CAMPRA, Rosalba, «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 9-34.

## **3. Presencia (1938)**

Fuentes principales:

CORTÁZAR, Julio, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

RILKE, Rainer María, *El libro de las horas*, Madrid, Hiperión, 2014.

Fuentes secundarias:

ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

BARJAU, Eustaquio, «Dios-ángel-Orfeo», en Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas seguido de Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 7-26.

BERMÚDEZ CAÑETE, Federico, «Introducción», en Rainer María Rilke, *El libro de las horas*, Madrid, Hiperión, 2014, pp. 9-15.

BERNÁRDEZ, Aurora, y GARRIGA, Carles (eds.), *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquières*, 2010, [en línea], <<http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/dossier-prensa/201102/dossier-prensa-cartas-jonquieres.pdf>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

CAMPRA, Rosalba, «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 9-34.

CÓCARO, Nicolás *et al.*, *El joven Cortázar*, Argentina, Ediciones del Saber 1993.

CORTÁZAR, Julio, «Cartas de mamá», en *Las armas secretas*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 11-33.

— *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009.

— *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2010.

— *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

— *Diario de Andrés Fava*, 2014, [en línea], <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-EldiariodeAndresFava.pdf>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].

— *Cortázar de la A a la Z*, Madrid, Alfaguara, 2014.

CORTÁZAR, Julio y PREGO, Omar, «Nostalgia de la poesía», *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, pp. 243-268.

- ECHEGARAY, Eduardo de, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, 1887, [en línea], <[http://archive.org/stream/diccionariogene01eizagoog/diccionariogene01eizagoog\\_djvu.txt&q=IDEOS+DE+LLEGUAS+ALSADAS+Y+PADRIOS&sa=X&ei=tBQHUMn\\_F8Oq0AWcl6DDDQ&ved=0CCQQFjAG](http://archive.org/stream/diccionariogene01eizagoog/diccionariogene01eizagoog_djvu.txt&q=IDEOS+DE+LLEGUAS+ALSADAS+Y+PADRIOS&sa=X&ei=tBQHUMn_F8Oq0AWcl6DDDQ&ved=0CCQQFjAG)>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].
- ESCUELA BÍBLICA DE TRADUCTORES (eds.), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwner, 1999.
- GABBAY, Cynthia, «La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual», *Iberoamérica Global*, vol. 1, n° 2, (2008), pp. 94-102.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2010.
- GONZÁLEZ RUÍZ, David, *Breve historia de las Leyendas Medievales*, Madrid, Nowtilus, 2010.
- HARRS, Luis, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, pp. 252-300.
- HUASSI, Julio «Los bellos mundos de Julio Cortázar», *Nueva estafeta* (marzo 1981), pp. 50-62, [en línea], <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=27.008&Cle=catalogue>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].
- LARTIGUE, Pierre, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomietancias*, Vervuert, Iberoamericana, 2007, pp. 141-154.
- MATURO, Graciela, *Julio Cortázar. Razón y Revelación*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- «Cortázar y el “agazapado incubo de la poesía castellana”», *Caleta. Literatura y pensamiento*, N° especial: 20 años sin Cortázar (mayo de 2004), pp. 61-67.
- SORIANO, Osvaldo, «Julio Cortázar», *Revista Humor* (septiembre de 1983), [en línea], <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto155.htm>>, [consulta: sábado 22 de noviembre de 2014].
- TRENTI ROCAMORA, José Luis, «Cuando firmó Julio Florencio Cortázar antes que Julio Denis», 2008, [en línea],

<<http://editorialhylas.escribirte.com.ar/5872/cuando-firmo-julio-florencio-cortazar-antes-que-julio-denis.htm>>, [consulta: sábado 29 de noviembre de 2014])

#### 4. *Pameos y meopas* (1971)

Fuentes principales:

CORTÁZAR, Julio, *Pameos y meopas*, Barcelona, OCNOS-Editorial Llibres de Sinera, 1971.

Fuentes secundarias:

ANAD, Guillermo, «Presencia de los tangos en la poesía de Julio Cortázar», en Stewart King y Jeff Bowitt (eds.), *The space of culture. Critical readings in Spanish Studies*, Delaware, University of Delaware, 2004, pp. 110-117.

ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

— «Prólogo», en Julio Cortázar, *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp. 9-14.

BENEDETTI, Mario, «Cortázar by night», *Revista de la Universidad de México*, n° 454 (1988), pp. 3-8, [en línea], <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12880/public/12880-18278-1-PB.pdf)>, [consulta: viernes 7 de noviembre de 2014].

BENÍTEZ, Rubén, «La poesía lírica de Julio Cortázar», en E.D. Carter, Jr. (coord.), *Otro round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, Sacramento, California State University, 1988-1989, pp. 43-63.

BOCCANERA, Jorge, «El cartero de Cortázar», [en línea], <<http://www.unsam.edu.ar/publicaciones/nomada/material/cortazar.pdf>>, [consulta: viernes 27 de marzo de 2015].

CAMPRA, Rosalba, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *Casa de las Américas*, n° 164 (1987), p. 17-24.

- CORTÁZAR, Julio, «Cartas a R. Fernández Retamar y Haydée Santa María publicadas en Casa de las Américas», *Casa de las Américas*, (nº 145-146, especial dedicado a Cortázar), 1984, pp. 31-219.
- *Obra crítica / 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010.
- *Último Round*, Editorial rm, Barcelona, 2010.
- *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1955-1964* (Tomo 2), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1977-1984* (Tomo 5), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Rayuela. 50º Edición conmemorativa*, Madrid, Alfaguara, 2013.
- Equipo de todo-argentina.net, «Presidencia de Perón (1946-1952)», [en línea], <<http://www.todo-argentina.net/historia/peronista/peron1/1950.html>>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015].
- ESCUELA BÍBLICA DE TRADUCTORES (eds.), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwner, 1999.
- Farlex Inc., *The Free Dictionary*, 2015, [en línea], <<http://es.thefreedictionary.com/yeta>>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015]
- GALASSO, Norberto, *Perón: formación, ascenso y caída (1893-1955)*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- GARCÍA CERDÁN, Andrés, «La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso», *Cartaphilus*, nº 5 (2009), pp. 44-57.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2010.
- GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- GORE, Ernesto, «La empresa», en *Conocimiento colectivo. La formación en el trabajo y la generación de capacidades colectivas*, 2004, [en línea], <<https://books.google.es/books?id=bqeFjpUB2j4C&pg=PA98&lpg=PA98&dq=empresas+nacionalizadas+Peron+Safac&source=bl&ots=3blBXnO5NA&sig=kD>>

8GUe3L90fMU9dGgOlyBexoEiY&hl=es&sa=X&ei=3hcVVe\_RBMbvaI3GgJAD&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Safac&f=false>, [consulta: sábado 20 de marzo de 2015].

HARRS, Luis, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, pp. 252-300.

*La Linterna del Traductor*, n° 5 (junio, 2011), [en línea], <<http://www.lalinternadeltraductor.org/n5/julio-cortazar.html>>, [consulta: viernes 27 de marzo de 2015].

MESA GANCEDO, Daniel, *La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1999.

— «Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé», *Arrabal*, n° 2-3 (2000), pp. 99-110.

— «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *Otra flor amarilla*, Guadalajara, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 53-65.

— «Cortázar poeta, “Tel qu’en lui-meme”», en Vicente Cervera Salinas y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América. In honorem Victorino polo (Tomo II)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 63-82.

PICON GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.

SALINAS, Pedro, *Poesía*, Madrid, Alianza, 1990.

SOSNOWSKI, Saúl, «Julio Cortázar: modelos para desarmar», en *Espejo de escritores*, Hanover, Ediciones del Norte, 1985, pp. 32-69.

YURKIEVICH, Saúl, «Un encuentro del hombre con su reino», en Julio Cortázar, *Obra crítica / I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp. 15-30.

— «Nota a esta edición», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 35-43.

##### **5. *Le ragioni della collera* (1982/1995)**

Fuentes principales:

CORTÁZAR, Julio, *Le ragioni della collera, Carte Scoperte*, n° 2, Roma, Rocco Fontana Editore, 1982.

— *Le ragioni della collera*, Roma, Fahrenheit 451, 1995.

— *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

Fuentes secundarias:

BATRES, Izara, *Cortázar y París: Último round*, Madrid, Ediciones Xoriki, 2014.

BIAGINI Eduardo y ANDRÉS ROIG Arturo, *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX (Tomo II): obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, [en línea], <[https://books.google.es/books?id=Gd9EK2kZ1IsC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=En+la+Nueva+Argentina+los+%C3%BAnicos+privilegiados+son+los+ni%C3%B1os.&source=bl&ots=llWeI2eTWF&sig=5PQ\\_u0EbZAVru0hI0KCmq2hnpn8&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwA2oVChMIqav7i7TVxgIVSLYUCh3WCAG4#v=onepage&q=En%20la%20Nueva%20Argentina%20los%20%C3%BAnicos%20privilegiados%20son%20los%20ni%C3%B1os.&f=false](https://books.google.es/books?id=Gd9EK2kZ1IsC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=En+la+Nueva+Argentina+los+%C3%BAnicos+privilegiados+son+los+ni%C3%B1os.&source=bl&ots=llWeI2eTWF&sig=5PQ_u0EbZAVru0hI0KCmq2hnpn8&hl=es&sa=X&ved=0CDAQ6AEwA2oVChMIqav7i7TVxgIVSLYUCh3WCAG4#v=onepage&q=En%20la%20Nueva%20Argentina%20los%20%C3%BAnicos%20privilegiados%20son%20los%20ni%C3%B1os.&f=false)>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].

CAMPRA, Rosalba, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *Casa de las Américas*, n° 164 (1987), p. 17-24.

CIORAN, Emil, *Breviario de los vencidos*, Barcelona, Tusquets, 2010,

CORTÁZAR, Julio, «La urna griega en la poesía de John Keats», *Revista de estudios clásicos*, tomo II (1946), Mendoza, pp.45-91.

— «Poemas» *Cuadernos del Viento*, noviembre (1961), pp. 264-267.

— «Le poesie segrette di Julio Cortázar: Le ragioni della collera», *Carte Segrette*, Anno III, n° 12, (ottobre-dicembre 1969), pp. 78-83.

— *Pameos y meopas*, Barcelona, OCNOS-Editorial Llibres de Sinera, 1971.

— *Rayuela* (Edición crítica), Colección crítica, Madrid, 1991.

— *Obra crítica / 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

— *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

— *Un tal Lucas*, Madrid, Punto de Lectura, 2008.

— *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009.

— *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2010.

— *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010.

— *Último Round*, Editorial rm, Barcelona, 2010.

— *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

— *Cartas 1955-1964* (Tomo 2), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.



- *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1977-1984* (Tomo 5), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- Diccionario de la Real Academia Española, [en línea], <  
<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].
- GALASSO, Norberto, *Perón: formación, ascenso y caída (1893-1955)*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- GARCÍA FLORES, Margarita, «Siete respuestas de Julio Cortázar», en Julio Cortázar, *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 706-710.
- GEORG MAIER, Franz, *Bizancio*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1974.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2010.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- MATURO, Graciela, *Julio Cortázar. Razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La obra poética de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, 1997, [en línea], <  
<http://zaguan.unizar.es/record/31597/files/TESIS-2015-044.pdf>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].
- *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- *La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1999.
- «Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar», *Otra flor amarilla*, Guadalajara, Universidad Autónoma de México, 2002, p. 53-65.
- MONTALDO, Graciela, «Contextos de producción», *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 583-596.
- PICON GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
- RAMA, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, p. XXV, [en línea], <  
<https://books.google.es/books?id=6VR118nAF74C&pg=PR25&lpg=PR25&dq=peronismo+lin+yutang&source=bl&ots=L9ZgnED5gd&sig=i7HIu9VvxgbDucspqKWP17dpcRU&hl=es&sa=X&ved=0CEoQ6AEwBmoVChMIs9XQr6fVxgI>>

VR70UCh1RSQeR#v=onepage&q=%20lin%20yutang&f=false>, [consulta:  
lunes 13 de julio de 2015].

*Revista Sans Soleil-Estudios de la imagen* (Especial Gianni Toti), n° 3 (2011-2012).

## 6. *Salvo el crepúsculo* (1984)

Fuente principal:

CORTÁZAR, Julio, *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009.

Fuentes secundarias:

ANAD, Guillermo, «Presencia de los tangos en la poesía de Julio Cortázar», en Stewart King y Jeff Bowitt (eds.), *The space of culture. Critical readings in Spanish Studies*, Delaware, University of Delaware, 2004, pp. 110-117.

ARDITO, Erenesto y MOLINA Virna, *Alejandra* (2013), Argentina, [en línea], <<https://vimeo.com/75075827>>, [consulta: viernes 29 de mayo de 2015].

BOCCHINO, Adriana, «*Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular», *Confluencia*, vol. 7, n. 1 (1991), pp. 63-68.

CAMPRA, Rosalba, «La poesía de Cortázar o la armonía del desorden», *Casa de las Américas*, n° 164 (1987), p. 17-24.

— «Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre resistencia e insistencia», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 9-34.

Centro de Estudios Miguel Enríquez- Archivo Chile, «Orlando Lettier del Solar», 2003-2006, [en línea], <[http://www.archivochile.com/Derechos\\_humanos/letel/hhddletel0002.pdf](http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/letel/hhddletel0002.pdf)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

*Clarín. Revista de cultura*, «Cartas a Ana», 2014, [en línea], <[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Cartas-Ana\\_0\\_1156084856.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Cartas-Ana_0_1156084856.html)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

COMAS, José, *El País*, «Muere el ministro peronista López Rega, creador de la ultraderechista Triple A», 1989, [en línea], <[http://elpais.com/diario/1989/06/11/internacional/613519219\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/06/11/internacional/613519219_850215.html)>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

- CORTÁZAR, Julio, «La urna griega en la poesía de John Keats», *Revista de estudios clásicos*, tomo II (1946), Mendoza, pp.45-91.
- *Rayuela* (Edición crítica), Colección crítica, Madrid, 1991.
- *Obra crítica / 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- *Un tal Lucas*, Madrid, Punto de Lectura, 2008.
- *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010.
- *Último Round*, Editorial rm, Barcelona, 2010.
- *Cartas 1937-1954* (Tomo 1), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1955-1964* (Tomo 2), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1965-1968* (Tomo 3), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- *Cartas 1977-1984* (Tomo 5), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio y PREGO, Omar, «Nostalgia de la poesía», *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, pp. 243-268.
- GARCÍA FLORES, Margarita, «Siete respuestas de Julio Cortázar», en Julio Cortázar, *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 706-710.
- HOYOS GÓMEZ, Camilo, *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universitat Pompeu Frabra, 2010.
- MATURO, Graciela, *Julio Cortázar. Razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- MELCHIORE, Valeria, «Salvo el crepúsculo: la poesía de Julio Cortázar», *Actas de la jornada de estudio de la obra de Julio Cortázar (28 de octubre)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1994, pp. 71-75.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La obra poética de Julio Cortázar* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, 1997, [en línea], <<http://zaguan.unizar.es/record/31597/files/TESIS-2015-044.pdf>>, [consulta: lunes 13 de julio de 2015].
- «Notas», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Madrid, Círculo de Lectores, 2005, pp.1333-1358.

*Noticias día x día*, «Museo del libro y de la lengua – Locura y mujeres militantes en los 60», 2014, [en línea], <[http://www.noticiasdiaxdia.com.ar/noticias/val/18181/museo-del-libro-y-de-la-lengua--locura-y-mujeres-militantes-en-los-60.html#.VbZkg\\_ntmko](http://www.noticiasdiaxdia.com.ar/noticias/val/18181/museo-del-libro-y-de-la-lengua--locura-y-mujeres-militantes-en-los-60.html#.VbZkg_ntmko)>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

PACHECO, Bettina, *Segunda etapa*, vol. 18, núm. 20 (2014), pp. 177-180.

PERI ROSSI, Cristina, *Julio Cortázar*, Omega, Barcelona, 2001.

Proyecto Desaparecidos, «Víctimas de la Triple A», [en línea], <<http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/aaa.pdf>>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

*Revista Casa de las Américas*, «Equipo», 2015, [en línea], <<http://casadelasamericas.org/equipocasa.php>>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor, «Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía», *Casa de las Américas*, nº 145-146 (1984), pp. 243-249.

SERRA, Rosa, «La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el crepúsculo*», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. *Télam. Agencia nacional de noticias*, «A 38 años del asesinato de Paco Urondo, militante, periodista, poeta y autor de "La patria fusilada"», 2014, [en línea], <<http://www.telam.com.ar/notas/201406/67456-a-38-anos-del-asesinato-de-paco-urondo-militante-periodistas-poeta-y-autor-de-la-patria-fusilada.html>>, [consulta: lunes 27 de julio de 2015].

YURKIEVICH, Saúl, «Antecedentes de esta edición», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Madrid, Círculo de Lectores, pp. 1323-1331.

ZÚÑIGA, Mónica, «Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano», *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 2 (2013), pp. 257-275, [en línea], <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/43667/41274>>, [consulta: sábado 1 de agosto de 2015].

## **8. *Un elogio del 3 (1980) y Negro el 10 (1983)***

Fuentes principales:

CORTÁZAR, Julio, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

*Revista de la universidad de México*, «Negro el 10», pp. 38-40, [en línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/negro.pdf>>, [consulta: domingo 9 de agosto de 2015].

Fuentes secundarias:

CORTÁZAR, Julio, *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico* (Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga), Madrid, Alfaguara, 2014.

— *Territorios*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009.

MATURO, Graciela, *Julio Cortázar. Razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

MESA GANCEDO, Daniel, «Notas», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Madrid, Círculo de Lectores, 2005, pp.1333-1358.

STANDISH, Peter, «Julio de 3 a 10», *Bulletin Hispanique*, tomo 102, nº 1 (janvier-juin 2000), pp. 279-283.

## 9. Apéndice: poemas dispersos e inéditos

Fuentes principales:

CORTÁZAR, Julio, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

— *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.

Fuentes secundarias:

*A fondo*, «Entrevista completa a Julio Cortázar», 1977, [en línea], <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_FDRIPMKHQg](https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg)>, [consulta: lunes 17 de agosto de 2015].

ÁLVAREZ GARRIGA, Carles, «Prólogo», en Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 13-23.

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Barcelona, Editorial rm, 2010.

CRUZ, Juan, «Cien veces Gabo», *El País*, 23 de enero 2013, [en línea], <[http://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358520917\\_568322.html](http://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358520917_568322.html)>,[consulta: jueves 13 de agosto de 2015].

GUEVARA, Ernesto, *El diario del Che en Bolivia*, Siglo XXI, Coyoacán (México), 2005, p. 166, [en línea], <<https://books.google.es/books?id=0EVclPGYEeYC&pg=PA166&lpg=PA166&dq=Junio+26.+Al+caer+pidi%C3%B3+que+se+me+entregara+el+reloj,+y+como+no+lo+hicieron+para+atenderlo,+se+lo+quit%C3%B3+y+se+lo+dio+a+Arturo.+Ese+gesto+revela+la+voluntad+de+que+fuera+entregado+al+hijo+que+no+conoci%C3%B3,+como+ahb%C3%ADa+hecho+yo+con+los+relojes+de+los+mueertos+anteriormente.+Lo+llevar%C3%A9+toda+la+guerra.&source=bl&ots=Sppn5yat8E&sig=MQoxQZnbir0bXwG1btF5pEuZt3o&hl=es&sa=X&ved=0CCIQ6AEwAGoVChMIz47z2uCjxwIVBLUaCh0NbAJd#v=onepage&q&f=false>>, [consulta: miércoles 12 de agosto de 2015].

MESA GANCEDO, Daniel, *La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang (Perspectivas Hispánicas), 1999.

— «Poemas dispersos» (notas), en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Madrid, Círculo de Lectores, 2005, pp. 449-598.

YURKIEVICH, Saúl, «Antecedentes de esta edición», en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Madrid, Círculo de Lectores, pp. 1323-1331.

## **10. Conclusión**

CORTÁZAR, Julio, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

