

JULIO CORTÁZAR, POETA

PLANTEO

A veinte años de la muerte de Julio Cortázar o, mejor aun, a noventa de su nacimiento, y como un modo de homenaje, no voy a hablar del narrador, cosa que en principio parecería más pertinente, sino del poeta, tanto por afinidad personal como por halagarlo. Me parece que Cortázar habría estado más que satisfecho de ser considerado por su poesía, sobre todo teniendo en cuenta aquel lamento en entrevista con Picon-Garfield (1978: 42) por no haber producido una obra "exclusivamente poética". Además, aparte del lugar académico desde el que me toca hablar, lo haré desde mi propia experiencia de lectora, completamente seducida por su discurso: una y otra vez lo acepto, no importan los años transcurridos, entro en él y sigo queriendo más.

Lo que voy a hacer en esta ocasión será simplemente bosquejar el derrotero poético de Cortázar, diacrónicamente, señalar algunos rasgos generales y otros particulares, observar de modo especial algunas características de *Salvo el crepúsculo*, y, sobre todo, voy a leer poemas.

INTRODUCCIÓN

Los estudios acerca de Julio Cortázar como poeta, en verdad, no abundan. Entre ellos es de rigor mencionar el libro de Graciela Maturo *Julio Cortázar y el hombre nuevo* como el primero en considerar detenida y valorativamente su escritura poética; de igual modo, es insoslayable la mención y obligada la consulta de los trabajos de Daniel Mesa Gancedo, de la Universidad de Zaragoza, quien se ha doctorado con una tesis sobre la poesía de Cortázar¹.

La obra poética de nuestro autor no es en absoluto fácil de establecer. La crítica suele atenerse a los libros expresamente presentados como poéticos: *Presencia* (publicado en 1938, con el seudónimo de Julio Denis), *Pameos y meopas* (publicado en 1971) y *Salvo el crepúsculo* (publicado en 1984). Con criterio un poco más amplio podríamos incluir también *Los reyes* (publicado en 1949), *Último round* (publicado en 1972) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (publicado en 1967); además, habría que mencionar una traducción al italiano, *Raggioni della colera* (con dos ediciones, 1982 y 1995)². Lo cierto es que

después del primer libro de poemas, el corpus poético de Cortázar aparece desperdigado y -señala Mesa Gancedo- «en marcha», ya que "cada fase borra la anterior, pero dejando huellas" (Mesa Gancedo, 2002b³), y lo explica así:

Presencia desaparece pronto, sin dejar apenas rastro; *Salvo el crepúsculo* expulsa del hábeas (o al menos del mercado) a *Pameos y meopas*, y *Raggioni della colera* [...] puede decirse que no ha[n] entrado en él. La obra poética édita completa, sin embargo, se encuentra en la unión de todos esos lugares, más los textos que desde el comienzo no fueron allí recogidos (Mesa Gancedo, 2002b: nota al pie/ 5).

Con esta observación acerca de los disperso de la poesía de Julio Cortázar, subrayo el carácter de bosquejo, más o menos conocido, de la línea que trazaré, en la que quedarán varias puertas abiertas, porque hay mucho para indagar sobre este tema.

PRESENCIA

Al leer *Presencia* nos encontramos con cuarenta y tres poemas que, sin saber quién los emite, nadie identificaría como cortazarianos. Se trata de sonetos con abundantes rimas internas y con un lenguaje todavía marcado como poético. Veamos un ejemplo:

Música II

Ala de estela lúcida, en la albura
libre de los levantes policromos,
salina, dilatada por los lomos
que prolongan en juego la llanura.

Ilírica, en asomos de tersura
que abren canción de dólmenes y domos
y que trizan el día en los aromos
donde sueña la grávida criatura.

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!

Además de la veta muy mallarmeana, Julio Denis muestra alguna relación respecto de la llamada generación del 40, con la que comparte devociones - uno de los sonetos se llama "Neruda"- y reconocimientos -una sección entera, "Sonetos a la presencia", está dedicada al poeta Eduardo Jonquières⁴-. Desde

ya, quien se aboque a un análisis minucioso encontrará varias raíces de lo que después desarrolla Cortázar, como su conocido gusto por la música -otro de los sonetos se intitula "Jazz"-; pero, sin duda, a primera vista composiciones como ésta que acabamos de leer, con su aliterado universo de "albura", "levantes", Iliria, "dólmenes", "domos" y peplos, parecen ajenas. En *Salvo el crepúsculo*, donde incorpora un soneto de los años cuarenta -no de *Presencia*-, Cortázar caracteriza la época como un "tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad". (1984: 120)

TANTEOS HACIA UNA IDENTIDAD RECONOCIBLE

Diez años después, en 1949, empieza a escucharse una voz más reconocible debido a la asimilación de una estética y de una poética distintas, que ensayísticamente pueden hallarse antes, en 1947, en *Teoría del túnel*. Este cambio se detecta en los poemas incluidos en sus primeras novelas, publicadas póstumamente en 1986: *Divertimento* (escrita en 1949) y *El examen* (escrita en 1950). En *Divertimento* hay aún cierta oscilación representada en la presencia de dos personajes poetas, Jorge e Insecto. Jorge dicta a su hermana Marta poemas automáticos, que devienen cuando él cae en una especie de trance, buscado, y a partir de una palabra empieza a crear⁵.

Insecto, por su parte, quien confiesa haber escrito un libro de sonetos⁶, compone los poemas que en su diversidad completan el cuadro de los tanteos líricos; así, por ejemplo, está el poema "Probablemente falso" (1949: 74), que guarda una notable similitud con las viñetas de *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo⁷; por otro lado leemos los "Cantos argentinos" (1949: 103/104), que no abandonan del todo los aires telúricos cuarentistas⁸; y también encontramos una composición como "Java" (1949: 140), donde se define un poco más el rumbo seguido después por la poesía cortazariana, de hecho este poema figura en *Salvo el crepúsculo* (1984: 116/117):

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**⁹ ceniza
con el organillero que remonta en la esquina
los tristes huesecillos de un pez y una amapola.

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.

Ahora sí, aun escandido en casi perfectos heptasílabos, se hace familiar este sujeto solitario y noctámbulo, traspasado por la nostalgia de volver y por el anhelo de irse, melancólico rondando la letra de una *java*, con un lenguaje más coloquial, a pesar de que quedan algunos "oh" rezagados, interjecciones que más adelante no se permitirá. Sobre estos "oh" inmediatamente a continuación del poema en *Salvo el crepúsculo* dice: "Se le nota el tiempo -dice Polanco./ - Oh sí -digo yo, que de golpe me siento capaz de volver a escribir «oh» sin sentirme idiota". (1984: 117)

En *El examen* encontramos, nuevamente, a dos personajes poetas, Andrés y Juan. Andrés no muestra sus poemas ni su diario que, desgajado de su novela de origen por Cortázar mismo, se convertirá en otra obra publicada póstumamente, *Diario de Andrés Fava* (en 1995). Juan, en cambio, sí comparte algunas de sus composiciones; es el autor de "Fauna y flora del río" (1950a: 64/65), de "Los dioses" (1950a: 87) y de "Entronización" (1950 a: 184/185), también recogidos en *Raggioni della colera* (1982: 17, 131 y 33) y en *Salvo el crepúsculo* (1984: 321, 78 y 344). "Entronización" canta loas para la fiesta en una casa de familia en ocasión de la llegada de una heladera eléctrica. El verso final, "Hosanna, Westinghouse, hosanna, hosanna", manifiesta esa acción tan cara a Julio de hacer evidente lo ridículo de la situación y, a la par, desnudar uno de los garantes del orden establecido: en este caso, el consumo, denunciado ya en el epígrafe, de e. e. Cummings, "*progress is a comfortable disease*". Otros garantes, familia, profesión, escuela, creencias, que acercan el riesgo del encasillamiento, serán asimismo motivo de rebelión y blanco de

ataque; por ejemplo, en "La madre" (1984: 329/330) el sujeto declara con leve culpa filial no poder ser el hijo "honrado, cariñoso, jubilable, diplomado"; o en "Empleados nacionales, hurrah!", la identidad personal queda acotada a las todopoderosas ocho horas diarias por las que cobrar y vivir se confunden en los dos versos iniciales: "Éste que vive de su sueldo,/ ése que suelda de su vive" (1984: 327); o en "1950 Año del Libertador, etc.", donde la argentinidad tan promocionada aparece convertida en grillete:

[...]
Llorá, argentino, llorá por fin un llanto
de verdad, cara al tiempo
[...]
llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta,
llorá tu nombramiento o tu diploma
que te encerraron en la prosperidad o en la desgracia,
que en la llanura más inmensa te estaquearon
a un terrenito que pagaste
en cuotas trimestrales. (1984: 327)

Un factor determinante para la transformación estética en Cortázar fue, sin duda, su incursión primero teórica y después más personalmente comprometida en el surrealismo y en el existencialismo. Buena muestra de estas indagaciones es su ya aludida *Teoría del túnel* (1947). Sin embargo, como suele ocurrir, las influencias personales directas son las más contundentes, por lo que opino que una motivación decisiva para el cambio pudo haber sido la amistad del poeta Fredi Guthmann, de quien recientemente, en 1997, se ha publicado una antología muy interesante, *La gran respiración bailada*¹⁰. Sabemos fehacientemente del papel de maestro que Guthmann desempeñó en un momento respecto de nuestro autor. Habría que hacer un análisis exhaustivo de los poemas de cada uno y de su mutua correspondencia para verificar hasta qué punto ha sido clave esta influencia, o no.

Tiempo después, en *Los premios* (publicada en 1960), la poesía irrumpe en las meditaciones de Persio y el texto poético, al igual que en *Divertimento* y en *El examen*, está destacado en bastardilla, de modo que se lo señala como algo diferente. Esas meditaciones, entre otras cosas, dan curso al consabido sentimiento nostálgico de Cortázar: "[...] *Argentina mía allá en el fondo de este telón fosforescente, calles apagadas cuando no siniestras de Chacarita, rodar de colectivos envenenados de color y estampas! Todo me une porque todo me lacera, [...]*" (1960: 225). En medio del fluir de este deseo-evocación se cruza la

metapoesía, el programa poético por negación, cuando Persio se ve a sí mismo como: "*Túpac Amaru cósmico, ridículo, babeando palabras que aun en mi oído irreductible parecen inspiradas por La Prensa de los domingos o por alguna disertación del doctor Restelli, profesor de enseñanza secundaria.*" (ibídem). Todavía sobrevive la idea de que el lenguaje poético es de naturaleza distinta; o, quizá, lo que asoma es la pretensión de que la poesía llegue más lejos, alcance otra cosa, como lo sugieren las líneas que siguen, donde el proyecto - que tiene "*horror de la ecolalia, del inane retruicano*" (1960: 224)- busca una comprensión que sea experiencia total, y no meramente libresca:

[...] *crucificado en la pampa, boca arriba contra el silencio de millones de gatos lúcidos mirándome desde el reguero lácteo que beben impasibles, hubiera accedido acaso a lo que me hurtaban las lecturas, comprendido de golpe los sentidos segundos y terceros de tanta guía telefónica, del ferrocarril que didácticamente esgrimí ayer para ilustración del comprensivo Medrano [...].* (1960: 225)¹¹

PAMEOS Y MEOPAS

Esa aspiración a que la poesía sea una vivencia, y profunda, está explícita en su prólogo a *Pameos y meopas*, segundo libro de poemas publicado por Cortázar y que reúne la mayor parte de las composiciones de *Raggioni della colera*. Allí habla de "otra visión del hombre y de la historia [que] apunta incontenible, otra manera de ser y de expresarse" (1971: 9). Lo mismo en su *Teoría del túnel*, donde postula la poesía "como conocimiento vivencial de las/ instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre." (1947: 106/107)¹²

En este imperdible y lúcido prólogo, "Por lo demás es lo de menos", el autor culpa a Gianni Toti¹³ -el traductor de *Raggioni...*-, a Joaquín Marco y a José Agustín Goytisolo de la publicación de esos pameos, meopas o lo que se quiera; cualquier cosa, al parecer, menos poemas. Cortázar da a la prensa estos textos, entonces, tan sólo por pedido de sus "amigos insensatos" (1971: 8), ya que -dice- nunca creyó necesario publicarlos y los considera "excesivamente personales" (ibídem).

Aquí los poemas se agrupan ordenadamente en seis apartados, cada uno con lugar y fecha de composición: tres consignan Buenos Aires - París, dos, París y uno, Roma; y en cuanto a las fechas, sacando un promedio, la

mayoría fueron escritos entre 1951 y 1958. Estos datos hacen posible aplicar perfectamente la conclusión proveniente de algunos estudios estadísticos anglosajones (específicamente, australianos) según los cuales el tiempo que toma la adaptación efectiva a un nuevo lugar de residencia es de siete años, y tal es el lapso transcurrido entre el 51 y el 58. Esta información, tan exterior, ayuda, sin embargo, a leer *Pameos y meopas* como el libro poético que da cuenta de la experiencia de transición; podríamos identificarlo con un puente de ida y vuelta, para aplicar la imaginería adecuada.

A diferencia del primer libro de poemas, el segundo manifiesta pluralidad de rutas poéticas. Hay algunos, breves, escuetos y más puramente líricos, como "El sueño", donde, además está sintetizado el considerable peso de lo onírico en Cortázar:

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta. (1971: 119)¹⁴

A su vez, hallamos, más abundantes, pameos y meopas con un entramado fuertemente anecdótico y un desarrollo más extenso y coloquial.

Entre las composiciones ocupan un lugar destacado por habitual las de tema amoroso, como, por ejemplo, "*Billet doux*":

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 adelante, con las manos gentilmente
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.
[...] (1971: 130)

También son muchas las que evocan el "lado de acá" desde el "lado de allá"; así "Milonga":

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.
[...] (1971: 46)

Otras tantas, por continuar mencionando las de tema más recurrente y más fácil de atribuir a Cortázar, se rebelan, como señalamos antes, contra el casi ineludible sistema establecido, como en "El niño bueno", donde el sujeto mismo se reconoce domesticado, uno más:

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. (1971: 17)

Ese mismo sistema es denunciado en "Las tejedoras", donde la mujer ya no es la atractiva "dadora de infinito", sino la que con su artesanía puede provocar la parálisis definitiva, la Gran Costumbre:

Las conozco, las horribles, las tejedoras envueltas en pelusas,
[...]
Hijas de la siesta, pálidas babosas escondidas del sol,
en cada patio con tinajas crece su veneno y su paciencia,
[...]
en cada hueco donde el tiempo sea un pulóver.
Teje, mujer verde, mujer húmeda, teje, teje,
[...]
esa lenta manera de vida, ese aceite de oficinas y universidades,
esa pasión de domingo a la tarde en las tribunas.
[...]
Tejen olvido, estupidez y lágrimas,
tejen, de día y noche tejen la ropa interna, tejen la bolsa donde se ahoga el
corazón.
[...]
¡Ahí vienen, vienen! Monstruos de nombre blando, tejedoras,
hacendosas mujeres de los hogares nacionales, oficinistas, rubias
mantenidas, pálidas novicias. [...]
[...]
Ya están aquí, ya se levantan sin hablar,
solamente las manos donde agujas brillantes van y vienen,
y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son
cienpiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable
de tangos y discursos. (1971: 34/36)

Esta línea, en que lo rioplatense/ parisino asoma en cada sintagma, resulta la más identificable para los lectores del Cortázar narrador, pero necesario es decir que, aparte, de entre sus excursos poéticos nunca

desaparecen los sonetos. El rebelde Cortázar dice de esta forma tradicional, convencional e institucionalizada:

¿Sonetos, en este tiempo de tormenta? Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos. Después de todo el soneto es el agazapado incubo de la poesía en lengua castellana, y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto [...]. (1984: 185)

Y los hay muy distintos. Desde este poema erótico con tinte baudeleriano en siglo XX, "La obediencia":

Una antigua vez más se alza el reclamo
desde el canto trivial y la guitarra,
la doble soledad que nos amarra
noche a noche en un bar, y no te amo,

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.

Dos cuerpos que murmuran su vigilia
bajo el empecinado centinela
del simulacro de este amor yacente,

qué amarga servidumbre reconcilia
la sombra equinoccial que te modela
con esta pálida áura de occidente. (1971: 76)

Hasta llegar a alguno más tanguero y melancólico, profundamente emotivo, como "Los amigos":

En el tabaco, en el café, en el vino,
al borde de la noche se levantan
como esas voces que a lo lejos cantan
sin que se sepa qué, por el camino.

Livianamente hermanos del destino,
dióscuros, sombras pálidas, me espantan
las moscas de los hábitos, me aguantan
que siga a flote en tanto remolino.

Los muertos hablan más, pero al oído,
y los vivos son mano tibia y techo,
suma de lo ganado y lo perdido.

Así un día, en la barca de la sombra,
de tanta ausencia abrigará mi pecho
esta antigua ternura que los nombra. (1971: 69)

Ya en esta recopilación que es *Pameos y meopas*, en este "herbario para los días de lluvia" (1971: 8), como Cortázar se refiere a su libro, vemos como características la disparidad de logros y la heterogeneidad de estilos, que luego se repetirán, afianzadas, en *Salvo el crepúsculo*, donde reaparecen casi todos estos poemas.

SALVO EL CREPÚSCULO

Esta última publicación por parte del autor, cuyo título -sabemos- proviene de un haiku de Basho ("*Este camino/ ya nadie lo recorre/ salvo el crepúsculo*"), en un gesto más de espontaneidad programada reúne composiciones desparejas y muy diversas, de manera similar a la de *Pameos y meopas*, aunque un poco más abarcadora todavía. Incorpora, por ejemplo, letras de tangos que fueron musicalizados por Edgardo Cantón y cantados por Tata Cedrón; y los insólitos sonetos *in italico modo*, donde Cortázar fabrica una lengua mezcla de unas pocas palabras verdaderamente italianas y otras tantas inventadas, y en los que -dice- "lo único verdadero es el soneto como forma". (1984: 104)

Pero no se queda sólo en extender la variedad de poemas en cuanto a su época de origen, a su temática y a sus calidades, sino que suma textos de otros autores (entre ellos los argentinos son Ricardo Molinari, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Enrique Molina, Ulyses Petit de Murat, Francisco Urondo y Ricardo Güiraldes¹⁵); incluye citas de canciones populares (de Joni Mitchell, de una *java*, de un tango de Homero Manzi); agrega inscripciones en el margen de la página; introduce comentarios sobre los poemas transcritos; publica un capítulo desechado de *Libro de Manuel* (1973), "La noche de Lala" (1984: 191/195); e intercala varias prosas, algunas autobiográficas y otras más exclusivamente ligadas a su poética.

Junto a esta heterogeneidad extrema, cuya consideración merecería mayor detenimiento, me interesa ocuparme brevemente de aquello que en mi opinión da a *Salvo el crepúsculo* su carácter propio. En pro de la claridad podríamos llamarlo su estructura, o, con mayor exactitud, su armado.

En *Salvo el crepúsculo*, presentado para su venta como libro de poemas, Cortázar rompe con un género más: el género poemario. Esta ruptura ya está

incipientemente propuesta en el texto inicial, pariente del "Tablero de direcciones" de *Rayuela*:

Discurso del no método, método del no discurso, y así vamos.
Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología [que sí estaba presente en *Pameos y meopas*], 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, nos deja plantados? (1984: 13)

De acuerdo con este "método del no discurso" que es puerta de acceso a *Salvo el crepúsculo*, no hay en este libro estructura preestablecida ni jerarquías, y por cierto lo heteróclito del conjunto invita más bien a una lectura salteada. Pero, por otra parte, y contradictoriamente, hay un yo-guía.

El yo-guía por momentos toma el oficio de autobiógrafo de la propia poesía y se refiere, en general, a sus gustos, a sus influencias (1984: 257), a sus dificultades (1984: 250) y a sus facilidades (1984: 43/44), a sus circunstancias de escritura (1984: 243/244), a sus recurrencias (1984: 139) y al estado de la poesía en la Argentina hacia 1950 (1984: 337).

Este trabajo de hilvanado de partes es lo que otorga a esta obra el sentido de testamento poético. En el libro aparece claramente el yo del autor, para ir poniendo cada cosa en su lugar, no tanto en una línea histórica, cuanto en relación con la propia configuración existencial. Es esta manifiesta lectura de sí mismo la que, además de ayudar a la ruptura del género poemario, conmueve hondamente, porque somos testigos de un íntimo revisarse que deja de lado la selección de logros poéticos para enfocar los verdaderos núcleos de sentido, los más vitales.

Lo que queremos observar, entonces, es el proceso que une los componentes. Un proceso que se presenta expresamente como *work in progress* cuando en un punto del libro el sujeto afirma: "Si ya fui capaz de llegar hasta aquí [...], voy a seguir adelante aunque me pase lo que al pobre Mordred en el cuento de P. G. Woodhouse" (1984: 122). Y lo que le pasa al "pobre Mordred" es que sus amigos se horrorizan porque escribe poemas, ante lo cual Cortázar consuela al personaje:

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 «conmovedoramente

malos». Y eso que sólo conoce los pocos que he publicado; imagínate ahora la cara que va a poner, Mordred. (1984: 122)

A lo largo de este objeto libro numerosas veces en las prosas que intercala Cortázar se refiere clara y directamente al trabajo de armado. Así, por ejemplo, cuenta que la mano se le mueve como la de un rabadomante y, en consecuencia, explica lo que le acontece:

[...] y así me ocurre esta misma tarde vacilar entre fajos de viejos papeles, dejándolos de lado sin la menor razón atendible para traerme en cambio una libretita de tapas verdes donde allá por los años sesenta escribí poemas mientras cambiaba de avión en Amsterdam. De tan puro desorden va naciendo un orden [...] (1984: 62)

De igual modo dice lo que definitivamente quiere evitar en *Salvo el crepúsculo*, el "aire de antología" y las "mariposas clavadas en un cartón"; por el contrario, busca:

[...] una ecología poética, atisbarme y a veces reconocerme desde mundos diferentes, desde cosas que sólo los poemas no habían olvidado y me guardaban como viejas fotografías fieles. No aceptar otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos. (1984: 62)

Los temores o los riesgos de este juego de entramado son el recelo de lo autobiográfico, de lo antológico y de la timidez, las tres cabezas de Cerbero, según Cortázar; y por cierto son temores justificados, porque *Salvo el crepúsculo* para los asiduos cortazarianos tiene mucho de confesión estética, mucho de recopilación de obra y mucho de autobiográfico. Pero -dice- sigue adelante con éste que llama "jodido libro". (1984: 65)

Las partes se van articulando sin sistematización, según él mismo revela ("desenrollo simplemente el piolín de esta madeja de papeles acumulados a lo largo de cuatro décadas cuatro" -1984: 111-), y saca "poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables". (1984: 65) Sin embargo, a pesar de esta no organicidad, hay apartados, lo mismo que en *Pameos y meopas*, sólo que ahora el criterio es temático. Estas secciones, muy coherentes en sí mismas, son lo único registrado en el índice. Gracias a ellas, la disparidad absoluta de elementos convocados adquiere armonía. Los papelititos se orquestan al ser leídos en relación con el título de la sección que los incluye. Tan presente tiene Cortázar

esos encabezados como hilo rector, que en el interior de algunas secciones vuelve a aludir a ellos con designaciones sinonímicas, como quien retoma el tema después de una digresión: así por ejemplo en el apartado "Con tangos" se refiere a lo que está reuniendo como "esta guitarreada" (1984: 77), y en "El agua entre los dedos" alude al conjunto como "este políptico enamorado". (1984: 120) De modo que los sintagmas que dan título a cada subdivisión asumen una función protagónica y necesaria.

Aparte de éste, los recursos para el urdido de *Salvo el crepúsculo* son variados. Fundamentalmente se trata de comentarios sobre los poemas transcritos, ya sea valorativos, en relación con la traducción de algunos términos (como en "Save it, pretty mama", donde en una anotación en el margen dice: "Por supuesto, la traducción de *to save* no es correcta [...] -1984: 113/14-), o relativos a sus circunstancias de origen (como en "Milonga", "cuando escribí este poema todavía me quedaban amigos en mi tierra [...]" - 1984: 75/76-). E incluso se refiere, como en una puesta en abismo, a su acción de comentar la recopilación de poemas que él mismo escribió. (1984: 252)

Sobre la misma marcha del trabajo también hay breves altos en el camino para mirar lo hecho hasta el momento; así se introduce la voz del *alter ego* Calac que irónicamente le dice al sujeto-guía-armador que parece que se ha pasado la vida en Nairobi, aludiendo a los varios poemas que consignan ese lugar y el año 1976, época y ciudad en que Cortázar estuvo ejerciendo de revisor de la Unesco. A este acertado comentario de Calac agrego por mi cuenta que está muy justificada tal presencia, ya que los poemas provenientes de esas circunstancias son de los mejores del libro, por ejemplo, como "Rechiflao en mi tristeza" (1984: 69).

Otro de los recursos es el sencillo uso de la goma de pegar, que sirve para construir la sección "Permutaciones"; dice-: "[...] entremezclo los papelitos en cuestión para ir armando la página a pura goma de pegar. De ninguna manera busco un orden que privilegie una lectura lineal, incluso lamento ciertas secuencias que hubieran podido ser más bellas, pero se trata precisamente de que el lector las encuentre si tiene ganas de jugar" (1984: 128). Así salen los poemas "Helecho" (1984: 133) y "Espejo roto" (1984: 135).

Por otro lado, el género poemario se quiebra en uno de sus aspectos centrales: el de la unidad de la voz. Por cierto la variedad en este aspecto no responde a desplazamientos ni a transformaciones del sujeto lírico -aunque pueda haberlos-, sino a que el yo-armador incorpora citas explícitas de otros autores como textos propios. Si tuviéramos que confeccionar un índice que no se limitara a las secciones, habría que consignar también estos fragmentos, que figuran siempre con fuente y con autor. No se trata de epígrafes -y en esto coincido con David Lagmanovich (1993)-, sino de textos ciento por ciento apropiados. Tan sustancialmente los incorpora, que los coloca en el mismo rango de un poema suyo. Uno de los casos más evidentes de esta operación está en la sección "De edades y tiempos", una suerte de balance o de recuento. Allí leemos un fragmento de *Altazor* de Vicente Huidobro que Cortázar incluye con un título, "Un buen programa", como si se tratara de un poema de su cosecha:

Poeta
Antipoeta
Culto
Anticulto
Animal metafísico cargado de congojas
Animal espontáneo sangrando sus problemas

VICENTE HUIDOBRO, *Altazor* (1984: 45)

Y sabemos que éste vaivén antitético es buena cifra de la búsqueda cortazariana en sus textos.

Otro ejemplo muy transparente de esta misma operación está en la sección "Arrimos", la primera. El semema 'arrimo' refiere 'modo de acercamiento', 'intento de ingreso', esto es, 'movimiento de aproximación'. Y Cortázar cierra esta sección con un poema concreto de Haroldo de Campos (1984: 39), con forma de cuña o de punta de flecha, que con claridad busca abrirse paso en lo que sigue, *arrimarse* al resto del libro.

Entre los textos metapoéticos hay uno que merece especial atención: "Para escuchar con audífonos". Se trata de un magistral arrimo (acorde con el título de la sección en que está) a la experiencia de leer poesía, magistral tanto por lo didáctico como por su logrado desarrollo, que se basa en un paralelo

entre la experiencia de escuchar música con audífonos, sus efectos, y la experiencia de leer poesía.¹⁶

Aquí el autor postula su propio modo de acercarse al poema como lector, propuesta que lo pone como primer destinatario, ya que no olvidemos que en *Salvo el crepúsculo* Cortázar se está leyendo a sí mismo. (1984: 31/38) De modo que, para formar este libro e ingresar en cada uno de sus textos, habrá tenido que calzarse los audífonos con cuidado, mientras todo seguía su transcurso, para sentir poco a poco que la música/ el poema no era algo separado de sí:

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.
(1984:36/37)

El tejido de esa tela es el de *Salvo el crepúsculo*; y la araña es este 'autor-lector-crítico-sujeto del enunciado-compiler' que, también, es uno solo con su poema.¹⁷

LA POESÍA EN SUS NOVELAS

Desde ya, no podemos hablar del Cortázar poeta sin tener en cuenta el lugar donde su poesía ha alcanzado el grado más alto, el más eficaz. Me refiero naturalmente a sus novelas. En ellas está la poesía de mayor peso, la impostergable, aunque para él el uso del molde "poema" fuese una necesidad y un ejercicio seductor. Y digo en sus novelas más que en sus cuentos porque la fisonomía más abierta, más permeable, deja espacio para efusiones líricas, que no hacen tanto a la acción propiamente dicha, sino al interior derrotero de búsqueda un tanto errática que caracteriza a los protagonistas de todas ellas.

En las novelas la poesía está presente de varias maneras: 1) bajo la forma de cita o de alusión, con lo que estaríamos considerando al Cortázar lector de poesía (Mesa Gancedo, 1996b); 2) inserta como tema de reflexión individual o de conversación entre los personajes; 3) llevada al plano de la anécdota como actividad de algunos protagonistas (ya hemos visto los ejemplos de *Divertimento* y de *El examen*); 4) y, sobre todo, particularmente tangible en algunos párrafos, capítulos o frases donde lo que cuenta es ese

medular comercio con y en el lenguaje asimilado a un intrincado juego de amor/odio, o de atracción/rechazo, un combate/acuerdo cuerpo a cuerpo con el idioma, con sus mínimos componentes, una relación hecha de minucias, de ínfimos contactos transformadores. El *Diario de Andrés Fava*, al que prefiere llamar "nocturno" (1950a: 23), en su octava parte registra al modo de una crónica algo de esta personalísima relación en un momento determinado. Refiere cómo súbitamente "los ritmos se exigían distintos" (1950b: 51); cuenta cómo de repente advirtió la "necesidad de dejar imbricarse las cláusulas", de "Que la prosa fuera como el oleaje [...] Sensación de libertad, [...] de *mostración* y no ya de *descripción*" (1950b: 53); y expone luego otro cambio que se le impuso, todavía más radical:

el impulso de expresar los bloques de materia (y esto era ya sumisión total a la mecánica -!- de la poesía, a la forma en/ que ésta irrumpe y se da) [que] me condujo a esto a deshacer la horizontalidad *sucesiva* (no es nuevo, ya lo sé; pero me es nuevo) y de un salto desparramar, salpicar en el papel lo que, realmente, era un coletazo de ola, una vivencia global. O sea lo que entendió Mallarmé, lo que hicieron Guillaume y Pierre Reverdy. Pero yo *narraba*. Por eso los pentagramas siguen marcando el camino. Salto cuando hace falta, y si todo es, en suma, poema, mi poema cuenta, es decir muestra una cara, un acto, va por la calle [...] (1950b: 53/54)

La poesía en sus novelas, entonces, está especialmente presente como ritmo. Ya en *Los premios* Persio anuncia un anhelo al respecto: "*no serán palabras sino ritmos puros, dibujos en lo más sensible de la palma de la tercera mano*". (1960: 226). Evidentemente aquí brota un principio remoto de la novela futura, lo que logrará en *Rayuela*, aunque en ella Horacio continúe quejándose de las "perras negras" (1963: 351) como Persio lo hacía respecto de las "perras hambrientas y alzadas." (1960: 223)

Sabemos que este lugar clave del ritmo, muy bien analizado por Mario Goloboff (1977), está expresamente dicho en la morelliana del capítulo 82 de *Rayuela*, donde el *swing* es descubierto como el motor de toda composición¹⁸. Como ejemplo de esta poesía rítmica, necesaria y nuclear en sus novelas podríamos darnos un lujo final y leer un fragmento del capítulo 144, donde el ritmo se acelera y se desacelera estableciendo por momentos una amplia

cadencia de golpes que, súbitamente, se convierte en un movimiento breve para dar lugar, de inmediato, a un nuevo compás:

Los perfumes, los himnos órficos, las algalias en primera y en segunda acepción... Aquí olés a crisoprasio. Aquí, esperá un poco, aquí es como perejil pero apenas, un pedacito perdido en una piel de gamuza. Aquí empezás a oler a vos misma. Qué raro, verdad, que una mujer no pueda olerse como la huele el hombre. Aquí exactamente. No te muevas, dejame. Olés a jalea real, a miel en un pote de tabaco, a algas aunque sea tópico decirlo. Hay tantas algas, la Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma. Ciertos días el olor a alga se mezclaba con una cadencia más espesa, entonces yo tenía que apelar a la perversidad -pero era una perversidad palatina, entendé, un lujo de bulgaróctono, de senescal rodeado de obediencia nocturna-, para acercar los labios a los suyos, tocar con la lengua esa ligera llama rosa que titilaba rodeada de sombra, y después, como hago ahora con vos, le iba apartando muy despacio los muslos, la tendía un poco de lado y la respiraba interminablemente, sintiendo cómo su mano, sin que yo se lo pidiera, empezaba a desgajarme a mí mismo como la llama empieza a arrancar sus topacios de un papel de diario arrugado. Entonces cesaban los perfumes, maravillosamente cesaban y todo era sabor, mordedura, jugos esenciales que corrían por la boca, la caída en esa sombra, the primeval darkness, el cubo de la rueda de los orígenes. Sí, en el instante de la animalidad más agachada, más cerca de la excreción y sus aparatos indescriptibles, ahí se dibujan las figuras iniciales y finales, ahí en la caverna viscosa de tus alivios cotidianos está temblando Aldebarán, saltan los genes y las constelaciones, todo se resume alfa y omega, coquille, cunt, concha, con, coño, milenio, Aramgedón, terramicina, oh, callate, no empecés allá arriba tus apariencias despreziables, tus fáciles espejos. Que silencio tu piel, qué abismos donde ruedan dados de esmeralda, cínifes y fénices y cráteres... (1963: 447)

CONCLUSIONES

La poesía de Julio Cortázar, que va desde serias abstracciones inasibles, pasando por composiciones de un divertido humor lúdico, u otras de un acongojado lamento de distancia, hasta contagiosas celebraciones por los más diversos encuentros, es una poesía casi siempre emotiva, muy atada a lo personal, mucho más que otras ficciones. Pero no por eso, desde ya, menos válida. A grandes rasgos, no se aparta de la vasta tradición romántico-simbolista-vanguardista (Mesa Gancedo, 2002b), ya sea cuando, en coordenadas argentinas, toca lo elegíaco del 40, lo neohumanista del 50, lo coloquial cotidiano del 60 o lo político del 70.

Dentro del sistema cortazariano, la poesía tiene una ubicación compleja. Es central en tanto sirve de espacio para la indagación lingüística, y es periférica por presentarse siempre enmascarada: a través del seudónimo del

primer libro, del anagrama del segundo, de la publicación disimulada en novelas y en almanaques (Mesa Gancedo, 2002b). Esta ubicación difusa le confiere una plasticidad singular. Considerada desde este rasgo de movilidad, de ser escurridiza, y -agregamos- de no asumir una sola cara, descubrimos que en Cortázar la poesía asume una función similar a la de lo fantástico, o todavía más potente: es la vía para no fijarse, para poder escapar de la máquina racionalista occidental, para abrirse al abanico de mundos posibles.

En cuanto a sus libros de poemas, merece especial atención el último, que en su atipicidad, en su deseo de no ser poemario, emula desde lejos a *Rayuela*.

Más allá de estudiar la ruptura del género poemario, interesante operación de ensamblaje en la que se superponen varias escrituras, vale la pena acercarse a *Salvo el crepúsculo* para conocer más íntimamente a este autor, ya que aparecen en este libro sus grandes amores, algunos no siempre claros en los relatos, como el cultivo del soneto -esto es, de una realización bastante clásica dentro de la "tura" que nos convoca-, y otros evidentes y señeros, como la nostalgia porteña, el erotismo profundo, la amistad, la bohemia, el humor y el gusto por algunos autores. Considero que para los lectores de Cortázar¹⁹, la lectura de *Salvo el crepúsculo* se torna necesaria por entrañable. Y si digo *Salvo el crepúsculo*, digo todos su poemas.

Quizá es la poesía de Cortázar, más precisamente los manejos que hace de ella a lo largo de más de cuarenta años, lo que mejor refleja su concepción de la literatura como un cuerpo vivo, en continua transformación, que va del soneto al *grafitti* o del haiku al tango, y que pide según el momento distintas ordenaciones, injertos o podas.

Así, los tres libros que dieron en ofrecer la mayoría de sus composiciones poéticas, con toda su heterogeneidad, presentan a primera vista un haz de líneas donde ninguna termina de cobrar relevancia, pero tomados en conjunto muestran otra visión. Estos poemas que Cortázar decía tan "excesivamente personales", en efecto lo son; y cada uno de los tres libros que los reúnen viene a ocupar un lugar casi ritual en su derrotero: *Presencia* es la apertura, la inauguración, el umbral; *Pameos y meopas*, el puente, el tablón, el pasaje; y *Salvo el crepúsculo* en su nueva reunión de poesías perfila un peculiar nuevo dibujo. Para ser fiel a Cortázar y coherente con su universo,

diremos que este postrero leerse a sí mismo²⁰ que es *Salvo el crepúsculo* equivale al recorrido final de su mandala.

Esta acción de *autorelectura* es -parfraseando a Oliveira- como caer en sí mismo, como colgar la conciencia allí donde colgó la ropa al acostarse (1982:22), es decir el logro de la deseada coincidencia final de uno consigo mismo, sin desdoblamiento ni binarismos.

BIBLIOGRAFÍA:

- BOCCHINO, Adriana A. 1991. "Salvo el crepúsculo de Julio Cortázar o volver atrás y recapitular", en: *Confluencia*, Revista Hispánica de Cultura y Literatura, University of Northern Colorado, Greeley (Colorado), Fall, Vol. 7, n° 1.
- CAMPRA, Rosalba. 1982. "La poesía di Julio Cortázar ovvero l'armonia del disordine", in: *Carte scoperte, Rivista Trimestrale, Multilibro/ Rocco Fontana Editore*, pp. 3/16. ["La poesía de Cortázar o la armonía del desorden", en: *Casa de las Américas*, set.-oct. 1987, n° 164].
- CORTÁZAR, Julio. 1938. *Presencia*. Bs.As., El Bibliófilo.
- 1947. *Teoría del túnel*. Ed. de Saúl Yurkievich. Bs.As., Alfaguara, 1994.
- 1949. *Divertimento*. Bs. As., Alfaguara, 1996.
- 1950a. *El examen*. Bs.As., Suma de Letras Argentinas, 2004. [Punto de Lectura 79/25].
- 1950b. *Diario de Andrés Fava*. Bs.As., Alfaguara, 1995.
- 1960. *Los premios*. Bs.As., Alfaguara, 2004.
- 1963. *Rayuela*. Ed. crítica. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX/ FCE, 2° ed.: 1996. [Archivos/ 16].
- 1971. *Pameos y meopas*. Barcelona, Editorial Llibres de Sinera. [Colección Ocnos/ 18].
- 1982. *Le raggioni della colera*. Trad. : Gianni Toti, in: *Carte scoperte, Rivista Trimestrale, Multilibro/ Rocco Fontana Editore*. pp.17/ 133.
- 1984. *Salvo el crepúsculo*. Bs.As., Sudamericana, 1993.
- GOLOBOFF, Mario. 1977. "El «hablar con figuras» de Cortázar", en: *Rayuela*. Ed. crítica. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX/ FCE, 2° ed.: 1996. [Archivos/ 16]. pp. 751/ 759.
- LAGMANOVICH, David. 1993. "El poeta Julio Cortázar", en: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, 18-20 de agosto, Facultad de Filosofía y Letras, universidad Nacional de Tucumán. pp. 36/44.
- MELCHIORE, Valeria. 1994. "Salvo el crepúsculo: la poesía de Julio Cortázar", en: *Acta de la Jornada de Estudio de la obra de Julio Cortázar*, 28 de octubre, Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. pp. 71/75.
- MESA GANCEDO, Daniel. 1996a. "La trama poética en los cuentos de Julio Cortázar", en: *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia, Caja Murcia. pp. 331/341.
- 1996b. "Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad", en: *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (La Rábida, 18-20 de septiembre, 1996), Sevilla, AEELH/ Universidad Internacional de Andalucía, 1998. pp. 357/370.
- 2002a. "Poésie rather hard to understand. Cortázar et la mantique dans la sémantique", dans: *Cortázar. De tous les côtés, La Licorne*, n° 60, UFR Langues Littératures, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Université de Poitiers. pp. 217/ 231.
- 2002b. "Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar", en: *Otra flor amarilla (antología). Homenaje a Julio Cortázar*. México, Dirección de Literatura/ Unam; Guadalajara, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar/ Universidad de Guadalajara.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn. 1978. *Cortázar por Cortázar*. México, Universidad Veracruzana.
- SOLA, Graciela de. 1968. "El poeta", en su: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Bs.As., Sudamericana. [Perspectivas].

YURKIEVICH, Saúl. 1994. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1997.

¹ No he podido consultar los libros del Dr. Mesa Gancedo debido a que es imposible hallarlos en la Argentina, al menos por el momento. Pero este crítico, a mi pedido, ha tenido la gentileza de hacerme llegar varios de sus trabajos, consignados en la bibliografía, y que considero de lectura obligatoria para quien pretenda abordar el tema de la poesía de Julio Cortázar.

² Los poemas de *Ragioni della colera* fueron escritos, revela Julio en su último libro, "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.*" (1984: 319)

³ Cuando cite este artículo no podré incluir el número de página por tratarse de un trabajo todavía en prensa.

⁴ "Estos nueve sonetos te están dedicados, Eduardo A. Jonquière" (JC, 1938: 45). Son: "Razón", "La presencia en el paisaje", "La presencia en la música", "Carta", "La presencia burlona", "Why not?", "Recuerdo", "Súplica" y "Devolución".

⁵ "-Escuchá, sonsa, ya lo tengo. Oigan los dos, ahora va a empezar. La palabra es *menta*, todo nace de ahí, lo veo todo pero no sé qué va a ser. Ahora esperen, *la sombra de la menta en los labios, el origen sigiloso de ciertas bebidas que se degustan bajo luces de humo, tornan alguna vez como palabras y se agregan al recuerdo para no dejarlo andar solo bajo las antiguas lunas* («Buen poema», me/ dijo Marta al oído mientras escribía velocísima). *Todo esto es vano, lo importante permanece en la actitud sobria de los edificios y las nubes bajas [...]*

Así es como recuerdo un anís seco y penetrante bebido en una casa de la calle Paysandú; una aloja devorada por el alto calor de Tucumán, y una granadina flor de fuego en un café japonés de Mendoza. En esta tierra de profundos vinos la geografía está colmada de sabores rojos o áureos, mostos picantes de San Juan, botellas de Bianchi cuyano y breve gloria en fuste altísimo de los Súter legendarios. Este vino es un caracol andino, aquél una noche sin sueño y transcurrida de acequias, y el más amargo y humilde, el vino del almacén en calles de tierra y sauces crecidos, las orillas de Buenos Aires donde el hastío llama la sed.

Jorge se detuvo para respirar ruidosamente, hizo un raro gesto con la boca.

-También es justo inclinarse sobre la diáfana pequeñez de los aguardientes, que... Mierda, ya no anda.

Se enderezó jadeando. El color le volvía a la cara, pero aún estaba ausente a medias. Se tiró en una silla.

-Demasiado espectáculo para tan poco -me dijo Marta-. Parece un catálogo de Arizu." (JC, 1949: 15/16)

⁶ Sobre el soneto emite Marta su opinión en cuatro versos bastante categóricos y terminantes: "El soneto/ pequeño feto/ se destaca/ pues huele a caca." (JC, 1949: 39)

⁷ "Se caía siempre de las sillas y pronto advirtieron que era inútil buscarle sofás profundos o sillones con altos brazos. Iba a sentarse, y se caía. A veces para atrás, casi siempre de lado. Pero se levantaba sonriendo porque era bondadosa y comprendía que las sillas no estaban allí para ella. Se acostumbró a vivir de pie; hacía el amor parada, comía parada, dormía parada por miedo a caerse de la cama, que es una silla para todo el cuerpo. El día que murió tuvieron que introducirla furtivamente en el ataúd y clavarlo de inmediato. Durante el velatorio se veía de tiempo en tiempo cómo el ataúd se inclinaba a los lados, y todos alababan el excelente criterio de los padres al clavarlo en seguida. Después que la enterraron, los padres fueron a las mueblerías/ y compraron muchas sillas, porque mientras ella estuvo en la casa no era posible tener sillas, ya que cada vez que ella quería sentarse se caía." (JC, 1949: 74/75)

⁸ -I- "Tiempo hueco barato/ donde guitarras blandas/ se enredan en las piernas/ y mujeres sin rostro/ sin senos sin pestañas/ con el vientre de piedra/ lloran en los caminos.// Ah giro de los vientos/ sin pájaros sin hojas/ los perros boca arriba/ olfatean en vano/ un material desnudo/ de

fragancia y contento/ un aire sin perdices/ sin tiempo sin amigos/ una vida sin patria/ un silencio de látigo/ que ni siquiera azota.// -II- El río baja por las costas/ con su alternada indiferencia/ y la ciudad lo considera/ como una perra perezosa.// Ni amor, ni espera, ni el combate/ del nadador contra la nada./ Con languidez de cortesana/ mira a su río Buenos Aires.// el tiempo es ese gris compadre/ pitando allí sin hacer nada." (JC, 1949: 103/104)

⁹ El destacado es nuestro.

¹⁰ Guthmann, Fredi. 1997. *La gran respiración bailada*. Ed. bilingüe con dos poemas inéditos de Julio Cortázar. Trad. Rafael Felipe Oteriño. Con la colaboración de Natacha Guthmann. Bs.As., Atuel. [en verdad, no son "inéditos"].

¹¹ Agregamos otra cita, donde el programa está aun más claro: "¿Cómo entrever la tercera mano sin ser ya uno con la poesía, esa traición de palabras al acecho, esa proxeneta de la hermosura, de la euforia, de los finales felices, de tanta prostitución encuadrada en tela y explicada en los institutos de estilística? No, no quiero poesía inteligible a bordo, ni tampoco voodoo o ritos iniciáticos. Otra cosa más inmediata, menos copulable por la palabra, algo libre de tradición para que por fin lo que toda tradición enmascara surja como un alfanje de plutonio a través de un biombo lleno de historias pintadas. Tirado en la alfalfa pude ingresar en ese orden, aprender sus formas, porque no serán palabras sino ritmos puros, dibujos en lo más sensible de la palma de la tercera mano, arquetipos radiantes, cueros sin peso donde se sostiene la gravedad y bulle dulcemente el germen de la gracia" (JC, 1960: 226).

¹² El texto continúa así: "Oscuramente: coexistencia y coconceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño. (1947:107). La idea de coconceptación de la vigilia y el sueño está desplegada en "Background" de *Salvo el crepúsculo* (1984: 18/22), donde sitúa a cada uno y le asigna un función: "[...] desde siempre he sabido que esa escritura -poemas, cuentos, novelas- era la sola fijación que me ha sido dada para no disolverme en ése que bebe su café matinal y sale a la calle para empezar un nuevo día. Nada tengo en contra de mi 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 siempre busqué o acepté hacer frente a mi trabajo diurno de escritura, de fijación que es también reconstitución. Así ha ido naciendo todo esto." (1984: 22)

¹³ "Como les explicaba el otro día a unos tipos que conozco y que se llaman Calac y Polanco, la culpa de lo que sigue la tiene un cronopio italiano que responde, si está de buen humor, al nombre de Gianni Toti, el cual después de decirme buenas salenas en la puerta del hotel donde se celebraba el Congreso Cultural de La Habana en 1968, procedió a descerrajar la afirmación siguiente, a saber:

-De todo lo que has escrito, lo que a mí realmente me gusta es tu poesía" (JC, 1971: 7).

¹⁴ Este tipo de realización poética de alto grado de condensación tiene algunas otras ocurrencias, como "Poema" (1971: 135): "Empapado de abejas,/ 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." (1971: 135)

¹⁵ Además: Marguerite Yourcenar, Haroldo de Campos, Vicente Huidobro, Julio Huasi, W. B. Yeats, Miguel Barnet, Francesco Colonna, John Keats, José Lezama Lima, Albert Beguin, Octavio Paz, Isak Dinesen, Robert Desnos, Georg Trakl, Rosario Castellanos, Guillaume Apollinaire, Aragon, César Vallejo, Clarice Lispector, Basho, Jean Cocteau, Raymond Roussel, Pedro Salinas, Nagajuna, Georges Schehade, Eliseo Diego, Jules Supervielle, Luis Cernuda, Rimbaud, Shelley, Faye Kicknosway, Dylan Thomas, Baudelaire, Lawrence Ferlinghetti, Federico García Lorca, Carlos Drummond de Andrade y James Krusoe.

¹⁶ Podemos leer otra aproximación a la experiencia de la poesía, pero desde el lado del autor, en *Diario de Andrés Fava*: "De pronto la visitación, la felicidad lancinante. *Tener el poema sin palabras*, enteramente/ formulado y esperando; saberlo. Sin tema, sin palabras, y *saberlo*. Un verso solo, purísimo [...]. Y de pronto, como en la concepción, o en el encuentro de dos palabras que se/ incendian en poesía [...]." (1950b: 11/12)

¹⁷ Esta multiplicidad de niveles coincidentes en una única instancia es bastante inmediatamente perceptible en uno de los mejores poemas de *Salvo el crepúsculo*, "Andele", escrito en Nairobi en 1976.

¹⁸ Dice Morelli: "un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro". (JC, 1963: 330)

¹⁹ Para el lector de su poesía Cortázar guarda un cariñoso golpe bajo, una mirada intimidatoria, cuando apela directamente a él al observar que ese lector "no-por-nada-es-lector-de-poesía" y le /nos pide: "Detrás de toda tristeza y toda nostalgia, quisiera que ese mismo lector sintiera el estallido de la vida y la gratitud de alguien que tanto la amó." (1984: 98) Y ya que hablamos de testamento, qué mejor legado que éste.

²⁰ Cortázar se define en *Salvo el crepúsculo* como "el lector inicial de una secuencia dentro de tantas posibles". (1984: 129)