# «UN TAL LUCAS»: AL BORDE DEL ESPEJO DEL TIEMPO

*Un tal Lucas* (1) es, con *Alguien que anda por ahí* (2), el libro menos comentado y más negativamente criticado de Julio Cortázar. No me interesa ahora quién puede tener razón en el supuesto de que las razones objetivas existan. Quiero mostrar simplemente cómo *Un tal Lucas* es otra muestra más de la unidad total de la narrativa cortazariana, de unas obsesiones recurrentes, y cómo, al mismo tiempo, es un libro que añade nuevas e importantes variaciones. Es frecuente hablar de unidad y diversidad, pero creo —pese a mi desprecio por lo categórico— que Cortázar es el escritor con más pluralidad de voces de la actual narrativa en lengua castellana, con relatos intelectuales, de conflictos filosóficos entre la razón y la intuición, otros de relaciones sofisticadas, generalmente centrados en personajes intelectuales de la clase media, los de fuerte sabor popular, a veces simples retratos costumbristas, o relatos de profundas vibraciones poemáticas allí donde la poesía se acerca a la música. Este último tipo de relato es tal vez el que mejor explica la multiplicidad en la unidad, precisamente porque es una búsqueda de la máxima unidad con todas sus sugerencias. Dice en «La dirección de la mirada», uno de los capítulos más importantes del libro: «Máquina eficaz del aedo o del bardo: lentamente, elegir y narrar. También el que escuha o el que lee: sólo intentando la desmultiplicación del vértigo. Entonces acaso sí, como el que desgaja de la multitud ese rostro que cifrará su vida» [p. 141], es decir, la unidad final tras la diversidad engañadora, desorientadora.

«Reunión», de *Todos los fuegos el fuego* (3), es un cuento político. Es bastante fácil identificar al narrador con Ernesto Che Guevara y, si se quiere, a Luis con Fidel Castro. Pero «Reunión» no es sólo un relato político como tampoco lo es «Alguien que anda por ahí», cuento del libro del mismo título. «Reunión» es el ejemplo de un texto que escapa lúcidamente del costumbrismo político para con-

(1) *Un tal Lucas*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1979.
(2) *Alguien que anda por ahí*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1977.
(3) *Todos los fuegos el fuego*, Edhasa, Barcelona, 1971.

vertirse en un himno de las aspiraciones humanas, donde lo más noble convive con lo más inmediato: lecturas, películas, bebida, tabaco, las «ganas de vivir» expresión del hedonismo cortazariano. Este nivel inmediato no le impide al narrador recordar un tema de Mozart, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del halalí del cazador (halalí que en «Lucas, sus pudores» es una ventosidad) y siente «cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantean una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía» [p. 60] y ve también la revolución «como la restitución de una melodía después de tantos años de roncos cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz» [p. 61]. Por eso de la música puede decir «Lucas, sus errantes canciones» que es «una tierra de nadie donde poco importa que Turandot sea frígida o Siegfried ario puro, los complejos y los mitos se resuelven en melodía y que, sólo cuenta una voz murmurando las palabras de la tribu, la recurrencia de lo que somos, de lo que vamos a ser» [p. 151]; y, el jazz de Johnny en «El perseguidor» de *Las armas secretas* (4), se sitúa «en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura» [p. 133]. En su ambición por acercar la prosa a la música, por eliminar su anécdota, en «Cazador de crepúsculos» *(Un tal Lucas)* escribe: «el clímax y el anticlímax, dos cosas que eliminaría para dejar tan sólo su lento juego interno, su calidoscopio de imperceptibles mutaciones» [p. 134].

*Un tal Lucas* es uno de los libros en que más claramente vemos la multiplicidad y donde de forma sistemática interesa más el desarrollo de la prosa que un posible anticlímax final de carácter autoritario. Lucas es, naturalmente, Cortázar (todo lo escrito es siempre del escritor), si bien no siempre es Lucas el centro de la ficción. De las tres partes en que está dividido el libro, en la segunda sólo aparece una referencia en «¿Qué es un polígrafo?», al mencionar una reseña de Samuel Johnson sobre el «Ensayo sobre las aguas, de Lucas». Si generalmente el narrador habla de Lucas y, por tanto, en tercera persona, en «Lucas, su patriotismo» lo hace en primera persona («De mi pasaporte me gustan...»), en «Maneras de estar preso» el narrador en primera persona es una mujer. Cortázar no los considera relatos (confirmando el énfasis en el desarrollo y una concepción unitaria del libro), sino «capítulos», pero los concibe también como una especie de miscelánea, pues en el mencionado «¿Qué es

(4) *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

un polígrafo?», comentando la diversidad temática en el doctor Johnson escribe: «Al fin y al cabo es lo que estoy haciendo en este libro» [p. 102]. No es sólo obvia la diversidad temática, sino también la diversidad de desarrollos. Sería bastante absurdo hacer una exposición de cada uno de los 47 capítulos más las tres importantes citas: este comentario no pretende sustituir la lectura del libro ni invita a leerlo; en el mejor de los casos, a releerlo. Me limito a señalar que no hay un orden expositivo: más bien un deseo de romperlo, ya que, por ejemplo, «Lucas, sus hospitales (I)» aparece en la primera parte y «Lucas, sus hospitales (II)» en la tercera, y «Observaciones ferroviarias» y «Familias» tienen por protagonistas a la señora Cinamomo y a la Ñata, pero no aparecen en orden sucesivo.

Cuentos de Cortázar como «El perseguidor», «Las babas del diablo», «Axolotl», etc., por no hablar de las discusiones y los envíos de *Rayuela,* permiten una exposición reflexiva de problemas teóricos que muchas veces afectan al desarrollo mismo de la narración. En *Un tal Lucas* hay también una serie de capítulos más reflexivos sobre la visión de la realidad, la escritura, el tiempo y el espacio, la oposición instinto/razón, las responsabilidades del escritor, etc. Por su carácter de «capítulo», la reflexión puede ser más inmediata, aunque en Cortázar hay siempre una obsesión por destrascendentalizar y desdramatizar; pero «Lucas, sus críticas de la realidad», «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias», *Now shut up, you distasteful Adbekunkus,* «Maneras de estar preso», «Lucas, sus discusiones partidarias» y como desarrollo textual «La dirección de la mirada» son las piezas más esenciales para seguir las ideas del escritor. Por otro lado, es difícil que el texto en apariencia más anecdótico no sea un reflejo iluminador de este centro de energía.

Uno de estos centros de energía está en la expresión activa de esta textualidad, en el desarrollo de la escritura, en el acto de escribir y en la conciencia del lenguaje, en su proceso de materialización; lo que permite, precisamente, quitarle su peso reflexivo y darle un tono de narración acentuado por las riquísimas variaciones rítmicas, la convivencia del tono reflexivo con el más conversacional o bien una ruptura brusca de esta convivencia. Lucas/Cortázar las palabras «tiende a superarlas en la palma de la mano y familiarizarse o rechazar según el color, el perfume o el tacto» [p. 31], «mira en la palma de su mano la palabra destinatario, le acaricia apenas el pelaje y la devuelve a su limbo incierto» [p. 32] como ya en «Las armas secretas» se nos dice que «Está llena de palabras, no hay más que mirarle las manos» [p. 209] o lucha «por arrancarse las imágenes como una tela de araña»; como en «Los pasos en la huellas» de

*Octaedro* (5), por poner un ejemplo, se le escapa la expresión de la palabra («la memoria, si algún nombre había que darle», «La invasión, si había que llamarla así» [p. 70]. O, por el contrario, advierte que el lenguaje ha perdido su fuerza significativa, por eso no podemos entender que un gato es un teléfono: «Torpes y pretenciosos, hemos pasado milenios sin responder a las llamadas, sin preguntarnos de dónde venían, quiénes estaban del otro lado de esa línea que una cola trémula se hartó de mostrarnos en cualquier casa del mundo» [p. 79] cuando el gato «produce un mensaje que nuestra literatura primaria y patética translitera estúpidamente en forma de *miau* y otros fonemás parecidos» [p. 78]. El lenguaje como objeto con la libertad y la lógica que poseen los niños, como se insinúa en «Lucas, sus luchas contra la hidra» («esa hidra que alguna vez fue solamente Lucas y quisiera volver a serlo» [p. 15]) o en «Vidas de artistos», del mismo modo que en «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro* los niños «miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñaron a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible» [p. 52].

El capítulo más importante sobre la relación entre objeto y palabra, entre el nivel de la realidad aparente y el de la realidad profunda, sobre la distancia entre el objeto y la expresión del objeto es «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias», que tiene además una dimensión sutilmente política al oponer al espejismo espacio-temporal («en que somos los fenómenos de un instante que se vuelve a la nada en el acto mismo de concebirlo» [p. 51]) «la realidad de un presente e incluso de una historia que nos sitúa colectivamente» [p. 51]. Fundamentalmente Cortázar habla de la realidad profunda ocultada por las apariencias del objeto y de la forma de anular la barrera. Si, refiriéndose a la mesa (o a Honduras, o a los gatos: para el caso es lo mismo), hay una cosa concreta que es la madera («aquí encima... todo sigue plano y resbaloso»), debajo «hay una zona hostil y aún más insidiosa que las partes sólidas; un paralelepípedo de aire, como un acuario de transparentes medusas que conspiran contra nosotros» [p. 52]. La relación con «Axolotl» es bastante obvia. También allí —como aquí mesa/Honduras— «la absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles» (6) y, ante la presencia del pez, «oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una

(5) *Octaedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
(6) *Final del juego*, p. 164.

inmovilidad indiferente» (7), como consigue abolir el tiempo Johnny en «El perseguidor», cuando toca *Amorous;* por eso Cortázar sugiere adentrarse en la naturaleza de la mesa como es necesario atravesar la barrera de vidrio del acuario donde «los puentes están cortados entre él y yo» (8).

No puedo evitar una disgresión para mencionar un punto central en la obra de Cortázar, que es el conflicto entre la realidad inmediata o aparente y la realidad profunda, entre razón e intuición, entre el estado alerta, la intensificación de la percepción y la rutina, la costumbre. Obvias o agazapadas, son obsesiones recurrentes tan fundamentales para la lectura de *Un tal Lucas* como para el resto de su obra. El conocimiento es para Cortázar lo inconsciente, el vacío o el silencio (en *Now shut up, you distasteful Adbekunkus),* el instinto (en «Lucas, sus intrapolaciones») o la intuición y el presentimiento [en «Lucas, sus hospitales (II)», «El copiloto silencioso»]. Las cosas no tienen una explicación racional o lógica; por el contrario, la razón y la lógica nos hacen ver como absurdo todo lo que pertenece a la realidad profunda; hay una serie de mensajes de esta realidad que llamamos, por ejemplo, *nonsense,* absurdo y sobre todo azar, que ni un golpe de dados puede abolir, el mismo azar de «Las babas del diablo» que deja de serlo apenas pasamos a una nueva lógica antiformalista a través de la intuición en «Instrucciones para John Howell» de *Todos los fuegos el fuego* («Hay un margen para la aventura o el azar, como usted quiera» [p. 111]) o de «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro.* Una de las formas de conocimiento es la relación erótica que, como en *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, es solamente «el tiempo de un quejido» [p. 38], mientras que en «Amor 77», como en las máscaras de Paz, las parejas, «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» [p. 115]. Es decir, que no sólo han sido incapaces de atravesar el puente o de abrir la puerta, sino que han construido un puente o una puerta.

Es la barrera de «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» (la «cosa concreta» y la «zona hostil», «esta horrenda muralla», etc.), son los «puentes y pasajes» de «Lucas, sus sonetos»; lo que atraviesa Johnny en «El perseguidor», «ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado» [p. 126], «tan del otro lado de la puerta»; o la obsesión por cruzar «el río, algún puente» [p. 119] en «Instrucciones para John Howell». Contra esta

(7) *Ibidem,* p. 163.
(8) *Ibidem,* p. 167.

barrera está el ritual o la costumbre de la realidad inmediata, tema del primer capítulo del libro, «Lucas, sus luchas con la hidra», que reaparece en «Nadando en la piscina de gofio», si bien, como tantas veces en Cortázar y aquí en «Lucas, sus hospitales (II)», hay una necesidad de volver a la costumbre, a lo cotidiano, de olvidar el *cauchemar* de la realidad todavía más inmediata. Pues la visión, «la entrevisión del otro», puede llevar al horror o a la locura. Esta «entrevisión del otro» es la instantánea (como en la mística) visión de la otra realidad, «la realidad profunda» de «Maneras de estar preso», «la otra, la ignorada, la disimulada realidad» de «Lucas, sus hospitales (II)» y de tantas otras páginas del libro.

Pero lo que nos interesa ahora es la relación entre la realidad profunda y la *comunicación* de esta realidad que se hace imposible porque la palabra ha perdido su significación y se ha ido alejando de la esencia del objeto: «entramos en la entropía, la palabra es como una golondrina cayendo en una sopera de tapioca, ya nadie sabe lo que pasa» [p. 54]. Y la palabra es evasiva como lo es la realidad toda: «Y el piso, esa seguridad de nuestros pasos, ¿qué esconde debajo del parqué lustrado?» [p. 56]. La referencia a «El perseguidor» no es casual. Johnny representa la entrada a la otra realidad y el lenguaje de *Amorous* es incomprensible porque es el lenguaje de la otra realidad. Del mismo modo, ante la muralla que es la mesa como apariencia, estamos «con el aire que reina en un asilo de idiotas cuando un director progresista pretende dar a conocer la música de Stockhausen» [p. 54]. Lo que nos lleva a otro problema, que es el de la comunicación, que podría ser, y en muchos aspectos es, el viejo problema entre compromiso y vanguardia. Cortázar, más que de un arte comprometido habla de la posibilidad de comunicación, que entra dentro de su visión de las relaciones entre el individuo y los seres que le rodean. Por un lado está la necesidad de romper la barrera entre lo exterior y lo esencial; por oto, muy relacionado, el conflicto entre razón e instinto tal como se advierte en «Lucas, sus intrapolaciones», y, finalmente, la convicción de que escritor e individuo son una unidad. Estos tres aspectos son esenciales para no leer «Lucas, sus comunicaciones» como un texto ingenuo o evasivo. Cortázar rechaza las dificultades gratuitas de un texto, aunque esto no significa que el escritor tenga que hacer concesiones: «no es necesario ceder terreno: hay puente si lo escrito nace de semilla, no de injerto. En sus más delirantes invenciones hay algo a la vez de tan sencillo, de tan pajarito y escoba de quince» [p. 32], una afirmación que si no siempre es cierta (*Las armas secretas* es el mejor ejemplo) sí lo es en *Un tal Lucas*, donde aparece este elemento inmediato paralelo, por lo menos paralelo, al aspecto reflexivo. Al mis-

mo tiempo, Cortázar defiende la individualidad creadora («Poco le importa la situación individual de los lectores» [p. 32]) porque «no se trata de escribir para los demás, sino para uno mismo; pero uno mismo tiene que ser también los demás» [p. 32]. En una palabra, que si uno es los demás inevitablemente, sin imposiciones, tendrá que escribir para los demás. Me parece discutible esta visión unificadora de «los demás» por lo que tiene de abstracto; lo que me interesa señalar es esta apelación a la honestidad y al instinto, así como al aspecto popular de su escritura, que explicará determinadas preferencias en música y literatura (la «cursi hermosura» de una balada) junto a preferencias que en otros escritores hubieran sido opuestas.

«Lucas, sus discusiones partidarias» es un texto más complejo y más directamente relacionado con el problema de la comunicación y de si es necesario sacrificar la realidad profunda y el lenguaje de esta realidad en favor de una mayor comunicación. «Los militantes no literarios se dirigirán amablemente a los militantes literarios y les plantearán por archienésima vez la cuestión del mensaje, del contenido inteligible para el mayor número de lectores» [p. 177]. En «Apocalipsis de Solentiname» de *Alguien que anda por ahí* hay «conferencia de prensa con los de siempre, por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, ¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?» [p. 95] y el propio Cortázar declara a la profesora Garfield: «El eterno problema de los sectarios que dicen que el escritor debe renunciar a la complicación porque eso es reaccionario, eso es contrarrevolucionario, y hay que escribir para el pueblo, hay que ser populista. ¡Qué carajo!, ¿no? Yo escribo lo que escribo» (9). También en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* escribe que «el Che había mostrado una vez más su humanidad maravillosa, había dicho "el primer deber", mientras tantos otros hubieran dicho "el único deber", y en este pequeño cambio de nada, una palabrita por otra, estaba el gran matete, la diferencia capital no solamente en las conductas del presente, sino en el destino aún tan lejano de cualquier revolución hecha o por hacer» (10). Para Lucas/Cortázar «la cuestión jamás será planteada/por escritores que entiendan y vivan su tarea como las máscaras de

(9) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, 1978, p. 75.

(10) *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Excelsior, México, 1975, p. 22.

proa, adelantados en la carrera de la nave» [p. 177]. En clara referencia a la realidad profunda habla de «esta fatalidad que nos conduce/a nadar por debajo de las cosas» [p. 181] y de cómo las experiencias extremas son «difíciles en primer término para el escritor, y sólo después para el público, conviene subrayarlo» [p. 180], y si en «Los pasos en las huellas» se nos dice que «lo esperaba la primera cuartilla en blanco como una puerta que de un momento a otro sería necesario empezar a abrir» (11), aquí el escritor es el que busca un puente: «lo indecible buscando su palabra, / la palabra negándose a decirlo» hasta que «el escriba y la musa se concilian / en ese raro instante que más tarde / llamaremos Vallejo o Maiakovski» [p. 179].

La conciencia obsesiva de la palabra lo es a nivel de búsqueda de la realidad profunda, de caminos hacia la realidad y, por tanto, lo que interesa es la *quête,* el proceso, el desarrollo narrativo y textual. No sólo la experiencia de la puerta abierta, el otro lado del puente, la visión (un instante), sino decidirse a abrir la puerta y el esfuerzo de abrirla, decidirse a atravesar el puente y el esfuerzo de atravesarlo, su recorrido. Son muchos los relatos de Cortázar en los que el narrador escribe sobre la experiencia de la escritura. El más importante es, posiblemente, «Las babas del diablo» de *Las armas secretas* y, en cierto modo, «El peseguidor», sin olvidar al Morelli de *Rayuela.* En *Un tal Lucas* son abundantes y variadas las experiencias textuales. En «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» todos veían la concreción abominable que es la mesa «como algo tan obvio hasta que un roce ocasional de mi mano la reveló bruscamente en su agresiva hostilidad agazapada» [p 55], donde cuesta poco ver el «roce ocasional» como la escritura misma. Ya hemos visto que en «Cazador de crepúsculos» eliminaría el clímax y el anticlímax «para dejar sólo su lento juego interno, su calidoscopio de imperceptibles mutaciones». «Lucas, sus sonetos» es algo más que un juego (sin dejar en absoluto de serlo): como *Rayuela,* no sólo propone, sino que crea una lectura dinámica para luchar contra la «inflexibilidad quitinosa de este cangrejo de catorce patas» [p. 188] que es el soneto, crea uno de doble lectura y empieza a soñar con otro «cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible» [p. 193]; asimismo, se nos explica el *proceso* de traducción del *zipper sonnet* al portugués por Haroldo de Campos.

Pero el extremo de textualidad lo tenemos en «Maneras de estar preso» y en «La dirección de la mirada», dos de los capítulos na-

(11) *Octaedro, op. cit.,* p. 28.

rrativos más ambiciosos y menos inmediatos del libro. «La dirección de la mirada» es el mejor ejemplo de esta aspiración al «calidoscopio de imperceptibles mutaciones». El escenario móvil crea un movimiento de noble belleza, de hermosas imágenes y de mágico silencio. En «Intentando la desmultiplicación del vértigo» asistimos a un movimiento circular, tal vez pendular, como en el *zipper sonnet,* y a la vez inmóvil, porque en el escudo (la tradición del dibujo del escudo que se independiza de la narración para crear otra narración) tenemos un «escenario instantáneo» que muestra «una hoguera de imágenes exasperadas». Es la creación del texto por parte del herrero: el cuerpo del héroe abrazado a una mujer; las líneas de fuerza parecen concentrarse en el *espejo,* el espejo da la imagen del adolescente junto al manantial que se concentra en el *agua* y ve el cuerpo de una mujer vuelto a una *pintura* de caballete en cuyo fondo... para volver así al héroe ahora muerto, al adolescente, el escudo con la imagen del herrero que termina la descripción de una batalla; y en este calidoscopio silencioso, de imágenes que proyectan otras imágenes, del escudo al espejo, al agua, a la pintura de caballete, al escudo, la imagen inicial del héroe abrazado a una mujer es ahora tal vez la de la mujer que se rinde a la lenta caricia del adolescente. De este modo un texto crea otro texto distinto, y así hasta el infinito: una especie de negación de la circularidad (que en cambio se da en varios capítulos del libro), pero no del movimiento de lo circular: la espiralidad.

Lo que domina, en todo caso, es el desarrollo textual. En «Maneras de estar preso» el narrador es prisionero del texto, de su propia narración: «Primera línea que leo de este texto y me rompo la cara contra todo porque no puedo aceptar que Gago esté enamorado de Lil; de hecho sólo lo he sabido líneas más adelante, pero aquí el tiempo es otro; vos, por ejemplo, que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de Lil» [p. 137]. Si en «Continuidad de los parques» de *Final del juego* el personaje era víctima del texto por su incapacidad de captar los mensajes, por su pasividad ante la realidad profunda, aquí es al revés: «De sobra se ve que de ninguna manera puedo estar de acuerdo con cosas que pretenden modificar la realidad profunda» [p. 139]. En cierto modo asistimos al conflicto pirandelliano y unamuniano de la relación entre el texto y su creador; asimismo, este capítulo se opone a «La dirección de la mirada» o, para ser más preciso, muestra otro aspecto de la textualidad: la vemos en su elaboración, en movimiento, pero al mismo tiempo es encadenante, «las palabras alineándose en un cuaderno como segun-

dos congelados» de «Liliana llorando» (12). El narrador-víctima de la narración se pregunta: «¿Tengo que aceptar un texto porque simplemente dice que tengo que aceptar un texto?» La respuesta se la da la propia escritura: «Sube a mi departamento sabiendo que le espero al final de este párrafo ya demasiado largo..., viene a recostarse en mi diván donde estoy leyendo con alivio y amor que Gago viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio y con amor» [p. 139]. De este modo, Cortázar vuelve a conciliar dinámica e inmovilidad, el instante, el «hoy está cesando para volverse ayer» de «Liliana llorando» y el «esto ya lo toqué mañana» de «El perseguidor».

La conciencia del lenguaje se expresa también como rebeldía contra el lenguaje convencional o contra las fórmulas muertas de los diccionarios. «Echele un vistazo a la enciclopedia Espasa, dijo el sabio que no ignoraba la sempiterna presencia de este artefacto en los ambientes gubernativos» [p. 74], «mi tocayo Casares no terminará jamás de asombrarme» cuando «un instinto como de perro me llevó a la página 840 del pterodáctilo ideológico» [p. 99] y descubre que polígrafo y poligrafía no tienen ninguna relación; en «Nadando en la piscina de gofio», «hay quien sostiene que el gofio se hace con harina de maíz, pero sólo el diccionario de la academia española lo proclama, y en estos casos ya se sabe» [p. 105]. Este sentido de irreverencia ante lo académico y lo oficial es constante en Cortázar y explica su profundo sentido de la libertad a todos los niveles. Por eso puede decir en «Lucas, su patrioterismo» que de chico creía en unos héroes, pero «vino un tiempo de desacralización y autocrítica» [p. 27], y en «Lucas, sus amigos» uno de los Cedrón, con su delantal, tiene «una sorprendente semejanza con Marco Antonio o cualquiera de los tipos que vegetan en el Louvre o trabajan de estatuas en los parques» [p. 161]. «Lucas, sus clases de español» es una parodia de la seguridad expresiva del castellano-castellano que llega a su paroxismo en una crónica taurina donde al Viti, el maestro salmantino, se le confunde con el no menos maestro Fray Luis de León. «Texturologías» es una breve síntesis de seis trabajos críticos sobre *Jarabe de pato,* sí, de pato, de José Lobizón, poeta boliviano si los hay, con artículos de Boris Romanski, Philip Murray en *The Nonsense Tabloid,* Gérard Depardiable en *Quel Sel* (por Derrida en *Tel Quel)* o de Benito Almazán en *Ida Singular* (por *Vuelta):* el lenguaje se inicia con una reseña «normal» criticando la obra de Lobizón y la parodia se va retorciendo en los vericuetos estructuralistas y telquelistas para acabar en una exaltación del mismo libro a través de otro trabajo crítico.

---

(12) *Ibidem,* p. 20.

Esta rebeldía expresada en forma burlona se da también en la utilización del lenguaje. En *Now shut up, you distasteful Adbekunkus,* Lucas-Cortázar dicer: «Me sé bastante dotado para la invención de palabras que parecen desprovistas de sentido o que lo están hasta que yo lo infundo a mi manera» [p. 112]. O, puede añadirse, que tienen un sentido distinto al del convencional o lógico, transformado por la especial «lógica» cortazariana. Hay una mezcla de vocabulario científico real junto a otro inventado o burlonamente retórico: entropía, intrapolación, regresionalismo, abominable cenotafio, mesa omnímoda y ubicua, texturología, hiperestéricos, traumatoterapia («en el fondo empiezan a respetar la traumatoterapia, que ellos llaman toterapia o traumatota, les da igual» [p. 185]), ducha lustral, los pobres pentadígitos, patiotismo (amor al patio), etc.; es frecuente la imitación del lenguaje técnico (en «Novedades en los servicios públicos», por ejemplo, o en «Nadando en la piscina de gofio») que aumenta el sentido de juego. Frecuente también la retórica, especialmente la elipsis, para dar un tono más casual a la narración: «Todo esto toma apenas más tiempo del que tarda Lucas en reconocer la textura del adoquinado de la calle, envuelto en tal lluvia de patadas que reíte del diluvio» [p. 172], «el pescadito de oro es sumamente pequeño, a tal punto que si fuera posible imaginar una gallina del tamaño de una mosca, el pescadito de oro tendría el tamaño de esa gallina» [p. 81]. Cierto lenguaje retórico se da precisamente en «Lucas, sus pudores» («el ominoso reducto», «el diámetro del conducto proceloso») en uno de los capítulos más desenfadados y donde el narrador envidia «la simplicidad de los niños que se acercan a la mejor reunión y anuncian: Mamá, quiero caca» [p. 155]. «Lucas, sus soliloquios» es el caso más claro de lenguaje indirecto, aquí para referirse al domingo.

*Un tal Lucas,* volveré a este punto, es uno de los libros donde más sistemáticamente aparece el porteño o el lunfardo que por un lado acentúan la evocación nostálgica y por el otro, que es lo que nos interesa ahora, el énfasis en lo popular y lo buenhumorado. Los valores adjetivales subrayan también el desenfado: «retorno desmelenado y turístico a la naturaleza», «barbas desaforadas», «viejas acanastadas», etc., aunque hay que señalar que Cortázar recurre muy raras veces al adjetivo enfatizante. Como raramente recurre a las imágenes y utiliza con abundantísima frecuencia el símil, en general muy largo y con valor humorístico o destrascendentalizador: los Cedrón «crean una atmósfera frente a la cual un consejo de guerra de los tehuelches o de los mapuches parecería el velorio de un profesor de derecho de la avenida Quintana» [p. 164], «Lucas re-

gresa a su casa con la sensación de que arriba de los hombros tiene una especie de zapallo lleno de moscardones, Boeings 707 y varios solos superpuestos de Max Roach» [p. 165], «los zapatos brillan cual girasol a la derecha y Oscar Peterson a la izquierda» [p. 169]. Lo que sorprende es la abundancia de símiles relacionados con animales en un libro donde, con alguna excepción (la hidra, los leopardos y la bestia, el caracol), el animal aparece constantemente pero sin un valor simbólico. De nuevo estamos en el nivel de inmediatez que ayuda a los críticos a presentar *Un tal Lucas* como un fracaso. «Claudine hierve como un cangrejito» [p. 17], «la Tota debe estar como una pantera en un lavarropas» [p. 23], el crepúsculo «de golpe se nos queda como un loro enjabonado» [p. 133] y así el topo, el escarabajo, el ornitorrinco, el sapo o el cachalote. En un ambiente costumbrista el pollo, la paloma y sobre todo el gato, animal tan frecuente en la narrativa cortazariana y que manifiesta el mundo de lo hogareño y, por lo menos en *Un tal Lucas,* un gusto por las películas de dibujos animados o por las canciones populares como ocurre con el gato pianista de *Kitten on the Keys* de «Vida de artistos», ese «gato sobre el teclado, cursi delicia de los años treinta» de «Lucas, sus pianistas». Pero si el animal es lo afectivo y popular, puede tener otras resonancias, como las tiene el caracol de «Lucas, sus largas marchas», capítulo final del libro y donde reaparece el Osvaldo de *62 Modelo para armar,* también caminando caracolamente con plena delectación del autor, que parece haber abandonado las urgencias, o incluso los caracoles muertos aplastados por la señora Cinamomo en «Observaciones ferroviarias», que dan circularidad de violencia a un capítulo de puro *nonsense.* Cuando la profesora Gardfield pregunta a Cortázar que por qué le gustan los caracoles, contesta: «Soy mucho más sensible a los animales que a las plantas. El reino vegetal me interesa de una manera un poco indiferente. Los animales me gustan verdaderamente. El gato, por ejemplo, es mi animal totémico». Añade al mismo tiempo que «la espiral es el laberinto y que los laberintos son uno de mis temas arquetípicos, la rayuela, y allí está Jung para explicarlo probablemente» (13), ese caracol que «lleva su propia casa. Yo no tengo ningún sentimiento de la propiedad privada», aunque sí, se puede añadir, de la casa y de los afectos de la casa De su escaso interés por la naturaleza es testimonio el libro y, sobre todo, «Lucas, sus meditaciones ecológicas», donde se acude a Baudelaire, aunque podría haber acudido también al cubano Julián del Casal.

---

(13) *Cortázar por Cortázar, op. cit.,* p. 35.

No disgreguemos. Cortázar ha dado unas explicaciones inmediatas y otras que afectan a la realidad profunda. Si en *Un tal Lucas*, ¿puedo repetirme?, abunda el animal en su nivel más inmediato, aparece también, identificado o paralelamente, en el otro nivel de la realidad en sus diversos matices, desde el político de los pescaditos de oro (por culpa de García Márquez, pues bien podrían ser los pececitos de oro) a los animales de la otra realidad, como el mensaje de los gatos teléfono, la neurosis de gallinas, gusanos y perros («Quizás los moluscos no sean neuróticos, pero de ahí para arriba no hay más que mirar bien» [p. 111]), el adbekunkus que «no se vinculaba con ningún elemento consciente..., era un perfecto vacío» [pp. 112-13] y en «Lucas, sus intrapolaciones», la conciencia, al ver en un documental cómo el instinto del pulpo hembra entra en juego para proteger a sus huevos, de que «como todo el mundo, Lucas contempla antropomórficamente las imágenes» [p. 33]. Los leopardos y la bestia de «Lucas, sus sueños» tienen ya un valor simbólico y onírico que les acercan al pez o a las hormigas de *Todos los fuegos el fuego*, a la araña de «Manuscrito hallado en un bolsillo», a toda la fauna (¡una fauna generalmente de animales domésticos o de insectos, cuando no puramente imaginaria!) cortazariana.

Fauna que de nuevo nos lleva a tres dimensiones, todas relacionadas entre sí: la de lo inmediato popular y afectivo, la del absurdo y la de la otra realidad. Regresemos a la primera dimensión, la de lo inmediato o de lo aparentemente inmediato, ahora en lo que se refiere a las expresiones que contribuyen a subrayar el carácter coloquial, especialmente en los capítulos de sabor argentino. Pese al posible gusto del autor por las palabrotas («este *Zipper Sonnet* tiene en todo caso el mérito de una perseverancia maniática, cien veces rota por palabrotas» [p. 189]), en realidad tienen un valor coloquial/familiar («sale echando putas»), enfatizador («Bergman las más de las veces gran hijo de puta en el plano paternal y marital» [p. 138]) e incluso afectivo (a propósito de los Cedrón: «qué grandes jodidos, qué irreemplazables jodidos, puta que los parió» [p. 165]); abundan las expresiones onomatopéyicas, generalmente a final de frase («y ahí zas», «con caída subsiguiente y húmedo plof», «bollos de papel al canasto pluf»); expresiones coloquiales, porteñas o lunfardas («jodete pibe», «una paloma que lo sobra canchera», «su cuartito atorrante», «m'hijita», «te bato que sos un asco», «el petiso Salinsky», «el olfa», «la mersa» y, naturalmente el «che»); hay expresiones populares, muchas familiares a lectores no bonaerenses, expresiones corrientes como «se llevó el jabón de su vida», etc., o pueden ser variaciones como «allá por el año del gofio» en vez de

«por el año de Ñaupa»; con mucha mayor frecuencia son inventadas por el autor: «se retuerce que no la puedo ni mirar», son «la muerte en tres tomos», etc. Las exageraciones muchas veces cercanas al cine cómico clásico, especialmente en los batacazos, contribuye a intensificar el jolgorio. Es decir, que dentro de esta voluntad coloquial e inmediata entran elementos afectivos, de evocación, expresiones de otra época, y un gusto por el juego que nos acerca al *nonsense*, al que por otro camino nos conduce también el conflicto entre realidad inmediata y realidad profunda.

La oscilación entre lo inmediato, lo absurdo y la intensificación se da a todos los niveles de la escritura de Cortázar. Si la fotografía es importante, el cine cuenta poco y su presencia es mínima en *Un tal Lucas*. Significativamente se alude a Woody Allen y sobre todo a Chaplin (es decir, al cine de humor y de absurdo), a *Vampyr* como cine de horror, a una foto de Clark Gable en el rotograbado de *La Prensa* (seguimos estando en otra época) y una referencia a Bergman que corresponde a un capítulo, «Maneras de estar preso», de tono sofisticado, no popular. Tampoco la pintura tiene una presencia especial, si exceptuamos la mención u homenaje a pintores «vanguardistas» como Turner o Picasso. Me estoy refiriendo a la proyección que pueden tener el cine o la pintura sobre su escritura. La tiene, y mucho, la música en todos sus niveles. Y la tiene sobre todo el público de los conciertos que acaba por convertirse muchas veces en un público teatral, testigo o participante de las escenas más absurdas. Son escenas de valor cómico y gráfico, como cuando vemos a Lucas «buscando alguna cosa por el suelo entre las plateas y manoseando por todos lados» [p. 36] (lo que está buscando es la música, que no se encuentra por ninguna parte) o a don Crespo anunciando «que está con hígado, diagnóstico siempre acompañado de una mano sosteniéndose las entrañas y los ojos como la Santa Teresa de Bernini» [p. 185]. Un lenguaje que a veces puede proceder de las revistas de tiras cómicas (ya ocurrió en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*), como cuando en «Lucas, sus traumatoterapias» Lucas «se disfrazó de Frankestein y la esperó detrás de una puerta con una sonrisa cadavérica» [p. 184].

La risa, las carcajadas, son frecuentes en la obra de Cortázar y no pueden dejar de serlo en un libro de humor como es *Un tal Lucas*. En Cortázar hay una decidida voluntad de vivir, un hedonismo profundamente picassiano. Esta vitalidad se expresa en la dinámica de su escritura, acentuadamente rítmica. Las referencias a la música son constantes y en este libro tienen especial interés porque se-

ñalan aspectos que de una manera difuminada voy sugirendo se dan en el libro: el popular, el de la realidad profunda, el evocativo y el absurdo, al que hay que añadir el sociopolítico, aspectos que sería erróneo creer que son niveles: son planos o caras de un mismo cuerpo, un *móvil* en el que ninguna de las piezas es central, sino que lo son todas ellas en movimiento. Y hablar de una distinción entre música «seria» y música «popular» sería, aquí, un error. Para Cortázar —quien ya en «El perseguidor» hace un homenaje a dos «músicos», Charlie Parker y Dylan Thomas— la diferencia está entre música progresista y no progresista. Por eso «a la hora de su muerte, si hay tiempo y lucidez, Lucas pedirá escuchar dos cosas, el último quinteto de Mozart y un cierto solo de piano sobre el tema de *I ain't got nobody*. Si siente que el tiempo no alcanza, pedirá solamente el disco de piano» [p. 208]. Lucas siente una *obsesiva* «necesidad urgente de completar la serie de los madrigales de Gesualdo» [p. 16]; gusta del jazz; critica la falta de interés por la música, sobre todo en «Vida de artistos»; menciona a distintos tipos de vanguardia (de Stravinsky a Stockhausen), etc. Pero lo que más impresiona es el peso de la evocación, la música no por su calidad objetiva, sino por su valor sentimental. «Lucas, sus desconciertos» y «Lucas, sus errantes canciones» son el ejemplo más claro de cómo el valor emocional del recuerdo es, junto a la atracción por lo popular y la vanguardista necesidad de ruptura, una de las grandes fuerzas inspiradoras del libro.

Esta necesidad de ritmo a todos sus niveles y sin jerarquía alguna es una de las características de la prosa de Cortázar, que no se acerca a la poesía a través del lenguaje poético en su sentido tradicional, sino a través de la energía poética: la música. Es visiblemente inmediato en la sucesión de la «y» copulativa, como ocurre sobre todo en «Lucas, sus hospitales (I)». En «Lucas, sus compras» está en el ritmo del diálogo incorporado a la narración; en «Maneras de estar preso» el ritmo se ve acentuado por la textualidad y la circularidad; en «Lucas, sus sonetos» se espera que el lector «establezca mental y respiratoriamente la puntuación»; y «Lucas, sus hospitales (II)» y, sobre todo, «Lucas, sus discusiones partidarias» («todo se juega en el misterio / de leyes ignoradas, si son leyes, / de cópulas extrañas entre ritmo y sentido» [p. 180)], es inevitable leerlos dentro de una energía rítmica, como le es inevitable al más sordo de los seres humanos mover los pies en «el bar de Ronnie Scott, en Londres», al que asistimos con «Lucas, sus pianistas».

El lento juego interno, las mutaciones del calidoscopio no son sólo gráficos: tienen también un ritmo, un «acento», un *swing* que

se encuentra en las frases inacabadas de un diálogo, en la frase completada circularmente en un paréntesis o en una nota a pie de página (en «Nadando en la piscina de gofio»), en las repeticiones, en la conversación dentro de la narración, en las palabras unidas por guiones, en la circularidad y espiralidad de frases, párrafos o capítulos. Francia y lo francés aparecen hasta la obsesión, pero gusta de las palabras inglesas que dan un tono casual a la prosa, del jazz que admira, de la canción que evoca dos veces nostálgicamente en «Lucas, sus errantes canciones». En «Lucas, sus sonetos» habla de las «infiltraciones sajonas en nuestra literatura» y hasta cae en la exageración de elegir *Zipper Sonnet* porque le parece que «el término 'cierre relámpago' era penetrantemente estúpido, y que 'cierre de cremallera' no mejoraba la situación» [p 188], como si no bastase con el expresivo y también cuatrisilábico «cremallera».

No estoy rizando el ya rizado rizo: el gusto de Cortázar por el deporte y, hemingwayanamente, por el boxeo da énfasis a esta vivencia rítmica y a la vez a su vocación popular, el escritor de Boedo que puede sin vergüenza pasear por Florida y viceversa. Boedo-Florida o Boca versus River, los hermanos Gálvez (Fittipaldi en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, por ejemplo) y hasta las carrerras de caballos: las apuestas, por lo menos. Pero sobre todo el boxeo: aparece el Monzón de «La noche de Mantequilla» en *Alguien que anda por ahí* o ese combate entre Jean-Claude Boutier «adversario desafortunado de Carlos Monzón», en *Fantomas...* [p. 55]. Ahora son también Firpo (que ya aparece en *La vuelta al día en ochenta mundos* en combate con Dempsey) y Justo Juárez porque «desde niño yo quedé marcado por esos episodios del boxeo» (14). Y también el humor irreverente, con el «telegrafista del Ejército, presente en el concierto por haberse suspendido el box en el Luna Park» [p. 92]. De nuevo lo popular y al mismo tiempo lo «actual», y también la mitificación de lo argentino (Fangio. Monzón...) responden a un fuerte sentido de la evocación que es visible en toda la obra de Cortázar (la dialéctica París/Buenos Aires) pero que es, en *Un tal Lucas*, el centro dramático absoluto. Algo parecido ocurre con los nombres, aquí acentuadamente populares con la excepción de capítulos «sofisticados» como «Maneras de estar preso»: la Tota, el Toto, la Ñata, la Beba, Gladis, el gordo Muzzio, el viejo Olivetti, el senador Poliyatti, la señora de Bruggi, la señora viuda de Pérez Sangiácomo, etc., en una variadísima dominada por tanos / napolitanos / italianos.

---

(14) *Ibidem*, p. 108.

No voy a analizar las posibles significaciones profundas de la dicotomía París / Buenos Aires que tal vez alcanza su expresión más alta en *Rayuela,* pero que es constante en toda la obra de Cortázar. Y no lo hago porque en *Un tal Lucas* se da el doble, pero no a nivel «esquizofrénico»; simplemente hay una burla de lo francés y una fuerte *nostalgia* (subrayo) de lo argentino, ahora más presente que nunca. «Novedades en los servicios públicos» ocurre en el metro de París (el metro obsesiona a Johnny en «El perseguidor» y al narrador de «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro).* La crítica no lo es solamente a la civilización francesa sino a toda la civilización occidental, pero no faltan referencias desde las «boinas, gorras y tapaditos de calidad dudosa» [p. 118] hasta esta época «en que los obreros franceses tienden a renunciar a las reivindicaciones que tanta fama les han dado» [ p. 119]. En «Lucas, sus amigos» habla de «esa gente estricta y amortiguada» y en «Lucas, sus hospitales (II)» se queja de que «a los hospitales franceses hay que venir con su toalla y su jabón y a veces con sus cubiertos» [p. 200]. Además, hay en el libro una obsesiva preocupación por el falso progreso de la sociedad de consumo, crítica relacionada con la preocupación de Cortázar por la política. En *Un tal Lucas* no hay capítulos exclusivamente políticos (con las clarísimas excepciones de *El libro de Manuel* o *Fantomas...* en Cortázar no suele haber una escritura exclusivamente política), pero sus preocupaciones políticas aparecen a lo largo del libro. Es de sobras conocido, como se dice, el apoyo de Cortázar a la revolución cubana, su participación en el Tribunal Russell, etc. En todas sus declaraciones el escritor ha insistido en su compromiso de una forma muy clara. En *Un tal Lucas* el compromiso es más una denuncia de injusticias sociales que una ideología. Ya hemos visto cómo en «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» Lucas habla de lo ilusorio del tiempo, pero al mismo tiempo acepta la «historia que nos sitúa colectivamente» «Nos podría pasar, me crea» es el más directamente político sobre el poder que intenta destruir la letra impresa (como la quema de bibliotecas y la amenaza a escritores en *Fantomas...*). También lo es «Un pequeño paraíso», con la droga de la felicidad en forma de pescaditos de oro, aunque en mi puritanismo racial lo de general Orangu(tán) me parece de un gusto ni siquiera discutible, si bien en «El otro cielo» de *Todos los fuegos el fuego* se pregunta ofendido si «todos los sudamericanos te parecemos unos orangutanes» [p. 145]. No hay referencias políticas concretas y se limita a hablar de la izquierda en general con simpatía o a burlarse de la obsesión anticomunista. Así, la abuela paterna de la Ñata en «Familias» de día sólo bebía

vino, «pero a la noche la empezaba con la vodka y otras porquerías comunistas» [p. 109] y en «Novedades en los servicios públicos» habla de las «turbias maniobras de provocadores o de enfermos mentales, casi siempre socialistas o comunistas, cuando no anarquistas» [p. 125].

Lo mismo ocurre con las escasas referencias a América Latina, «civilización resueltamente andocrática» [p. 87] en la que espera «el día en que con la ayuda de millones de Quilapayún mandemos a la basura todos los uniformes sudamericanos» [p. 163]. Pero lo argentino (y Cortázar ha sido siempre explícito en sus ataques a ciertos períodos de la política argentina) nunca aparece en una connotación política, sino evocativa y nostálgica. En «El copiloto silencioso», ataca el falso nacionalismo, celebrando «ese gusto de hablar sobre las cosas de nuestra tierra sin los meritorios suspiros folklóricos de tantos otros argentinos que andan por ahí sin que se sepa bien por qué» [p. 67], pero no puede negar «ese gusto de hablar sobre cosas de nuestra tierra» y, en «Lucas su patrioterismo», a pesar de que «su argentinidad es por suerte otra cosa», «le da risa cada vez que pesca algunos, que se pesca a sí mismo engallado y agentino hasta la muerte» [p. 26]. Gusta, como siempre, de mencionar periódicos *(La Razón, La Prensa...)*, recordar lugares como «*La Fragata* (todavía, lector») (sí, todavía dentro de lo que cabe) o el *Saint James*, el Colón, el Gran Rex, Corrientes 640, la confitería «Los dos Chinos» y sobre todo las calles, pues, como dice en *Fantomas...*, de tono tan claramente personal como *Un tal Lucas*, «le encantaba la vagancia por una gran ciudad, deteniéndose en las vitrinas, tomándose un café o una cerveza cada tanto» (15). Con frecuencia tiene carácter evocativo, aunque es cierto que a veces son expresiones de angustia y soledad, como en «Lucas, sus hospitales (II)». —Es entonces cuando la otra, la ignorada, la disimulada realidad salta como un sapo en plena cara, digamos en plena calle (¿pero qué calle)» [p. 97] — o en «Lucas, sus errantes canciones». —«El problema es el sobre. ¿Qué nombre, qué casa hay que poner en el sobre, Jim?» [p. 151].

Con los lugares y las calles están los patios, ya claramente del pasado: en «Lucas, su patiotismo» «comprende que no hay nada que hacer, que ya está de nuevo en el patio, que la tarjeta postal sigue clavada para siempre al borde del espejo del tiempo..., con su leve borde negro» [p. 30]. Todo, en efecto, como en «Lucas, sus errantes canciones», destila «una melancolía que ya entonces el niño Lucas empezaba a frecuentar demasiado» [p. 149], pero aquella

(15) *Fantomas...*, op. cit., p. 8.

melancolía, y la de la narrativa de Cortázar en general, no tiene un «leve borde negro», ni al evocar Buenos Aires o Argentina, con un tono insólitamente lírico, sus deportistas, sus lecturas y sus músicos, evoca también «sombras que me callo, y muertos» [p. 26]. Todo *Un tal Lucas,* a pesar de sus arrebatos hedonistas, está ensombrecido por el pasado, la edad, las enfermedades y la muerte. «Ahora que se va poniendo viejo...» [p. 16], empieza el libro; como el protagonista de *Todos los fuegos el fuego* es «incapaz de luchar contra tanto pasado» (16). Hay un sabor pavesiano en la necesidad de regresar a las colinas y a la costumbre, en ese poner el énfasis en lo cotidiano y en lo afectivo. Incluso los homenajes (y Cortázar con frecuencia introduce a los amigos en sus libros) son, en la mayor parte, a personajes del pasado: en «Burla burlando ya van seis delante», en Lucas, sus errantes canciones» y en «Lucas, sus pianistas».

La gran excepción es «Lucas, sus amigos», homenaje a los Cedrón y de desbordante vitalidad. Sería fácil y excesivamente lógico concluir que este desborde de vitalidad confirma el terror a la muerte; son dos cosas muy distintas: sin haber perdido el profundo hedonismo, el amor a la vida, las páginas de *Un tal Lucas* están ahora veladas por la sombra del tiempo. Pero el hedonismo existe. Sugiero, en todo caso, que es un hedonismo de otra época, en su exaltación incondicional del deporte, el tabaco, la bebida y el sexo. Casi diría que es una actitud inconscientemente machista, tan bien satirizada por Vargas Llosa en *Los cachorros.* El tabaco suele ir acompañado de una bebida que varía según el tono popular o sofisticado del capítulo: aperital con soda, grapa catamarqueña, vino, cerveza, Cinzano con ginebra, *scotch on the rocks,* etc. El tabaco es un «excelente hábito» [p. 135], se manda «a bodega un par de litros de vino que como se sabe asienta la proteína» [p. 164], opina que un paisaje «sólo puede colmarnos estéticamente si tenemos asegurado el retorno a casa o al hotel..., el vino, la charla de sobremesa, el libro o los papeles, el erotismo que todo lo resume y lo recomienza» [p. 44]. En «Cazador de crepúsculos» Lucas «si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con las palabras, las mujeres o la geopolítica» [p. 133] y aquí *exigencias* puede tener cierta connotación machista en un escritor que, insisto, no es machista en su nivel más profundo: tiene una extraordinaria sensibilidad para lo femenino, como puede verse en «Maneras de estar preso». Pero no me parece inexacto decir que Cortázar es víctima de los prejuicios de una época especialmente machista donde no

(16) *Todos los fuegos..., op. cit.,* p. 102.

nabía mujeres, sino chicas seductibles o seductoras por un lado y mujeres (a un nivel más serio) incapacitadas como el hombre y con el hombre para la relación erótica, como ocurre en «El río» de *Final del juego*. Así, en «Lucas, sus desconciertos» «si las vacas tosieran, toserían como esa señora» resulta una ofensiva relación senos / ubres fácilmente localizable en cualquier chiste de periódico popular; «preciosura» o «ricucha» no llegan a escalones mucho más dignos, como no lo es la conversación con Claudine en «Lucas, sus luchas con la hidra». Todo fácilmente explicable si el *sex symbol*, para un capítulo escrito ya a mediados o finales de los 70, es Brigitte Bardot en «Cazador de crepúsculos». Brigitte Bardot, casi como «Friedrich Gulda, en los hábitos porteños de los cuarenta» [p. 207], «un tren del año cuarenta y dos» [p. 25], «cuando yo cursaba el cuarto grado en Bánfield» [p. 105], «los avisos del Geniol, del aceite Cocinero que es de todos el primero» [p. 29], «la foto de Clark Gable en el retrograbado de *La Prensa*» [p. 30], el *Saint James*, las carteras de cocodrilo y los zapatos de piel de serpiente como típicos y excelentes productos argentinos, la casa Iriberri, la confitería «Los dos Chinos» o el Bazar Dos Mundos. Si esto no es otra época, yo acabo de nacer.

Puesto que me es inevitable llegar a una conclusión insisto en que no me interesa discutir aquí la calidad de un libro que no me ha parecido ni el peor ni mejor que otros libros de Cortázar. Lo que me interesa es insistir en cómo sobre el mismo teclado, sobre melodías conocidas, Cortázar ha añadido ahora, *dentro* y no contra su humor y su desbordante, controlada inventiva una voz dramática nueva: junto al tiempo irracional de la civilización lógica, del que todos somos víctimas, junto al tiempo colectivo de la historia, está el tiempo exclusivamente nuestro que engrandece monstruosamente el pasado y empequeñece cruelmente el futuro para abandonarnos en un hoy precario. En un libro, además, divertido y que con tanto placer se escucha.

*JUAN ANTONIO MASOLIVER RODENAS*

116 Fordwych Road
LONDON N. W. 2
England