

JULIO CORTÁZAR Y DANIEL DEVOTO:
Historia de una amistad

JULIO CORTÁZAR Y DANIEL DEVOTO:
Historia De Una Amistad

Jesús Rubio Jiménez

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © Jesús Rubio Jiménez
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.^a edición, 2023

Colección Humanidades, n.º
Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN 978-84-1340-657-2

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.:

*Para Jorge Devoto del Valle-Inclán,
que me embarcó en esta apasionante travesía*

AGRADECIMIENTOS

En 2012, Jorge Devoto Valle-Inclán me manifestó su deseo de salvar un lote de cartas dirigidas a su padre por diferentes hispanistas. Le ofrecí mi colaboración e hice algunas gestiones en la Fundación Lázaro Galdiano para que se hiciera cargo de aquellos documentos. La fundación acogió el ofrecimiento e iniciamos la constitución del Fondo Daniel Devoto y María Beatriz Valle-Inclán, que se ha ido conformando con sucesivas entregas a lo largo de estos años.

Las sucesivas directoras gerentes de la fundación, Elena Hernando Gonzalo y Begoña Torres González, han apoyado la recepción y catalogación de los documentos, que se ha llevado a cabo en la biblioteca, en especial por su bibliotecario Juan Antonio Yeves, secundado por sus ayudantes Mercedes Tostón y Fernando Martín.

Este libro forma parte de la difusión de esta documentación (le han precedido ya otros dos: *Daniel Devoto: un pequeño gran editor* y *La valija del suicida (Eduardo Jorge Bosco en situación)* [2021]), explorando una de sus facetas más notables: la amistad que unió a Julio Cortázar y Daniel Devoto, que dio lugar a un importante cruce de escritos y otros testimonios, que aquí se analizan.

En su momento ofrecí a Jorge Devoto Valle-Inclán que haría cuanto estuviera en mi mano para preservar este legado. Y en ello persevero, agra-

deciéndole su generosidad y también a la fundación el esfuerzo que viene llevando a cabo.

Otras personas han facilitado mi trabajo: Daniel Mesa, siempre solícito en resolver mis dudas sobre Cortázar; Rodrigo Viñuales, que me proporcionó datos sobre libros argentinos y la carpeta de dibujos de Otano; y David Vela, que digitalizó documentos.

Y una vez más, el equipo de Prensas de la Universidad de Zaragoza, con su director Pedro Rújula al frente, que resolvió los problemas administrativos y editoriales que supone un libro como este.

A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

INTRODUCCIÓN: EL RETORNO DE LOS GALEONES

Los estudios sobre Julio Cortázar son cada vez más precisos y detallados. La edición póstuma de textos olvidados y la de su voluminosa correspondencia han puesto de relieve nombres que antes pasaban desapercibidos y cuya relación con el escritor argentino permite acceder a su mundo privado y a claves fundamentales de sus procesos creativos. Se va perfilando, así, mejor el entorno íntimo y artístico. Por un lado, la peculiar situación familiar, por la que convivía bajo el mismo techo con la madre separada, la hermana —viuda muy joven y enferma—, y la abuela. Una familia con escasos recursos que le obligaron muy pronto a trabajar para aportar ingresos económicos.¹ Por otro, el círculo de las amistades juveniles que se quebró con la muerte temprana de personas queridas: su amigo Alfredo Enrique Mariscal en abril de 1941, su cuñado Zadid Pereyra Bri-zuela el 15 de enero de 1942 y, apenas unas semanas después, el 23 de marzo era internado otro amigo, Francisco Reta, que murió en octubre. Estas pérdidas lo marcaron profundamente.

1 Varía enormemente la valoración de la vida familiar y algunos biógrafos han procurado evitar mixtificaciones que relatos no documentados han ido tejiendo. En particular, Mario Goloboff (2014), Miguel Herráez (2011), Eduardo Montes Bradley (2014), Diego Tomasi (2013), Raquel Arias Careaga (2014) y Sergio Dalmau (2015).

En la formación artística y literaria destaca la influencia de los profesores Arturo Marasso y Aldo Fatone mientras asistía a la Escuela de Magisterio Mariano Acosta entre 1928 y 1935, configurándose allí un grupo de amigos inseparables: Eduardo Jonquières, Jorge D'Urbano Viau, Eduardo Hugo Castagnino y Francisco Reta. Se reunían en el bar La Perla y prolongaban los encuentros en la peña artística «La Guarida», que tenía su sede en un sótano de la calle Rivadavia. Con ellos mantuvo en adelante correspondencia que ha resultado fundamental para sus biógrafos. Allí, Jonquières le regaló en 1937 un ejemplar de las *Soledades* de Góngora, cuyos ecos se proyectan en *Presencia* (1938), su entrada a fuego en la literatura como un poeta lleno de ecos de la poesía clásica española y también de otras lenguas.

Después, el círculo de amistades se fue ampliando en Buenos Aires. Cuando Jonquières se casó con la grabadora María Rocchi, la casa de estos se convirtió en un acogedor lugar de encuentros y tertulias. Frecuentó al poeta y crítico de arte Damián Bayón, al editor Luis Baudizzone, al ensayista Mario Alberto Salas y a su esposa Etelinda Lordi, cuya casa también facilitó estas reuniones.

Durante su estancia en la Universidad Nacional de Cuyo en 1944 conoció al pintor Abraham Vigo, al grabador Sergio Sergi y a su esposa Gladys Adams junto a otros artistas como Juan Otano, a quien trató más después en Buenos Aires. También aquí fue entrando en contacto con poetas neorrománticos como Olga Orozco, Miguel Ángel Gómez y Enrique Molina. La publicación de su epistolario, aunque todavía incompleta, va resultando muy iluminadora en este aspecto y las cartas han perfilado mejor la relación con los personajes anteriores y otros como Fredi Guthmann, que ejercieron sobre él gran influencia.²

2 Su esposa Natacha Guthmann (2009) lo describe como un artista versátil: de joven tocaba el órgano —con gran fidelidad a J. S. Bach— y recibió enseñanzas artísticas del pintor uruguayo Joaquín Torres García. Fue un gran viajero, promocionó a artistas que le interesaban y escribió poesía en francés. Tras una estancia de dos años con Natacha en el *ashram* de Ramana Maharashi y en el Himalaya, dejó de escribir poesía, prefiriendo el silencio. Se dice que inspiró el personaje de Oliveira en *Rayuela*.

Una parte de su poesía, en Fredi Guthmann (1997). Traducción de Rafael Felipe Oteríño. Prólogo —«Fredi Guthmann, orfebre en poesía» (pp. 7-15)— de Louis Soler. Se incluyen dos poemas inéditos de Julio Cortázar —«Un canto italiano» (Roma, septiembre de 1953), dedicado Fredi Guthmann y «Los Dióscuros» (Roma, 1953) —para Natacha y Fredi— cuya escritura y difusión explico en este estudio.

La presentación de Julio Cortázar como un joven aislado y solitario va siendo sustituida por otra más exacta que lo muestra muy sociable según las circunstancias y las sintonías amistosas. Fue muy amigo de sus amigos y precisamente la pérdida temprana de algunos de ellos lo llevó a un aislamiento decepcionado y a una profunda valoración de la amistad cuando encontraba nuevas personas con quienes compartía complicidad.

Entre los amigos que resultaron decisivos en la orientación de su escritura hay que añadir a Daniel Devoto (1916-2001) con quien intimó en la Universidad Nacional de Cuyo y compartió luego tertulias y amigos en Buenos Aires. Vinculado al movimiento poético neorromántico, conocido como *generación del 40*, fue uno de sus primeros editores y críticos en Argentina y después compañero de viaje en París hasta los años sesenta, en que sus caminos se separaron definitivamente. Quizás sea esta circunstancia el motivo por el que Devoto no ocupa en la bibliografía cortazariana el lugar que le corresponde. Y viceversa: en la brillante trayectoria intelectual universitaria de Devoto, quien se volcó más en los estudios académicos que en la labor de compositor musical, poeta y narrador, tampoco quedó a la larga mucho espacio para Julio, aunque con frecuencia hizo apostillas en sus escritos remitiendo a obras de Cortázar.

Una vez fallecido, poco se ha escrito sobre la producción artística e intelectual de Daniel Devoto. Cuando se ha hecho ha sido para destacar la faceta que había quedado más olvidada: su obra poética, que ha merecido una ponderada monografía de Gustavo Zonana y una cuidada antología (Zonana, 2008 y 2015). Laura Rubio Romero (2015) ha estudiado su obra como compositor, que quedó en su mayor parte inédita, aunque fue interpretada en numerosas audiciones en Argentina en su momento. Y en fecha reciente se le ha dedicado una exposición a una de sus facetas más ignoradas, la de editor (Rubio Jiménez y Rubio Romero 2021). Falta, sin embargo, una biografía intelectual de Daniel Devoto, importante filólogo de las letras hispánicas y pionero de la musicología latinoamericana, quien antes de emigrar a Europa, además, realizó una valiosa carrera como compositor, concertista, editor y crítico en Argentina.

En este estudio ensayo la narración de las relaciones amistosas entre Cortázar y Devoto partiendo de la documentación conocida, pero, sobre todo, de otra procedente del archivo de Daniel Devoto, importante en al-

gunos casos y excepcional en otros.³ Hasta tal punto es así que, a la vista de todo ello, se puede adelantar que en la trayectoria intelectual de Cortázar pocos ocupan un lugar tan relevante como Devoto y viceversa, pues también este se benefició de contar con un interlocutor y compañero de viaje extraordinario.

El asunto que más se ha aireado de sus relaciones fue, en realidad, el más banal: un polémico cruce de opiniones sobre el *jazz*, que veían con ojos diferentes: Devoto con criterios de músico culto y exigente en la parte técnica de la música, mientras que Cortázar lo hacía como aficionado y viendo en aquella música una genuina manifestación del «poetismo» moderno. Cruzaron varias cartas públicas y luego hubo alguna otra hijuela exponiendo su diferente visión del *jazz*. Pero esto no deja de ser un curioso episodio al que se ha dado realce por la importancia que conceden los estudiosos al *jazz* en la obra de Cortázar. Los asuntos de verdadero fondo hay que buscarlos por otro lado, y aun de la polémica sobre el *jazz* no se ha contado bien lo sucedido.

En ocasiones se han mencionado datos sueltos sobre cómo transcurrió su amistad, pero faltos de las circunstancias que les otorgan todo el sentido y alcance. El hilo de su profunda amistad y de su estrecha colaboración se puede seguir a través de las continuas menciones en sus respectivas obras y por las dedicatorias de trabajos de creación, inequívoco síntoma de lo duradero e importante que fue el intercambio de opiniones durante una veintena de años sobre asuntos artísticos y literarios. Certifican un tenaz apoyo mutuo tanto en aspectos prácticos de la vida como en la difusión de las obras del amigo.

Cartas, dedicatorias de libros, escritos sobre la *generación del 40* y, sobre todo, un amplio *Diario* (1945-1953) de Daniel Devoto, todavía inédito.

3 Retomo la narración de la amistad entre los dos escritores donde la dejó Daniel Mesa (1998, pp. 63-65).

Este archivo se encuentra hoy depositado en el Fondo Daniel Devoto y María Beatriz Valle-Inclán de la Fundación Lázaro Galdiano (en adelante Fondo DD y MBVI de FLG). Agradezco a la Fundación y en especial a su bibliotecario, don Juan Antonio Yeves, las facilidades que me han dado para la realización de este estudio. Y a don Jorge Devoto Valle-Inclán el esfuerzo en la difusión de la obra de sus padres. Entre todos hemos evitado que se perdieran todos aquellos documentos, una parte de los cuales ve aquí la luz pública por primera vez.

to, permiten armar un relato bien documentado de cómo fueron sus relaciones, profundas y sinceras en años de tanteos e indecisiones de ambos, y siempre presididas por la admiración.⁴

Sentidas dedicatorias corroboran aquella admiración mutua desde que se conocieron en 1944. Daniel Devoto, durante los años cuarenta y cincuenta, realizó una intensa labor de creación poética que editó en cuidadas ediciones de corta tirada; alguna de ellas apareció con poemas dedicados a Julio: *Canciones despeinadas* (1947), que Cortázar reseñó en la prensa, y *Fragmentos de los cánticos* (1953) son dos buenos ejemplos. También le dedicó dos relatos relevantes de *Paso del unicornio* (1956), «La muerte de la generala» y «Capricornio», que corresponde a uno de los cierrres del libro, explicando las fuentes sobre las que había construido los relatos y sus procedimientos neorrománticos (Rubio Jiménez, 2018).

Julio no le anduvo a la zaga y varias obras inéditas en vida llevan dedicatorias manuscritas a Devoto: la copia mecanografiada de la colección de cuentos *La otra orilla*, que conservan los hijos de Sergio Sergi, aunque después han desaparecido estos datos en la publicación póstuma (Correas, 2014, p. 12). De uno de los relatos, «Estación de la mano», guardó una copia mecanografiada Daniel con dedicatoria de Julio. También la rarísima copia del original mecanografiado de *Imagen de John Keats* está dedicada a Devoto, quien tuvo relevancia en el desarrollo de este libro imprescindible en la conformación de la visión del artista por Cortázar. Tenían en aquellos años una enorme empatía y no es extraño que comparezca en el libro Daniel nimbado con estas palabras: «anda como frecuentado de pájaros y lo sabe todo y tiene un inmenso pudor por ello» (Cortázar, 1996, p. 97).⁵

La primera edición de *Bestiario*, que consagró a Cortázar como cuentista, lleva un comentario de presentación en la solapa de Daniel Devoto, sin firma en la primera edición y con la firma abreviada en las siguientes: «D. D.». Había seguido de cerca la creación y los avatares editoriales de los cuentos hasta que vieron la luz. Julio y Daniel tocaron las mismas puertas

4 D. Devoto, *Diario, 1945-1952*. Son cuatro gruesos cuadernos, que se citarán aquí abreviados como *Diario*, seguido del cuaderno correspondiente (I, II, III y IV) y las páginas. Depositado en Fondo DD y MBVI de FLG.

5 El original se encuentra en Fondo DD y MBVI de FLG. Véase Zonana (2015).

editoriales con los cuentos durante aquellos años. Son apenas unos ejemplos entre otros muchos según se verá a lo largo de este ensayo.

La intimidad y compenetración que alcanzaron fueron extraordinarias. Un entonces aislado y desorientado Julio Cortázar encontró absoluto apoyo en el vitalista Daniel Devoto, muñidor incansable de aventuras culturales y con un talento especial para percibir lo nuevo. Y Julio Cortázar, si algo traía, eran aires diferentes. Con pocos amigos se abrió en canal Julio para revelar su intimidad como con Daniel y este fue uno de los interlocutores indispensables en la emergencia de la escritura cortazariana, como señaló en 1998 Daniel Mesa y ha recalcado después Víctor Gustavo Zona-na (2015).

La admiración, insisto, era mutua. En sus bibliotecas se fueron acumulando las primeras ediciones de uno y otro con sentidas y reveladoras dedicatorias. Son hitos que jalonan el camino de su amistad junto con cartas personales y menciones en las dirigidas a otros, aunque el epistolario recuperado entre ellos es reducido. Daniel no escribió muchas cartas en aquellos años a Julio y, en consecuencia, aquel diálogo epistolar fue limitado. O no nos han llegado, que también pudiera ser, porque lo cierto es que, en su madurez y vejez, Devoto desplegó una actividad epistolar que casa poco con la imagen de mal corresponsal que arrastraba. Correspondió a unos y a otros con largas cartas cuando le pedían información sobre sus años mozos y pergeñó algunos capítulos de unas memorias, recuperando una actividad que le había sido grata entonces: la escritura de diarios.

Todos estos escritos están llenos de indicios sobre la cercanía de Julio y Daniel que la crítica ha ido orillando y que hacen que sea necesario reconstruir la historia de su amistad, colaboración y mutua influencia, ya que son muchos los aspectos que abarcó y se prolongó durante años. La biografía de ambos necesita de estos datos, pero sobre todo los reclama la explicación correcta de sus creaciones literarias y críticas, porque lo que sobresale en esta documentación son afinidades vitales y estéticas indudables que arrojan mucha luz sobre sus obras.

Con el paso del tiempo surgieron divergencias personales y estéticas, ya que mientras que Devoto se volcaba en la erudición musical y literaria, que le llevaría a ser un reputado hispanista de renombre internacional con una brillante trayectoria en el CNRS y en varias universidades francesas,

Cortázar siguió volcado en su trabajo como traductor e intérprete de la UNESCO y en la escritura creativa hasta convertirse en uno de los escritores fundamentales del siglo xx en lengua española.

En todo caso, el rescate de esta documentación, su categorización y la narración de sus relaciones resulta indispensable para la valoración correcta de estas dos grandes personalidades de la cultura argentina del pasado siglo. El seguimiento de los azares de su vivir vuelve a recalcar uno de los aspectos fundamentales del hombre del siglo xx y particularmente del intelectual y del artista en general: la *extraterritorialidad* —por hablar en términos de George Steiner—, la situación incómoda en el devenir histórico y político de sus países cuyas carencias de tolerancia y convivencia han dispersado a lo largo del siglo pasado a los hombres de cultura de un lado para otro, buscando refugio de las persecuciones y climas apropiados para el ejercicio de la libertad de pensar y crear.⁶

La condición viajera del hombre de cultura consustancial a la modernidad hunde las raíces en buena parte, paradójicamente, en el desarraigo. El siglo pasado ha mostrado con una crudeza sin precedentes cómo la voluntad de poder de individuos y grupos produjo cataclismos históricos de magnitudes extraordinarias que arrancaron sin piedad a millones de seres humanos de sus países. Quienes ejercieron la libertad de pensar fueron de los más expuestos, víctimas constantes de quienes vulneraron los derechos humanos más elementales, impidiendo cualquier crítica y amparándose detrás de eufemismos usados como hipócritas burladeros.

El telón de fondo de este ensayo, aunque no abundaré en su descripción, son algunos totalitarismos del siglo xx, comenzando por el peronismo, que dismanteló la vida intelectual argentina y dispersó por el mundo a numerosos intelectuales. Julio Cortázar y Daniel Devoto fueron dos ejemplos, no mejores ni peores que otros en este aspecto, pero sí sintomá-

6 Steiner (2000) planteó en *Extraterritorial* en los años setenta la paradoja moderna de que, frente a la idea romántica de que el escritor encarna de la manera más evidente el genio y la esencia de la lengua materna, cada vez existen, por diferentes razones, más escritores «sin casa», aventados por el mundo, viviendo en los lugares de otras lenguas y escribiendo en ellas. Todas las literaturas tienen detrás otras lenguas y se va produciendo una superación de las etiquetas nacionales. La *extraterritorialidad* se ha convertido, así, en un concepto crítico: Ortiz Gambetta (2012) y Aínsa (2012).

ticos de los desmanes castrantes de los sistemas autoritarios, pero también de cómo los seres humanos se siguen aferrando al mástil de la cultura mientras zozobra el barco de la convivencia pacífica y tolerante, para seguir gritando que son la tolerancia y la solidaridad quienes nos humanizan. Por desgracia, el peronismo solo fue el primero de estos totalitarismos al que debieron resistir. Aludo en especial al peronismo porque fue determinante en sus decisiones en los años aquí estudiados. En la trastienda latían otros como el nazismo, que dio lugar a la Segunda Guerra Mundial y desplazó a miles de personas a Argentina, modificando su cultura. Siguiéron otros, más claros o más difusos, pero siempre de terribles consecuencias para la libertad de pensar y vivir. Cada uno dio las respuestas que consideró convenientes, pero, en todo caso, son ejemplos de cómo solo la cultura puede frenar la barbarie.

En este relato de la amistad de Cortázar y Devoto reconstruyo primero los episodios vitales que los unieron, ciñéndome al trato cotidiano y procurando no repetir aspectos que han sido tratados por biógrafos anteriores o dejándome llevar por otros hilos amistosos más allá de lo imprescindible. Doy noticia al paso de originales de escritos de Julio que preservó Daniel con su incontenible afán coleccionista. Comento aspectos relevantes de algunos de ellos y, en fin, ofrezco la edición de una amplia serie de textos desconocidos de Julio Cortázar que enriquecen la producción de este con un nuevo libro de poesía —*Fábula de la muerte* (1941)—, una notable antología de poesía —*Poemas* (1954)—, numerosos poemas inéditos y con importantes textos autobiográficos —sendas cartas sobre el jazz y sobre su trayectoria como escritor—, además de la localización de los originales de *Los reyes*, *Imagen de John Keats*, el autógrafo de la novela *Los premios* y su cuaderno de bitácora, entre otros. Basta cualquiera de ellos para justificar este libro.

He llamado a esta introducción «El retorno de los galeones», apropiándome del título que Max Henríquez Ureña utilizó en 1930 en un ensayo hoy clásico referido a la influencia de la literatura hispanoamericana modernista en los escritores europeos y, sobre todo, en los españoles. La cultura americana hispana va enviando a Europa y al mundo entero tesoros mucho más valiosos que los de los conquistadores cuando colonizaron aquel continente. El intercambio de personas e ideas entre el Nuevo y el Viejo Mundo han sido constantes. Henríquez Ureña lo destacaba explican-

do el Modernismo. Ha tenido una continuidad y un auge crecientes después, perturbando al Viejo Mundo el Nuevo, suscitando una dialéctica entre ellos, dando lugar a renovadores mestizajes. Cortázar y Devoto son dos ejemplos de cuánto se ha velado en Argentina por la preservación de la cultura en español y cómo esta refluye desde allí hacia Europa. El mundo hispánico se ha ido constituyendo con el paso del tiempo en ambas orillas del Atlántico. El trasiego de gentes en las dos direcciones es permanente. «Del lado de allá» —por usar los títulos de las dos primeras partes de *Rayuela* aunque invirtiendo su sentido en la novela— llegan el vigor biológico y la creatividad. De allá llegaron Julio y Daniel con enorme empuje creativo y crítico. «Del lado de acá», los inquietos viajeros se encontraron con el viejo continente, el bullicioso París de mediados de siglo y la deteriorada metrópolis española, sin tanta pujanza biológica, pero con el inagotable reservorio de la cultura secular europea amontonada por todos los lados. En Europa encauzaron su potencial dando lugar a una producción crítica y literaria que todavía sigue deparando sorpresas como las recogidas en los estudios en la sección «De otras partes», por seguir utilizando como título el referente de la tercera parte de *Rayuela*. Lo fascinante es el océano común de sus singladuras, no tanto el océano Atlántico cuanto el de la lengua española por el que navegaron durante sus vidas; y por el que podemos también realizar nuestras singladuras a la vez lejos y en casa con tan avezados marineros como acompañantes, que ese y no otro es el mayor milagro del mundo hispánico.

PRIMERA PARTE: DEL LADO DE ALLÁ

AVES DE PASO: JULIO CORTÁZAR Y DANIEL DEVOTO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

La Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, fue en su primera andadura un ambicioso proyecto universitario que el peronismo abortó tras un prometedor arranque. Fundada en marzo de 1939 bajo la conducción de Edmundo Correas y con el asesoramiento de Ricardo Rojas, que impulsó los primeros pasos, trataba de dotar de una infraestructura educativa universitaria importante a aquella región argentina. Edmundo Correas, sin embargo, en julio de 1943 renunció al rectorado a causa de la revolución del mes anterior.

Durante su mandato se habían creado 37 institutos universitarios en toda la región de Cuyo y se había hecho un gran esfuerzo de captación de docentes argentinos y de una quincena de otros países. Se habían establecido procedimientos para contratar profesores foráneos cuando no se hallaran las personas idóneas dentro de la provincia de Mendoza y de este modo, durante los primeros años, fueron reclutando a profesores, muchos de los cuales después demostraron una enorme valía en sus disciplinas. En la selección, sin embargo, hubo improvisación y azar, ya que aquella universidad tenía mucho más de misión pedagógica voluntariosa en ciertos aspectos que de organización universitaria moderna canónica. En estas coordenadas se explica la incorporación de profesores con personalidades como las de Daniel Devoto y Julio Cortázar, cuyos perfiles curriculares no respondían a los habituales en ámbitos académicos reglados como hoy se entienden.



Retrato de Daniel Devoto (c. 1936). Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Retrato de Julio Perceval. Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.

Daniel Devoto fue captado en 1944 por Julio Perceval para dar clases de Historia de la Música y de Estética. Perceval, un músico belga que había emigrado a Argentina a finales de los años veinte, era un reputado compositor e intérprete de piano y órgano que había sido llamado a Mendoza para poner en marcha su Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y para organizar las enseñanzas musicales en la joven universidad.⁷ A mediados de los años treinta había enseñado armonía y contrapunto a Daniel Devoto, que resultaron fundamentales en la consolidación de sus conocimientos musicales teóricos y como intérprete. No fue obstáculo en la contratación el hecho de que Devoto no había terminado todavía los estudios universitarios, ya que estaba volcado en sus actividades de pianista y compositor, de poeta y editor, de crítico literario y musical.⁸ Fue después

7 Olivencia (2003, 2006, 2014) y Rubio Romero (2015, pp. 188-200).

8 Tenía Devoto ya cierto nombre entre los seguidores de la nueva poesía argentina: Ferrari Nicolai (1939), Tellería (1939), Anónimo, (1940, 1941 y 1943), González Carballo (1944), Gudiño Kramer (1944), Polito (1945) y Seru (1946). Pero eran ante todo sus actividades musicales como compositor y concertista las que lo convertían en un candidato idóneo para introducir las enseñanzas musicales en aquel nuevo conservatorio (Rubio Romero, 2015).



Partitura autógrafa de *Paisaje*, canción de Daniel Devoto sobre el poema homónimo de F. García Lorca. Fondo DD y MBVI de la FLG.

cuando completó la titulación universitaria, terminando la licenciatura en pocos meses y realizando la tesis doctoral sobre la tradicionalidad del Romancero en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, dirigido por Alonso Zamora Vicente.

De un modo u otro, Daniel Devoto estuvo vinculado a la Universidad de Buenos Aires entre 1935 en que comenzó los estudios universitarios y 1951, año en que se licenció y se doctoró casi simultáneamente. Durante los primeros años fue delegado estudiantil y participó en la edición de la revista *Péñola* como secretario de redacción. Después perteneció a la redacción de *Verbum*, la revista estudiantil que la sucedió. La dirigía Carlos A. Fayard y en la redacción figuraban Aurora Bernárdez —que tan importante papel tendría después en la vida de Cortázar—, Antonio Pagès Larraya y Eduardo Prieto. En las páginas de estas revistas se encuentran publicados los primeros escritos de Daniel Devoto: poemas, crónicas de actos universitarios y reseñas de obras literarias y musicales.

Con el tiempo, Devoto se convirtió en un colaborador destacado del Instituto de Filología, pero sin acabar los estudios hasta que Alonso Zamora Vicente lo convenció de que no podía dilatar más su culminación. Devoto recordaba así muchos años después su contratación en la Universidad de Cuyo:

Sin otra justificación que el deseo de recibir unas hipotéticas lecciones más (que no recibí) de mi maestro Julio Perceval, y sin otro mérito que el de haber merodeado durante dos lustros los corredores de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, acepté en 1944 el nombramiento de «Profesor de Historia y Estética de la Música» en el Conservatorio y en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. En Mendoza, la Universidad funcionaba, entonces, como un organismo —casi diría «como un planeta»— aislado: el contacto entre alumnos y profesores no iba por lo general más allá de las horas de clase y de trabajo, y la sociedad urbana ignoraba urbanamente el plantel de enseñantes, que la ignoraban a su vez, ocupando ambas jerarquías mesas separadas en Colón.⁹

Era una visión autocrítica y distanciada, escrita mientras glosaba la amistad que estableció entonces con el grabador Sergio Sergi, uno de los artistas con quienes convivió intensamente durante aquellos meses.

A su vez, Julio Cortázar fue contratado para explicar literaturas septentrionales europeas y literatura francesa, lo cual lo rescató de la enseñanza en niveles inferiores que había ejercido durante los cursos anteriores en Bolívar y Chivilcoy.¹⁰ En su caso resultó decisiva la intervención de Guido Parpagnoli, quien lo conocía de los años estudiantiles de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Se encontraba este ahora en la Universidad de Cuyo como profesor de Literatura de Europa Septentrional y recibió el encargo de potenciar aquellas enseñanzas. Se acordó de que Julio Cortázar podía hacerse cargo de esas enseñanzas, y en particular de literatura francesa. Habían hablado sobre aquellas materias, conocía su avidez lectora y su buen dominio de la lengua francesa.

9 Devoto, «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)», semblanza inédita. Fondo DD y MBVI de FLG.

10 Correas (2014) ha reconstruido su paso por Mendoza y por la universidad Lo tengo en cuenta en las páginas que siguen. Montes-Bradley (2014, pp. 251-282) analiza también la llegada y estancia recalando posibles recomendaciones políticas y sugiere la mano oculta del padre moviendo influencias, si bien no presenta prueba alguna de esto último.



Retrato de Julio Cortázar (1936). Fotografía anónima. Colección CGAI

La nueva situación le permitió a Cortázar centrarse en sus proyectos intelectuales más queridos durante la preparación de las clases sobre literatura. Entre otros, continuar con el estudio de la poesía moderna europea, abarcando desde Keats y otros grandes románticos europeos a los poetas simbolistas franceses, pasando por Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud para llegar a las cercanías del surrealismo, representado para él entonces, sobre todo, por *Opium*, de Jean Cocteau.

Entre los papeles de Cortázar depositados en la Universidad de Princeton se han recuperado los apuntes de aquellas clases de literatura francesa donde predominan sus lecturas del simbolismo con Rimbaud a la cabeza y sobre quien ya había publicado en 1941 un iluminador ensayo: «Rimbaud». Además, en sus *Obras completas* se han añadido una treintena

de poemas, sacados de una carpeta titulada *Poesías 1945-1948*.¹¹ Escribía cuentos y poemas con constancia, dando prioridad a la poesía sobre la narrativa.

Ahora bien, Cortázar no poseía ningún título de enseñanza superior, sino solo el de magisterio, que había ejercido en los años anteriores. Era, eso sí, un voraz lector y estudioso de aquellas literaturas que le estaban ayudando a configurar su mundo. Esta falta de titulación ha dado pie a la hipótesis de que en su llegada hubo alguna mano política que facilitó la incorporación, pero no se ha aducido prueba documental firme alguna en este sentido.

Daniel Devoto y Julio Cortázar eran, por lo tanto, dos jóvenes profesores de irregular trayectoria previa, con más pasión que títulos y cuya incorporación a la Universidad de Cuyo se explica por lo mucho que se improvisó en la gestión del profesorado durante aquellos primeros años. Devoto recordó cómo conoció a Cortázar en «Mendoza, al canto», el único capítulo de sus memorias que vio la luz:

En un atardecer con ese sol casi horizontal que allí se fabrica, estando yo admirándolo a la puerta del Conservatorio, un muchacho alto dejó la de la Universidad, enfrente, cruzó y me dijo tendiéndome la mano: «Usted es Devoto: tenemos varios amigos comunes. Yo soy Julio Cortázar». Así empecé un afecto largo y una estima literaria aún más duradera, que me convertiría en su primer editor y en su primer comentador ensolapado (que no solapado).¹²

Julio, a su vez, también había descrito el encuentro en una memorable carta a Devoto antes de partir para Europa en 1952 que comento más adelante.¹³ A ambos les habían hablado los colegas mendocinos del otro de tal manera que, cuando se vieron, no dudaron sobre quién era el que tenían enfrente. El larguirucho Cortázar con cara aniñada era inconfundible y el contundente corpachón de Daniel Devoto tampoco se prestaba a con-

11 Correas (2014), analiza los programas de las clases de Cortázar y los escritos a que dieron lugar. En especial los capítulos «Los señores Baudelaire, Lautréamont y Verlaine» (pp. 85-97), «Amor a Rimbaud, o vivir la poesía» (pp. 99-104), «El pecado mallarmeano» (pp. 95-111) y «Valéry o la alquimia del verso» (pp. 113-118).

12 Devoto, «Mendoza al canto» (1994, p. 23). Aludía a su labor como editor de *Los reyes* y de autor del texto de la solapa de la primera edición de *Bestiario*.

13 El texto completo, en el apartado de obras inéditas de Cortázar.



Sergio Sergi, *Retrato de Gladys Adams*. Xilografía

fusión. Para los dos aquel encuentro cruzando una calle resultó decisivo. Se estableció entre ellos una inmediata empatía y no tardaron en descubrir afinidades e intereses comunes: la literatura, la música y las artes.

Pero, además, durante los meses mendocinos conocieron a otras personas que influyeron también en sus vidas. Es el caso del pintor grabador Sergi Hocevar —más conocido por el seudónimo artístico Sergio Sergi— y su esposa Gladys Adams.¹⁴ Su amistad se conoce, sobre todo, por la correspondencia que mantuvieron durante años con Cortázar.¹⁵ Julio bautizó a Sergio con el nombre cariñoso de el Oso y su amistad duró hasta la muerte del grabador de Trieste emigrado y recriado en Argentina tras una vivencia traumática de la Primera Guerra Mundial, cuyas secuelas depresivas

14 Sergi Hocevar (*Sergio Sergi*) (1896-1973) había nacido en Trieste; estudió en Viena con el grupo de Adolf Loos. Emigró a Argentina en 1927. Sobre su trayectoria, *Sergio Sergi. Obra xilográfica completa* (1994).

15 Las misivas de Julio Cortázar se han incorporado a la edición de sus *Cartas* (2012, 5 vols.). Se citan en adelante abreviadas como *Cartas*, seguidas del volumen y página.

nunca desaparecieron del todo. Gozaba de un bien merecido prestigio local y se admiraban sus cuidadas xilografías.¹⁶

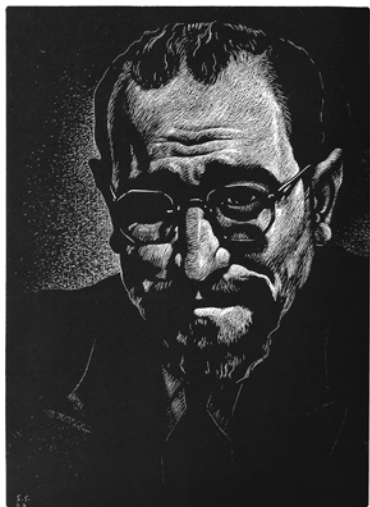
También Devoto mantuvo buena relación con esta familia y Sergio Sergi grabó su retrato en tres versiones de las cuales guardó Daniel unas pruebas. A la xilografía definitiva, Julio Cortázar le dio una especial relevancia mencionándola en el *Diario de Andrés Fava*, tan entreverado de autobiografismo. En la semblanza de Sergio Sergi escribía Devoto años más tarde:

Aún entre estos creadores de alto mérito, Sergio Sergi se destacaba por sus cualidades artísticas y humanas. Europeo aclimatado en nuestro litoral, el contorno de la picardía criolla casa muy bien con su espíritu crítico, y era particularmente feliz en él la conciliación de una libérrima fantasía con el buen sentido más reposadamente sensato. Excelente profesor de dibujo, sostenía que la capacidad de dibujar estaba al alcance de todos: si todos podíamos aprender a escribir, ¿por qué no dibujaríamos otra cosa que las letras? Siendo un extraordinario grabador, sostenía también que el grabado, simple medio plástico de reproducción, había sido condenado a muerte por la invención de la fotografía, y que tan solo algunas expresiones satíricas podían aún considerarse viables. Y todavía más: el excepcional grabador que él era, era también un hombre capaz de sacrificar sus aciertos: una singular lámina suya ilustración del refrán (que no sé si conocía) «entre todos la mataron y ella solo se murió», fue condenada a no verse porque en la familia de uno de los profesores del instituto había habido un suicidio.

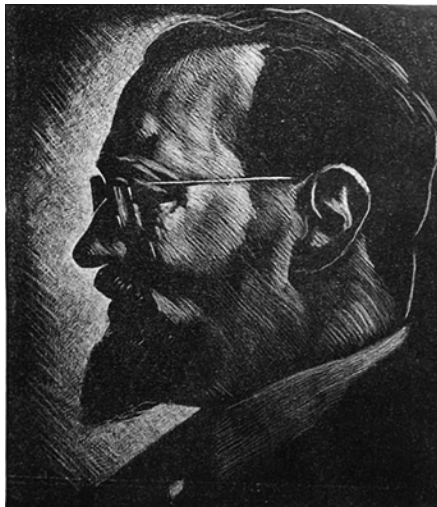
[...]. Este Sergio Sergi artista no difería en nada del Sergio Sergi cotidiano y doméstico. Con su mujer, Gladys, tan apuesta y tan rica de inteligencias, formaban una pareja sumamente atractiva, coronada por el primogénito, Sergio [...] y su hermano menor, que ya iba abandonando la vida puramente vegetativa, a quien su madre denominaba cariñosamente «mi honguito» y que tuvo la buena suerte de escapar a mis bellacas tonterías.

En el taller de la casa de los Sergi pasé bastantes horas —decir que fueron bastantes es calificarlas de buenas—, ya recomponiendo con sus propietarios cielos y tierras, ya obedeciendo al repentino «¡Quietos!» del maestro, que quería fijar una expresión característicamente pasajera y cubría con rápidos trazos de tinte blanco el negro papel Canson para dejarlo luego a un lado,

16 Bianchini (1946) decía: «Fiel al carácter de la xilografía, es un ilustrador de la vida —con la misma pasión que otros lo son de sus lecturas—, y tal como él la siente en su espíritu escéptico, burlón y delicadamente humano. Ilustrar la vida —ese libro sin primero ni último lector— es descubrir lo inédito que ella tiene y enriquecer la experiencia del hombre. El mundo xilográfico de Sergio Sergi está exhibiendo la trastienda del mundo genérico, y en el desnudo de toda trastienda están siempre fraternando el aparente ridículo y el drama real».



Sergio Sergi, *Retrato de Daniel Devoto* (c. 1945). Xilografía.



Sergio Sergi, *Retrato de Daniel Devoto* (c. 1945). Xilografía.

insatisfecho de él y de mí. Hizo bastantes de estos rápidos bocetos, y yo no sabía, hasta hace muy poco, que hubiera llegado a cortar varias planchas. La única que yo conocía y que, al parecer, le satisfizo a él como a mí, fue destacada, en la crítica de una exposición bonaerense, entre los «retratos cuyo valor psicológico» era sobresaliente. Me acuerdo muy bien que premió su dibujo y su modelo con un buen grog, frecuentación artística que también le debo y que consideraríamos una negra ingratitud no reconocerle.¹⁷

Efectivamente, Sergi abrió otras láminas con la efigie de Devoto y al menos se ha difundido otra en la que aparece representado de perfil, imitando grabados o relieves renacentistas en forma de medalla.

Hay que señalar otras amistades que hicieron en Mendoza Daniel y Julio, tanto músicos como poetas, pintores y escultores por no salir del mundo intelectual. Cuando Cortázar se instaló en la ciudad, encontró alojamiento en primer lugar en casa del pintor uruguayo Abraham Vigo (1928-1997). A Mercedes Arias le escribía el 29 de julio de 1944:

17 D. Devoto, «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)». Fondo DD y MBVI de FLG.

De esta nueva vida apenas puedo decirle algunas cosas. He pasado un mes tratando de solucionar el problema de la vivienda, que no es fácil por cierto; pero desde hace dos días habito en casa de una excelente familia, el pintor Abraham Vigo, su esposa y sus hijos. Es gente culta y tienen una casita en un barrio de Mendoza que se llama Godoy Cruz, donde hay un silencio admirable, grandes árboles, y yo tengo una habitación llena de luz y comodidad. Aún no conozco a Vigo, que está haciendo exposiciones en Rosario y Buenos Aires, pero su esposa es una mujer excelente en cuanto a mi condición de pensionista se refiere. Creo que aquí estaré bien (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 194-195).

Abraham Vigo integraba con José Arato, Santiago Palazzo y Agustín Riganelli el grupo Los Artistas del Pueblo, cercanos en ideas al comunismo. Cultivaba Abraham Vigo un arte comprometido socialmente que, con el tiempo, a Cortázar le resultó limitado por cuidar más el mensaje social que la técnica artística y escribió algún comentario de cierta dureza en Buenos Aires, como en esta carta del 26 de julio de 1946 a Sergio Sergi:

Aquí estuvo Vigo e hizo una exposición en Amauta. Fui a la inauguración y encontré toda la «intelligentsia» de izquierda —¡claro!—. Me gustaron algunas cosas viejas (que no conocía) y algunas recientes, creo con todo que la xilografía no es para él. Mirando los grabados de Vigo se descubre dolorosamente que un artista no da de sí todo lo que podría dar si no agrega la ciencia a la intuición pura. A veces una torpeza de dibujo le malogra algo que podría ser magnífico. Pero cuando se dedica más tiempo a leer la biografía del padrecito Stalin que a mirar grabados de Durero, las consecuencias saltan a la vista (Cortázar, *Cartas*, I, p. 258).

También Devoto lo trató y hasta lo obsequió con algunos grabados. He visto un pequeño aguafuerte dedicado: representa a una madre campesina sentada con un niño pequeño a quien cuida amorosamente; en segundo plano se desarrolla una escena campestre. Lo testimonial es muy superior a la pericia técnica en este pequeño grabado, por otro lado conmovedor por su sensibilidad social.

Cortázar estuvo viviendo en aquella casa hasta finales de 1944, en que se trasladó a Martínez Rosas, 955, cerca de la Facultad y de la casa de Sergio Sergi, con cuya familia estableció una cada vez más sólida relación.¹⁸

18 Una prueba de ello es la continuidad de su correspondencia y que le dedicó varios poemas: «Un *goulash* para el Oso» (Correas, 2014, pp. 49-50); «Jangada para Sergio Sergi» (pp. 137-138). Resultaron decisivos en la preservación del original de los cuentos de *La otra*



Abraham Vigo, *Mediodía* (1943). Aguafuerte, con dedicatoria: «Para Daniel Devoto con expresión cordial. Vigo». Fondo DD y MBVI de la FLG.

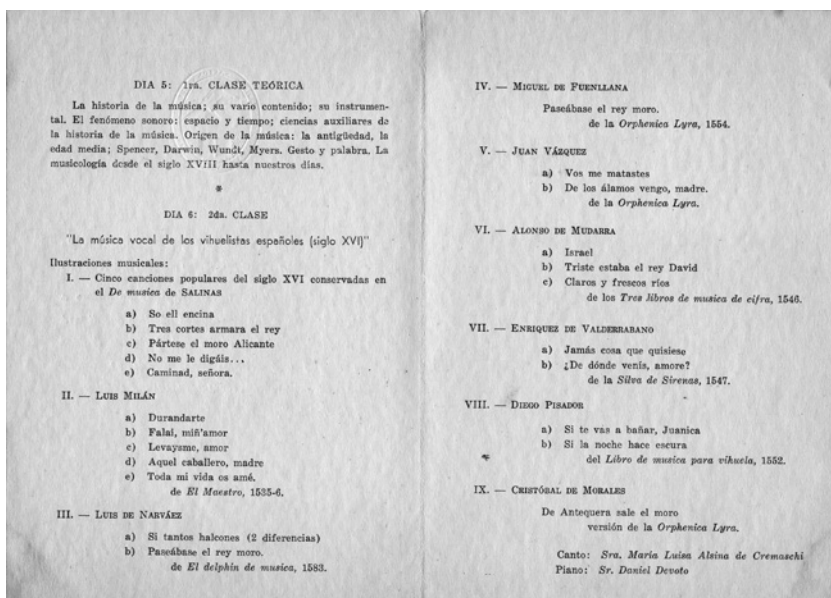
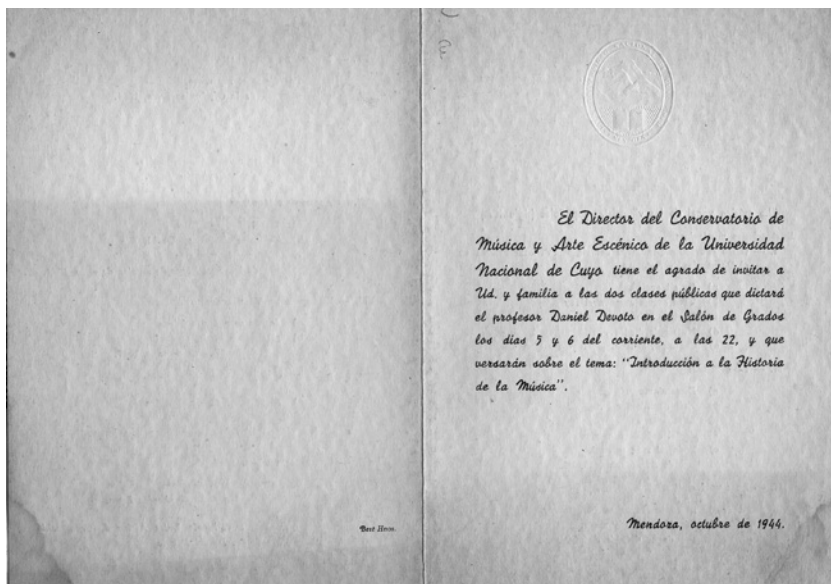
De Daniel Devoto no he averiguado con total precisión dónde vivió, aunque varias facturas del Hotel Palace en los últimos tres meses de 1944 apuntan a que este fue su lugar de alojamiento. Es probable que no estu-

orilla —los mecanografió Gladys y conservó una copia— y de «Casa tomada», que pasó de esta colección a *Bestiario* y, además, de ser cierta la hipótesis de Correas, habría tenido su punto de arranque en un grabado de Sergio Sergi: «Casa vieja» (Correas, pp. 131-137). Tiene interés aquí recordar que en aquella versión, «Casa tomada» estaba dedicado a Daniel Devoto y esta dedicatoria se perdió cuando el cuento se publicó en *Los Anales de Buenos Aires* (11 de diciembre de 1946) por decisión de Jorge Luis Borges e ilustrado con dos imágenes de su hermana Norah Borges.

viera todo el tiempo en Mendoza porque eran los años en que viajaba con una pequeña orquesta de cámara dando recitales y conciertos por distintas ciudades argentinas. De su actividad docente en Mendoza nos queda el testimonio bibliográfico de algunas publicaciones: *Dos clases públicas de Historia de la Música* y «Las marchas paralelas» (Devoto, 1945a y 1945b). Las dos clases se prepararon y publicaron con cuidado, editándose un programa en el que el director del Conservatorio invitaba a las dos clases públicas del profesor Daniel Devoto en el Salón de Grados los días 5 y 6 de octubre de 1944, a las 22:00 horas. Fueron reescritas a partir de su versión taquigráfica para su publicación, que dedicó al compositor vanguardista Juan Carlos Paz, «cuya labor artística y crítica no conoce concesiones ni desfallecimientos». Formaban parte de la programación de las enseñanzas musicales en Mendoza.

La primera fue una clase teórica sobre el variado contenido de la historia de la música a partir del siglo XVIII en que surgió la disciplina; analizó el fenómeno sonoro en el espacio y en el tiempo; se refirió a las ciencias auxiliares de la música e hizo un repaso de la música desde sus orígenes hasta el presente. Fue punteando los temas enunciados, ensartando datos eruditos con otros aspectos más curiosos y llamativos. Remitió en cada caso a bibliografías de referencia y a catálogos de grandes bibliotecas, pero con amenidad en la exposición. Planteó un asunto que resultó medular en sus investigaciones musicales posteriores: las fuentes literarias de la historia de la música. Por un lado, las fuentes directas, y por otro, las indirectas. Las primeras, aquellas que tenían como fin primordial la música y sus manifestaciones; las otras, todas aquellas que proporcionan informaciones sobre temas musicológicos de índole diversa. Entre las primeras recaló en las historias de la música, resaltando *The Oxford History of Music*, en siete volúmenes, pero también otras más concretas de las que ofreció una relación (Devoto, 1945a, pp. 14-16). A su zaga colocó los diccionarios y las revistas especializados. Después, al referirse a las fuentes literarias indirectas tanteó algunas fuentes, a veces estrictamente literarias, que resultaban muy reveladoras, como el caso de las coplas 1227 a 1234 del *Libro de buen amor*, con una larga enumeración de instrumentos, a los que años más tarde dedicó una monografía (Devoto, 1945a, p. 18).

Discurrió después sobre la naturaleza perecedera del fenómeno musical y cómo a lo largo de la historia se fueron arbitrando diferentes me-



Programa de «Introducción a la Historia de la Música» (Mendoza, octubre de 1944). Fondo DD y MBVI de la FLG.

dios de notación musical para conservar el fenómeno musical. Aun así quedaban periodos enteros sin que la música hubiera sido anotada y de ahí el poder auxiliar que le podían proporcionar a la historia de la música la arqueología, la etnografía y el folclore.

La primera, además de suministrar especímenes de nociones musicales antiguas, proporciona restos de instrumentos y representaciones de escenas musicales, material organográfico e iconográfico que informan de una cultura musical que no ha dejado un solo documento directo, como sucede por ejemplo con el Egipto antiguo.

La etnografía y el folclore los veía como disciplinas que estudian en el presente manifestaciones actuales de estadios de cultura ya superados, se manifiesten estos en grupos étnicos salvajes (que estudia la etnografía) o en ciertas capas inferiores de pueblos civilizados con un carácter de supervivencia (cuyo estudio constituye el folclore). Devoto se sentía muy atraído por estas disciplinas, destacando que la etnografía certificaba la importancia y la antigüedad mayores de la música vocal respecto a la producida por instrumentos; nos da indicaciones directas sobre el poder catártico de la música entre los primitivos y sobre la importancia del ritmo en los procesos de comunicación de los salvajes y su carácter ritual en las sociedades primitivas.

Con relación al folclore, señalaba que, en estados culturales avanzados, a veces la música se encuentra en considerable retardo con lo que perviven estilos musicales de un carácter sorprendentemente arcaico. El folclore permite estudiarlos atendiendo a lo musical y a lo literario. El folclore preserva géneros y especímenes primitivos de música, canciones que acompañaban los antiguos trabajos como la siembra y la siega que se ven en los relieves egipcios, donde aparecen labriegos con instrumentos para marcar el ritmo y cantando con sus bocas abiertas. Cantos prácticos y mágicos, llenos de repeticiones y de voces onomatopéyicas. El folclore literario, por su lado, acarrea narraciones y relatos sobre el poder de la música, el origen de cantares e instrumentos y el efecto de ciertas músicas (Devoto, 1945a, pp. 26-30).

La conferencia concluía con unas reflexiones sobre el origen de la música como un don extraordinario que los dioses regalaron a los seres humanos. Realizó consideraciones sobre la distinción entre música vocal y len-

guaje, diferenciando en aquella la importancia del cómo se dice y el papel fundamental del gesto en el proceso. Y cerró la conferencia con un alegato a favor de la musicología como historia de la historia de la música, insistiendo en que, desde el siglo xviii, fue dando pasos cada vez más firmes y diferenciados, en parte para restaurar la música primitiva de la Iglesia católica en los siglos medievales. Aprovechó para citar nombres de referencia y su preferencia por la música primitiva medieval. En su relación de nombres no faltan los más significativos de Europa y tampoco un grupo de españoles con cuya labor iba a conectar su gran tarea musicológica:

En España tenemos, junto a la dudosa contribución de Julián Ribera y la más efectiva —dentro de sus medios— de Pedrell, la de Higinio Anglés, la más grande autoridad española en música medieval, y las de M. Torner y Salazar, hoy en México. Y no debemos olvidar, como ilustradores de un periodo musical más antiguo, los nombres de Idlsohn, investigador hierosolimitano de la antigua música judía, y el abundantemente citado Curt Sachs (Devoto, 1945a, p. 36).

Para Devoto —y aquí aflora su pasión por este arte— la música era quizás lo más humano entre lo que el hombre posee:

Nacemos rodeados de sombra y de silencio, pero la música nos espera y nos rodea, a su vez, en el júbilo y en el dolor. Hay una canción para la marcha y una canción para hacer alto; y hasta la ausencia de música es su presencia escondida para llamarla y reencenderla, raíz y razón del recuerdo. [...]. La música es el dominio y el demonio (en el sentido griego) más íntimo del hombre, que va acompañándose de músicas a través del tiempo, como esos pájaros que cantan en la noche para no tener miedo (Devoto, 1945a, pp. 36-37).

La segunda conferencia fue más concreta: «La música vocal de los vihuelistas españoles (siglo xvi)», actuando al piano Daniel Devoto y con el canto María Luisa Alsina de Cremaschi para ampliar lo expuesto verbalmente. Ofrecieron ilustraciones musicales con canciones populares del siglo xvi extraídas de *De musica*, de Salinas; varias de *El maestro* (1535-1536), de Luis Milán; dos de *El Delphin de música* (1583), de Luis de Narváez; «Paseábase el rey moro», de la *Orphenica Lyra* (1554), de Miguel de Fuenllana; dos piezas de *Orphenica Lyra*, de Juan Vázquez; tres de Alonso de Mudarra, extraídas de los *Tres libros de música de cifra* (1546); de la *Silva de Sirenas* (1547), de Enríquez de Valderrábano, interpretaron dos piezas; otras dos del *Libro de música para vihuela* (1552), de Diego Pisador;

concluyendo con «De Antequera sale el moro», versión de *Orphenica Lyra*, de Cristóbal de Morales.¹⁹

Devoto comenzó explicando cómo llegó a su gran renacimiento la música en el siglo xvi, con su característico retraso respecto a las artes plásticas. Por obra de los teóricos de la *Ars Nova* y de los primeros maestros franco-flamencos, todo el sistema técnico de la música y su utilización artística se estabilizaron; además, la imprenta posibilitó la transmisión de la música en toda Europa. Al lado de la música vocal, predominante en la Edad Media, los laúdes, las violas de arco y los instrumentos de tecla comenzaron a contar con una literatura propia, para danzar o tañer solamente, aislados o en pequeños grupos, y mezclándose la música instrumental con la ejecución vocal en reducciones de obras polifónicas y el sostén o reemplazo de voces.

El laúd era el instrumento favorito al comienzo y los laudistas —compositores y ejecutantes— fueron los antecesores renacentistas de los virtuosos modernos. Tras explicar la historia del instrumento, Devoto repasó obras de vihuelistas conservadas de 1535 a 1576, antes de que los instrumentos de tecla los desplazaran. Explicó el sistema de tablatura en que estaban editadas estas obras. Señalaba que los maestros españoles seguían las huellas de los maestros del norte, pero que la música popular conservaba rasgos tan fuertes que resultaban españolísimas por la melodía y por el ritmo. Los españoles se preocupaban, además, de hacer valer el texto y no se resignaban a dejarlo desaparecer. Para Devoto,

No es exagerado colocar el caudal tradicional como base de la música vocal de los vihuelistas, de la misma manera que la canción tradicional alemana presidirá la creación del lied artístico, romántico. Y no es esta, de ninguna manera, una afirmación gratuita: hubiera sido posible que los estribillos y giros literarios tradicionales entraran a la obra de los vihuelistas sin su correspondiente música, o que la música española tradicional hubiera variado su carácter desde el siglo xvi apareciéndonos hoy vinculada con la música de los vihuelistas sin haberlo estado antes. Aparte de los textos claramente tradicionales que aparecen en varios vihuelistas a la vez (lo que es ya un criterio para reputarlos como tradicionales) [...], tenemos una fuente de música popular del siglo xvi en el tratado de Francisco Salinas (Devoto, 1945a, p. 47).

19 Programa en Fondo DD y MBVI de FLG.

Devoto explicó las peculiaridades y la originalidad de Francisco Salinas, que fue el primero que notó canciones tradicionales que incluyó en los dos últimos de *De musica libri septem* (1577). Con algunos de ellos hicieron sus primeras ilustraciones musicales: «So ell encina», «Tres cortes armara el rey», «Pártese el moro Alicante», «No me le digáis» y «Caminad, señora...».

Se refirió a continuación a Luis Milán, quien en *El maestro* recogió obras instrumentales (pavanas, fantasías) y vocales en distintas lenguas (castellano, portugués e italiano). Lo ilustró con cinco piezas comentadas: «Durandarte», ejemplo de romance con dos tonadas y tres villancicos («Falai, niñ'amor, Falaise», «Levayme, amor, d'aquesta terra» y «Toda mi vida os amé»).

De Luis de Narváez comentó *Los seys libros del Delphin de musica en cifras para vihuela*, donde aparecen diferencias o variaciones, que ejemplificó con dos casos.

Miguel de Fuenllana, en *Orphenica Lyra* (1554), incluye transcripciones de madrigales y villancicos. Ilustró su trabajo con el romance «Paseábase el rey moro» con su versión y la de Narváez.

El extremeño Juan Vázquez fue admirado por sus villancicos e interpretaron dos para demostrarlo: «Vos me matastes» y «De los álamos vengo, madre».

Alonso de Mudarra, en *Tres libros de música de cifras* (1546), recogió composiciones sobre textos tradicionales españoles, fragmentos de Virgilio y Ovidio, de poetas españoles e italianos (Sannazaro, Petrarca, Manrique, Boscán y Garcilaso). Lo ilustró con dos romances bíblicos —«Israel» y «Triste estaba el rey David»— y «Claros y frescos ríos», una bella canción de Boscán a la que puso música Francisco Guerrero y que transcribió Mudarra.

En cuanto al leonés Enríquez de Valderrábano, tras hablar brevemente de su *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto llano, canto de órgano y contrapunto* (1557) y *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1547), interpretaron dos villancicos suyos: «Jamás me quisiste» y «¿De dónde venís, amore?»

El salmantino Diego Pisador y su *Libro de música de vihuela* (1552) fue ilustrado con dos villancicos: «Si te vas a bañar, Juanica» y «Si la noche hace oscura».

Cerró Devoto la conferencia-recital con comentarios sobre Cristóbal de Morales e interpretando el romance «De Antequera sale el moro» a cuatro voces, conservado en la versión de Fuenllana.

Comparando esta última conferencia con otros conciertos-conferencia con que acompañó las actuaciones de su orquesta de cámara, se aprecia que Daniel Devoto estaba familiarizado con aquella poesía y con sus versiones musicales. Aprovechaba cualquier ocasión para hacerlas visibles a pesar de su rareza o precisamente por ello, poniendo en el empeño toda su pasión de músico y de folclorista. Buena parte de estas piezas las encontramos en los programas de los conciertos que daba con su grupo de cámara por ciudades argentinas. Es decir, aquella clase fue una de las características conferencias-concierto de Daniel Devoto donde dejó constancia de una gran dedicación al estudio de la tradición musical española, yendo a las fuentes y siguiendo los trabajos de los musicólogos españoles que las iban poniendo al día.²⁰

Esta es la parte visible y en cierto modo «oficial» de su paso por Mendoza. Lo cierto es que a esta impetuosa actividad de los primeros meses sucedió una cada vez más agobiante situación personal, cuando comprobó que el maestro Perceval no le prestaba la atención que esperaba para seguir mejorando sus conocimientos musicales y se comportaba de forma déspota y arbitraria. En las páginas de su *Diario* rememora su desencuentro en el que se entrecruzaron las divergencias profesionales con las personales (Devoto, *Diario*, I, pp. 119-120). Fue Mendoza para él una dura experiencia profesional que le hizo madurar como persona y como músico. Así lo cuenta:

Mendoza fue para mí la gran experiencia. Yo era un chiquilín agrandado; al volver, ya era —¿soy?— gato escaldado. Perceval había sido mi maestro. Me resolví a empezar por el huevo. En 4º año del nacional, más o menos, o en 3.º, yo había empezado a «componer», es decir, a realizar sobre el piano esas expansiones melódicas que me acometían al bañarme. Al entrar en la facultad resolví estudiar seriamente y, por consejo de Dagoberto Pierini, compañero mío de escuela primaria al que veía esporádicamente, fui a ver a Germán de Elizalde. Él me recibió, me habló de horarios y me hizo ir al piano a probarme la voz. Nos explicamos y me recomendó a Perceval, que resultó, además, inquilino de papá.

20 El paso por la Universidad Nacional de Cuyo dio lugar también a otras publicaciones académicas (Devoto, 1945*b* y 1945*c*). Pasado un tiempo aprovechó colaboraciones en la prensa bonaerense para dar noticia de la actividad musical en Mendoza, con lo que se mejoraba la visibilidad del nuevo conservatorio y sus primeros frutos artísticos (Devoto, 1946*a* y 1947*c*).

Vivía en Álvarez y Arenales; me hizo trabajar en solfeo y en armonía. Luego, de 1935 a 1937 inclusive, creo que fue una de las mayores épocas de mi vida; daba clase dos veces por semana, después de la hora de la merienda, y volvía en el 73 al caer la noche, cansado y contento, sobre todo en una época en que iba miércoles y sábados: el sábado por la noche, comienzo de la serie más larga entre dos lecciones —allí estaba el domingo— lo dedicaba a componer, y me sentía nacer las alas (estas pobres alas que el contrapunto y la insatisfacción del sistema tonal han cercenado casi). Desde Montevideo, en enero del 38, le mandé una tarjeta donde me llamaba a mí mismo el «*enfant prodigue* armónico»; a la vuelta supe su *affaire* desmatrimonial y no supe qué hacer. Una vez que entré a lo de Lottermoser con Arango lo vi al órgano y retrocedí. Un poco por no saber qué hacer, cómo abordarlo; otro poco por vanidad y suficiencia: buscábamos un piano para que yo improvisara, y con él (Perceval) delante yo no sabía hacer nada. Y nos fuimos (Devoto, *Diario*, I, pp. 120-121).

Devoto se decidió a contar sus difíciles relaciones, aunque sin negar nunca la importancia que tuvo en su formación. Con altibajos como el citado:

Al final de ese año dio un concierto en la Wagneriana, me encontró su mujer, me comentó mi tarjeta de «*enfant prodigue*» y me llevó a saludarlo, lo que me facilitó toda tarea (todo era posible desde que ella me abordó naturalmente, aunque yo supiera las historias por esos asquerosos cuentos de porteros, aunque me hubiera negado a prestarles oído, me habían llegado por repeticiones sucesivas; y no tengo empacho en confesar que recurría al manto de Noé auditivo). Perceval me saludó, preguntándome por mis estudios y me citó en Lottermoser, donde yo reanudé mis clases durante mucho tiempo, como un par de años. Hoy creo que su mujer me llevó para auxiliarlo, de la misma manera que estaba en el concierto (en la sala y entre la gente, recibiendo saludos y felicitaciones) (Devoto, *Diario*, I, pp. 122-123).

Con sus más y sus menos, la relación con Perceval continuaba y hasta pareció fortalecerse con un viaje a Mendoza en 1942:

Luego vino lo de Mendoza. En 1942 yo fui a Mendoza con Perceval, en auto. Fui por una semana y pasé un mes (no sin un pedido telegráfico de auxilio). El viaje fue fantástico. Primero los preparativos, avisar a los Talamón, a quienes conocí entonces. Los traté bastante fríamente, y al llegar a Venado Tuerto, donde cenamos unos fiambres porque era tarde, Perceval aludió festivamente a mis estudios de canto. Yo trabajaba mi voz hablada con la Hentz y Talamón me preguntó qué voz tenía yo. «No sé», le dije, «Voy a mirar mis partituras y después le diré». Salieron a pasear después de la cena, y según me contaron luego, le dijo a su mujer: «Yo no sé cómo Perceval, que es tan inteligente, tiene de alumno a un tipo tan bruto».²¹

21 Tachado «tan ignorante» con una aclaración: «esto está agregado».

A la mañana siguiente seguimos viaje y cambié de lugar: dejé al *maître* con la Talamona y me fui atrás. El hielo se rompió, máxime cuando al salir de Villa Mercedes casi nos matamos. Se rompió la dirección sobre la subida al puente del río seco. Y zigzagueamos unos metros antes de clavarlos en el primer trozo de barandilla (la subida tiene solo unos alambres de púas a los costados). Reparaciones, retardos, imposibilidad de arrancar, la Talamona haciendo hombro para poner el coche en marcha, etc. y llegada a cenar a más de media noche en una casa devastada por la cocinera que se alzó con vajilla, manteles, batería de cocina y un gato. Menos mal que había los enseres de Amicarelli, que se había jugado los muebles y sentaba sus trastos en lo de Perceval mientras mujer e hijas estaban en Buenos Aires. La temporada fue buena y larga. Viví en Godoy Cruz, en lo de Perceval, hasta que llegó Salomone, en cuya pieza vivía yo, y fui a lo de Maiztegui, recién casado pero con Niní en la capital. Vi a Cobelli y conocí a Bathori: estuve en una reunión que se le brindó de despedida, donde la oí cantar por primera vez acompañándose: canto *Carpe* que tomé por —y difundí entre el alumnado como una de las *Histoires naturelles*. Vuelta a lo de Perceval al llegar Niní: composición, ensayo —ataque de furia de Mary Lay— y ejecución del *Himno a Nt[r]a. Sra. de la Carrodilla*. Allí conocí también a Otano, de paso con los 7 pintores; me lo presentó Moliné, y recuerdo que esa noche paseamos largo por el parque, recitando yo Berceo [tachado], Juan Ruiz y romances; conocí a Ramponi y a González Olivera, comencé mi trabajo sobre Berceo para matizar los del romancero, etc., etc. (¿o al revés? Ninguno de los dos está terminado) (Devoto, *Diario*, I, pp. 124-126).

Perceval compuso por encargo de las autoridades locales mendocinas el «Himno a Nuestra Señora de la Carrodilla», virgen titular de un santuario muy estimado y venerado en Mendoza, desde que unos emigrantes aragoneses llevaron la imagen en el siglo XVIII. El texto del himno era del joven poeta Daniel Devoto:

Oh, Señora primera, dulcísima Señora:
Los frutos de tu tierra te traemos ahora.

Los frutos de tu tierra a tus pies extendida:
el durazno velludo, la vid sometida
de hinojos ante ti, Fuente de toda Vida.

Con humildad venimos, Señora nuestra, Rosa
de la mañana, como el agua de la sierra
que al cantar tu alabanza se hace dulce y sabrosa,
fresca bajo tus manos bendiciendo la tierra.

Recibe el homenaje sencillo de tu gente,
Reina del cielo, ampáranos como nos amparaste
y sé para nosotros la espada y la paloma.

Mira en las manos juntas, Torre resplandeciente,
florecer toda entera la tierra que guardaste,
cantarte con nosotros el olivo y la poma (Devoto, 1942).²²

El himno tuvo una doble versión y fue compuesto en 1942, antes, por lo tanto, de que el joven músico se incorporara a la Universidad de Cuyo. Se estrenó el 28 de marzo de 1942 en el parque del General San Martín durante la celebración de la ceremonia de los Frutos en la fiesta de la Vendimia por los mismos días en que se publicó la letra en *Los Andes*. Seguramente se intentaba, así, introducirla entre los lectores e iniciar su memorización. Era la primera versión para órgano y voz, que fue interpretada por el compositor y por la cantante Mary Lan. La versión orquestal fue estrenada en 1943.²³ Entre las piezas compuestas en Cuyo por Perceval se incluye también la titulada «Poema de amor», con texto de Daniel Devoto: «Como el agua que corre por la piedra / en una calle lejana después de la lluvia...».

Con todos estos precedentes, la incorporación de Devoto a la Universidad de Cuyo suponía una verdadera aventura tanto personal como musical para el joven músico que comenzaba a salir del entorno familiar y a descubrir la dura realidad de la profesión musical. Iba conociendo de cerca al maestro y a otros compañeros de profesión con vidas emocionalmente inestables, y en el caso de Perceval, dominado por la bebida y la afición al juego, que lo convertían en imprevisible:

Sigo. Mayo 7. En Mendoza, en medio de la novedad del ambiente y mi calidad de juguete nuevo, expuse y mantuve mi independencia. Ni todas las amistades de Perceval ni Perceval mismo en cada instante me parecían la maravilla de las maravillas. Me negué a salir todas las noches con él a mirarlo beber. Seguirlo bebiendo era otra cosa a la que ya había renunciado. Y verlo dormirse en cada cervecería. (Según la expresión de Paz, dicha más tarde: «si todavía fuera un borracho interesante, pero es un borracho aburrido»).

En el Conservatorio, además, encontré resistencias. Grupos de profesores que se disolvían al llegar yo, considerándome una oreja más (las había en los porteros, entre los alumnos, entre los mismos profesores...). La última resistencia que tuve que vencer fue la de Blanca Cattoi, que se negaba a con-

22 En 1978 lo publicó en la *plaquette*, *Himno a Nuestra Señora de la Carrodilla*. Ahora también en *Antología poética* (2015, p. 153) con pequeñas variantes.

23 No se conserva la partitura de la primera versión. Referencias en carta de Daniel Devoto a A. M. Olivencia y en *Los Andes*, 27 de marzo de 1942.

cederme su confianza, que tan leal fue y tan excelente amiga es hoy. Las cosas hicieron crisis de la manera siguiente: Amicarelli jugaba mucho. A su napolitano funcional agregó, con la adición de su esposa, una tristura fatalista de lector de novelas rusas en edición Claridad. Una noche, Perceval me pidió que saliéramos a caminar, y por calles que yo no había transitado me llevó al Casino, donde Amicarelli estaba jugando, para que yo, que nunca jugué, les sirviera de mascota. La cosa resultó y yo no di ninguna importancia al asunto. Pero al poco tiempo, mientras yo trabajaba en mi pieza del Palace, me llamó por teléfono —eran las 11 de la noche— para que fuera al Casino. No recuerdo exactamente la fecha, pero debía ser por septiembre; era sábado, habían cobrado, y Amicarelli que se sospechaba vigilado por Perceval (versión Perceval) se había escabullido del concierto semanal de la Universidad y se había ido a jugar. Al llegar yo, los dos —o Amicarelli— habían perdido sus sueldos: no sé si Perceval le había suministrado sus fondos o los había jugado él para resarcir al otro. Amicarelli lloraba, se lamentaba y se trataba de miserable, hablando de matarse. Perceval, para darle ánimos y proveerlo «de clase» no había hallado mejor medio que intentar emborracharlo y emborracharse. En plena *boîte* del casino, los pocos pesos que llevaba encima desaparecieron enseguida en fichas mientras la tensión aumentaba.

Perceval me puso una copa de anís en la cabeza y me la derramó encima, salió a bailar solo, y cuando amagué el gesto de llevármelo me dijo el más espantoso torrente de injurias que yo haya jamás aguantado. Estábamos al lado de la orquesta, lo que impedía que se le oyera fuera de nuestra mesa. Amicarelli no estaba en ese momento, y el infeliz de Selusini que por mal entendido respeto no atendía a mi pedido de auxilio para sacar de allí a Perceval, estaba tocando. Toda mi familia, y hasta la pobre Chiche pasó por esa boca. Al final salió a orinar, auxiliado por Amicarelli, a quien convencí por fin [de] que cooperara. Lo metimos en un taxi y lo dejamos en la casa. [...] pedimos el auto y acompañé a Amicarelli a su casa, la que antes había sido de Perceval, en Godoy Cruz. Amicarelli se deshacía en llantos. Como si todavía hubiera soportado poco, lo consolé. Le di ánimos para esperar el consejo de la mañana, que no dijera nada a su mujer, tranquilicé a esta, que lo esperaba levantada, atribuyendo todo a una de las acostumbradas «trancotas» de Perceval y me volví llorando a gritos, de humillación, de impotencia, de todo lo consciente que sentía aflorar en la borrachera de mi maestro, porque Perceval era mi maestro y yo lo había puesto siempre aparte y había hecho por él lo que podía y lo que no, hasta enojosas cuestiones de alquileres no pagados hasta hoy (Devoto, *Diario*, I, pp. 132-138).

Devoto se sentía en una situación muy incómoda. No durmió en toda la noche y fue al día siguiente a ver a Perceval, pero este, en lugar de disculparse, se dedicó a hablar de Amicarelli, eludiendo cualquier responsabilidad. Devoto volvió al hotel deprimido y desamparado pero con la resolución tomada de acabar con aquella situación: dejaría el Conservatorio, renunciando a su cátedra, alegando un problema familiar. Cuando por la tarde lo discutió con Perceval, se atrevió a decirle que la razón era su comportamiento anterior:

—¿Lo ocurrido anoche contribuye en algo a su resolución?

Mirándolo, le dije que sí, que más que eso era la única razón de mi partida. Comenzó entonces a rogarme que no me fuera, que sería ese el remordimiento más horrible de su vida, que era un hombre desesperado y desesperanzado, sin objeto, sin confianza en su arte, en sus medios, etc.

(Era sincero, por lo menos decía la verdad, ya que cabe un matiz de intencionalidad entre las dos actitudes) y que de no ser católico ya se hubiera matado. [...]. Yo lloraba, él lloraba, los dos llorábamos. Nadie le había hablado nunca como yo, etc.

¡Ay, el hombre puede ser sincero, pero cambiante! Me quedé: hasta Amicarelli tuvo su hueso en la alegría general; unos cientos de pesitos y la máquina portátil que yo había comprado a Perceval para que volviera a empeñarla y saliera un poco a flote. El hombre puede ser sincero, pero las cumbres de la sensibilidad son inhabitables. Yo fui llamado, hasta en público, «el ángel bueno», pero siguió tomando, después de unos días, y preparándomela (Devoto, *Diario*, I, pp. 139-140).

La ruptura se había producido ya. Perceval había decidido prescindir de él y encontró ocasión en las discrepancias en unos exámenes de canto unos días más tarde. No es necesario aquí entrar en todos los detalles, pero el resultado fue que Devoto rompió las relaciones amistosas con Perceval, puesto que lo había dejado a los pies de los caballos.²⁴ Después el desacuerdo se fue haciendo todavía mayor:

Abreviando, porque esto se pone pesado hasta para mí, Perceval empezó a ponerme piedras en el camino. Nuestra diferencia se supo en toda Mendoza, lo que lo molestó, creo, y además no se sentía cómodo conmigo. Temía muchas cosas, entre otras mi rapidez de reacción y mi facilidad para hacerle perder la cancha, como sucedió en uno de los *cocktails* ante el jurado de M. L. Cremaschi. Cuando venció mi nombramiento precario, y él no daba un paso para renovarlo, fui a verlo. Lo traté de Sr. Director, en tercera persona, era a la vuelta de las vacaciones. Le pregunté por mi situación (sobre todo porque sabía que se había pasado las vacaciones buscándome sustituto). Me manifestó que le habían dicho que yo pensaba dejar el Conservatorio.

—Lamento que el Sr. Director se maneje por rumores —contesté, sin molestarme en desmentir que me había despedido para siempre, lo que era falso: yo había hecho una visita a Delhez que quería saber detalles de nuestra querella, y no se los había escatimado, pero eso era todo y no había tal despedida.

—Bien, ¿qué piensa usted hacer?

Le contesté que mi decisión era secundaria —sin decírsela—, puesto que dependía de mi nombramiento; era al ñud? que quisiera darme si no me

²⁴ De estas disensiones en los exámenes quedan pruebas en el Fondo DD y MBVI de FLG. Copia de un acta tras las discusiones.

nombraban. Dijo que él estaba «encantado» de que me quedara (quizás fuera así, porque no había encontrado reemplazante) y que haría el trámite. Lo hizo tan bien —quizás fueron solo las circunstancias de la Universidad— que no cobré hasta agosto (Devoto, *Diario*, I, pp. 162-163).

Finalmente no hubo acuerdo y Devoto optó por abandonar, aunque la Universidad se resistió a aceptar su renuncia:

Yo soy el único profesor que se fue por su voluntad; a la docena de expulsados anteriormente, sacando a Bathori, no les pasó lo mismo; y no es una mera satisfacción personal. Para casi todo el personal del Conservatorio yo he sido un vengador colectivo, Perce estuvo imaginando la manera de echarme durante casi un año y me le fui dejándolo plantado. Tardó casi otro año en encontrarme un sucesor y ese fue Franze, lo que no es precisamente un éxito. Si he escrito estas larguísimas páginas es, primero, porque marcan acontecimientos que para mí fueron importantes, 2.º porque tengo la impresión de que Lange se ha ido creyendo que yo resollaba por la herida. No es así; el que puede resollar por ella (y resuella) es Perceval, pero él se lo buscó. Comprendo también la posición de Lange porque fue la mía. Perceval fue durante diez años mi maestro, respetado, idolatrado casi (sin casi, y contra viento y marea) hasta que tuve que ver y tocar, eirme de narices contra la realidad. [...] Cuando en las vacaciones de 1944-1945 yo contaba a Paz ciertos incidentes, con el corazón todavía sangrante, me dijo: «me parece estar en los tiempos del grupo Renovación...», es decir, que Perce hacía diez años que era así con todo el mundo, y yo no lo creía ni podía creerlo. No me extraña, pues, la actitud de Lange. Dios se la conserve (por lo menos durante sus ocho meses de licencia en Estados Unidos) (Devoto, *Diario*, I, pp. 190-192).

Daniel Devoto cambió de asunto en este momento en el *Diario* y nos devuelve al tema que aquí importa, ofreciendo la anotación directa de cómo conoció a Julio Cortázar y los primeros pasos de su amistad en Mendoza. No difiere de la contada años más tarde. Devoto se fiaba lo justo de la memoria y habitualmente volvía para contar el pasado a aquellos apuntes. Cuenta lo siguiente:

Me vuelve aquí el recuerdo de una conversación con Cortázar. A propósito de él, debiera presentarlo, pero no encuentro mucho para decir de él en este infierno y purgatorio de contemporáneos, y temo que, peor que Dante, no llegaré nunca al paraíso. Cortázar fue nombrado en Mendoza en la misma época que yo; ya sabía por Pepa que un primo de su cuñado —no se veían desde chiquitos por razones de familia— iría a Mendoza. Una tarde yo estaba en la puerta del Conservatorio y él cruzó para saludar a Dublanc, a quien conocía de lo de Suffern. Se dirigió luego a mí, espontáneamente (todo lo que hace es espontáneo, y lo que es peor, le sale bien) y quedamos conocidos. Las circunstancias se encargaron de ir estrechando cada vez más ese lazo que empezó por su cordialidad, siguió por una mutua afección cada vez más

firme —afección que admitía abusos como aprovecharlo para que me copiara las marchas paralelas y otros aprovechamientos míos— y que seguirá en esta clara amistad que nos tenemos siempre que yo pueda —lo que dudo, porque es grandota— domesticar la envidia que le tengo. No por él, que es un gusano (¿cómo sé que le voy a leer estas líneas!) y conste que lo halago, que lo mejor que nos decíamos en Mendoza era *spider*, *you snabe* [*sic*, por *snake*], *you reptil*, y él, a veces *ta gueule* para hacerse el belga y el distinguido, como Perceval; no lo envidio por él, repito, sino por ese talento feroz, no disturbado y eso es lo envidiable, por una inteligencia de primer agua. De su cultura no hablemos, que ya la he calumniado bastante.

Recuerdo dos historias suyas: una, una noche que paseamos por el solitario y obscurísimo parque San Martín, contándonos historias de fantasmas hasta que nos dimos un miedo loco y tuvimos que salir corriendo hasta un sitio claro y habitado (igual que esas cabalgatas nocturnas, con Bosco en San Vicente en que me le adelantaba y lo esperaba sin volverme, imaginando que sobre su caballo se acercaba un esqueleto). Otra, la historia de su revólver. Era un recuerdo de su cuñado. Una noche, sueña con él, que lo quería mucho; al despertar abre el cajón de la mesita donde guardaba el arma y comprueba que se la habían robado. Revolvió cielo y tierra pero ni la probada sagacidad de los sabuesos de Scotland Yard mendocino dio con el arma.

En resumen, este digno sucesor de Doña Annunziata, la Sibilia preferida de Pocho, tiene, como todos los belgas, que se llaman Julio, una macanuda predisposición mediúmnica y licantrópica (Devoto, *Diario*, I, pp. 193-194).

Amistad y admiración eran la tinta con que escribía de Devoto de Cortázar ya en este primer testimonio escrito sobre sus relaciones con Julio que conocemos. Daniel se percató enseguida de su extraordinaria personalidad y de su capacidad para contar historias que después llegarían o no al papel. Y hasta de su disponibilidad para mecanografiar trabajos de otros.

Volvamos a Cortázar y a sus vivencias de Mendoza tras la narración de la dura experiencia mendocina de Devoto que por desconocida requería algunas páginas con testimonios de los que se deduce que no fue nada placentera. Las primeras semanas mendocinas de Cortázar transcurrieron felizmente y en una de sus cartas a Lucianne C. de Duprat le decía:

Llevo aquí un mes y profundamente satisfecho. Aunque deba volverme luego al hastío de la enseñanza secundaria, estos meses de universidad quedarán como un sueño agradable en la memoria. Piense usted, ¡es la primera vez que enseño las materias que yo prefiero! Es la primera vez que puedo entrar a un curso superior y pronunciar el nombre de Baudelaire, citar una frase de John Keats, ofrecer una traducción de Rilke. Esto se traduce en felicidad, en una indescriptible felicidad a la que se agrega la visión de las montañas, el clima magnífico, la paz de la casa donde vivo... (Correas, 2014, p. 37).



Lorenzo Domínguez Villar, *Retrato de Beatriz Capra*. Escultura

Julio preparaba con cuidado las clases, que incluían traducciones suyas de los poetas estudiados; avanzó en la conformación de sus ensayos e iba relacionándose con otros profesores de la Facultad que enriquecieron sus conocimientos artísticos. En Mendoza encontró Julio un ambiente cultural receptivo y formaron «La pandilla del Oso (o el *goulash* según «Largázar)» tal como la califica Correas (2014, pp. 45-52). En ella coincidían, además de Sergio Sergi y su esposa Gladys Adams, ya citados, el profesor de filosofía Luis Felipe García de Onrubia y su esposa Oonah Murphy, que era profesora de inglés; el médico Francisco Amengual, el pintor Roberto Azzoni y Alberto Dáneo, en cuya finca solía reunirse el grupo. No se nombra a Devoto en estas reuniones, acaso por sus viajes que no le dejaban tiempo para reuniones, en cierto modo, más familiares.

Además, establecieron contacto con artistas que trabajaban en la Academia de Bellas Artes, como el grabador Víctor Delhez,²⁵ el pintor Ramón Gómez Cornet,²⁶ el gran escultor Lorenzo Domínguez Villar²⁷ y su discípula la escultora Beatriz Capra, que hizo buena amistad con Daniel Devoto, quien utilizó un dibujo suyo en la edición de sus *Canciones contra mudanza* en 1945 (Devoto (1945d)).²⁸

Cortázar y Devoto se relacionaron también con otros artistas plásticos que hoy tienen menor visibilidad, como Manuel Amengual y su esposa Dorita Zabalza, o los pintores paisajistas Roberto Azzoni y Luis Cordiviolola. Azzoni, aunque nacido en Génova en 1899, estuvo ligado a Mendoza mucho tiempo y cultivó primero la pintura realista; después fue integrando en ella elementos de vanguardia. El bonaerense Cordiviolola trabajó sobre todo al aire libre sin abandonar los supuestos realistas. Eran estimados todos ellos en Mendoza en aquellos años.

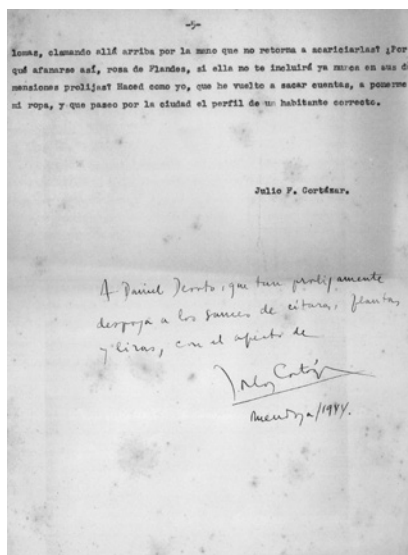
25 Víctor Delhez (1902-1985), nacido en Amberes (Bélgica), tras su paso por la Escuela de Bellas Artes y por la Universidad de Lovaina, hacia 1925 emigró a Argentina, residiendo en Buenos Aires hasta 1933; tras vivir en Bolivia, se incorporó a la Universidad de Cuyo, acaso incitado por Lorenzo Domínguez, quien esculpió un bello retrato suyo, de busto, en mármol en 1940. Sus trabajos como ilustrador y retratista le daban ya un buen nombre tras firmar bellas ediciones de los *Cuentos de un soñador*, de Dunsany, *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y el *Apocalipsis* de san Juan. Vivió atento a las vanguardias, que se traducen en su obra en ráfagas surrealistas junto a una depurada técnica como dibujante y grabador (Díez de Medina, 1938).

26 Ramón Gómez Cornet (1898-1964) ha sido considerado el precursor de la pintura moderna en Argentina con su equilibrio entre lo abstracto y lo figurativo, proyectado en retratos, paisajes y flores. Influido por Cézanne y Renoir, en 1917 realizó estudios en Barcelona y París, ciudades en las que expuso sus obras. En 1921 volvió a Argentina con influencias cubistas y fauvistas que, sin embargo, no evitaron que se centrara en la representación de la provincia de Santiago del Estero, parda y reseca, fiel a su idea de que «Se pinta mejor lo que se conoce».

Ejerció la docencia, siendo nombrado catedrático de Pintura en 1945 en la Universidad de Cuyo. También en Tucumán en 1949. Sergio Sergi realizó una bella xilografía con su retrato en 1944. Puede verse en Ana Kanakis (2010, p. 82).

27 Lorenzo Domínguez Villar (Chile, 1901-Argentina, 1961). Residió en Mendoza entre 1941 y 1949, sumado a la empresa de la creación de la nueva universidad. Allí realizó una importante labor pedagógica, que continuó Beatriz Capra, de quien hizo un bello busto (Bianchini, 1945).

28 Beatriz Capra (Mendoza 1922-2006) era una gran melómana y produjo una esmerada obra escultórica. Años más tarde aún mantenía correspondencia con Devoto y lo visitó en París. Sobre la tarea artística en la Escuela de Bellas Artes, véase Gutiérrez Zaldívar (2014).



Julio Cortázar, «Estación de la mano». Mecanoscrito, con dedicatoria a Daniel Devoto. Fondo DD y MBVI de la FLG.

La ciudad, por lo tanto, era atractiva para alguien con inquietudes literarias o artísticas si conectaba con estos grupos, que aún podrían enriquecerse con otros nombres como los de los poetas Jorge E. Ramponi y Américo Calí, director y editor de la revista *Égloga*, donde en enero de 1945 aparecerían dos cuentos: de Daniel Devoto, «La muerte del conejo»; y de Julio F. Cortázar, «Estación de la mano».²⁹ En su archivo conservó Daniel Devoto una copia mecanografiada de este relato con una dedicatoria alusiva a su dedicación musical: «A Daniel Devoto, que tan prolijamente despoja a los sauces de cítaras, flautas y lirás, con el afecto de Julio Cortázar. Mendoza 1944».³⁰

29 Devoto (1945e) y Cortázar (1945).

30 [Julio Cortázar], «Estación de la mano», copia mecanografiada en cinco folios y una portadilla. La dedicatoria, escrita con pluma en el folio 5. Forma parte del Fondo DD y MBVI de FLG.

Los dos cuentos y la copia mecanografiada del relato de Cortázar regalada a Devoto prueban que sus destinos se iban anudando en las semanas finales de 1944. Son cuentos tempranos en ambos casos y compartieron páginas en la misma revista al igual que los autores compartían inquietudes. Bien conocido el relato de Cortázar, ha quedado en el olvido el de Devoto que presenta a una mujer, Gerundiva Després, que va viendo pasar el tiempo sumida en su soltería, sustituyendo con un conejo la carencia de afectos masculinos. El desenlace es irónico: lo cocina la criada Leticia, sin que lo sepa, para su cumpleaños, descubriéndose al final la tragedia de su vida, más bien farsa: vive sola y arrugada en una casa vacía. El cuento pasó a formar parte del libro *Paso del unicornio*, que no se editó hasta 1956.

Quizás fue Devoto el artífice de aquellas publicaciones en *Égloga*, ya que mantuvo más contacto con Jorge Enrique Ramponi que Cortázar, según prueban algunas cartas conservadas. Daniel Devoto ayudó pasado el tiempo a elaborar algunos ensayos sobre la actividad poética en Mendoza destacando a estos poetas como fermento imprescindible de las actividades poéticas en la ciudad (Zonana, 2005a y 2005b). Sostenía que conectó con ellos más y mejor que con otros docentes universitarios:

Creo haber sido el único de mis colegas en frecuentar asiduamente a los escritores mendocinos: el extraordinarísimo Jorge Enrique Ramponi (cuya *Piedra infinita* ha recibido, por fin y merecidamente, un artículo especial en la primera enciclopedia de la literatura argentina), Alfredo R. Bufano, de paso por su tierra de Huarpes, Ricardo Tudela, con su airosa andadura de cisne antiguo, Draghi Lucero, tan laborioso y tan recompensado en su tarea, Américo Calí regando su laurel de estío, Serafín Ortega con sus solemnes salmos (la crítica bibliográfica de *La Nación* se asombraba de «los extraños nombres de los personajes a cuya [falta una palabra] dedica sus distintos poemas: *Halel, Bet, Guimel, Dalet...*; conservo el recorte, del 13 de diciembre de 1942). Y, entre todos, Reinaldo Bianchini, con quien podíamos caminar desde la esquina de Godoy Cruz hasta Lélégas o La Carrodilla sin cambiar una palabra y sin que el silencio alterara el tono justo de nuestra recatada amistad. Tanto fervor mendocino y sincero logró su recompensa cuando *Zama* vino directamente de su tierra a buscarme en París.³¹

31 Devoto, «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)». Fondo DD y MBVI de FLG.

Reinaldo Bianchini fue quien mayor esfuerzo realizó por dejar constancia crítica de las actividades de los artistas mendocinos, incluido Daniel Devoto. Dio cuenta de sus conferencias musicales y de la publicación de *Canciones contra mudanza*. Para un recién llegado como él, no obstante, era fácil relacionarse con los universitarios con ideas abiertas:

El Conservatorio me depararía una amiga perfecta, la profesora Blanca Cattoi, y tres alumnos sobresalientes: Perelló, llamado más tarde a regir ese dominio; Ángela Guijo, alumna de Amicarelli, de una musicalidad excepcional; y la primera egresada, María Luisa Alsina de Cremaschi, excelente discípula de mi maestra Jane Bathori y a quien tuve la distinción de presentar en su concurso terminal. En la Facultad de Filosofía y Letras reencontré algunos compañeros de la de Buenos Aires: Luis Felipe García de Onrubia y Lorenzo Mascialino (Anderson Imbert estaba a la sazón en Tucumán), y me hice de otros nuevos: una tarde de sol mendocino, un muchacho alto atravesó la calle que separaba sus portales de los del Conservatorio y me dijo:

—Usted es Devoto. Yo soy Cortázar, amigo de... y deslizó unos nombres, propios y comunes a la vez, prólogo de una amistad entrañable que más tarde los años se encargaron de desentrañar. No se dejan olvidar dos alumnos: Mauricio López, del Instituto de Filosofía, y Enrique Zuleta, hoy cabeza de una sólida dinastía filológica.³²

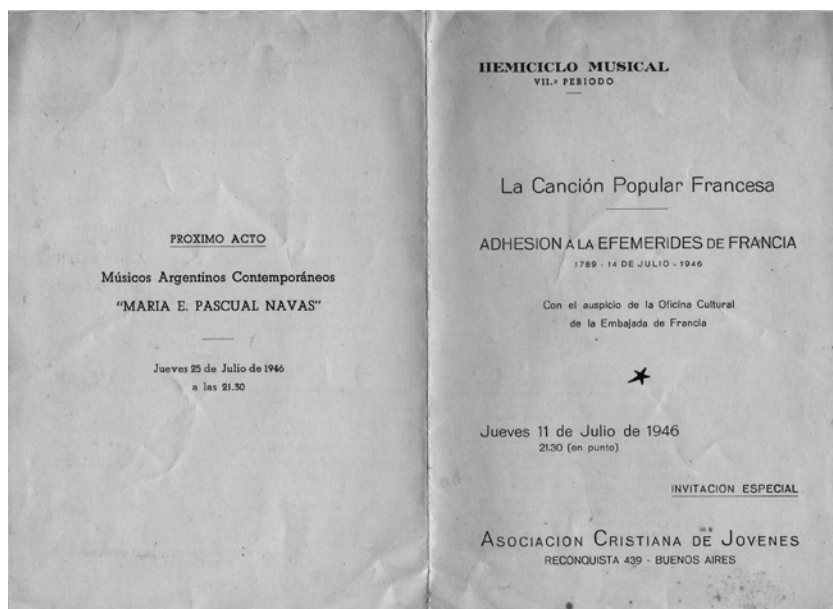
A Jane Bathori habrá ocasión de citarla en más de una ocasión. Había viajado a Argentina con su compañera la actriz Andrée Tainsy en diciembre de 1940, huyendo de la guerra, y residió allí hasta finales de 1944. Gracias a los contactos establecidos durante estancias anteriores pudo comenzar pronto a trabajar como docente. Fue contratada como profesora de canto en la Universidad de Cuyo en 1941 durante ocho meses, volviendo después a Buenos Aires, pero manteniendo contacto con Mendoza en los años siguientes. Fueron los años en que Devoto la trató, colaborando con ella y aprovechando su magisterio en Argentina y después en París.³³ Jane Bathori contribuyó con sus enseñanzas a transmitir la mejor tradición de la música moderna francesa. Y de nuevo reaparece Cortázar. No fueron muchos meses los que vivieron en Mendoza y las relaciones resultan una mezcla de azar y afinidades:

32 Devoto, «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)». Fondo DD y MBVI de FLG.

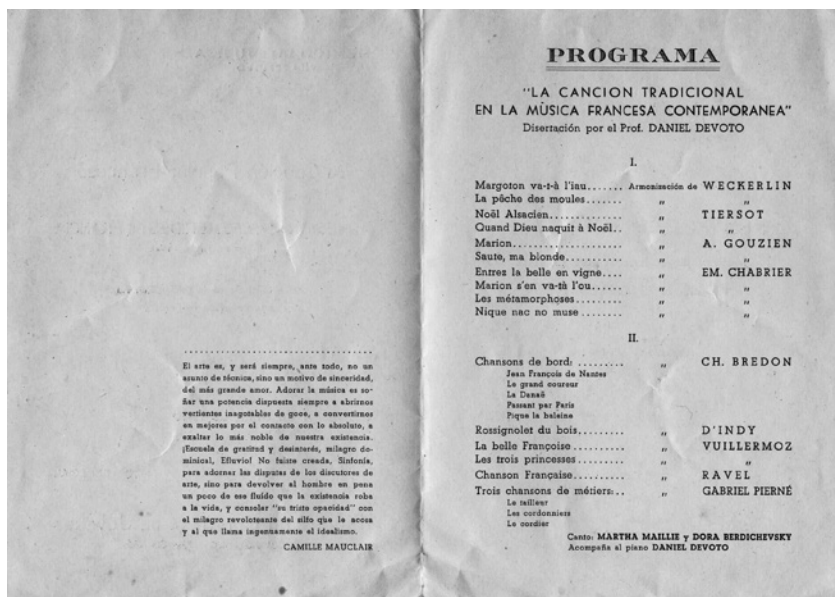
33 Detalles de su estancia argentina, en Laurent (2016).



Retrato de Jane Bathori. Fotografía, con dedicatoria: «Pour mon cher ami Daniel Devoto. “Souvenir d'une inconnue”. Jane B.», Fondo DD y MBVI de la FLG.



Programa del concierto «La canción popular francesa» (adhesión a la efemerides de Francia, jueves 11 de julio de 1946). Fondo DD y MBVI de la FLG.

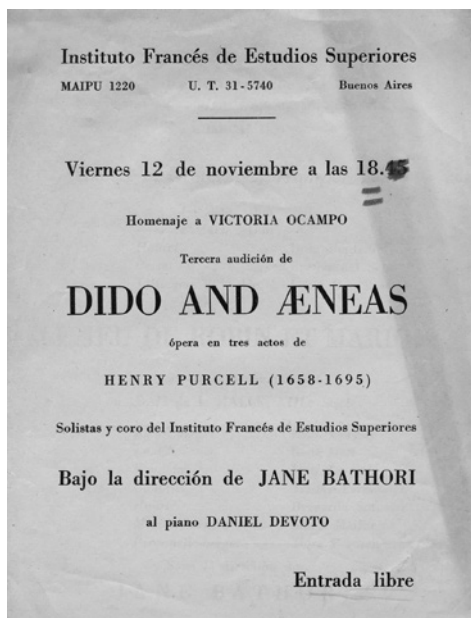


Programa del concierto «La canción popular francesa» (adhesión a la efemérides de Francia, jueves 11 de julio de 1946). Fondo DD y MBVI de la FLG.

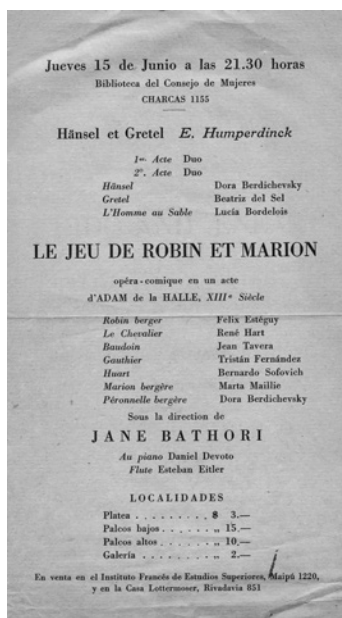
Pero —naturalmente— el más rico vivero lo constituyó la Academia de Bellas Artes en la que un curso de *Historia de la Música* serviría de prelude a los estudios de escenografía. Alumnado escogido —no es olvidable la escultora Beatriz Capra, que realizó un precioso dibujo para una de mis ediciones de entonces—, ni Carriéri, co-becario mío francés (las vueltas que da el mundo) en 1952; ni, entre los más jóvenes, Miret, hoy profesor en Poitiers y con cuyos hijos me topo en Barcelona, y un colorista de raras cualidades, Helio Mirrado. Y, al frente de este alumnado escogido, el escogido profesor: Bernareggi, Lorenzo Domínguez, Víctor Delhez, Gómez Cornet...³⁴

Nombres los últimos que ya han comparecido líneas más arriba. Todo parecía orientado a la creación y desarrollo de un grupo singular de artistas creadores y pedagogos, cuando el tiempo diera lugar a un trato y trabajo más reposados, pero la política se cruzó por medio y desde comienzos de 1945 la

34 Devoto, «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)». Fondo DD y MBVI de FLG.



Programa de la audición de *Dido and Aeneas*, ópera en tres actos de Henry Purcell (dirección de Jane Bathori; al piano, Daniel Devoto). Fondo DD y MBVI de la FLG.



Programa de la audición *Hänsel y Gretel*, de E. Humperdinck; y *Le Jeu de Robin et Marion*, ópera cómica, de Adam de la Halle (dirección de Jane Bathori; al piano, Daniel Devoto; y flauta, Esteban Eitler). Fondo DD y MBVI de la FLG.

situación fue enrareciéndose hasta producirse la salida de Cortázar de aquella universidad tras sonados episodios, que Correas ha historiado con precisión. Cortázar se vio implicado en diferentes sucesos, que acabaron obligándole a defenderse de acusaciones injustas, a sostener públicamente sus razonables ideas políticas y a participar en un encierro en la Universidad, que acabó con un grupo de profesores detenidos, entre quienes se encontraba Julio:

Los docentes fueron llevados a la casa de la Policía Federal, donde quedaron incomunicados. La detención duró dos días. Durante ese tiempo, desde una cervecería vecina, el maestro Julio Perceval, que era un notable músico belga radicado desde hacía unos años en la Argentina, los deleitó con magníficos conciertos de música clásica, utilizando un órgano portátil que se hizo transportar expresamente para distraerlos. De la misma cervecería, y también gracias a Perceval y a la permisividad policial, les acercaban sánwiches y cerveza (Correas, 2014, p. 125).

Finalmente, los detenidos fueron liberados sin que se abriera sumario alguno, pero quedaba hipotecado el futuro universitario de Cortázar, que renunció unos meses más tarde a continuar con aquel trabajo. Quedaba cerrada, por tanto, su experiencia de docente universitario tan fructífera en la elaboración de sus ideas literarias como frustrante en los aspectos pedagógicos por la excesiva presión del mundo de la política. Cortázar estuvo en Mendoza desde julio de 1944 hasta diciembre de 1945.

También Daniel Devoto se desvinculó de Mendoza pronto. Ya he comentado como, tras la apariencia de una vida académica normal se fue desarrollando una tensa pugna con Perceval que acabó estallando. En su archivo figuran algunas cartas de junio y julio de 1945 que aclaran y explican el abandono de la Universidad. Devoto había sido nombrado profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de Música y Arte escénico el 6 de junio de 1944 y hasta abril de 1945 con una asignación de 300 \$ mensuales, y, además, con dos horas, a razón de 34 \$ la hora, en la Academia de Bellas Artes. Fue autorizado a seguir dando estas clases el 24 de abril de 1945, pero desde el 15 de abril dejó de percibir su salario, por lo cual presentó las reclamaciones pertinentes. La respuesta fue remitirle a algunos artículos legales que prohibían la compatibilidad de empleos.

El 17 de julio, Devoto volvió a oficiar reclamando los sueldos atrasados. El mismo día, además, cursó esta otra carta a Julio Perceval:

Mendoza, 17 de julio de 1945.—

Señor

DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA

D. Julio Perceval

Me dirijo respetuosamente al señor Director para expresarle que, vista la situación anormal en que como profesor de Historia de la Música me encuentro, toda vez que no poseo nombramiento ni percibo sueldo desde el 15 de abril pasado, entiendo que ni estatutaria ni prácticamente puedo aceptar la cátedra *ad honorem* de coros con que esa Dirección me ha honrado por Resolución n.º 172.

Tenga en consideración el señor Director y hasta tanto se normalice mi situación como profesor por renunciada dicha cátedra de coros.

Saludo al señor Director con la consideración más distinguida.—³⁵

35 Fondo DD y MBVI de FLG.

Devoto iba tomando decisiones que lo condujeron a su desvinculación de la Universidad. Conociendo las malas relaciones personales con Perceval, sabemos que tras la en apariencia fría expresión administrativa de la carta de renuncia a la cátedra de coros, latían conflictos más profundos que ya he descrito. Al final, ni se resolvió la situación administrativa ni la personal.

Intermitentemente se entrecruzan Devoto y Cortázar de forma inevitable en este relato y es que desde que se conocieron se estableció entre ellos una profunda empatía, y si el nombre de Devoto no aflora más es porque no se ha rastreado su presencia en Mendoza con el detalle que se ha hecho con Cortázar. Julio halló en Daniel un lector cualificadísimo y sometió a sus dictámenes los relatos y los poemas que iba escribiendo. Y Daniel advirtió desde el comienzo que se trataba de un escritor muy dotado, con lo que se convirtió en su lector más voraz, como testimonian diferentes documentos. Es el caso de la copia de «Estación de la mano» que Julio le proporcionó y su publicación en *Égloga* junto a su relato «La muerte del conejo». Y no es extraño por ello que en la documentación del archivo de Daniel Devoto aparezca, por ejemplo, una hoja suelta mecanografiada con el poema de Cortázar «Novela de Estío», fechado en 1945, que abunda en testimoniar sus intercambios de textos en Mendoza que después discutían acaloradamente

La vi brotar de las columnas y ascender por las lajas
festejada por su vestido claro, por la mañana y los rosales
así como del águila cerniéndose parece nacer y recrearse el cielo,
así como en todo navío encuentra su centro el océano.

¡Oh, tú que tenías en mí ese más secreto nombre y su resumen!

Está el jardín, y entre las lajas
la gramilla ejercita sus pequeñas tijeras contra el viento.
Yo te busco de noche solamente,
cuando el engaño de las sombras consuela con pretextos de retama
tu fragancia ausente.³⁶

36 Fondo DD y MBVI de FLG. Es un poema por el que Julio mostró cierta predilección, ya que aparece recogido en algunas de las ediciones para amigos que hacía con copias mecanografiadas y ciclostiladas. En OC, IV (2005b, p. 635) aparece entre los «Poemas inéditos» como «Novela en estío», fechado en «Marzo, 1945».

Poesía amorosa de aliento nerudiano que no desentona de las *Canciones contra mudanza* (1945), de Daniel Devoto. Añadida a mano lleva esta reveladora dedicatoria: «A Daniel, que empaña sus espejos con mi nombre / Julio Cortázar / XLV». Preocupado por la identidad y habituado ya a explorar espejos, que tendrán un relevante papel simbólico en los relatos, Cortázar llamaba la atención sobre Devoto como una especie de *alter ego*. La imagen del espejo y su polivalente significado también formó parte sustancial del mundo simbólico de Daniel Devoto y de Olga Orozco, muy cercanos desde que se habían conocido en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

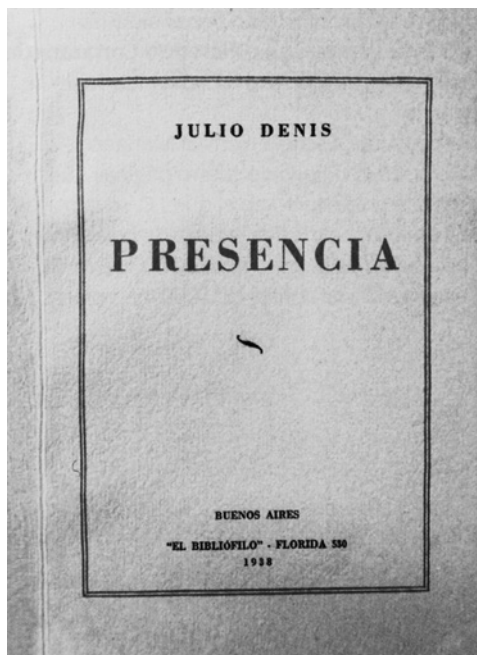
Cortázar vivía en aquellos años profundamente embebido en sus creaciones poéticas y en la formulación de un ideario estético que cuajó en dos ensayos que se publicaron póstumos: *Teoría del túnel* e *Imagen de John Keats*, dedicado este último, una vez más, a Daniel Devoto.

Devoto leyó con pasión los cuadernos donde Julio iba copiando cuentos y poemas. Cortázar aludirá en más de una ocasión a su afán de conservarlo todo y a cómo Daniel se los arrebatava de las manos fascinado por la potencia creadora de su amigo. Julio tenía una confianza ciega en sus juicios a la hora de continuar adelante con su publicación.

Hay más indicios de sus relaciones de entonces. Debió de ser cuando le regaló dedicado su primer libro poético, *Presencia*: «Para Daniel, desenterrador, necrófilo, filólogo, grande y querido amigo, Julio».³⁷ Se refería, por tanto, a la dedicación filológica del amigo, que tanto admiraba y a quien acudía muchas veces en busca de consejo para documentarse sobre temas que le atraían y que después utilizaba en sus ficciones.

El mayor regalo de Julio a Daniel, con todo, se lo hizo después, enviándole una copia de *Fábula de la muerte*, un poemario del que hasta ahora se tenían noticias difusas, que analizo más adelante y lo edito con otras obras de Julio Cortázar desconocidas al final de este libro.

37 En *Julio Denis* [Julio Cortázar] (1938). Fue uno de los ejemplares de la corta edición que no eliminó. Así aparece en el catálogo de la *Biblioteca Daniel Devoto y María Beatriz del Valle-Inclán* para la subasta de 2007 en la Sala Fernando Durán de Madrid, con el número de lote 1050.



Julio Denis (Julio Cortázar), *Presencia*, Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938. Cubierta

Entre los poemas recuperados en sus *Obras completas* se encuentra también un soneto dedicado «A Daniel, ya en su nave, fraternalmente. Mendoza, 4 de agosto 1945», que destaca frente al metro libre mayoritario en el resto de los poemas de entonces; contamos con sobradas pruebas de la pericia de Cortázar para construir sonetos; glosó en esta ocasión la personalidad de Devoto como músico riguroso y reglado en cuanto hacía en este campo, dando conciertos, componiendo y escribiendo canciones:

Nadie sabe ese nombre que reposa
bajo el color perfecto de la nieve.
Nadie alcanza la luz donde se mueve
la verdadera forma de la rosa.

Mas la mano del Músico se posa
—libro incesante, el piano, aire que llueve—
y sin nombrar nos da una rosa leve
como la nieve de la mariposa.

Déjanos, tañedor, esa dolida
conquista del silencio por tu clave
donde anda el ave de la melodía;

déjanos para tanta despedida
la estremecida estela de tu nave
que se va con su viento de Poesía
(Cortázar, *OC*, IV (2005b, pp. 628-629)³⁸)

Es un poema lleno de claves que solamente se desvelan conociendo las relaciones establecidas entre los dos y sus mundos creativos. En el caso de Daniel no solo la evidente dedicación a la música —el poema es en su primer estrato una semblanza del músico interpretando con el piano diferentes melodías—, sino un nivel alusivo más sutil todavía a sus refinados poemarios cuya simbología aprovecha como sugerencia. En ellos, la rosa juega un enigmático papel simbólico. Cortázar diálogos con los versos del amigo, glosa su mundo artístico sin caer en lo anecdótico, tratando de penetrar en lo más profundo: la concertada convivencia de lo musical y lo poético, pétalos de una misma rosa en la mejor tradición simbolista.

Y otro tanto puede decirse de textos de Daniel dedicados por entonces a Julio. En *Canciones despeinadas*, que se publicó en 1947, incluye este poema «a Julio F. Cortázar»:

Melancólicamente, como una hoja de
hiedra desprendida del muro,
flotando en un estanque, guarda seca
sus más profundas nervaduras
y se acuerda del tiempo
en que la brisa hacía de ella y sus hermanas
una sola ola verde,
melancólicamente
me he sentado a mirarme
como a un viejo retrato que yo hubiera adorado
si el tiempo lento y cruel lo hubiese permitido.
Así me estoy siguiendo las arrugas futuras
que mi mano de ayer y de hoy va labrando,
con esta misma mano;
y pienso en la mayor cantidad de ojos muertos

38 Correa (2014, p. 143) incluye una versión incompleta del soneto, ya que falta el primer cuarteto.

que marca cada paso,
y cómo un largo día tristemente vacío
—hoy—
puede lanzar un raro resplandor milagroso
y asombrar todo el cielo cansado de la tarde.
Las últimas ventanas al oeste relumbran
de un oro fatigado,
efímero,
y las torres del sud se borran en la niebla.

La luz está tan débil
que no alcanzo a arrojar una sombra visible,
encerrada mi sombra dentro de otra mayor,
y apenas si distingo tu corona de llamas,
vidrio ardiente, mortal,
frágil
gemelo
(Devoto, 1947b, pp. 14-15)

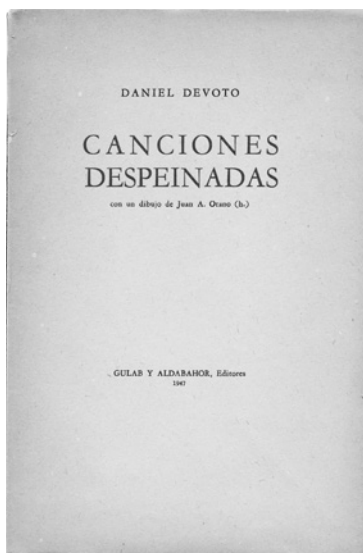
En la parte final de esta melancólica reflexión existencial salía del ensimismamiento para dirigirse a otro ser «frágil / gemelo» suyo que dada la dedicatoria resulta ser Cortázar tan aficionado a presentar la amistad recurriendo a la leyenda mitológica de los dióscuros.

En tanto en cuanto se van recuperando documentos de aquellos meses, las relaciones se muestran más estrechas. Compartieron muchas horas de discusión literaria en torno a unos vasos de vino o a unos jarros de cerveza, que todavía tendrán como un eco lejano, según Correas, en el poema que Cortázar dedicó años más tarde a «Daniel» lamentando su distanciamiento:

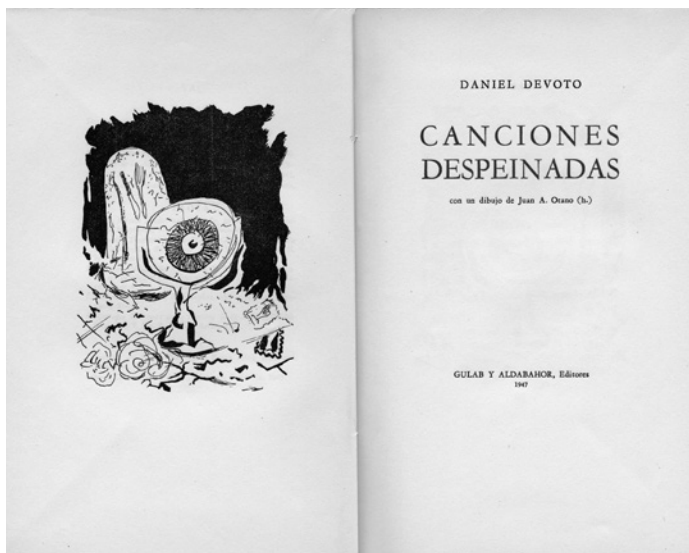
Hermano ausente, viejo cachalote de altura, miseria
de una ruptura meridiana, cuando hubiéramos podido
ver tanto puente desde tanto vino y tanta noche, hermano
imbécil, pero cuánto menos que éste aquí llorándote
(Cortázar, *OC*, IV, p. 679)

A partir de estos versos, asociados a una carta dirigida a Sergio Sergi el 26 de enero de 1946, imagina Correas la fraternidad en el vino de ambos. Decía en la carta: «¡Loado sea Dionisos, señor de los pámpanos! No hay duda de que los vinos de Mendoza son excelentes si tras semejantes trasegadas se emerge sano y bueno de la bacanal» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 240).

En los versos citados dirigidos a Devoto, sin embargo, evoca Cortázar, en mi opinión, los paseos por la ciudad del Sena durante los años cincuen-



Daniel Devoto, *Canciones despeinadas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor Editores, 1947. Cubierta



Daniel Devoto, *Canciones despeinadas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor Editores, 1947. Portada con un dibujo de Juan A. Otano.

ta y sesenta cuando ambos se instalaron en París —ciudad llena de puentes— y continuaron viviendo su intensa vocación literaria juntos hasta que Devoto se fue decantando más por la filología y la erudición. Habrá ocasión de volver sobre este poema en la coda final de nuestro ensayo, debidamente contextualizado. En cualquier caso, su profunda amistad se fraguó en los meses pasados en Mendoza, donde Julio encontró un interlocutor apropiado en Daniel, ambos *letraheridos* y embarcados en la construcción de sus mundos artísticos.

Cuando la aventura universitaria de Mendoza acabó para ambos por razones políticas en un caso y en el otro con más peso las personales, volvieron a Buenos Aires y allí continuaron cultivando la amistad. Cortázar aún volvió a Mendoza y de 1948 es el poema «De vuelta en Mendoza, 1948», titulado «Logbook», cuaderno de bitácora: ya le tomaba el gusto al término inglés que utilizó al planificar la escritura de novelas como *Los premios* y *Rayuela*. La versión incompleta del poema publicada transmite cierta nostalgia por el tiempo pasado en aquella ciudad (Cortázar, *OC*, IV, pp. 646-647).

Julio había vivido durante aquellos meses embebido en las clases y traduciendo a John Keats con momentos de auténtica exaltación romántica pero también otros de verdadera desesperación. Publicó algunas de estas traducciones en la revista del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad y, sobre todo, había comenzado a especular con la posibilidad de escribir un libro sobre el poeta, que resultó paralelamente una valiosa autobiografía sobre la conformación de su personalidad artística: *Imagen de John Keats*.³⁹

Se dice que en el *Diario de Andrés Fava*, novela de Julio publicada póstuma en 1995 y que es una parte desgajada de *El examen*, comparecen en clave algunos amigos mendocinos. Su escritura fue posterior. La lectura del relato no termina de iluminar este periodo del escritor, que se mantiene en un plano general salvo en algunas alusiones como la referida, una vez más, a Daniel Devoto cuando menciona las dificultades encontradas para

39 Cortázar (2017, pp. 131-180) «La urna griega en la poesía de John Keats». En su epistolario, Cortázar deja pruebas de su trabajo, protestando contra otras traducciones al español anteriores.

retratar muchas veces a un personaje captando su verdadera y huidiza personalidad. Dirá en el *Diario de Andrés Fava*:

Si los pintores retrataran más a los escritores (o entre ellos) tendríamos el *mot* plástico. Sergio Sergi dice más de Daniel Devoto y de Alberto Dáneo que las posibles biografías futuras. A mí me dijo —y su frase es su retrato—: «No sirve, tiene una cara blanda; lo que expresa son sus manos».

Una curiosa confrontación entre literatura y pintura, puesto que a esta se le otorga la posibilidad de ser *mot* («palabra») justa y expresiva capaz de representar a un personaje retratado como lo puede hacer un literato con la descripción de este. Y llamativa resulta, además, la construcción del retrato verbal de Cortázar en la frase del grabador cuando alude a la blandura del rostro —por tanto, falto de expresividad tal como él la buscaba—, mientras que las largas manos le parecían mucho más expresivas. Apreciación muy lógica, ya que se trataba de un pianista a quien estaban acostumbrados a ver deslizando sus hábiles manos por el teclado del piano.

El repaso de las xilografías de Sergio Sergi proporciona retratos de los personajes citados. A Alberto Dáneo lo grabó con gesto entre curioso y sorprendido mirando al espectador, con gafas de intelectual (Correas, 2014, p. 57). Jaime Correas recuerda sus aficiones literarias y la publicación en aquellos años de una novela autobiográfica. Y, además, Sergio Sergi realizó también xilografías de la finca de Alberto Dáneo en Lulunta, donde tenían lugar las reuniones antes citadas. En aquellos encuentros eran habituales los largos diálogos en la soledad campestre, mientras consumían copiosas comidas (Correas, 2014, pp. 56-57).

En cuanto al retrato xilográfico de Daniel Devoto, cabe señalar que tiene también un rostro expresivo y rotundo, como corresponde a un cuerpo que se adivina grueso, e igualmente dirige la mirada inquisitiva hacia el espectador. Sergio Sergi, que no acababa de encontrar expresividad suficiente en su «cara blanda», anduvo tanteando otras poses del amigo —según recordaba Devoto en la semblanza del artista citada—, pero, hoy por hoy, solamente conocemos esta xilografía y otra de perfil, ya mencionada, habiendo quedado descartada la tercera en que se le ve también de perfil, una pose que resulta hierática, aunque evocadora de antiguas imágenes renacentistas italianas, como sucede con el retrato de su esposa Gladys (Correas, 2014, p. 55). Mientras que en el retrato de Devoto aprovecha los contraluces para marcar la potencia del personaje,

en el retrato de Gladys es la dignidad severa de su perfil, de medalla italiana renacentista, lo que dota de particular expresividad y presencia al personaje.

Sergio Sergi realizó un conjunto de retratos con una enorme exigencia y fue configurando con su grupo de conocidos una galería de personajes de relevancia más cultural que social en Mendoza. Curiosamente, Cortázar quedó fuera y, de ser cierta la propuesta de Correas, en el cuento «Estación de la mano», dedicado a Sergi y a Gladys, la protagonista es precisamente una mano llamada Dg, y

Así es como firma Cortázar una postdata, dirigida a Gladys Adams, la esposa del grabador, añadida en una carta a Sergi. Hay un lazo silencioso pero evidente en la relación que mantenía Cortázar con esta pareja mendocina, el oficio de grabador de Sergio Sergi, la preferencia expresiva que este había manifestado por las manos y no por el rostro de su longíneo amigo, y ese breve relato que el autor retomará años después y publicará en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) (Correas, 2014, p. 55).

Tal como aparece recogido en este libro, «Estación de la mano» le habría sido enviado desde Buenos Aires al ser descubierto entre sus papeles. Trata sobre una mano desasida que entraba por su ventana por las tardes con mucho de pájaro y de hoja seca. El narrador cuenta su relación con tan misteriosa visitante, a quien puso varios nombres, pero, sobre todo, Dg, hasta que su sintonía se rompe y la mano desaparece (Correas, 2014, p. 55). El tema de las manos, por otro lado, continuando las sugestivas propuestas que hicieron al respecto los escritores simbolistas y Guy de Maupassant, será recurrente en la obra de Cortázar, como ha analizado Daniel Mesa Gancedo (2006).

Durante 1946, Cortázar estuvo pendiente de cómo evolucionaba la situación en la Universidad de Cuyo, pero cada vez vio más claro que su etapa allí había concluido. Parece que volvió y ganó el concurso de las cátedras, pero no veía despejada su continuidad cuando se volvió a Buenos Aires. El aire continuaba enrareciéndose más y más con la invasión de la política en la vida académica. Finalmente, el 25 de junio renunció a su puesto en la Universidad de Cuyo.

Algo similar sucedió con Daniel Devoto, aunque su ir de un lado para otro no le dejaba mucho tiempo para analizar la situación y no parece que tuviera ningún papel destacado en las actividades políticas. Du-

rante aquel año continuó publicando artículos en *Buenos Aires Musical*, *Cabalgata y Sur*; también revisando traducciones de libros de música para la editorial Centurión, una labor oscura pero que le ayudó a mejorar su formación como historiador de la música (Arbeu, 1946; Noverre, 1946). Se había embarcado, además, con Dora Berdichevsky en la traducción de la *Historia universal de los instrumentos musicales*, de Curt Sachs, un clásico de la materia al que sacaría después mucho partido como musicólogo y a quien había tenido ya ocasión de citar en sus conferencias mendocinas (Sachs, 1947).⁴⁰ Se trataba de un empeño muy serio por tratarse de una obra extensa y compleja, enriquecida con un gran aparato gráfico. Era uno de sus primeros trabajos de divulgador musical de gran entidad que después continuó en Francia colaborando en ambiciosas empresas editoriales.

A finales de 1945, además, regresó a Francia la pianista y cantante Jane Bathori, a quien había acompañado en varias actuaciones tras haberla conocido en el Conservatorio de Mendoza. El 15 de octubre de 1946 publicó en *Buenos Aires Musical* una sentida despedida: «Saudades de Bathori».⁴¹ Contribuyó, además, al homenaje que le rindieron los compositores argentinos, regalándole una colección de cinco partituras autógrafas que hoy se custodian en la Biblioteca Nacional de Francia. Devoto le ofreció copia manuscrita de sus composiciones «Secrets de cuisine: scènes lyriques pour chant et piano sur le thème ci-dessus... à la très chère Madam' Bathori». Fechada la copia el 6 de junio de 1944, Devoto interpretó estas canciones en algunos de sus conciertos argentinos.

Se cerraba también para él el capítulo de la docencia universitaria en Argentina. Tanto Julio como Daniel volvían a su trabajo creativo a la intemperie, buscando la manera de compaginarlo con trabajos que les permitieran ganarse el sustento. Del paso por Mendoza quedó el poemario *Canciones contra mudanza*, de cuyas claves creativas ofreció una hermosa explicación al final de libro, comentado que

40 Con la colaboración de Dora Berdichevsky y en algún pasaje de Julio Cortázar. Su *Diario* contiene numerosas referencias al complejo proceso seguido y las dificultades editoriales que debieron vencer para sacarlo adelante.

41 Pasó a *Las hojas* (Devoto, 1949a, pp. 77-78) como «Saludo para Jane Bathori».

Todas estas canciones, salvo la tercera y la última, que lo fueron en trenes de retorno, fueron escritas en Mendoza, ciudad de frontera y de cerros.

Mendoza queda más allá de los llanos, y es país de agua domesticada. Para llegar a ella hay que pasar por Liborio Luna, donde el campo parece seda, todo de planos penachos paralelos y dóciles, simétricamente continuándose. Hay que pasar por la Laguna Oscura, ojo de espejo con una turbia memoria dentro, médanos por fuera, miedo en el agua casi dura de no dejarse quebrar por lo que hay en el fondo. Hay que pasar sierras y amaestrados viñedos para turistas, flojos como el revés del punto cadena, rojos en el otoño, verdes y polvorientos por el verano (Devoto, 1945*d*, p. 21).

Su ir y venir de Buenos Aires a Mendoza habían familiarizado a Devoto con el paisaje de la inmensa tierra argentina, pero, sobre todo, la estancia en Mendoza lo lleva a una exaltación lírica de la ciudad con una visión acuática:

En la ciudad hay agua esperándonos en transcurso constante, en una circulación continua de sangre paralela y perpendicular, según las horas que el agua se impone: agua sapiente, agua sin reflejo, un poco secreta en su acecho inadvertido, pero no ignorado. Y hay árboles, y luna —y qué luna: acabada de nevar, biselada y prolija—, y nubes apuñaleándose por la tarde como galeones ebrios de ese mosto encadenado que hace señas, tras algunos paredones inconfesables, mostrando sus mejillas mercenariamente losanjeadas —orujo y azafrán— y tendiendo sus manos prisioneras y lúbricas, y chistando, para emborrachar a toda la ciudad sacudiéndola de sus raíces de álamo. Mendoza tiene zanjones que no paran sus borborismos pragmáticos, pero que no cantan; su belleza mejor es aislada y esquiva de huellas. El extraño circula sin contaminación por entre tanta magia, tanto árbol lleno de pájaros aún en el invierno, tanta nieve en los cerros suburbanos y cegadores, tanta reina en escobas y aire inmóvil, tanto agujero de soledad en torno. A veces el zonda quiere recordarle su llanura y canta en las ramas hasta quebrarlas, y labra círculos y exorcismos de polvo. Pero es inútil. El extraño oye a veces arrullarse las palomas en el árbol, y no lo acepta como un árbol de allí, y recompone su paisaje ausente —no más bello quizás pero si más suyo— y recuerda (Devoto, 1945*d*, pp. 21-22).

Esta sentida evocación lírica de Mendoza es la puerta de acceso a las *Canciones contra mudanza*, engarzadas palabras buscando su consonancia en un exigente ejercicio de escritura. Las ocho canciones con el tema constante de la mujer amada, evocada desde este paisaje suyo y no suyo, escritas seis de ellas en Mendoza mientras la tercera y la última en viaje que al menos físicamente le acercan a la amada. Reinaldo Bianchini al reseñar el libro en *Égloga* señaló que

La poesía de Daniel Devoto es un alarde de transparencia muy digna de destacar, en este retorno feliz de la poesía moderna hacia los cauces limpios, libres de hermetismo y fastidiosos retorcimientos. Poesía honrada, con un nuevo y personal sabor a agua. De tal manera, los viejos temas del amor, las presencias anheladas y las quejas del alma, entran en el lector renovadas por el lenguaje, la maestría lírica y una suerte de imágenes que tienen en Daniel Devoto un agudo e intuitivo seleccionador de calidades poéticas (Bianchini, 1946).

Si el diagnóstico de los temas del libro —la historia de amor implícita en las canciones— nos parece acertado, más difícil es suscribir sin más su afirmación de la transparencia de las imágenes utilizadas. Por el contrario, en ciertos momentos la oscuridad es grande y también la tensión entre el deseo de que el canto sea escuchado y atendido por la persona amada y la afirmación de uno mismo por el canto —y de su amor más allá de que sea escuchado—, que acaba siendo el posicionamiento definitivo del poeta. Refuerzan esta idea los versos ajenos seleccionados como epígrafe inicial y como cierre del poemario. Al principio, estos versos del trovador Jaufré Rudel:

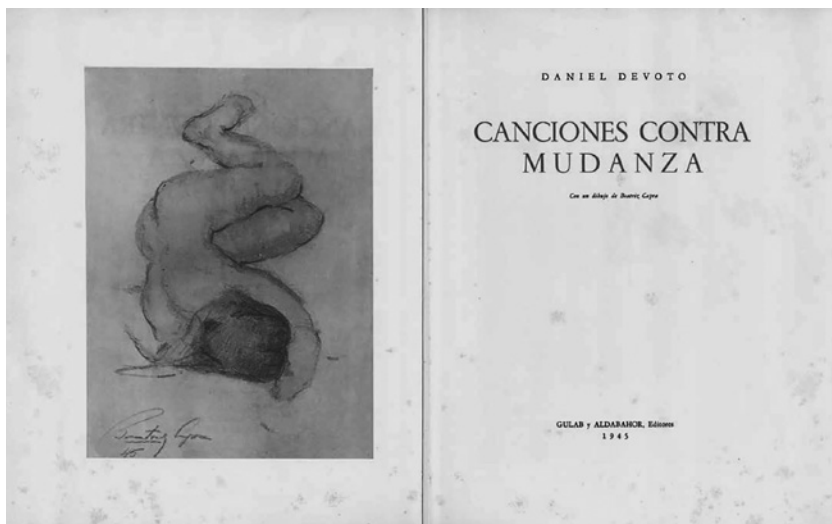
Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol...

Y al final unos versos anónimos del siglo xvii:

soi como leña verde, que en la llama
a un mismo tiempo se consume y queja
(Devoto, 1945*d*, pp. 10 y 20)

Unos versos estos últimos a los que guardó una completa fidelidad hasta el final de su vida, incluyéndolos como cierre a *Oda en el día de santa Cecilia*, su testamento lírico, oda y planto a la vez de lo que había sido su servicio a la música, personificada en la patrona de esta disciplina: santa Cecilia (Rubio Jiménez, 2020). Unos versos que son una variación de otros de Alfonsina Storni en «El divino amor» (de *Irremediablemente*, 1929): «Sálvame, amor, y con tus manos puras / trueca este fuego en límpidos dulzores / y haz de mis leños una rama verde» (Storni, 1961, p. 168).

Se produce en la oda un desplazamiento final de la mujer amada —encarnación del amor— a la santa que personifica la música, pero el sentido último es el mismo: servir al amor o servir a la música implica toda la vida, ser a un mismo tiempo leña verde que se consume y queja mientras



Daniel Devoto, *Canciones contra mudanza*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor Editores, 1945, portada con un dibujo de Beatriz Capra.

se quema, cumpliendo su destino de ser llama. En estas canciones «contra mudanza» acepta la naturaleza contradictoria del amor, gozo y sufrimiento a la vez, deseo de la amada y contemplación distanciada de ella, temas viejos y hasta eternos en la poesía amorosa de todos los tiempos y culturas como él mismo asevera espigando las dos citas poéticas mencionadas. La escritura sobre la amada mantiene vivo el recuerdo de esta, sino que de manera imaginaria logra su presencia. Y por ello podrá escribir cerrando la canción segunda: «te canto sólo cuando no te tengo» (Devoto, 1945*d*, p. 12). Se afirma en el canto del amor, porque es este ante todo y, sobre todo, quien da sentido a su existir como manifiesta en las canciones quinta y sexta. Desearía ser escuchado, como afirma en varios momentos —en particular en la canción séptima—, pero en ningún caso dejará de expresar su «dolorido sentir», que lo conecta con la lírica renacentista garcilasista en la que tomaba impulso.

No deja de ser curioso que en los versos finales de la primera canción, mediante la palabra, tiene la sensación de que tiene a su lado a la amada, convertida en «Presencia», nombrada así, con mayúscula, cerrando el verso:

No me importa que estés más allá de mi boca
si por primera vez te conozco, Presencia.
La noche de verano llena la alcoba en sombras;
me creces bajo el cuerpo como una luna nueva
(Devoto, 1945*d*, p. 11)

Presencia era el título del libro neorromántico que Julio Cortázar había publicado antes y acaso no sea excesivo sugerir algunas conexiones entre el poemario de Devoto y aquel sugestivo libro poético con el que Julio entró a fuego en el mundo de la poesía, con un lenguaje lleno de ecos del simbolismo poético, aunque aherrojados los versos en los estrictos moldes del endecasílabo y el soneto con los que se había familiarizado leyendo poetas clásicos españoles.

Entre Buenos Aires y Mendoza volaron tanto Julio como Daniel durante aquellos meses de 1944 y 1945. *Aves de paso* en aquella fallida universidad, cantando extraños como el chorzal que evoca Devoto en la estampa lírica que cierra el libro.

DOS CRONOPIOS EN EL LABERINTO DE BUENOS AIRES

Tras la experiencia universitaria en la Universidad de Cuyo ambos retornaron a Buenos Aires, Julio con la perentoria necesidad de encontrar un empleo con el que mantenerse él y su familia, Daniel con mayor libertad y posibles, continuando con su infatigable labor de animador cultural como periodista, músico y editor. Volvían a casa tras alejarse, por razones profesionales, de su medio natural. La experiencia de la vida en Mendoza se sumaba a la adquirida en años anteriores de formación y los primeros pasos profesionales en la gran ciudad.

La actividad cultural bonaerense en la década de los años cuarenta era muy intensa. Se ha dicho muchas veces, pero hay que insistir en ello. Buenos Aires era una ciudad cosmopolita en el sentido más amplio y complejo del término. Por su propia construcción histórica basada en la inmigración, más acentuada aún a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Lugar de llegada de gentes de todas las partes del mundo, unas buscando un medio de vida, otras huyendo de situaciones históricas extremas como habían sido la Primera Guerra Mundial o la reciente guerra civil española. Y no tardaron en notarse en la pujante ciudad las consecuencias de la segunda confrontación mundial con la llegada de otros contingentes de exiliados europeos. Sin olvidar, además, la propia dinámica política interior en la que el populismo peronista añadió nuevas tensiones, creando un clima de

inseguridad que generó movimientos hacia la diáspora de muchos profesionales e intelectuales.

Todo ello tuvo importantes consecuencias culturales, porque muchos emigrados pertenecían al sensible mundo de la cultura en todos sus ámbitos. El carácter cosmopolita de la ciudad se comprueba atendiendo a las resonancias y a la procedencia de los nombres de los personajes que van apareciendo en estas páginas, donde se entrecruzan los habituales en todos los países europeos. Y basta repasar los distintos sectores culturales para comprobar este carácter internacional de la cultura argentina. La pujanza de la vida editorial, que es uno de los ámbitos que aquí interesan, era extraordinaria, impulsada en parte por exiliados españoles.¹ Se prolongaba en la pujante floración de revistas literarias, unas de largo recorrido, otras puestas en marcha por grupos de jóvenes que llegaban a la vida literaria artística con gran pasión pero con pocos recursos, por lo cual sobrevivían apenas unos números (Lafleur, 1968). Muy activa era la vida musical donde se producían constantes conciertos y propuestas para la creación de una nueva música acorde a los movimientos renovadores internacionales. De Europa habían llegado numerosos músicos, muchos de ellos judíos (Corrado, 2010 y 2012; Scarabino, 1999). En las artes plásticas se hacían operativos muchos de los presupuestos vanguardistas de las décadas anteriores. Si algo llama la atención cuando uno se acerca al mundo cultural de Buenos Aires y al de otras ciudades argentinas (acabo de repasar someramente la actividad de Mendoza) es la vitalidad que se aprecia en las diferentes artes y la voluntad de organizar institucionalmente la gestión de la cultura.

Buenos Aires era un laberinto en cuyos corredores se cruzaban las vidas más diversas, tejiéndose afinidades y diferencias como en toda gran ciudad moderna, que iba alcanzando su mayoría de edad artística como escenario literario gracias a novelas como *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, que Cortázar reseñó con agudeza y que fue una de las semillas de las novelas *Divertimento*, *El examen* o luego *Rayuela*.² De esta novela

1 Diego (2006) y Loedel Rois (2012). Una aproximación a los cambios culturales del peronismo, en Goloboff, «El peronismo toma la casa» (2014, pp. 41-56).

2 Marechal (1997). En *El examen* se menciona como una de las lecturas que le gustaban a Juan, personaje que oculta en parte a Cortázar (Correas, 2014, p. 433).

destaca el trasfondo existencial turbulento e inquietante, que coincide con la tensión existencial con que vivían muchos de los personajes que comparecen en sus páginas. Leopoldo Marechal encarnaba como escritor el reto de zafarse del nacionalismo sin dejar de ser argentino. Impulsado a llevar adelante un proyecto espiritual lleno de aristas y contradicciones. Conocedor de Europa y de las vanguardias, Marechal retornó a Argentina y proyectó en *Adán Buenosayres* la profunda crisis personal que lo llevó a preguntarse por los problemas del país a través de los personajes de esta ambiciosa novela, que constituye un valioso testimonio de la complejidad del mundo bonaerense de entonces. Sitúa al lector en el corazón de los conflictos argentinos, tratando de construir una identidad nacional a partir de los heterogéneos componentes de su población en medio de un sucederse de conflictos bélicos planetarios y otros propios.

El peronismo impuso un control autoritario durante los años siguientes y creó un ambiente incómodo para quienes no se plegaron a sus exigencias totalitarias. «Perolandia», como la llama Diego Tomasi, se fue haciendo irrespirable. En el inestable tablero bonaerense tuvieron que mover sus piezas nuestros personajes procurando no perder la partida de sus vidas, hasta que se les impuso la idea de que debían alejarse del país, buscando horizontes más abiertos y menos inciertos.

Oficios y beneficios

La Cámara Argentina del Libro (CAL) convocó a comienzos de 1946 un concurso para la provisión del cargo de gerente de la Cámara. Julio Cortázar fue uno de los 49 candidatos que optaron al puesto. Después de una primera selección quedaron 12 aspirantes, que fueron examinados oralmente y por escrito. La comisión nombrada para valorar a los candidatos acabó proponiéndolo como el candidato más idóneo, de tal forma que en marzo de aquel año pasó a ocupar el puesto de Gerente de la entidad.

En la Cámara contaba con conocidos como Jorge D'Urbano Viau, que era el secretario; entre los consejeros titulares figuraban Luis Baudizzone, Joaquín Raúl Seoane, Emilio Poblet Bollit, Antonio Gallego, Evaristo Sánchez y Joaquín Torres. El librero Jorge D'Urbano Viau y el abogado Luis M. Baudizzone eran no solo conocidos, sino también amigos suyos y debieron de echarle una mano en opinión de Montes-Bradley, quien

recuerda que la mesa examinadora estuvo formada los señores Urgoiti, D'Urbano Viau y Sánchez Duffy (Montes-Bradley, 2014, pp. 311-317).³

Cortázar realizaba traducciones para el librero D'Urbano Viau, con lo que lo amistoso se mezclaba con lo profesional, y como Julio tenía un gran interés en todo lo relacionado con México, lo había convencido para que importara revistas y libros mejicanos para su librería.

El hecho es que Julio encontró un trabajo cómodo, ligado al mundo del libro y que lo ponía en contacto con muchos de sus agentes, a la vez que le permitía continuar escribiendo y realizando traducciones según era su deseo. Hasta alquiló un apartamento en el centro de Buenos Aires a Susanne Weil —con la mediación de Fredi Guthmann— desde el que podía ir caminando hasta el trabajo y que inspiró el cuento «Carta a una señorita de París». Las traducciones encargadas por Jorge D'Urbano se suceden por aquellas fechas: entre otras, *Robinson Crusoe*, que se publicó ilustrado por Carybe; *L'Odyssée*, de Jean Giono; *The man who knew too much*, de Chesterton... Al parecer, la rusa Natacha Czernichowska, que se casaría con Fredi Guthmann, realizaba unas primeras traducciones literales y después él les daba la forma literaria castellana definitiva.⁴

3 Daniel Devoto colaboró después como jurado de la Cámara, sin duda por la mediación o a petición de Cortázar. En su *Diario*, II, p. 102 (23 de marzo de 1949), escribe: «Ayer visita a la Cámara del Libro. Shorty me hace la carta de aceptación —¿o acepte, o aceptamiento, o aceptada?— del honorífico cargo de jurado, propuesto por ¿Merli? [sic] y aceptado una mismidad [sic]. La carta era un monumento de perfidia burocrática, escudada en mí —yo la firmo— modestia, tan falsa como si fuera legítima, es decir, mía». En su calidad de jurado tuvo diferentes actuaciones. En *Diario*, II, anota el 11 de abril de 1949: «Hoy a las cinco, reunión en la Cámara del Libro. Prodigio: Shorty lo llama hecho único. Al separarnos, a las 7 y algo, ya está todo hecho. Nada de disputas. Pagano, un encanto. Sensato y dócil. Lo mismo el otro jurado, un Sr. Aino (¿Ainan?) pero eso como dice Shorty, ya se sabía, mientras que lo de Pagano no» (p. 112). El hijo de Luis Baudizzone le confirmó a Diego Tomasi que su padre ayudó a Cortázar a encontrar trabajo en la Cámara Argentina del Libro.

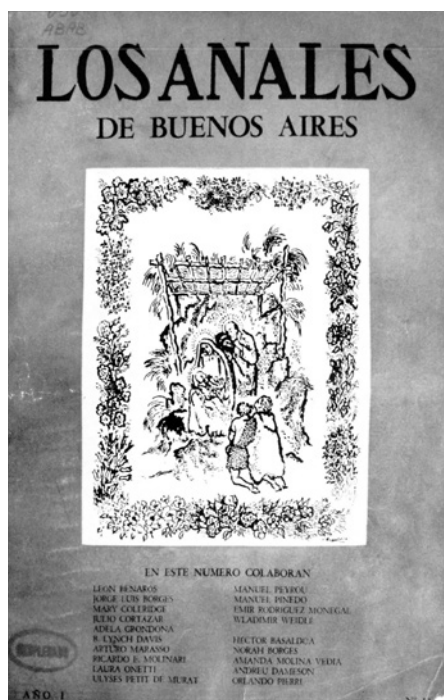
4 Según Tomasi (2013) Luis Baudizzone fue quien le presentó a Fredi Guthmann. Sintonizaron enseguida por las aficiones y lecturas comunes: ambos habían leído y admiraban a Rilke y a Keats. Fredi acrecentó su interés por las culturas orientales. Julio le leyó el cuento «La mano» y Guthmann le enseñó los ambientes marginales de la ciudad. El cuento «Las puertas del cielo» se inspiró Fredi en un baile de Santa Fe. En la agencia Havas, a veces, realizaban trabajos de traducción para prostitutas, de lo que queda un eco en «Diario para un cuento», de 1948 y publicado en 1983 en *Deshoras*.



Daniel Devoto (a la izquierda) y Julio Cortázar (a la derecha) con un grupo de amigos. Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.

El negocio de las traducciones y la procedencia internacional de sus impulsores es uno de los ámbitos donde se advierte mejor el carácter cosmopolita de la vida cultural bonaerense. Desde 1940, el húngaro Zoltán Havas, con quien Guthmann había viajado por el mundo, regentaba un despacho de todo tipo de traducciones en el número 424 de la calle San Martín. Muchas de estas traducciones estaban destinadas a normalizar la documentación personal de los propietarios para poder residir en Argentina y para poder ejercer sus profesiones. Fueron ellos quienes animaron después a Cortázar a que se titulara como Traductor Público en 1948, aprovechando sus buenos conocimientos de francés e inglés. Y lo hizo en unos pocos meses (Montes-Bradley, 2014, pp. 335-336). Completaba así sus ingresos y seguía ampliando su formación literaria internacional, que para él era prioritaria. Hasta tal punto fue así que a finales de 1949 ya solicitó la baja en la Gerencia de la Cámara del Libro para dedicarse plenamente a la labor de traductor público.⁵

5 Montes-Bradley (2014, p. 336) rescata de la convocatoria a la Asamblea General ordinaria de la Cámara Argentina del Libro el alejamiento de Cortázar de la gerencia de la entidad, siendo sustituido por Alberto Mario Salas, otro miembro del grupo de amigos.



Norah Borges, ilustración de «Casa tomada», de Julio Cortázar, *Los Anales de Buenos Aires*, I, n.º 11 (diciembre 1946), p. 15.

Los Anales de Buenos Aires, I, n.º 11 (diciembre 1946), donde se publicó «Casa tomada», de Julio Cortázar. Cubierta.

Continuaba colaborando en publicaciones periódicas con un creciente prestigio que hizo visible su firma en *Los Anales de Buenos Aires*, publicando en el número 11, en diciembre de 1946, «Casa tomada», apoyado por Borges e ilustrado por su hermana Norah; le siguió en los números 18-19 «Bestiario», ya en agosto-septiembre de 1947. Escribió también con cierta regularidad en *Sur*, la gran revista intelectual argentina de entonces, y en *Realidad*, una revista más avanzada aunque minoritaria. Más tiempo han tardado en ser rescatadas otras colaboraciones en publicaciones de menos nombre, como *Cabalgata*, donde entre noviembre de 1947 y abril de 1948 se han exhumado más de cuarenta colaboraciones de crítica y el cuento «Lejana», publicado en febrero de 1948, ilustrado por el pintor surrealista Batlle Planas.

Daniel Devoto, por su lado, siguió muy activo como músico y editor, obteniendo también ingresos esporádicos como traductor y revisando técnicamente las traducciones de textos sobre música realizados por otros. Su firma también aparece en *Los Anales de Buenos Aires, Sur y Realidad*, además de *Cabalgata* y *Cursos y conferencias*. Devoto lo mismo atendía a Juan Ramón Jiménez durante su estancia en Buenos Aires en 1948 que participaba en el movimiento de Nueva Música junto a Juan Carlos Paz. Lo mismo editaba con cuidado una *plquette* de poesía que componía una canción a partir de un poema de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Rafael Alberti (Rubio Jiménez y Rubio Romero, 2021). Iba y venía gozoso de su casa a las de sus amigos, trayendo y llevando escritos, pruebas y ejemplares de las nuevas publicaciones. Esto por no hablar de su febril culminación de los estudios universitarios.

Es decir, son diversos los meandros del laberinto de sus relaciones en aquellos años donde se cruzaban intereses comunes y también personajes conocidos que ocupaban ventajosas posiciones en la vida cultural bonaerense, manteniendo entre ellos grandes discrepancias en ocasiones insalvables. Y todo en un clima de gran inestabilidad política que hacía que los movimientos de unos y otros para reubicarse fueran constantes, abonando los recelos y las suspicacias. Imposible tratar aquí de seguir todos los vericuetos del laberinto. Todo lo más que puede hacerse en un acercamiento limitado como este es reconstruir episodios concretos que arrojen luz sobre la producción y difusión de las obras de Julio y Daniel. Y sobre todo, huir de las aseveraciones fáciles, privilegiando, por el contrario, documentos que no se han tenido en cuenta hasta ahora.

En la lejanía quedaban los amigos de Mendoza con quienes continuaban manteniendo correspondencia, en particular Julio. En sus cartas se encuentran valiosos testimonios sobre los avatares de su vida e indirectamente también del devenir personal de Devoto. Apenas un muestreo. La correspondencia con Sergio Sergi certifica que Cortázar mantenía vivos los mejores recuerdos de los días vividos en Mendoza y de su cordialidad (Cortázar, *Cartas*, I, p. 237). Y no es raro que en las cartas se cuele Daniel Devoto, de quien transmite noticias al amigo común:

Visité hace diez días a Devoto, quien les manda innúmeros saludos y la seguridad de su constante recuerdo. [...]. Encontré a Daniel sumergido, como es su usual costumbre, en cinco trabajos a la vez: una antología de la

historia de la música, una antología de versos sueltos, música variada y corrección de trabajos a publicarse. Está muy bien, y quemado como un cangrejo (suponiendo un cangrejo lo bastante estúpido para dejarse quemar como nosotros los humanos) por una temporada marplatense (Cortázar, *Cartas*, I, p. 240).

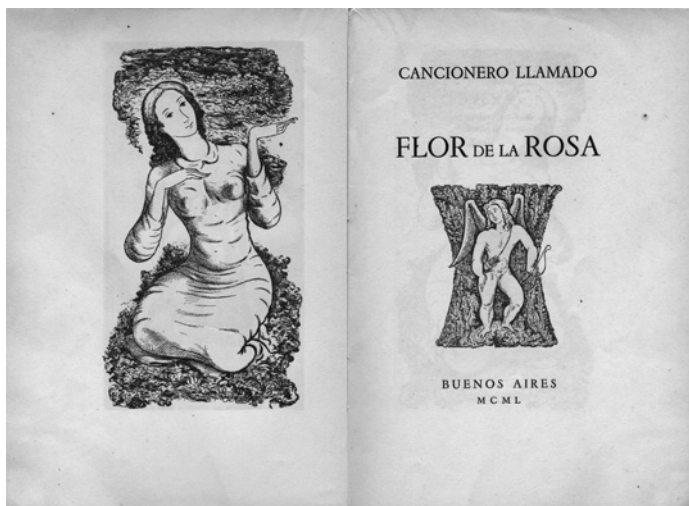
La carta proporciona una idea de la actividad múltiple de Devoto. La antología de versos sueltos acabó siendo el exquisito y erudito *Cancionero llamado Flor de la Rosa* (Devoto, 1950c).⁶ El 10 de febrero de 1946 le escribió a Sergio Sergi: «Devoto está en Mar del Plata por segunda vez; apenas retorne, le transmitiré vuestros recuerdos» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 242). Y unas semanas después, el 24 de marzo: «Hace un par de días estuve con Daniel y Blanca Cattoi, quienes envían saludos a Gladys y usted» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 244). Blanca era violonchelista y musicóloga de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo y al igual que con Daniel, se estableció entre ellos una buena amistad. Fue en esta ocasión cuando Julio le devolvió a Gladys, la esposa de Sergio Sergi, una copia de la colección de cuentos de *La otra orilla*:

Aquí van los cuentos que le devuelvo a Gladys. Pídale perdón por mi demora, que me cubre de vergüenza. Ojalá pronto pueda hacerles llegar las historias en un buen volumen; pronto empezarán las tareas concernientes a la impresión, y tal vez en julio aparezca.

Pero la edición se frustró y el libro quedó inédito. Cortázar se llevó otra copia a París, pero solamente rescató de ese libro «Casa tomada» para abrir *Bestiario* en 1951. El relato está fechado en Mendoza en 1945 y Julio lo había escrito, según sus declaraciones, después de una pesadilla en su casa de Villa del Parque porteña durante el verano.

La otra orilla, editado póstumamente en 1996, está lleno de incógnitas relativas a su génesis y a sus azares editoriales. Hasta se ha hablado de una edición fantasma que habría realizado Gladys, pero que Julio, indeciso todavía sobre si había alcanzado la suficiente madurez como escritor, frenó cuando ya había sido impresa por don Gildo D'Accurzio. Lo ha contado Jaime Correas en «Pieza única para coleccionistas», quien afirma haber visto un ejemplar salvado de la destrucción en la biblioteca del librero im-

6 Tuvo reseñas favorables y cariñosas de Zamora Vicente (1950) y Bataillon (1951).



Daniel Devoto, *Cancionero llamado Flor de la rosa*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1950. Portada con ilustraciones de Raúl Veroni.

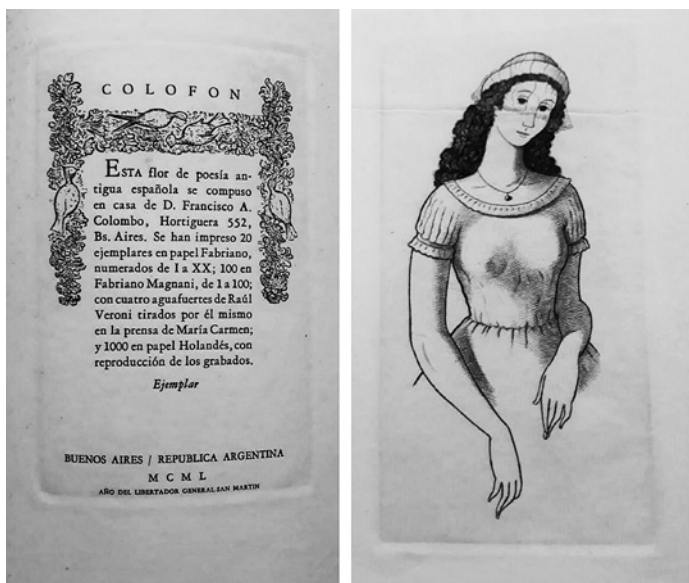


Ilustración y colofón de Raúl Veroni para Daniel Devoto, *Cancionero llamado Flor de la rosa*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1950.

presor que lo llevó a cabo (Correas, 2014*b*, pp. 13-18). Su relato por momentos es eso, un relato fantástico sobre el hallazgo de una edición desconocida en la biblioteca donde el editor habría guardado un ejemplar de cada obra que editó, salvando así también esta que Gladys mandó destruir por indicación del indeciso Cortázar... El hallazgo se produce así:

Con la mano temblando saqué el tomito y miré con detenimiento la tapa con el inquietante grabado de Sergio Sergi donde se ve un hombrechito huyendo a la carrera de un gigante que está atrapado adentro de una casa y trata de salir por las ventanas. La portada repetía la información ya leída en el lomo aunque agregaba debajo del título «cuentos» y la fecha. En las primeras páginas figuraba el índice con tres apartados «Plagios y traducciones» y abajo, ordenados con números romanos, se consignaban cinco cuentos. Seguía luego «Historias de Gabriel Medrano» y el VI, el último, era «Casa tomada». Al final, «Prolegómenos a la astronomía» contenía tres textos. Curiosamente, «Estación de la mano» estaba fuera de las tres divisiones y sin numerar, como si hubiera permanecido libre del resto. Cortázar había escrito una nota fechada en Mendoza en 1945 para encabezar su obra: «Forzando la espaciada ejecución —1937/1945— reúno hoy estas historias un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres. Toda vez que las hallé en cuadernos sueltos tuve la certeza de que se necesitaban entre sí, que su soledad las perdía. Acaso merezcan estar juntas porque del desencanto de cada una creció la voluntad de la siguiente. Las doy en libro a fin de cerrar un ciclo y quedarme solo frente a otro menos impuro. Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice, ya perfecto (Correas, 2014*b*, p. 17).

Lo que sigue es lo que tiene más interés ahora para nosotros porque pivota en torno a los datos con los que estamos tratando de tejer el relato de las relaciones entre Cortázar y Devoto en aquellos años:

Comencé a dar vuelta a las páginas y leí la dedicatoria a Daniel Devoto en «Casa tomada» y, al final, la fecha de 1945. Con el tesoro entre mis manos aturcidas, no sabía qué hacer. Se me pasaron por la cabeza varias opciones en un instante, desde robarme el pequeño objeto inaudito hasta pedirselo al hombre u ofrecerle comprarlo explicándole por qué lo quería. Recorrí las páginas hasta el final y leí el colofón: «La primera edición de este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos D'Accurzio, de calle Buenos Aires n.º 202, de la ciudad de Mendoza, el día 6 de diciembre del año 1947 (Correas, 2014*b*, pp. 17-18).

Movido por su instinto, decide volverlo a la estantería en un lugar diferente y escondiéndolo detrás de unos gruesos volúmenes..., con lo que se convierte en una edición fantasma, que es la opción elegida. Y es aquí naturalmente donde, sin otras pruebas en contra, el lector entiende que se

trata de un relato fantástico urdido a partir de datos extraídos del estudio de la documentación que quedó al respecto: Gladys mecanografió el original de aquel libro que hoy está en manos de sus hijos y lleva una dedicatoria a Daniel Devoto, el mayor y mejor cómplice literario de Julio Cortázar durante aquellos meses.

Por otro lado, iban tomando distancia respecto a ciertos planteamientos ideológicos, por ejemplo, Cortázar de los grabados de Abraham Vigo de temática social. La fidelidad a otros artistas conocidos en Mendoza se mantuvo inalterable con el paso del tiempo. Comenzaba a atisbar que ya iba adquiriendo una voz propia como narrador y no olvidaba nunca transmitir recuerdos de Daniel a Sergio Sergi, a quien le escribió en mayo de 1948:

Daniel le manda un gran abrazo. Está muy bien, trabaja mucho, ha terminado por fin su libro de cuentos que he leído hace quince días y que me parece fenomenal. Será un fracaso de librería, pero un gran libro — como no se escriben en la R. A.—. Creo que se va a animar a publicarlo este año. Dentro de dos meses sale mi librito, *Los reyes*, que a usted no le gustó ni medio. Le mandaré un ejemplar, para que tampoco le guste (Cortázar, *Cartas*, I, p. 280).

Se refería a *Paso del unicornio*, donde Devoto reunió los tanteos narrativos de más de una década. Hasta había publicado alguno de ellos en revistas.⁷ El libro, sin embargo, no se publicó hasta 1956 y en España, gracias a Antonio Rodríguez Moñino (Devoto, 1956). *Paso del unicornio* con el correr de los años se fue convirtiendo en un complejo artefacto narrativo donde los cuentos mantienen su singularidad, pero quedan enmarcados en un tupido entramado de reflexiones metaliterarias y en un intrincado juego de dedicatorias que lo convierten en un libro en clave y en un resumen de la vida literaria vivida por Devoto. Una manera de componer miscelánea y muy cortazariana. En apartados posteriores ofrezco una aproximación a las claves de este singular y hermético libro de cuentos y analizo la edición de *Los reyes* que llevó a cabo Devoto.

7 Devoto (1941a y 1941b) «La muerte del emperador»; *La muerte de Alguien* en (1941c), en cuidada y minoritaria edición de cincuenta ejemplares en papel viejo Japón, numerados del 1 al 50, con un dibujo del autor coloreado a mano. Sin paginar y compuestos en la imprenta de Francisco Colombo. Y «La muerte del conejo» (1945e).

Daniel y Julio andaban embarcados en buscar vías nuevas para el cuento y para su organización en libros que trascendieran a la mera acumulación de relatos. En 1949 le escribía Julio a Fredi Guthmann:

Jorge está muy bien, terminando ya su trabajo musical, que este año ha sido bastante intenso. Daniel da conciertos, conferencias, y prepara sus exámenes de latín. Dice que soy un bárbaro porque leo a Graham Green y a Camus (Cortázar, *Cartas*, I, p. 298).⁸

Se aprecia en esta carta cierta disparidad de gustos: Devoto miraba más hacia la *alta cultura*, hacia la erudición académica y el análisis del legado de la tradición musical y literaria, mientras que Cortázar no temía mezclarlas con otras manifestaciones de consumo general y permitía que entraran en el juego más autores vivos.

Julio no dejó de pasarle a Daniel sus nuevos escritos, incluidas las ediciones de traducciones como la de Jean Giono, *Nacimiento de la Odisea* (1946). Acaso gravite su modo de escritura sobre *Los reyes*, donde incidía en el mundo de la mitología grecolatina, pero con un punto de vista muy personal, introduciendo variaciones profundas en la narración de los pasajes mitológicos tomados como punto de partida. Arturo Marasso le había inculcado en su adolescencia tanta afición al estudio de la mitología grecolatina que hasta pensó en convertirse en helenista.

Daniel y Julio ampliaron su círculo de amistades frecuentando a exiliados españoles como Rafael Alberti y María Teresa León. También a los editores de origen español Gonzalo Losada y Francisco Porrúa, que tuvieron un papel notable en su entrada en el mundo literario. A Francisco Ayala que recordaba así su trato:

Julio Cortázar, un joven escritor amigo mío de quien por aquellas fechas nadie hacía caso. Yo tomaba a veces café con Daniel Devoto, Luis Baudizzone y algún otro, y Cortázar se nos sumaba, apresurado, jovial, irridado, asertivo (Ayala, 1983, p. 118).

Ayala fue para ellos un puente fundamental con los editores Losada y Porrúa y con las revistas en cuyas redacciones tenía influencia. Cortázar se

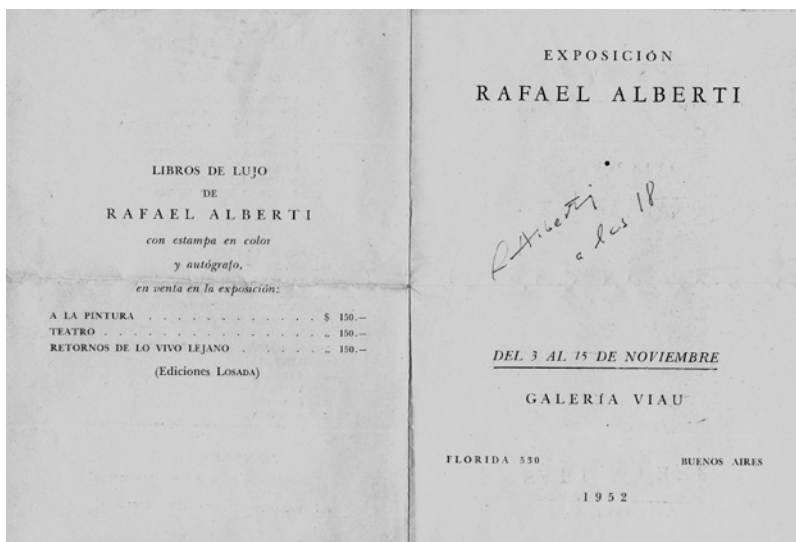
8 Referencias a estos exámenes, en Devoto, *Diario*, II, p. 158. 1 de agosto de 1949.



Jean Giono, *Nacimiento de la Odisea*, traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos, 1955. Cubierta.

refirió a este mundo amistoso en *Imagen de John Keats*, a su ir y venir de un lado a otro y donde no faltaba el contacto con Devoto:

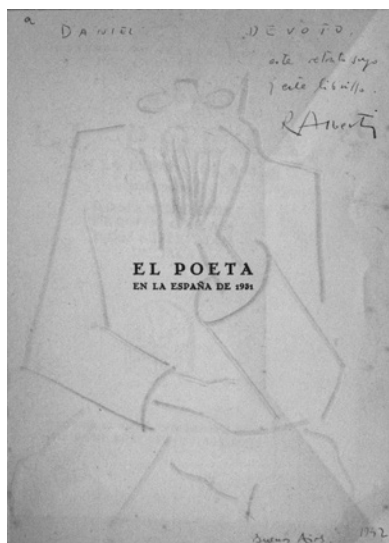
A veces ando por ahí y me encuentro a poetas de mi tiempo, veo en una esquina —siempre como huyendo de un gavián— a Eduardo Lozano, o desemboco en Ricardo Molinari que me acepta un café, o busco en su casa a Daniel Devoto que anda frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene un inmenso pudor por ello; o este mismo Alberto Girri que se me aparece en mi oficina de traductor público y como si nada me pone en la mano un libro nuevo donde cada poema late con su perfecto corazón; y a veces es Eduardo Jonquières, tan poco keatsiano en su desconfianza de lo que se da como un salto o un grito y tan acorde con él en la opulencia de las odas, esas gavillas de invocación que los dos concitan desde tareas diferentes (Cortázar, 1996, pp. 51-52).



Catálogo de exposición de Rafael Alberti en la Galería Viau de Buenos Aires, 1952, con firma autógrafa. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Catálogo de exposición de Rafael Alberti en la Galería Viau de Buenos Aires, 1952, relación de obras expuestas. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Rafael Alberti, *El poeta en la España de 1931*. Portada, con dedicatoria: «a DANIEL DEVOTO este retrato suyo y este librito. R. Alberti. Buenos Aires, 1952». Fondo DD y MBVI de la FLG.

El *Diario* de Daniel Devoto ofrece otros testimonios del día a día de sus relaciones. Era habitual que se vieran a la salida del trabajo, que tomaran una copa juntos y cenaran en casa de sus amigos. Unos ejemplos: el lunes 11 de octubre de 1948 anotó que fue a buscarlo a la salida de la Cámara del Libro y se fueron a tomar una copa con Olga Orozco al Boston: «Gran gusto verse. Nos separamos temprano. Shorty va a una mesa donde lo esperaban» (Devoto, *Diario*, II, p. 5). Unas semanas después, el 26 de noviembre, anotaba un nuevo encuentro y algunos de los asuntos comentados, como su toma de posesión en la Cámara del Libro:

Ayer velada deliciosa. A las 7 menos algo nos encontramos Paz, Cortázar y yo en el Paulista de Córdoba y Callao.

Cortázar acaba de prestar juramento; deberá prestar juramento; deberá re-prestarlo y recibir «su diploma» en un acto público. Le preguntan si jurará por la fórmula 1 o por la 2. Él pregunta a su vez cuales son; la 1 es «por Dios y la Patria»; la otra, por la patria tan solo. «Inscríbame en la segunda». Mirada por sobre los anteojos (¿amistosa reconvención?). [...] Shorty profetiza el tiempo en que se jurará por monseñor Capello; yo insinúo un juramento «Por monseñor Devoto, mi padre (espiritual)» (Devoto, *Diario*, II, p. 72).

De ahí se marcharon a la casa de la pianista Noemí Saslavsky para oírla cantar; una vez allí se encuentran y saludan con diversas personas y Devoto anota:

Detalle curioso. Obieta y Shorty no se mezclan; su emulsión misma es poco efectiva.

Al separarnos, Shorty me dice que eso es constante: es como la sexta vez que los presentan y luego la nada. Obieta parece enroscarse, y Shorty agrega que Adolfo debe [de] tener de él la misma impresión. Curioso, y es una pena (D. Devoto, *Diario*, II, p. 73).⁹

El 14 de diciembre repasó un par de salidas de los días anteriores. El martes, Daniel, tras un examen en la facultad de una de las asignaturas que le faltaban para licenciarse, cenó en casa de Alberto Salas con Shorty:

Deliciosa velada y poco calor —relativamente— y muy buen humor. Shorty nos leyó su último cuento, *Circe*. Acúsome. El cuento me fue pareciendo bueno y me lo sigue pareciendo, ahora que lo reconstruyo. Pero durante la lectura estaba, no sé cómo ni por qué, más atento a mis impresiones que al desarrollo del cuento.

Explico mejor: el cuento estaba en un segundo plano, alejado, luego venía yo, percibiendo y apostando, diría, el desarrollo sucesivo (casi nunca acertaba; pero no proponía situaciones precisas, sino colores, estados anímicos). Por último, me miraba y me juzgaba. Curioso, pero lo raro es que aun así, seguía el cuento. Creo que no exterioricé suficientemente mi agrado: y había agrado evidéntísimo. Pero yo me interesaba tanto como el cuento. Creo que es un tema para un cuento (Devoto, *Diario*, II, pp. 80-81).

Las cenas en casa de Salas los sábados se habían convertido en habituales desde hacía un tiempo. El 22 de diciembre anotaba: «Esta tarde voy a tomar una copa con Shorty, a charlar y a llevarle el *libriello*. Me habla de Baudizzone y sus éxitos como abogado» (Devoto, *Diario*, II, p. 86). En el transcurso de la conversación se alude al poeta Miguel Ángel Gómez, a quien Shorty había visto solo y «le dio una impresión triste, aplastada. Llegamos a convenir (estábamos de acuerdo de un principio) que no es una mala persona, sino un tonto, que es peor».

9 Debe de referirse a Adolfo Fernández de Obieta (1912-2002), tercer hijo de Macedonio Fernández y Elena Obieta. Recopiló las obras de su padre y fue autor de una amplia obra como poeta, ensayista, cuentista y dramaturgo. Shorty era el nombre amistoso con que se refería normalmente

Durante 1949, la tónica del *Diario* sigue derroteros parecidos dejando constancia de sus encuentros en los cafés y con frecuencia en cenas en la casa de Alberto Salas. Eran encuentros apropiados para las confidencias y para lecturas de sus obras a los amigos. No solían faltar Eduardo Jonquiéres y María Rocchi, por quien Devoto manifiesta intensa simpatía (Devoto, *Diario*, II, p. 89).

Si más arriba he señalado las impresiones producidas por la lectura de *Circe*, no menos interesantes son las anotadas sobre *Las puertas del cielo*:

Shorty me lee *Las puertas del cielo* (no me lee: me da una copia), el relato que trabajaba y para el que planeaba una visita a *La enramada*. La noche que debía ir lo retuvo una llamada de no sé quién para hacer otra cosa, y postergó la visita de inspección: se evitó caer en la redada que hizo la policía por un contrabando de marihuana. El relato, muy lindo. Naturalmente, a Amadeo que estaba aquí estos días y me pidió autorización para leerlo, lo escandalizó altamente. «¿Es publicable? (Dice malas palabras...)» (Devoto, *Diario*, II, p. 96).

Asistimos en estas confidencias al nacimiento y crecimiento de algunos célebres cuentos de Cortázar. Y también a las reacciones de los primeros lectores, a la discusión de sus supuestos, como era el de la lengua utilizada:

Linda tenida, días pasados, en lo de Salas, con Alberto y Shorty, discutiendo el problema de nuestra expresión (Salas lo siente y Shorty lo ha ido rondando en *Circe*, *Las puertas del cielo*, etc.: es el problema del lenguaje, habla, en nuestra escritura; yo creo que no lo siento tanto, claro: no es *nuestro* lenguaje, sino *mi* lenguaje...) (Devoto, *Diario*, II, p. 97).

Si a Amadeo el cuento *Las puertas del cielo* le había parecido impubli-cable por razones, sobre todo, morales (acaso por la ambigua relación amorosa que se sugiere entre el narrador, la difunta Celina y su esposo Mauro, o tal vez por la cruda presentación de los promiscuos bailes populares de la época), a ellos, como escritores, les preocupaba la utilización de la lengua de los personajes y que representara adecuadamente el mundo en el que se desenvolvían. Fue este un tema medular en los escritos de Cortázar desde estos cuentos a las primeras novelas, alejándose cada vez más del impostado lenguaje de raíces literarias clásicas y simbolistas para acercarse a la mixtura de lenguas que forman el habla de Buenos Aires que encontraría su mejor expresión años después en *Los premios*.

Igualmente hallamos una primicia sobre *Divertimento*. El domingo 3 de julio de 1949 escribe Devoto:

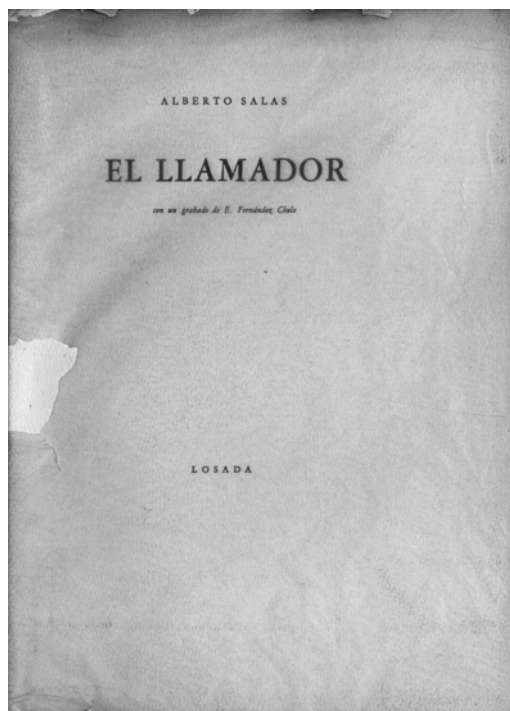
Ayer fuimos con Chiche —luego de un ensayo Chiche-Martha-ópera francesa del XVIII— a cenar a lo de Salas. Luego llegó Shorty a leernos un capítulo de *Divertimento*, compuesto en los tres días del carnaval pasado. A fuerza de golpes lo obligamos a leerlo todo —ochenta páginas a máquina, terminó a las dos—. Es pavoroso, es un cerdo. Tiene un talentazo como aduquines apilados. Y hoy *La Nación*. Es el colmo. Corro a insultarlo por teléfono (Devoto, *Diario*, II, p. 148).

No erraba Devoto. La novela fue escrita en los días del carnaval de 1949 y así figura al final en su edición póstuma. Otro asunto es que Julio volviera o no después sobre aquella primera versión. La capacidad de escritura de Cortázar tenía fascinados a sus amigos. Devoto lo celebraba con exageración irónica, alegrándose de que se le abrieran las puertas del periódico *La Nación*.

También se leían y comentaban escritos de los otros contertulios. Alberto Salas andaba ultimando una novela, que leyeron y discutieron tras una cena en su casa el lunes once de abril de 1949, estando presentes los anfitriones, Alcina, Shorty y Devoto (Devoto, *Diario*, II, p. 111). Una novela que no identifiqué pero que lo tenía absorbido hasta el punto de provocar los celos de su esposa Etelinda Lordi —Pocho, entre los amigos— como anota tras una lectura a Devoto y Shorty de nuevas páginas (Devoto, *Diario*, II, p. 135, 7 de junio de 1949). Daniel seguía con su habitual cuidado el devenir de los trabajos literarios de Alberto. Si de esta novela —en otro momento aparece mencionada con el título *El viento*— no es fácil precisar cuál fue el desenlace, no tardaría mucho en dejar constancia de otro libro admirable suyo, *El llamador*, leído en aquellas veladas y que fue editado en Gulab y Aldabador, la editorial impulsada por Daniel. Un libro genuino, de breves capítulos con una evocación del Buenos Aires vivido por el autor en la infancia. El 14 de agosto de 1949, Daniel anotaba una relectura del libro en su *Diario*, añadiendo: «¡Y qué bueno es!» (Devoto, *Diario*, II, p. 162).¹⁰

El mismo Devoto andaba tanteando la escritura de una novela —*Capricho* o *Capriccio*— de la que no han quedado, hasta donde se me alcanza,

10 *El llamador*, de Mario Alberto Salas, se publicó en 1950. Se editó en la imprenta de Francisco Colombo, tirándose cien ejemplares en papel P. M. Fabriano, numerados del 1 al 100, con un aguafuerte de Enrique Fernández Chelo. Detalles sobre aquella editorial, en Rubio Jiménez y Rubio Romero (2021).



Alberto Salas, *El llamador*, Buenos Aires, Losada, 1950. Cubierta

más huellas que estas referencias en el *Diario*. El miércoles 11 de mayo, tras algunas anotaciones sobre conversaciones musicales, anota: «Protestan contra título novela “Capricho” o “Capriccio”» (Devoto, *Diario*, II, p. 132). En el *Diario* escribe el 6 de mayo de 1949:

El jueves cené con los Salas y Shorty; no podía aguantar de ganas de leerles el pasaje escrito el martes, lo hice por fin, y lo repetí luego de haber planteado un poco, descubriéndomelo a mí mismo, el desarrollo total de la novela. Creo ciertamente que les gustó, y además que está casi bien (Devoto, *Diario*, II, p. 125).¹¹

11 Lleva una nota a lápiz: «Ya no sé lo que es 2001». Tampoco yo he logrado averiguar nada más sobre este proyecto novelesco.

No solo se hablaba de literatura en aquellos encuentros, sino también de música. Los gustos musicales de Julio se inclinaban decididamente por el *jazz*. Daniel trataba de ampliar los gustos de Julio hacia la música experimental culta de la que él se encontraba mucho más cerca gracias a su contacto con los impulsores de la Agrupación Nueva Música. El 7 de abril de 1949 apuntó en el *Diario*:

Shorty me dice, esta tarde, que le han empezado a entrar las *Diferencias* (grabación, ¡ay!, de Eitler). Bueno, es la flor (Devoto, *Diario*, II, p. 112).

La anotación de Devoto necesita una aclaración. Se refería a su composición, *Diferencias del primer tono*. (*Flauta sola*), que había compuesto en 1946 y fue interpretada en diferentes ocasiones por Esteban Eitler, que era uno de los músicos más activos en el movimiento de la Agrupación Nueva Música. De origen austriaco y formado en Hungría, emigró en 1936 a Argentina, donde desarrolló su carrera (Devoto (1946*b*).¹² [Figs. 37, 38]

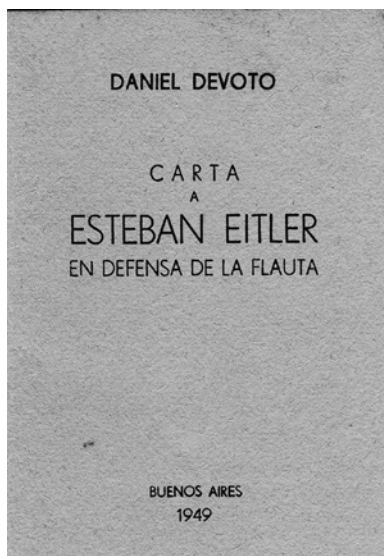
A Daniel le gustaba consultar a sus amigos sobre sus actividades en este campo y juntos discutieron, por ejemplo, la colaboración con la SADE cuando preparó un ciclo de audiciones para ellos. No les gustó que apareciera como «escritor joven», y con Julio comentó el contenido de sus intervenciones en mayo de 1949:

Con Shorty, en la calle, barajo entre la repetición de la clase sobre historia de la música que preparé para Rosario el año pasado, o un recocado del ensayo central de los cuentos. Shorty encuentra muy bien el primero, y excelente luego el segundo.

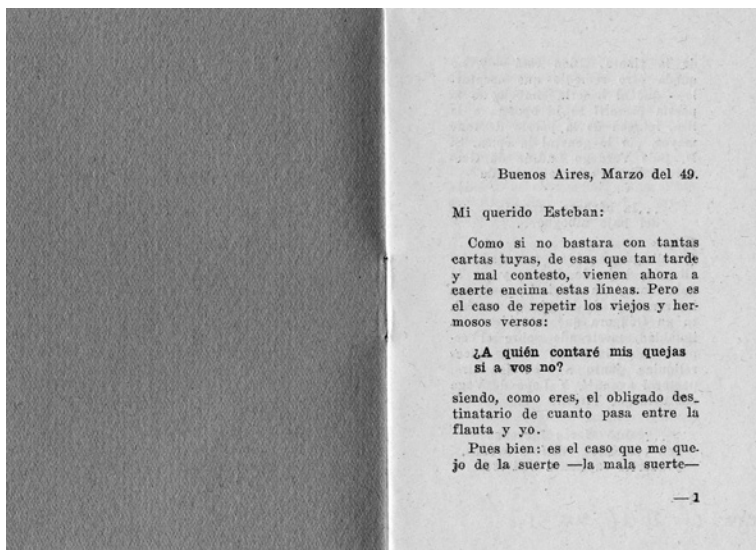
En fin, mañana veremos. Al separarnos, me dice que Mallea lo mandó llamar el sábado y tuvieron una entrevista. Mallea ha recibido por fin plenos poderes para reorganizar el suplemento de *La Nación* y le pidió colaboración permanente, hasta colaboradores... «Te lo digo porque sé tu situación particular frente a Mallea». También habló de eso con Alberto, pidiéndole algo.

Le digo que lo pensaré, ya casi decidido a colaborar (Devoto, *Diario*, II, p. 132).

12 Esteban Eitler dio la primera audición oficial de esta composición el 10 de diciembre de 1945 en la Agrupación Nueva Música. No obstante, hubo antes otra interpretación el 10 de septiembre de 1945 en un homenaje a Miss Vanett Lacler de la Music Division (Pan American Union). Devoto le dedicó «Carta abierta a Esteban Eitler en defensa de la flauta» (1949d), un ensayo que tuvo edición aparte en un diminuto folleto de 15 páginas: *Carta a Esteban Eitler en defensa de la flauta* (1949e).



Daniel Devoto, *Carta a Esteban Eitler en defensa de la flauta*, Buenos Aires, 1949. Cubierta



Daniel Devoto, *Carta a Esteban Eitler en defensa de la flauta*, Buenos Aires, 1949. Primera página

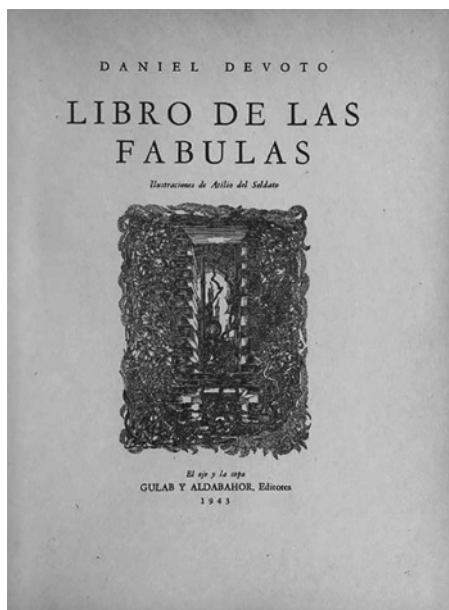
Visitaban exposiciones de arte en grupo, familiarizándose con la pintura avanzada que llegaba a Buenos Aires. Con Alonso Zamora Vicente vieron Shorty y Devoto una exposición de pintura francesa el 16 de julio de 1949. Pero, sobre todo, seguían la pintura nueva que se hacía en Argentina, apoyando a pintores como Eduardo Jonquières y Juan Andrés Otano.

Juntos iban tejiendo una red de ayudas mutuas. Lo sucedido en la primavera de 1949 en *La Nación*, cuando Eduardo Mallea le pidió su colaboración de Julio Cortázar, resulta ilustrativo de este constante apoyo entre ellos. De inmediato, Julio trató de que también Alberto Salas y Daniel Devoto tuvieran oportunidad de publicar allí (Devoto, *Diario*, II, pp. 130-132). La colaboración se frustró pronto por las reticencias de Mallea, quien no tardó en frenar al propio Cortázar cuando quiso escribir sobre el surrealismo y tuvo que desviar el artículo «Un cadáver viviente» a *Realidad* y también unos meses después «Irracionalismo y eficacia» (Cortázar, 2017, pp. 285-288 y 297-310). En cuanto a Daniel, parece haberse frustrado esta posible colaboración aunque lo intentó con un artículo sobre Alfonsina Storni, que finalmente Julio no llevó al periódico y que salió en *Sur*, ya en 1950. Y esta situación dio lugar a su «Carta a Oonah», entregada Ayala para Mallea, pero que no vio la luz sino en *Sur*, igualmente en 1950 (Devoto (1950f)).¹³

Entre Julio y Daniel, la amistad y el apoyo fluían en ambas direcciones. Si publicaba un libro Devoto, Cortázar no dejaba de reseñarlo si había ocasión, como ocurrió con *Canciones despeinadas*, que comentó con elogios, aprovechando para citar, además, el *Libro de las fábulas*, otro ambicioso proyecto poético de Devoto:

En el *Libro de las fábulas*, que me parece su primera obra definitiva, Daniel Devoto ciñó en constante gracia formal una poesía de tan reposada madurez que esta segunda y más noble cualidad pudo ocultarse a muchos tras el juego plástico y cantante de las alianzas hermosas, las voces y visiones. Los poemas del *Libro de las fábulas* era ya esa secreta consulta a las fuentes del

13 Depositó antes la carta en *Realidad* en agosto de 1949, según su *Diario* (II, p. 163). El 8 de enero de 1950 anotaba en su *Diario*, II, p. 199): «... de México no hay noticias. Tampoco las hay de *La Nación*. Estoy bien arrepentido del momento de debilidad en que di a Ayala, para Mallea, la Carta a Oonah. Sé los movimientos que compusieron mi acción: deseo de ser visto, cariño por Alfonsina y por Oonah, una especial respuesta a Shorty que me pidió colaboración en ese sentido, y luego, al ofrecérsela, derivó la cuestión: por ¿orgullo? no le hablé directamente de su pedido, y recurrí a Ayala. Buen castigo».



Daniel Devoto, *El libro de las fábulas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador Editores, 1943, con ilustraciones de Atilio del Soldado. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.

tiempo y de la tierra, Al balbuceo original que se informa en una imaginiería necesaria y justísima. Pero Devoto prefería rescatarlas —en la paralela información del poeta en el artista— y rehuía (lo sigue haciendo) una espectacular presentación de lo lítico, en la ya demasiado fácil corriente que arrastra a tantos poetas jóvenes desde el irreparable discurso de Claudel, Rilke, Eliot y Lubicz-Milosz (Cortázar, 2017, p. 183).

Internarse en el mundo de referencias clásicas tenía riesgos y más cuando lo venían haciendo tantos grandes poetas contemporáneos. Otros amigos aportaban también su opinión defendiendo los poemas de Devoto. Por no dejar las *Canciones despeinadas*, el 7 de abril de 1949 anotaba Daniel: «estuvieron en casa, el martes por la noche, Shorty y Mascialino. Lindo rato. «El griego diminuto» como lo llamaban en Mendoza, decreta que las *Despeinadas* es mi mejor cosa. Puede ser» (Devoto, *Diario*, II, p. 110).

Otro tanto hacía Devoto con Cortázar, constituyéndose en uno de sus principales valedores, yendo más allá del apoyo teórico, para implicarse en

otros niveles en la difusión de su obra. Por citar un caso, no olvidó reivindicar su inclusión entre los jóvenes poetas de la generación del cuarenta cuando reseñó la antología de David Martínez (1949). Cortázar, aunque llevaba años escribiendo poesía, apenas había publicado poemas y no acababa de desprenderse del seudónimo Julio Denis, pero Devoto ya lanzaba misteriosos mensajes aludiendo a «Julio Denis (*Demophoon qui doit devenir Triptolème*, dice en *Perséphone* André Gide)» (Devoto, 1950a, p. 68). Apenas tuvo ocasión, cuando reseñó aquella antología generacional de Viñas donde faltaba el amigo, Devoto tensó el discurso crítico hasta el límite para incluir a Cortázar en el grupo de poetas nuevos que debían ser contemplados en una antología. Conocía su obra poética, más allá de lo publicado, que era poco y sin apenas repercusión crítica: *Presencia* (1938).

La referencia a André Gide no era inocente. Cortázar y Devoto lo habían convertido en una de sus lecturas de cabecera. Oportunamente señala Daniel Mesa que, al igual que Cortázar en *Los reyes* acababa de dar su versión del tema del Minotauro, en el libro aludido de Gide este hacía una personal versión en *Thésée* (1946) y su admiración fue permanente (Mesa, 1998, p. 64).¹⁴

Pero es ya el momento apropiado de pasar de esta visión general sobre sus relaciones durante aquellos años, al comentario más detallado de episodios concretos, que certifican el papel fundamental que Devoto tuvo en la difusión de las obras de Cortázar —la primera de ellas, *Los reyes*— y a cómo debatían acerca del *jazz* y sobre la pintura del artista primitivo Juan Andrés Otano.

Devoto editor de Cortázar: *Los reyes* (1949)

Aunque Julio había conseguido el puesto de gerente en la Cámara del Libro en 1946, no acababa de sentirse a gusto en Buenos Aires. En su cabeza se había asentado la idea de salir de Argentina apenas pudiera y comenzó a dar pasos al respecto. El 3 de enero de 1947 le escribió a Sergio

14 El tema del Minotauro era muy común desde los años de las vanguardias en las artes plásticas —basta recordar la *Suite Vollard*, de Pablo Picasso— y en la literatura. Montes-Bradley (2014, pp. 319-326): «De monstruos y laberintos», lo relaciona con *La casa de Asterión*, de Borges.

Sergi que estaba desesperado por emigrar a Europa. Acababa de terminar de escribir *Los reyes*, que había comenzado en 1946 llamándolo provisoriamente *El laberinto*:

Trabajo bastante, escribo un... no sé como llamarle: teatro poético, poema dialogado, tragedia lírica, qué sé yo. Se llamará *El laberinto* y es una interpretación bastante intencionada de la leyenda del laberinto. El Minotauro y el joven Teseo. Teseo representará el orden, la ley, el espíritu real, que quiere matar a los monstruos porque el monstruo es lo «fuera de la ley», lo ilegal por definición. El Minotauro representará la libertad, el sentido poético —en última instancia, lo humano en lucha contra lo infrahumano. Ya veremos cómo queda (Cortázar, *Cartas*, I, p. 267).

La denominación genérica era oscilante en estas declaraciones: «tragedia lírica», «poema dialogado» o «teatro poético».¹⁵ El texto quedó listo para su publicación tras una lectura a un grupo de amigos en casa de Alberto Salas. La copia original mecanografiada del libro, fechada en 1947 y que pudo ser la utilizada en aquella lectura y para la edición, lleva la siguiente dedicatoria autógrafa:

A Daniel, con el afecto grande de
Julio

Abril de 1947¹⁶

Sin embargo, el libro no apareció como volumen hasta dos años más tarde, mediando una edición periodística en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, que dirigía Jorge Luis Borges. Cortázar se lo envió con una carta donde llamaba la atención sobre la presencia del Minotauro en la literatura cercana, incluido su relato *La casa de Asterión*:

A Jorge Luis Borges.
Habrá usted notado desde algún tiempo atrás la presencia del Minotauro circulando otra vez sordamente entre los hombres que escriben sus imágenes. Luego de hallarlo en el *Thésée* de Gide —entrevisto apenas, pero her-

15 Por entonces escribió otras piezas teatrales: *Pieza en tres escenas*, que forma parte de *Dos juegos de palabras*, dedicado a Federico García Lorca, Benjamín Péret, Cocteau y Leonora Carrington, la pintora surrealista estadounidense.

16 J. Cortázar, *Los reyes* (1947). Copia mecanografiada en 23 folios más la portadilla con el título y la dedicatoria citada. Contiene unas pocas correcciones autógrafas al texto mecanografiado. Incorporada al Fondo DD y MBVI de FLG.

moso—, lo encuentro pleno de admirable inteligencia en el relato que llama usted *La casa de Asterión*. He querido entonces hacerle llegar este Minotauro mío, que curiosamente profetiza al morir (murió en enero de este año) lo que hoy ocurre: su retorno incesante y repetido. Acéptelo usted como testimonio de cariño hacia Asterión, de nostalgia por su voz tan ceñida, tan libre de lo innecesario.

Con afecto

Julio Cortázar.¹⁷

La carta no lleva fecha y *Los reyes* se publicó en la revista entre octubre y diciembre de 1947 (Cortázar, 1947b).¹⁸ A Borges le debió de gustar el nuevo tratamiento del tema por un escritor más joven y dio luz verde para su publicación.

Fue después, durante el año 1948 y los primeros meses de 1949, cuando Daniel Devoto editó *Los reyes* como libro (Cortázar, 1949). Julio siguió atento y confiado sus pasos y se refería en una carta a Sergio Sergi a un proyecto de este para montar una imprenta y hacer libros de pequeñas tiradas y muy cuidados, en correspondencia al cuidado trazado de la escritura y sin pensar en que nunca fueran apreciados sino por un público selecto (Cortázar, *Cartas*, I, p. 269). Seguramente estaba pensando ya en la posibilidad de editar el libro en una editorial como la que mantenía Devoto con algunos amigos desde 1938: Gulab y Aldabador. Un modesto sello editorial que, no obstante, cobija joyas de escritores consagrados (Pablo Neruda, Ricardo Molinari o Rafael Alberti) y de otros escritores argentinos: Alberto Salas, Enrique Molina, Miguel Etchebarne... y Daniel Devoto y su inseparable amigo Julio Cortázar (detalles en Rubio Jiménez y Rubio Romero, 2021).

Daniel Devoto, alma de aquella empresa, realizaba cuidadas ediciones artísticas de sus obras poéticas, de otros compañeros de generación y más veteranos. En estos últimos casos era una manera de reconocer su magisterio y de homenajearlos, ya que en los casos de Molinari y Alberti, además, los poemas fueron fuente de inspiración para composiciones musicales que

17 Montes-Bradley (2014, pp. 321-326). La carta citada en p. 321. Jorge Luis Borges (1947b) había publicado «La casa de Asterión» en *Los Anales de Buenos Aires* en 1947.

18 La revista había acogido antes otros relatos suyos: «Casa tomada» (Cortázar, 1946) y «Bestiario» (Cortázar, 1947a).

Devoto estrenó en sus conciertos.¹⁹ Otras ediciones quedaron en proyecto, como la publicación de una edición del *Cuaderno de San Martín*, de Jorge Luis Borges.²⁰ Lo cual denota una cercanía con este que después ha quedado desdibujada.

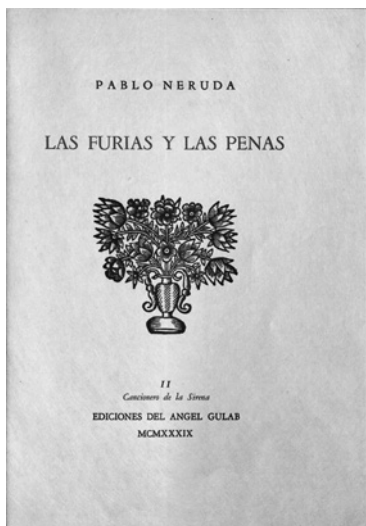
El proceso de edición de *Los reyes* fue largo, porque los recursos de la editorial eran modestos y las expectativas comerciales escasas. En las cartas de Cortázar se encuentran alusiones a la edición del libro y a cómo Daniel lo tuvo detenido en pruebas también porque estaba ultimando la Licenciatura en Filosofía y Letras. Daniel, en efecto, multiplicado en numerosas actividades, había dejado en segundo plano la conclusión de sus estudios universitarios hasta que Alonso Zamora Vicente lo convenció de que realizara el esfuerzo necesario, culminando en unos meses la licenciatura y el doctorado con una tesis *Sobre la transmisión tradicional. A propósito del romance que dicen «De Francia partió la niña»*. Dio lugar a la construcción de un personal método de abordar el estudio de la tradición del Romancero que colisionó con el método geográfico propugnado por Ramón Menéndez Pidal. Devoto se apoyaba para el estudio del Romancero tanto en fuentes literarias orales y escritas como musicales, aspecto este descuidado por Menéndez Pidal y sus discípulos, quienes vieron con reticencias los planteamientos del argentino.²¹ En su *Diario*, Devoto refiere muchas de las circunstancias que retrasaron la escritura de aquella tesis junto con una irónica narración del el acto de su defensa y las opiniones que mereció a los miembros del tribunal.

Devoto alude a *Los reyes* en su *Diario* desde finales de 1948. El 22 de diciembre tomaron juntos una copa mientras charlaban y Daniel señala

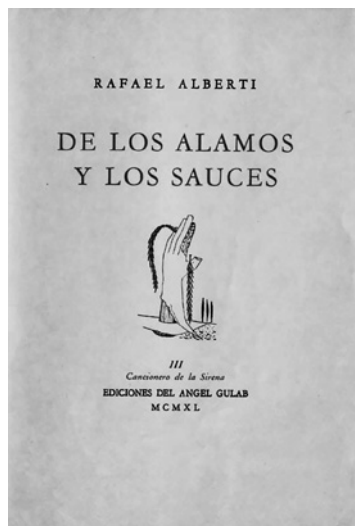
19 Véase el catálogo de composiciones y el repertorio de conciertos que ofrece Rubio Romero (2015).

20 Dos copias mecanografiadas listas para la edición se encuentran en el Fondo DD y MBVI de FLG.

21 Devoto comenzó el goteo de publicaciones sobre estos temas: «Un ejemplo de la labor tradicional en el romancero viejo» (1953g); «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional» (1955); «El mal cazador» (1960); «Sentido y forma de la cantica *Eya velar*» (1963); «Un no aprendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado método geográfico» (1969), etc. Paralelamente iba haciendo aportaciones al estudio de la música tradicional española con criterios de folclorista y musicólogo: «Sobre la música tradicional española» (Devoto, 1944).



Pablo Neruda, *Las furias y las penas*, Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab (col. Cancionero de la Sirena, II), 1939. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Rafael Alberti, *De los álamos y los sauces*, Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab (col. Cancionero de la Sirena, III), 1940. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.

que le llevó «el *libriello*» (Devoto, *Diario*, II, p. 60). Quizás se trate de *Los reyes* que iba tomando forma como volumen y debía de estar ya en pruebas. El 29 de marzo de 1949 anotó: «Buenas —o varias— cosas. El sábado, listos los primeros ejemplares de Cortázar. [...] (Entre paréntesis, Ayala —lo sé por Shorty— acepta Berceo para *Realidad* y me ofrece pagar en separatas. Claro que acepto)» (Devoto, *Diario*, II, p. 105).²²

En la reunión que mantuvieron con algunos amigos el viernes 1 de abril, el libro de Julio ocupó el centro de la velada junto a una de sus brillantes reseñas que viene a cuenta mencionar por la significación que tuvo para su manera de novelar: «Shorty, que les llevó *Los reyes* (todavía en tiraje vulgar) nos leyó, a Alberto y a mí, las notas —así las llama él, pero la recensión aparece ya hecha a través de esa lectura— para su excelente reseña de la novela de Marechal» (Devoto, *Diario*, II, p. 109).

22 Se trata del ensayo «Los ojos de Berceo» (Devoto, 1949f).

Los dos breves textos citados dan cuenta de la gran actividad de ambos, escribiendo y editando sus obras, pero también trabajando en el estudio de la tradición Daniel Devoto, que se había embarcado en el estudio de Berceo que años después culminó en su segunda tesis doctoral, dirigida en París por Marcel Bataillon. Y por su lado, Cortázar, elaborando una importante reseña de la proteica novela *Adán Buenosayres*, de Marechal, que tanta luz arroja sobre su manera de novelar posterior en *Rayuela* (Cortázar, 1949d y 2017, pp. 275-284).²³

Los reyes apareció en una sobria pero cuidada edición, realizada en la imprenta de Francisco Colombo y bajo el cuidado de Daniel Devoto; con una tirada de 600 ejemplares; los cien primeros en papel Ingres Fabriano llevan un dibujo de Óscar Capristo, coloreados a mano, los otros en papel nacional, es decir, «en tiraje vulgar» según la anotación de su *Diario*, también coloreados pero mecánicamente.²⁴ Las cuidadas setenta y cinco páginas en octavo, precedidas del bello dibujo de Capristo, le otorgan la categoría de edición artística. La impresión terminó el 20 de enero de 1949.

La liquidación de su trabajo a Capristo se realizó junto con la de la edición de *La música en El cortesano*, que también había ilustrado, según el recibo conservado en el archivo de Daniel Devoto:

Recibí del Sr. Daniel J. Devoto la suma de \$ 600 M/n c/l (seiscientos) por mis ilustraciones para los libros *El cortesano*, de Castiglione, y *Los reyes*, de Julio Cortázar, editados por Gulab y Aldabador.

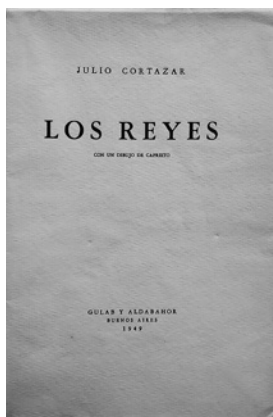
[Firmado:] Óscar Capristo

Buenos Aires, noviembre 3 de 1948²⁵

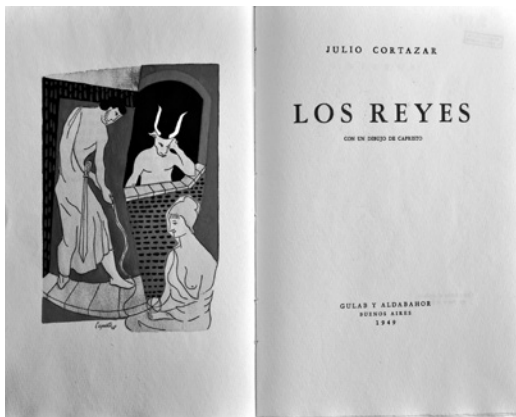
23 A diferencia de la negativa crítica hecha por Mallea en *La Nación*, Cortázar consideró esta novela un verdadero acontecimiento, a pesar de su desmesura; apreció la multifacética variedad de su lenguaje, el carácter proteico del relato en torno a un personaje desarraigado, impulsado a búsquedas angustiosas, con atractivas discusiones filosóficas... Cortázar se iba distanciando de otros escritores de mayor edad y de revistas como *Sur* (Romano, 1980).

24 Óscar Capristo (1921-2006), pintor discípulo de Emilio Pettoruti, en cuya trayectoria se diferencian varios periodos: 1941-1944, cezanesco; 1945-1948, naturalismo; 1949-1950, cubismo; texturas y contrastes, 1951-1953, veladuras, 1954-1956; abstracción, 1957-1959, geometría, 1960-1965, figuración, 1966... Véanse su página oficial y Cartier (1962).

25 Fondo DD y MBVI de FLG. Capristo colaboró en otra ocasión en las publicaciones de Daniel Devoto: *La música en El cortesano de Baltasar de Castiglione y su traducción*



Julio Cortázar, *Los reyes*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Julio Cortázar, *Los reyes*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949. Portada con un dibujo iluminado de Capristo. Fondo DD y MBVI de la FLG.

Transcurrieron, por lo tanto, dos años desde el inicio del proyecto de publicación hasta su culminación en la primavera de 1949, mediando la edición periodística. La casa impresora de Francisco A. Colombo emitió la factura correspondiente a la impresión el 30 de abril de 1949, diferenciando en *Los reyes* entre los primeros 500 ejemplares y los 100 realizados en papel Ingres, por un total de 1770 pesos en moneda nacional.²⁶

La imprenta de Francisco Colombo, también conocida como Talleres Gráficos Colón era desde hacía dos décadas una de las imprentas de referencia inexcusable en las ediciones artísticas y de bibliófilo en Buenos Aires. Hoy se reconoce a Francisco Colombo como uno de los maestros de la edición artística argentina. Garantizaba el carácter artesanal y la calidad de la impresión. Cuidaba la elección de los papeles utilizados —con frecuen-

por Juan Boscán, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos de Eco, 2), 1949. Introducción, notas y estudio de la proyección del tema en España por Ernesto Krebs. El dibujo de Capristo precede a la portada y representa a un cortesano sentado con su vihuela apoyada en el suelo, de estilo similar a la ilustración de *Los reyes*.

²⁶ Fondo DD y MBVI de FLG.

cia un mismo libro tenía tiradas diferentes con distintos papeles—, la composición tipográfica y las ilustraciones.²⁷

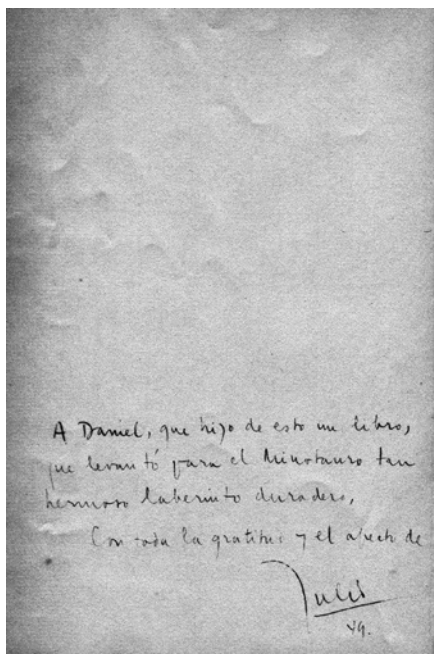
Oscar Capristo, elegido para ilustrar el libro, había pasado ya su etapa de pintor cezanesco y andaba adentrándose en sus tentativas cubistas. La escena que ideó para iluminar el poema dramático de Cortázar responde a su pintura en aquel periodo y las tres figuras que representa están situadas en diferentes planos en una composición cubista.

La escena de *Los reyes* sintetiza a su manera el libro. En el plano más alejado del espectador, el artista situó al Minotauro pensativo, apoyado en la balaustrada de una galería. Una imagen insólita del monstruo mitológico que advierte de su perfil vanguardista en el libro de Cortázar. En un plano intermedio se encuentra Teseo, el héroe masculino del poema, de pie, con la espada al cinto y aferrado a un hilo que le une a una mujer situada en primer plano y que sostiene entre las manos el ovillo del que nace el hilo. La composición completa fue coloreada en tonos azules como color dominante, aunque contrastados en algunos de los planos con otros ocre, dando lugar el conjunto a un cuadro de aire ligeramente cubista.

La composición ideada por Capristo cumple el papel de *dramatis personae* al presentar, apenas abierto el libro, a los héroes del insólito poema dramático al que se va a enfrentar a continuación el lector y que constituye una atrevida variación sobre el viejo asunto grecolatino. La forma rompedora de la composición plástica advierte sobre el innovador contenido del texto.

En la biblioteca de Devoto quedaron varios ejemplares que se subastaron con su biblioteca en 2007 y que prueban una corta difusión del libro, hoy tan codiciado por los seguidores de Cortázar. Pero aun esto es equívoco. La distribución en exclusiva correspondía a la editorial Argos. Devoto constató en su *Diario* que el primer día se vendieron 41 ejemplares, lo cual no estaba nada mal para un libro de sus características. Lo hizo con gran satisfacción y con un ingenioso comentario: «Es, Shorty, nuestro

27 Sobre el impresor Francisco Colombo, véase Colombo. *L'Art du livre* (s. a.) y una visión del contexto editorial argentino en Gutiérrez Viñuales (2014).



Julio Cortázar, *Los reyes*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1949. Ejemplar con dedicatoria a Daniel Devoto: «A Daniel, que hizo de esto un libro, que levantó para el Minotauro tan hermoso laberinto duradero. Con toda la gratitud y el afecto de Julio». Fondo DD y MBVI de la FLG.

Gulab's best seller» (Devoto, *Diario*, II, p. 118). Daniel Devoto conservó el primer ejemplar del libro con una afectuosa y reveladora dedicatoria:

A Daniel, que hizo de esto un libro, que levantó para el Minotauro tan hermoso laberinto duradero.

Con toda la gratitud y el afecto de

Julio

49²⁸

Daniel Devoto, además, se desdobló en crítico comentando el poema dramático en la revista *Realidad*. Escribió su reseña en el mes de agosto,

28 Fondo DD y MBVI de FLG.

comenzando tras una grata cena en casa de Chiche: «Vino Laura. Fuimos a cenar a lo de Chiche, el sábado. Muy buen rato con Martha y Carlos, Shorty y Pepa. [...] comencé la difícil reseña de *Los reyes*» (Devoto, *Diario*, II, 9 de agosto de 1949, p. 161).

Se trataba en esta ocasión de una reunión, sobre todo, con compañeros músicos: Dora Berdichevsky (*Chiche*) y Martha Maillie eran las dos sopranos con quienes daba conciertos. Además de Pepa, es decir, Josefa Emilia Sabor. No identifico a Laura. En aquella reseña publicada en la revista *Realidad* y después recopilada en *Las hojas*, comentaba:

Me es obligatorio proclamar toda mi insidiosa admiración por este diálogo perfecto; necesito decir, no solo lo que valen para mí estos reyes, sino también lo que significa, para todos los que usamos y amamos nuestra lengua y la queremos rica de fuerza y de matices, este previsto, inesperado, terminante don de belleza.

[...]. *Los reyes*, tan perfectos formalmente, tan tersos, sin nada que dificulte su lectura corrida, son un ejemplo cabal de la obra falsamente fácil. Creemos saber todo de ellos hasta que los descubrimos, súbitamente, nuevos. Como la fija piedra pulida devuelve cambiadas por cada choque con una de sus caras las variables luces que la atraviesan, los personajes de *Los reyes* se dicen diferentemente a cada una de nuestras miradas; y sin embargo, ¡qué idénticos siguen, con todas sus traiciones bajo las máscaras invariables, diciendo cada uno un engaño que se volverá contra él! Porque ninguno se entrega; ni siquiera el rey futuro —ya rey— que se niega a reflexionarse [*sic*]. solo sabemos de ellos por lo que nos callan, o por lo que nos dicen de los otros (de nosotros mismos, muchas veces). Todos son diferentes y distantes hasta que una línea de choque los limite por otros y los arroje violentamente contra esos otros, para que los veamos a nuestra propia luz indefensa atravesando sus transparencias implacables. Un rey alcanzará la reducción de sus diferencias con el otro en un plano paralelo al suyo, pero incompatible; la astuta Ariana quebrará el esfuerzo simétrico de su hermano monstruoso en aristas deslumbrantes; el Minotauro desplegará ante el héroe insospechadas galerías de laberinto, diedros de lejanía encguecedores que un héroe no puede ver, y todo el mito se amplificará en una geografía de diamante que expande en el aire los ángulos de su rosa coronada hasta el infinito (Devoto, 1949a, pp. 172-173).

Afirmaba que, aunque Cortázar propalaba su adhesión a ciertos «juegos instantáneos de belleza», aquí había procedido a un trabajo de cuidadosa ordenación y de cálculo sagaz, logrando un libro singular.

Cuando Julio leyó la reseña de Daniel antes de ser publicada, en el transcurso de una cena en casa de Alberto Salas, le gustó: «Por la noche, tiempo macanudo en lo de Salas (Shorty, a quien le gustó la reseña.

Chiche, deliciosa)». ²⁹ Pasados unos días, el 26 de agosto por la noche, entre las anotaciones de aquella semana figura esta otra: «El martes pasado pasé por *Realidad* y dejé las reseñas (*Los reyes* y el *Répertoire*) y la *Carta a Oonah* para Ayala-Mallea» (Devoto, *Diario*, II, p. 163). Julio quedó profundamente agradecido a Daniel por el esfuerzo realizado editando el libro y una de las muestras de su agradecimiento es un breve poema del que han aparecido dos versiones autógrafas entre los papeles de Daniel Devoto. La primera, escrita en una hoja de libreta, completa:

Tu corazón, sapito ensimismado
flotando sobre un musgo de murmullo.
Tu corazón, burbuja donde muere
prisionero el último verano.³⁰

La segunda versión, muy incompleta, trazada a grandes rasgos sobre cuatro folios sueltos —falta el tercero y quizás estaban pensados para disponerlos sobre la pared pinchados con chinchetas, viéndose el conjunto del poemilla—, cuya disposición para la lectura hay que hacerla en forma de rombo y quedaría así:

Daniel poeta.

Tu corazón, sapito en [...]
Flotando sobre un mus [...]
Tu corazón, burbuj [...] a donde canta
Prisionero el penúltimo [...] verano.

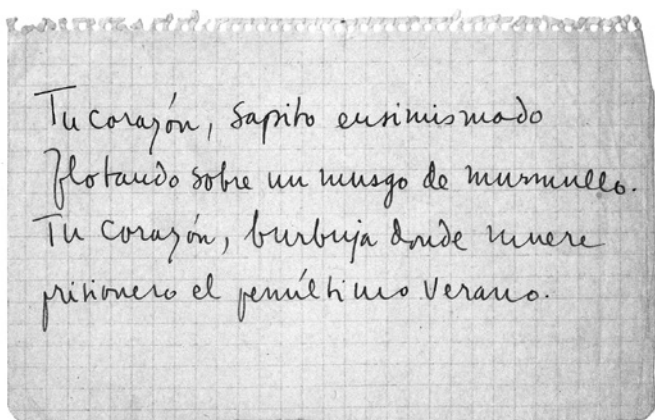
Shorty y «Los reyes»
1951³¹

A pesar de su carácter fragmentario esta versión permite fechar el poema y que iba dirigido a Daniel, resaltando una de sus dedicaciones más

29 D. Devoto, *Diario*, II, domingo 14 de agosto de 1949. La opinión de Cortázar sobre sus críticas resultaba para él imprescindible. Lo anota en ocasiones en el *Diario*. Por ejemplo, el 7 de septiembre señalaba que Shorty encontró «linda» su nota sobre Etchebarne aunque discrepaba de su contenido (*Diario*, II, p. 166). O el lunes 24 de octubre señala que la página inicial de *Las hojas* les ha gustado a Pepa, Shorty y Salas (*Diario*, II, p. 187).

30 Fondo DD y MBVI de FLG.

31 Fondo DD y MBVI de FLG.



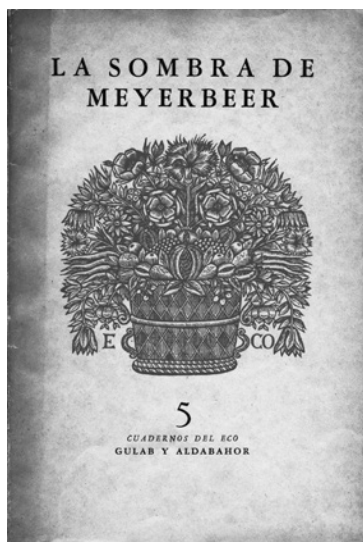
Julio Cortázar, «Tu corazón, sapito ensimismado». Poema autógrafo. Fondo DD y MBVI de la FLG

queridas en aquellos años —y siempre—, la de poeta. Guardaba grato recuerdo, pasado ya un tiempo, de la aventura editorial de *Los reyes*.

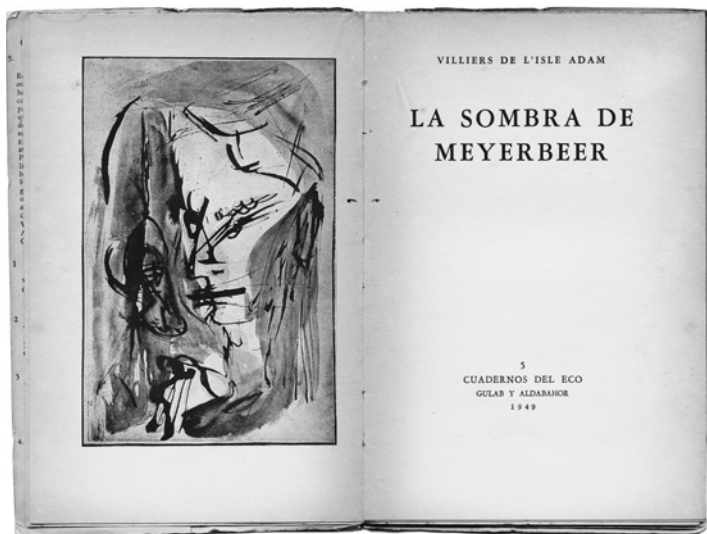
Y juntos aparecen sus nombres en otra publicación de aquella singular editorial, en el último tomito de la colección Cuadernos de Eco, el número 5, *La sombra de Meyerbeer*, de Villiers de L'Isle-Adam, con un escolio y versión de Julio Cortázar, un apéndice de Daniel Devoto y un dibujo para el frontis de Juan Andrés Otano, a quien frecuentaron ambos entonces (Villiers de L'Isle Adam, 1949). Con su inconfundible estilo primitivista, Otano realizó el retrato de una mujer: apenas unos trazos a primera vista sin sentido, pero que contemplados con mayor atención descubren el busto de esta figura femenina participante en una reunión espiritista y que al introducirse en ella un fantasma la ha convertido en un ser fantasmal, evanescente.

Se han conservado copias mecanografiadas del original de la traducción y de la presentación de Cortázar con pequeñas correcciones.³² Son once folios de los cuales el primero hace de portadilla, los dos siguientes contienen la «Noticia» de la presentación del cuento y el resto la traduc-

32 Fondo DD y MBVI de FLG.



Villiers de l'Isle Adam, *La sombra de Meyerbeer*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco, 5), 1949. Cubierta.



Villiers de l'Isle Adam, *La sombra de Meyerbeer*, Gulab y Aldabahor, Buenos Aires (col. Cuadernos del Eco, 5), 1949. Portada con un dibujo de Juan Otano.

ción del relato por Julio Cortázar. En la noticia se explica cómo recuperó el texto de Villiers en la revista *L'Arche* en julio de 1946 por E. Drougard, que le impuso este título y ordenó los fragmentos conservados que mantienen la suficiente atmósfera de misterio buscada con una intensidad creciente. Este esbozo del relato que consideró «el relato de un asomo» le parecía a Julio muy revelador del mundo de Villiers:

Villiers compartía simultáneamente el desgajamiento metafísico de los simbolistas y la confianza algo irónica en las bases técnicas de la civilización —que aquellos soslayaban o desconocían—. A medio camino entre el optimismo cientifista y la náusea de lo temporal, Villiers conjuga esta doble actitud y la manifiesta estéticamente en sus admirables relatos. Prolongando el famoso grito de Rimbaud, parece insinuarnos que *también* por la materia se va a Dios. Última resonancia de esa línea hermosa y terrible de la poesía (Poe, Baudelaire, Villiers), a la podredumbre-oráculo de Valdemar y *La Charogne*, responde él con los ojos desorbitados de Claire Lenoir, con esta espumante hechicera que apenas vemos, pero que jadea sordamente en los fragmentos finales de *La sombra de Meyerbeer* (*Villiers de L'Isle Adam*, 1949, pp. 11-12).

En efecto, el relato presenta una extraña reunión a la que concurren el narrador y un amigo y donde la sombra de Meyerbeer penetra en una de las mujeres presentes y se hace visible a través de ella con el natural estupor del narrador y las sensaciones de asombro que le provoca.

El librito formaba parte de la colección Cuadernos de Eco dedicada por Devoto a recuperar relatos y otros textos que tenían que ver con la música y cuyo folleto publicitario llevaba esta presentación:

Las músicas hermosísimas —templos construidos alrededor del alma, como las llama Paul Valéry— nacen y mueren constantemente en el tiempo que las rige y determina: semejantes al fuego y a la carrera de los vientos, su propio transcurrir las consume, recreando, sin embargo, a la vez su integridad en nuestra memoria.

Los textos de esta serie quieren ser una imagen más durable, menos efímera que el eco real, y prolongar el goce de la música y su gemela hermana inseparable, la poesía. En la permanencia de la palabra escrita. Agruparán ficciones, memorias, reflexiones, anécdotas, cartas, dedicatorias, antiguos tratados técnicos envejecidos para nuestro deleite: todo lo que la historia y la fábula han tejido alrededor de la música como red y corona.³³

33 Fondo DD y MBVI de FLG.

EN PREPARACION

Textos de:

SAN ISIDORO DE SEVILLA — SANCHEZ DE ARBIVALO
— SUAREZ DE FIGUEROA — LAS FLORENTAS ESPA-
ÑOLAS — LUIS MILAN — JUAN DE MORA — DON
JUAN DE MAUREGUI
ESQUEL MARTINEZ ESTRADA — RAFAEL ALBER-
TI — MARIA TERESA LEON
CARLOS TELPE EMMANUEL BACH — SCHUMANN —
WEBER — DEBussy — RAVEL — LIETZ — BEHNET-
TO MARCELLO — ROUSSEAU
HOFMANNSTHAL — RILKE — GRILLPARZER — HOF-
PMANN — KAFKA
GIDE — COLETTE — FRANCE — NERVAL — CASSOU
— RENE CHALUPT — GOLDONI — PRANDELLO, etc
y una serie de cuadernos sobre música americana.

CONDICIONES DE SUSCRIPCION A LA COLECCION
"ECO".

Enviar datos para efectuar las entregas por contrarrembolso,
previa aprobación de títulos que se harán conocer por me-
dio de un boletín mensual, que se distribuirá a los
interesados.

Señor Director de la Colección "ECO":
Calle Belgrano 3770 - 45 - 8875
Capital

Ruego a Ud. abonarme gratuitamente
el boletín mensual de la Colección "ECO".

NOMBRE _____
DIRECCION _____
CIUDAD _____
TELEFONO _____



COLECCION "ECO"

bajo el cuidado de Daniel Devoto

Los músicos hermetistas — templos contruídos alrededor
del alma, como las liras Paul Valéry — nacen y mueren cons-
tantemente con el tiempo que los nige y determina seme-
jantes al fuego y a la carrera de los vientos, su propio tran-
scurre las cosas, recorren sin embargo el la vez su in-
tegridad en nuestra memoria.

Los textos de esta serie quieren ser una imagen más dura-
ble, menos efímera que el eco real, y prolongar el goce de la
música y su general herencia inapagable, la poesía, en la
permanencia de la palabra escrita. Agrupamos ficciones, me-
morias, reflexiones, anécdotas, cartas, dedicatorias, antiguos
textos literarios suaves para nuestro deleite, todo lo
que la historia y la fábula han tejido alrededor de la música
como red y corona.

En dos series: elegantes cuadernos de 18 por
28 cms. y fines volúmenes en 8º, con una
conveniente presentación tipográfica. En tres
tirojes diferentes: Pluma, lujo y gran lujo.

Fuera de Serie
Titulo Extraordinario

LAS MONTAÑAS DEL ORO

Por Leopoldo Lugones

Es la primera obra de Lugones. Extraordinario con-
junto de poemas.

Comovió el pacífico ambiente de aquel Buenos Aires
de fines del siglo pasado.

Fue una obra que abrió horizontes nuevos a las ge-
neraciones de entonces. Sus páginas concretaron la in-
mensa labor renovadora cuyo sentido preocupó al mundo
literario de aquellos años.

La influencia de Baudelaire es innegable en todo el
primer ciclo de composiciones, desde esa *Oda a la des-
nudez* hasta las *Antifonas*, donde palpita en esencia el
espíritu que animó *Las Flores del Mal*, con su mismo
brillo macabro, oro, rojo y negro, con su mismo frenesí
de sensualismos tropicales.

¿En qué poema de nuestra lengua se ha sido tan
baudelaireano como en esos versos de la *Oda a la des-
nudez*?

Y quien dice Baudelaire dice Poe. Y el alma de Poe
flota sobre los versos terriblemente hermosos de *Me-
tempisicosis*, composición en la que hay descripciones
que se clavan en nuestra memoria con toda la impresión
de ciertos admirables dibujos de Henry de Groux.

Edición muy cuidada, papel offset (18 x 28 cms.) ... \$ 6.—

Edición de lujo setalada del 001 al 100 en papel especial \$ 50.—

Los Cinco
Primeros Títulos

1. LA VELADA DE INVIERNO DE ISAAK DE MOSUL.
... El rey Scheherazad dijo: "Por cierto, Scheherazad, me has
enseñado muchas cosas que ignoraba... Pero, ¡oh Schehe-
razad! ¿no sabías alguna historia verdaderamente diabó-
lica?" Y Scheherazad sonrió y respondió: "Justamente, oh
rey, sé una que voy a contarte de inmediato".
Versión y notas de D. Devoto. Con un dibujo en colores
de Alberto Moreno. El ejemplar aprox. \$ 3.50
2. BALTARAN CASTIGLIONE: La Música en El Cortesano.
Texto italiano y traducción castellana de Baudelaire.
"¿Debo saber música al perfecto caballero? ¿No será ésta
una vanidad, muy conforme a las mujeres y aún quizá
también a algunos que parecen hombres, mas no lo son?"
Introducción y notas de Ernesto Krebs. Aprox. \$ 3.50
3. EL ARETEJO.
Música, canto y danza de los islas. El primer contexto del
compositor español con la música americana. Textos de
Ortega, Mórta de Anglería y Las Casas.
Selecciones y notas por Alberto M. Salas. Aprox.
..... \$ 3.50
4. P. ANTONIO EXIMENO: Autobiografía inédita.
Texto italiano y traducción española de la autobiografía
del famoso jesuita valenciano, matemático, novelista y re-
novador de las ideas musicales de su tiempo.
Introducción y notas de Daniel Devoto. Con la lista de las
obras de Eximeno y una bibliografía. Aprox. \$ 3.50
5. VILLIERS DE L'ISLE ADAM: La sombra de Meyerbeer.
Tempe una relativa admiración por su magnífico orga-
nización musical... Pelota póstuma del autor de *Los
cuarenta cruces*.
Versión y estudio de Julio Cortázar. Con un apéndice
sobre la fortuna de Meyerbeer. Con un dibujo de Juan
A. Ottano. Aproxim. \$ 3.50

Anunciaban ediciones en dos series: «elegantes cuadernos de 18 por 28 centímetros y finos volúmenes en 8.º, con una esmerada presentación tipográfica. En tres tirajes diferentes: pluma, lujo y gran lujo. Solo una pequeña parte del proyecto alcanzó a materializarse, pero aún así constituye una aventura editorial digna de destacarse.

Siempre en diálogo permanente la música y la poesía, enriquecidas plásticamente con pinturas. Y en este caso es un ensartado de comentarios sobre este compositor autor de óperas románticas tan grandiosas como efectistas y sobre Villiers mucho más conocido como autor de *Cuentos crueles* (1883), *Nuevos cuentos crueles* (1888), la novela *La Eva futura* (1886) y el drama *Axel* (1890). Era uno de los *poetas malditos* en el libro de Paul Verlaine *Les Poètes maudits* (1884 y 1888) y en consecuencia del parnaso de los escritores *raros*.³⁴ El horizonte en que se inscribe, por tanto, esta pequeña pero refinada aventura editorial era la tradición simbolista que tanto les atraía. Daniel Devoto puso la colección en marcha como una más de sus muchas actividades musicales por invitación de un editor y después se vio en la necesidad de sacarla adelante él solo:

Los Cuadernos del Eco nacieron de un doble despiste. A raíz de una reseña mía sobre un mal libro consagrado a Ravel (disquisición —viva Proust—: Raimundo Lida, a quien la confié para la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, la destinó a *Sur*, abriéndome sus páginas; por ese tiempo, Amado Alonso y Henríquez Ureña decidieron que una modesta reseña del cancionero popular de Schindler apareciera en la RFH como artículo sobre la música folklórica española. Se ve que he sido alimentado con milagros. Cierro y sigo:) el propietario de una editorial, que tenía ya compuesta la traducción del libro sobre la historia de los instrumentos musicales a cargo de un traductor que no sabía música, con la asesoría de [...] que no sabía inglés y tampoco música (sé que hoy su nombre decora un instituto, pero era un dechado de ignorancia y malignidad. Re-retomo:) el propietario de la Editorial Centurión comenzó a abrigar dudas sobre la calidad de sus empleados y me llamó para revisar las pruebas. [...]. Con la ayuda de la gran Dora Berdichevsky retrabajamos todo (y la misma aventura se repitió con el *Oxford Com-*

34 El compositor prusiano Giacomo Meyerbeer (1791-1864) gozó de extraordinaria fama entre el público parisiense y, por extensión, de toda Europa durante el siglo XIX. Fue uno de los creadores del melodrama romántico, espectacular y efectista, a partir de temas históricos o legendarios. Sus óperas más célebres: *Roberto el diablo* (1831), de tema terrorífico; *Los Hugonotes* (1836), sobre el asesinato de los protestantes por los católicos en el siglo XVI; y *El profeta* (1849).

CASA IMPRESORA
FRANCISCO A. COLOMBO
ESTABLECIDA EN 1907

ANO 1949
A. 29
de los Años

HORTIGUERA 133
T. A. 6-1000
Buenos Aires

Buenos Aires. Mayo 31 de 1949.

Señor DANIEL DEVOTO

D E B E

460 ejemplares "La Velada de Invierno de Isjak de Mosul de 44 páginas, papel pluma.-"	mén	846.-
20 ejemplares id. en papel Pergament	"	90.-
80 " id. en papel Nacional	"	140.-
500 ejemplares "La Música en el Certesano" de 104 páginas, papel pluma.-	"	1.500.-
20 ejemplares id. en papel Pergament	"	120.-
80 " id. en papel Nacional	"	200.-
500 ejemplares "El Areite" de 60 páginas.-	"	1.025.-
20 " en Pergament	"	110.-
80 " en Nacional	"	150.-
500 ejemplares "Antonie Brimena-Antebiagrafia Inedita" de 64 páginas.-	"	880.-
20 ejemplares idem en Pergament	"	80.-
80 " en Nacional	"	80.-
500 ejemplares "La Sombra de Meyerbeer" de 60 páginas.-	"	890.-
20 ejemplares en Pergament	"	80.-
80 " en Nacional	"	120.-
Total	mén	6.501.-

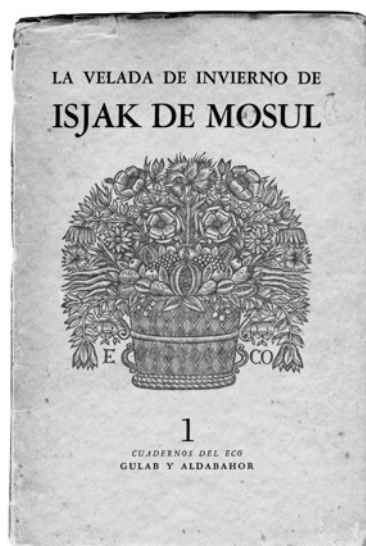
Señalados: SEIS MIL CINCO CIENTOS UNO M/NACIONAL.-

f. 1050

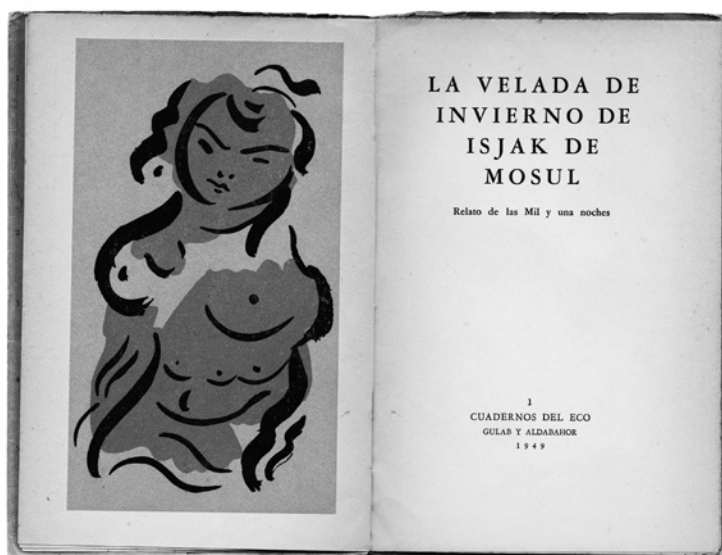
Factura de la Casa Impresora de Francisco A. Colombo de Los Cuadernos del Eco. Fondo DD y MBVI de la FLG.

panion musical de la Sudamericana). El Centurión (más bien mercenario) me propuso establecerle una colección musical (entretanto le había revisado varios libros sobre ballet) y preparé los cinco primeros cuadernos que él hizo componer y que enseguida me ofreció, plomo incluido, para que yo los hiciera, todo a mi costa. Comprometido con autores e ilustradores, los hice imprimir en Colombo y me encontré compuesto y sin distribuidor. Mi amigo Baudizzone me ofreció albergue en la editorial a la que pertenecía, sin advertirme que la abandonaba, y perdí todo el control sobre mis mercancías. Como idéntica aventura me ocurrió con mi *Cancionero llamado Flor de la Rosa* y Losada, ya estoy medicado, no curado, de espantajo (carta citada en Moure, 2002, pp. 312-313).

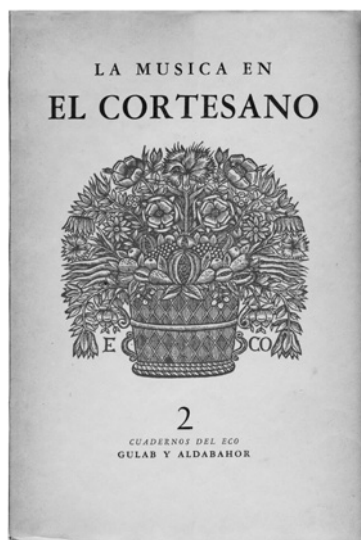
Se anunciaron como próximos a aparecer entre las publicaciones de Ediciones Centurión los cinco títulos —colección Cuadernos de Eco—, adelantando que ofrecían «todo lo que la historia y la fábula han tejido



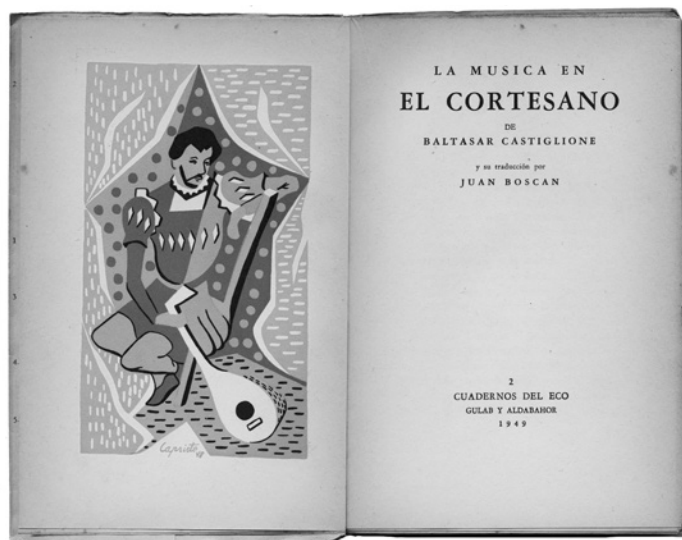
La velada de invierno de Isjak de Mosul. Relato de Las mil y una noches, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco, I), 1949. Cubierta.



La velada de invierno de Isjak de Mosul. Relato de Las mil y una noches, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco, I), 1949. Portada con un dibujo de Alberto Morera.



La música en El Cortesano de Baltasar Castiglione y su traducción por Juan Boscán, Buenos Aires, Gulab y Aldabador (Cuadernos del Eco, 2), 1949. Cubierta.



La música en El Cortesano de Baltasar Castiglione y su traducción por Juan Boscán, Buenos Aires, Gulab y Aldabador (col. Cuadernos del Eco, 2), 1949. Portada con un dibujo de Capristo.

alrededor de la música como red y corona».³⁵ Después el responsable de Ediciones Centurión dejó tirado a Daniel Devoto.

Los cinco libros publicados en los Cuadernos del Eco constituyen hoy verdaderas joyas bibliográficas por la cuidada selección de autores y colaboradores, tanto en la parte literaria como gráfica.³⁶ Quedaron en proyecto otros textos y una serie de cuadernos sobre música americana. Daniel Devoto se embarcaba con verdadera pasión en estas aventuras de las que con su tenacidad lograba salir indemne pero arruinado económicamente. En este título contó con la colaboración de Julio Cortázar como traductor y como comentarista del relato, que casa bien con sus intereses por lo fantástico y que les permitió, además, evocar a algunos de los autores que leían con devoción: además de Villiers con cuyos *Cuentos crueles* estaban familiarizados, Rimbaud, Baudelaire, Poe...

El sábado 11 de junio de 1949 se reunieron con el abogado Luis Baudizzone un grupo de amigos. Entre ellos se encontraban Julio y Daniel, quien anotó en su *Diario* que, en esta ocasión, le entregó la colección de *Cuadernos de Eco* a cuyo comentario dedicaron la velada (Devoto, *Diario*, II, pp. 139-140).

Daniel le regalaba también a Julio sus nuevos poemarios y le proporcionaba otros libros. Baste un ejemplo. Entre los poetas preferidos de Cortázar entonces estaba Ricardo Molinari, a quien trató desde pronto y le fue dedicando alguno de sus libros.³⁷ Pues bien, Daniel le ayudó a completar

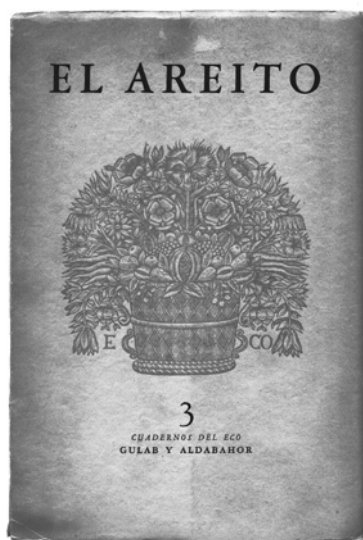
35 En la revista *9 Artes*, 2 (diciembre de 1947), sección de anuncios.

36 Además de los dos citados (números 2 y 5): 1. Devoto ed. (1949g), *La velada de invierno de Isjak de Mosul*. Versión y notas de Daniel Devoto. Con un dibujo en colores de Alberto Morera.

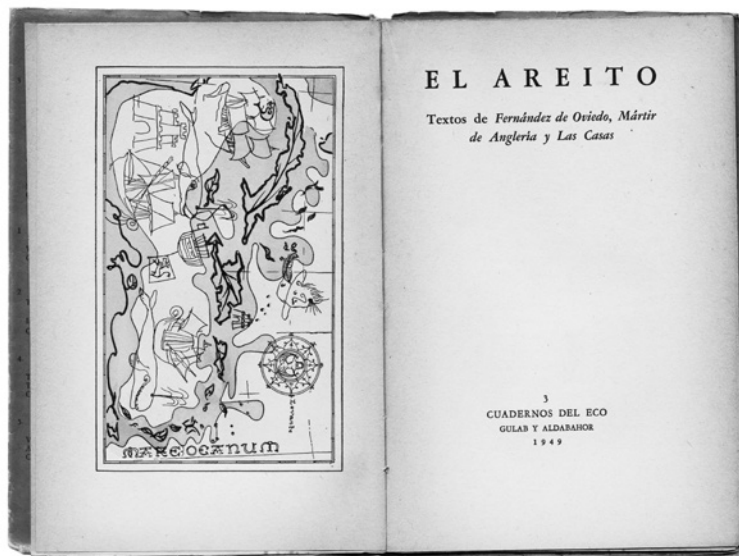
3. Casas (1949), *El Areito*. Música, canto y danza de las islas. El primer contacto del conquistador español con la música americana. Textos de Oviedo, Mártir de Anglería y Las Casas. Seleccionados y anotados por Alberto M. Casas. Con un mapa en colores de María Luisa Laguna Orús.

4. Eximeno (1949), *Autobiografía inédita*. Con introducción y notas de Daniel Devoto y la lista de obras de Eximeno, una bibliografía, un retrato del autor y facsímiles.

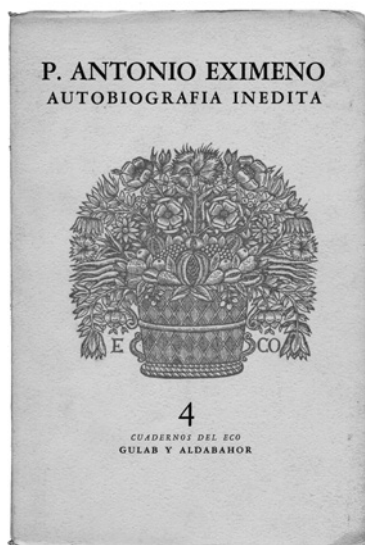
37 Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March: *La muerte en la llanura* (1938) con dedicatoria a «Florencio Cortázar»; *La tierra y el héroe* (1934): «Para Cortázar, recuerdo de una tarde en B. As. Molinari, 1938». *Libro de las soledades de poniente* (1939): «Para J. Florencio Cortázar el afecto de su amigo R. Molinari»; *El alejado* (1944): «Para Julio F. Cortázar / por el recuerdo, en manos / de Mascialino 1944»; también se encuentran ejemplares de *La corona* (1939) y *Mundos de madrugada* (1943).



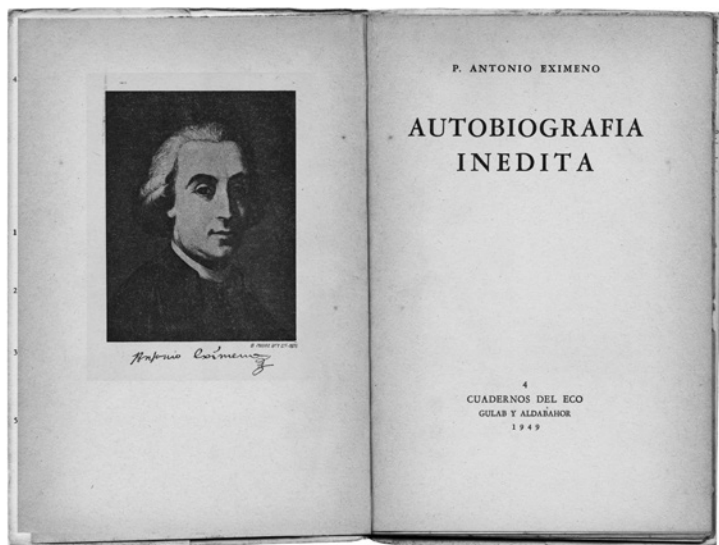
El Areito: Textos de Fernández de Oviedo, Mártir de Anglería y Las Casas, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco, 3), 1949. Cubierta.



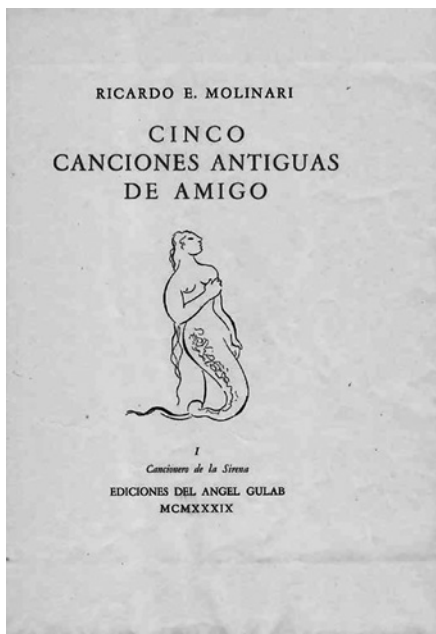
El Areito: Textos de Fernández de Oviedo, Mártir de Anglería y Las Casas, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco, 3), 1949. Portada.



Antonio Eximeno, *Autobiografía inédita*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahr (col. Cuadernos del Eco, 4), 1949. Cubierta.



Antonio Eximeno, *Autobiografía inédita*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahr (col. Cuadernos del Eco, 4), 1949. Portada con retrato de Antonio Eximeno.



Ricardo E. Molinari, *Cinco canciones antiguas de amigo*, Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab (col. Cancionero de la Sirena, 1), 1939. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.

las lecturas de este poeta, aunque Cortázar lo venía frecuentando desde finales de los años treinta en que le dio a leer *Presencia* (1938). En su biblioteca se encuentra *Cinco canciones antiguas de amigo* con la anotación autógrafa de Daniel: «Dany te lo regaló». El librito había sido una de las primeras publicaciones de Ediciones del Ángel Gulab, en 1939, antes de que se conocieran y con una tirada mínima, que lo convierten en una verdadera rareza. Ahora le proporcionó un ejemplar en 1948, ya que está firmado «Julio Denis / XLVIII» (Molinari, 1939).

Los intercambios de libros eran habituales entre ellos. Daniel le pasó poco después a Julio dedicados otros dos ejemplares de su libro *Canciones de verano*. El primero, con esta dedicatoria: «Para Shorty el grande / su muy amigo / Daniel». Con la alusión «el grande» debía referirse tanto al tamaño de «Largazar» como a la elevada consideración en que lo tenía. Por alguna razón que desconozco le pasó un segundo ejemplar: «Para



Daniel Devoto, *Canciones de verano*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 194. Cubierta

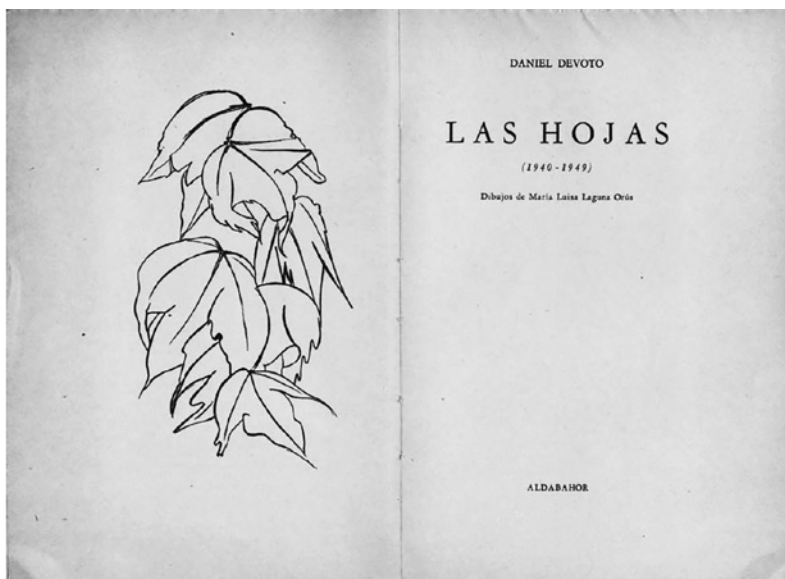
Shorty / ejemplar de repuesto, / con el cariño de / Daniel / que no necesita repuesto».³⁸

La pasión coleccionista de los bibliófilos logra muchas veces que joyas olvidadas vuelvan a rebrillar con todo su esplendor jugadas en las mejores manos. Los ejemplares dedicados ayudan, como en este caso, a jalonar los pasos de una amistad.

Las hojas, de Daniel Devoto

Daniel Devoto escribía incansable trabajos periodísticos sobre música y literatura. También la novela *Capricho*, hoy perdida, los cuentos de *Paso del unicornio* y poemas, que continuó editando en su pequeña editorial...

38 Devoto (1950b). Los dos ejemplares, en la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March, de Madrid.



Daniel Devoto, *Las hojas* (1940-1949), Buenos Aires Aldabador, 1949. Portada

Los muchos frentes abiertos en que se movía no hicieron que descuidara reunir una parte de sus estudios críticos en el libro *Las hojas*, salvándolos de su fugaz vida en las páginas de periódicos y revistas (Devoto, 1949a).

Fue un trabajo en el que anduvo entretenido entre 1948-1949, para desesperación de Alonso Zamora Vicente, que veía impotente cómo se distraía en estas múltiples aventuras editoriales y no concluía los estudios universitarios reglados. La ascendencia de Zamora Vicente sobre Daniel, no obstante, era creciente, más de colegas que de profesor y alumno. Tenían la misma edad y fue el primer doctorando que culminó su tesis. Colaboraban en las mismas editoriales y revistas. Visitaban juntos exposiciones y don Alonso le abrió su casa a Daniel, quien lo anotó en su *Diario*, insistiendo en que eran amigos de verdad (Devoto, *Diario*, II, pp. 164 y 184). Queriendo agradecerle sus múltiples desvelos, el 25 de septiembre le propuso que aceptara la dedicatoria de *Las hojas* y asistió complacido a su brillante conferencia sobre Valle-Inclán en el Consejo de mujeres. La dedicatoria quedó así: «Para / ALONSO ZAMORA VI-

CENTE / con la confianza total, el buen / cariño, la amistad limpita, / este tiempo». Para el 12 de octubre, el libro estaba configurado como recuerda en su *Diario* bajo el título de «Día del colchonero»:

Así llaman, descaradamente, Shorty y Salas al dignísimo día de la raza. Anoche que cenamos juntos en la [casa] de Alberto, les mostré su hispanismo rencoroso contra el ilustre genovés, compatriota de mis antepasados. Les leí el prólogo de *Las hojas*; les gustó; siguen sin aceptar el libro, pero algo es algo. Shorty nos leyó su resplandeciente conferencia para la SADE: magnífica de inteligencia y de finura, excelente. Es un sinvergüenza, abusador de su talento impúdico: lo tiene ¡y lo usa! (Devoto, *Diario*, II, p. 185)

Acogiéndose a la tradición homérica que equipara a los hombres y las hojas por la brevedad de sus vidas, en el prólogo —«Estas hojas»— expuso Devoto unas reflexiones sobre la voluntad de permanecer que, no obstante, rige la escritura. Quería que aquellas hojas fueran testimonios de instantes vívidos, perdidos pero ahora recordados y que le permitieron «irme reconociendo, aclarando una voluntad de conducta: homenaje a los raros maestros de esta tierra sin maestros, búsqueda de una policía y un equilibrio críticos en un país sin crítica; júbilos o denuncias entre el desierto eco que nos toca vivir» (Devoto, 1949a, pp. 11-12). *Las hojas* no era un libro de crítica aséptico y distanciado, sino con un profundo carácter autobiográfico que se advierte en los textos seleccionados. A Daniel Devoto le resultaba difícil separar vida y obra, necesitaba dejar anotadas las circunstancias que habían rodeado la gestación y publicación de sus trabajos críticos.

El original del libro estaba prácticamente concluido a finales de octubre y unos días después, el 5 de noviembre, le entregó a Zamora Vicente una copia para que lo leyera y le diera su opinión. En su *Diario* señala unos días después que le estaba gustando; le había comentado que «tiene una unidad...», añadiendo un adjetivo «que me niego a reproducir» (Devoto, *Diario*, II, p. 189).

Esta era la cara amable de aquel proyecto. El 27 de diciembre recibió el presupuesto del libro: «Hoy martes recibo el presupuesto de Mercatelli por *Las hojas*: casi seis mil pesos (exactamente cinco mil novecientos trece). Cosa de caerse al suelo» (Devoto, *Diario*, II, p. 197). En una hojita suelta, escrita seguramente para poner orden en sus deudas relacionadas con la edición de libros, aparecen anotadas diferentes cantidades desembolsadas por aquellas publicaciones, la que acabo de señalar ligeramente inferior:

Colección Eco	
Composición (1948)	1830,72
Ilustración	1000
Impresión (1949)	6301
Cortázar	1770
Entrada de Argos?	
Deuda Colombo	17 446
Ilustr.	2100
<i>Las Hojas</i>	5826,80
<i>Canc. de verano</i>	1,7 ³⁹

Daniel Devoto no dejaba de hacer filigranas para seguir financiando sus generosas iniciativas editoriales movido más por la pasión y por el deseo de agradar a los amigos que por el cálculo económico rentable. Pero la deuda se iba engrosando y aún lo haría más con su siguiente libro de poemas *Canciones de verano*, que presenta con puntos suspensivos pero aproximados y que publicó en 1950. Ni siquiera en una recopilación de artículos críticos como *Las hojas* prescindía de las ilustraciones y embelleció la edición con pequeños dibujos de María Luisa Laguna Orús.

Las hojas ofrece una recopilación de trabajos de Devoto publicados hasta entonces donde resalta la variedad de sus intereses artísticos. He tenido ocasión de citar ya algunos. Destacan los dedicados a la crítica musical, entre ellos los referentes al *jazz*, que nos mantienen en la cercanía de Julio Cortázar junto con la reseña de *Los reyes*. Otros versan sobre aspectos de la música que van desde la música tradicional y renacentista española hasta reseñas sobre monografías sobre los músicos Ravel, Debussy, Manuel de Falla y Stravinsky, que denotan la esmerada formación musicológica que iba adquiriendo. Igualmente salvó del olvido los sentidos homenajes a maestros como Jane Bathori, Juan Carlos Paz y el comentario de las actividades musicales vanguardistas argentinas de la Agrupación Nueva Música y la propuesta de como debía organizarse el estudio de la música argentina.

También están representados sus artículos sobre poetas coetáneos, glosando libros y personalidades: Juan Rodolfo Wilcock y sus primeros pasos editoriales; la sentida semblanza necrológica que dedicó al malogrado escritor Eduardo Jorge Bosco; el primer pero maduro poemario de

39 Fondo DD y MBVI de FLG.

Olga Orozco *Desde lejos*; reseñas de Américo Calí (*Laurel de estío*), Miguel D. Etchebarne (*Campo de Buenos Aires*) y Jorge M. Furt (*Libro de compañía*). Y el reconocimiento de maestros literarios que se concreta en André Gide, a quien tanto había leído y admiraba. Pero, al igual que ocurría con la música, considerando también la tradición de los romanceros castellano y portugués y la poesía trovadoresca.

Dos características al menos tenían ya en común todos los artículos críticos de Daniel Devoto: el permanente diálogo entre la tradición y la modernidad, buscando una síntesis y una convivencia. Y por otra parte, una exigencia casi obsesiva en la utilización correcta y precisa de la documentación, que delatan al exigente filólogo que ya era.

Devoto y Cortázar frente al jazz

Sin salir del mundo de la música, se ha citado con reiteración la polémica que mantuvieron Julio Cortázar y Daniel Devoto en torno al jazz. Es conocida la afición de Julio Cortázar al jazz y el gran papel que tiene en sus obras. Cualquier lector del escritor argentino guarda un recuerdo indeleble de su importancia en *Rayuela* o en *El perseguidor*, por citar dos obras narrativas señeras, pero igualmente sobresalen ensayos como «Louis, enormísimo cronopio» y «Clifford [Brown], Theolonius Monk». Toda su vida discurre paralela a la del jazz, como sostienen Peyrats, Abras y otros.⁴⁰ La relación de Cortázar con el jazz ha dado lugar en consecuencia a copiosa literatura crítica y aun así está lejos de haberse clarificado por completo, ya que formaba parte de sus aficiones más íntimas. Desde joven coleccionó discos y escuchó cuanto jazz pudo, sobre todo, por la radio. El jazz fue una de las artes que más hondamente se sedimentaron en su personalidad. Pocas cosas le resultaron más dolorosas cuando decidió viajar a Europa por segunda vez que desprenderse de su colección de discos de jazz reunida durante años y con muchos sacrificios. Pero era el único bien del que podía obtener algún dinero para financiar el viaje. Escuchar aquellos discos era uno de sus alivios en momentos de soledad y sobre jazz hablaba y aun discutía con frecuencia con los amigos, como ocurrió con Daniel Devoto,

40 Peyrats Lasuén (2014), Gordon (1980) y Abras Daneri (2018).

quien se educó en un ambiente familiar de aficionados a la música culta y desde niño comenzó a tocar el piano; después fue ampliando sus conocimientos musicales hasta llegar a ser un buen pianista y un cualificado musicólogo. Cortázar y Devoto eran grandes melómanos, pero la formación era diferente y también los gustos musicales, más inclinado Devoto hacia la música culta y Cortázar hacia formas más modernas y populares.

El *jazz* —y otras músicas afines que se solían englobar dentro de él— tuvo desde los años veinte una gran difusión en Argentina, combinándose en su difusión la radio, los discos y los conciertos en las salas de música. El *jazz* formaba parte de la sociabilidad bonaerense. Y no solo en salas populares, sino también en locales donde se daban conciertos de música culta. Omar Corrado documenta su presencia en Buenos Aires en la sala polifónica Amigos del Arte. Así, el 20 de noviembre de 1936, Blackie —Paloma Efron, cantante difusora del *jazz* en medios locales— presentó una audición de «Música americana» acompañada por Fred Jordan y con comentarios a cargo de León Klimovsky. La primera parte con «Canciones de cámara sobre temas de folklore negro» con un fragmento de *Porgy and Bess*, de Gershwin, *Impresiones de un mitin religioso negro*, de John J. Niles, y canciones negras de protesta. En la segunda parte del programa ofrecieron un «Cancionero popular religioso, *blues* y *jazz*» con *negro spirituals*, canciones de las plantaciones y temas de Duke Ellington, Jerome Kern y W. C. Handy.

El gusto por el *jazz* se había instalado en los hábitos musicales porteños y Waldo Frank había pronunciado conferencias en Amigos del Arte sobre este, en 1929 la titulada «Profetas del arte moderno en Norte América», con consideraciones sobre Isadora Duncan, Alfredo Stieglitz, Eugene O'Neill y Charles Chaplin, incluyendo un apartado sobre «El desarrollo del *jazz*». O, en 1937, en Amigos del Arte actuó el conjunto vocal americano Frederick Hall Quartet en un recital de música folclórica negro-americana (Corrado, 2010, pp. 108-109). Son apenas unas pinceladas entre muchas otras posibles que jalonan la difusión de aquella música en Buenos Aires.

Así las cosas, era natural que jóvenes bonaerenses aficionados a la música como Daniel y Julio se interesaran por estas modalidades musicales, que la radio, la venta masiva de discos y el cine llevaban a todas partes y públicos. Fue por estos medios más que por su esporádica presencia en los círculos de la música culta cómo el *jazz* se convirtió en un elemento omnipresente en la vida cultural urbana. Mario Goloboff aporta el testimonio de la hermana de Julio sobre cómo el *jazz*

[...] era nuestra pelea cuando éramos chicos. Cuando empezó a nacer acá el *jazz*. Yo no lo podía sufrir. A mí me gustaban los tangos y las cosas de acá, y él en cambio *jazz* y *jazz*. [...]. La música le gustaba mucho. Cuando éramos chicos, una tía era profesora de música, una tía a la que crió la abuelita, que vivió con nosotros, hija de una hermana de ella, prematuramente fallecida, y ahí había un piano, y todos los días, desde chiquitos, desde que llegamos a Banfield, teníamos la orden de tantos minutos por reloj. [...]. Después él lo dejó, pero seguía tocando. Se sentaba al piano... Los negros de allá, de Norte América, le gustaban. Los tangos, esas cosas nuestras, no le gustaban (Goloboff, 2014, p. 29).

Y Cortázar recordaba que los discos tuvieron una gran importancia en la formación de sus gustos musicales:

Me crié en una casa que había visto nacer el disco y el disco fue vocal en su primera etapa, fueron tenores y sopranos y barítonos italianos, después Emmy Destinn y John Mc Cornack, y todo eso estaba en mi casa, nacía de las reuniones en torno al fonógrafo con su bocina verde, la voz del amo, el crepitar de la púa en el surco desportillado... (Goloboff, 2014, p. 29).⁴¹

Si se suman las emisiones radiadas de grabaciones de *jazz*, se adivina cómo fue conformándose su afición a esta música, que lo condujo a coleccionar discos de *jazz*, a tocar la trompeta y a escribir que la espontaneidad aparente del *jazz* y su constante mutación eran lo más parecido a la escritura en libertad que a él le tentaba, concebida esta como un *swing*, un ritmo. En el caso de Devoto, educado en un medio musical culto, el *jazz* era una más de las formas musicales populares. Surgieron discrepancias de gusto entre ambos y se ha hablado mucho de su polémica en torno a *jazz*, que no fue sino un cruce de cartas-ensayos cuyo repaso ayuda a situar el asunto y el interés de la carta-ensayo desconocida de Cortázar que aquí edito.

Devoto cultivaba la crítica musical desde sus primeros años de escritor público en la prensa y en la radio. En enero de 1942 leyó en Radio Nacional una conferencia, acompañándola con ilustraciones al piano sobre «El *jazz* y la música europea». La había escrito el año anterior, comentando la recepción del *jazz* por los compositores franceses Ravel, Satie, Georges Auric, Darius Milhaud, Poulenc y el ruso Igor Stravinsky, asimilado a los franceses. Insistió en su carácter popular de «música de negros» sin dar ningún valor

41 Otras referencias de Cortázar al *jazz* en *El jazz en la obra de Julio Cortázar* (2013a), Peyrats Lasuén (2014) y Abras Daneir (2018).

peyorativo a la expresión, sino buscando una descripción desde el punto de vista de la música culta. La conferencia se publicó bastante tiempo después en la revista *Verbum*, en 1948, dedicada a Julio Cortázar, cuya devoción por esta música conocía: «El jazz y la música europea» (Devoto, 1948b y 1949a). En primer lugar, trataba de precisar el origen del jazz:

La palabra *jazz* es de uso reciente, mientras que *rag-time* se emplea desde hace más de 20 años. Hoy las dos son sinónimas, aunque en verdad *jazz* designa más bien un método de orquestación, mientras que *rag-time* indica un ritmo sincopado irrepetible. Esta distinción entre el aspecto puramente rítmico del *jazz* y sus consecuencias de colorido orquestal es claramente apreciable en las obras de los grandes maestros de la escuela francesa: Debussy y Ravel. En efecto, en ninguna de las obras sinfónicas de Claude Debussy (y ni siquiera en la rapsodia para saxofón y orquesta) se encuentran elementos de *jazz* —mejor dicho, de *prejazz*— que figuran en varias de sus obras para piano o en su sonata para piano y violín. Esto es fácilmente explicable: Debussy murió en 1918 (sus últimas obras datan de comienzos de 1917), antes de la llegada oficial del *jazz* y su subsiguiente florecimiento orquestal, posterior en Francia a 1921. Pero desde los últimos años del siglo XIX, la música negra iba siendo conocida en París, y Gabriel Astruc, amigo y biógrafo de Debussy, la había importado, con una crecida admiración de vuelta de Estados Unidos. Debussy no podía dejar de sentirse atraído por esta rítmica peculiar y, como dice Adolfo Salazar, escribió un *cake-walk* y, de haber vivido, hubiera escrito *fox-trots*. En realidad, no escribió un *cake-walk*, sino varios, dos por lo menos, y varias obras con alusiones más o menos claras a la música americana... (Devoto, 1949a, pp. 15-16).

Cuando pasaba a considerar lo que significaba para él la música de Ravel, decía tomando una posición crítica:

Por el contrario, la obra pianística de Ravel nada debe al *jazz*, mientras que varias de sus composiciones orquestales, y hasta de cámara, como la sonata de piano y violín con sus *blues*, reflejan su interés por el *jazz*, ya sea en su ritmo, ya en determinados efectos instrumentales. Una de las obras más reveladoras en este aspecto es su escena lírica *L'Enfant et les sortilèges*, sobre texto de Colette, en algunos de cuyos pasajes, al decir de René Dumesnil, la orquesta suena como una verdadera *jazz*. Para Ravel, explorador de sonoridades insólitas —y de una rítmica menos refinada que la de Debussy— el interés del *jazz* reside en su aspecto instrumental más que en sus cadencias peculiares (Devoto, 1949a, p. 116).

El *jazz* debió parte de su éxito a la oportunidad de su aparición y, si bien se difundió demasiado tarde para desempeñar el papel de iniciador, llegaba a tiempo para acentuar una evolución que lo precedía de cerca. Y surgieron de este modo muchas obras directamente inspiradas en las diversas modalidades del *jazz*:

El *Ragtime du paquebot*, en *Parade* de Erik Satie; *Adieu New York*, de Georges Auric; la *Rag-music* y el *Piano rag-time*, de Strawinsky (hijo adoptivo de la música francesa); *La création du monde*, los *Rag-caprices* de Milhaud; páginas de Poulenc (el tercero de los *Impromptus*, el *rag-mazurka* de *Les Biches*), *La Sonatine syncopée* y las olvidadas danzas de Wiéner; el *Concertino* de Honegger —silbado en su primera audición en Buenos Aires—; todas obras que muestran el fuerte interés por el jazz en el primer lustro de postguerra ((Devoto, 1949a, p. 117).

Pero el jazz no fue una auténtica fuerza de juventud para la música francesa y, además, se benefició él mismo de aquella música, aspectos que Devoto ejemplifica en su ensayo. Sostenía que su influencia decaía después entre los compositores. Devoto, en realidad, estaba sintetizando las ideas que René Dumesnil había expuesto en *La musique contemporaine en France* (París, 1930), junto con los ensayos de André Coeuroy, *Panorame de la musique contemporaine* (París, Kra, 1928) o A. Coeuroy y A. Schaeffner, *Le jazz* (París, Cl. Aveline, 1929).

Julio Cortázar, dándose por aludido o implicado, escribió en una de sus cartas a Fredi Guthmann:

En *9 Artes* va a salir una carta abierta mía a Daniel, donde protesto por una nota sobre jazz. En realidad no es más que un pretexto para decir un par de cosas que tenía acumuladas y que me parecen interesantes. Es posible que Argos edite seis cuentos míos el año que viene. Y *Los reyes* anda en pruebas de página, pero no sé cuando saldrá, porque Daniel se ha puesto a terminar su doctorado en Filosofía, y se olvida de las ediciones, lo cual es muy comprensible (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 284-285).

Es decir, la discusión sobre el jazz nos devuelve a los meses de preparación de la edición de *Los reyes*, ya comentada. Pero, además, no hay que olvidar que la revista *9 Artes* —un foro creado para que dialogaran en sus páginas diversas artes— había sido promovida por el compositor vanguardista Juan Carlos Paz, el pintor Emilio Pettoruti —el maestro de Óscar Capristo que lo inclinó hacia el cezanismo en su primera etapa—, y también estaban implicados en la aventura Daniel Devoto y Julio Cortázar. La revista tuvo una corta vida, ya que no alcanzó más que cuatro números. Hablamos, por lo tanto, de un periodo de intensa inquietud creativa y crítica de todos ellos, afanados en introducir en Buenos Aires novedades artísticas en la literatura, en las artes plásticas y en la música.

La carta abierta anunciada por Cortázar se convirtió en «Elogio del jazz. Carta enguantada a Daniel Devoto» en la revista *9 Artes* en abril de 1949 (Cortázar, 1949c y 2006, pp. 204-216). El punto de vista de Julio era diferente al de Daniel, tal como explicaba al comienzo de su carta: «Todos los pretextos son buenos para justificar un ensayo» (Cortázar, 2006, p. 204). Al haberse presentado la ocasión, decidió «dar salida a una multitud de ideas dispersas que aguardaban un eje cualquiera para aglutinarse en torno» (*ib.*). La carta ante todo es una exposición de su poética, que andaba formulando aquellos años y que dio lugar, entre otros escritos, a *Teoría del túnel*. Y sus novelas *Divertimento* y *El examen*, llenas de discusiones estéticas, que exponen sus ideas sobre el «poetismo» moderno, que tratan de conciliar planteamientos surrealistas y existencialistas. Era un intento racional de caracterizar lo irracional que había irrumpido con gran fuerza en el arte moderno y una apelación a desarrollar un «humanismo mágico y heroico». En otras palabras, el texto de Devoto le sirvió como pretexto y cebo para sus especulaciones estéticas. El jazz se le presentaba como uno de los fenómenos reveladores de la nueva situación dentro del movimiento emancipador de todas las artes que se estaba viviendo desde los primeros años del siglo xx y que él llamaba «poetismo».

No trataba de discutir el jazz como música o en qué debería convertirse para ser aceptado por los músicos cultos, sino que su interés iba por otro lado. Sostenía que «la música culta se mueve dentro de una estética, mientras [que] el jazz lo hace dentro de una poética. La música es un producto musical, y el jazz es un producto poético» (Cortázar, 2006, p. 207). Veía el jazz cercano a la escritura automática de los surrealistas, como «el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas y rítmicas y armónicas, instantáneas y perecederas (salvo cuando las conserva el disco), al igual que los juegos de la escritura automática y el dibujo onírico que llenaron la primera y más alta etapa del surrealismo» (Cortázar, 2006, p. 209).

Cortázar no consideraba la improvisación un adorno de virtuosos, sino una liberación profunda y la creación de música nueva. El jazz llegaba, por tanto, oportunamente dentro del gran movimiento renovador del «poetismo». Cortázar defendía la improvisación musical que el jazz posibilitaba frente al academicismo repetitivo, que juzgaba nefasto. Es decir, entraban en confrontación en sus razonamientos academicismo y creación, repetición frente a búsqueda nueva.

El músico de *jazz* se preparaba con cuidado como el músico culto para conocer las bases de la música, pero después se lanzaba a sus búsquedas, a improvisar, siendo esto lo decisivo, porque «el *jazz* no es la música inmutable, ya-para-siempre-así-y-fuera del hombre [...] la música atemporal y *sin compromiso* fuera del su ya muerto o distante autor; en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear» (Cortázar, 2006, p. 213). Veía por ello en el *jazz* una manifestación directa e inmediata de la urgencia creadora como se podía encontrar en la poesía de Lautréamont o Rimbaud. Si era así, en la música se había producido un gran cambio que la aproximaba al surrealismo y al existencialismo.

Devoto recogió el guante lanzado por Cortázar y escribió «Contracarta a uña limpia, a la carta enguantada a Daniel Devoto, de Julio Cortázar», fechada el 30 de octubre de 1948. Le recordó en ella que no era una réplica porque su escrito anterior era de 1940 más o menos y que ahora no la escribiría, no porque estuviera en desacuerdo con el contenido sino porque aquel ensayo no tenía mucho de él, sino que era ante todo divulgación de ideas elaboradas por otros. En su día fue una puesta al día del asunto basándose en referencias bibliográficas y sosteniendo que la música negra o *jazz* se insinuó en la música culta durante un tiempo, pero después perdió terreno cuando los compositores consideraron que aquel era ya un camino muy transitado. No era su intención emitir ninguna opinión valorativa del *jazz*, aunque contestaba que le producía a esas alturas cierta falta de interés. La música culta había superado el accidente del *jazz* y en su opinión se bastaba para triunfar o fracasar sola.

No le ocasionaba ninguna irritación el contacto entre el *jazz* y la música culta, al contrario; además, el contacto del *jazz* con Ravel los beneficiaba a todos, a quienes amaban su música y también a los jazzistas. No suscribía la hipótesis de Cortázar de que la improvisación hacía en el *jazz* que se produjera una «música-vida en su transcurso», como pretendía. Le recordaba que también en otras modalidades musicales se practica la improvisación habitualmente. Citaba el caso de Mozart, que improvisaba al componer, o cómo, desde el romanticismo, todos los músicos han apelado a la improvisación, y esta se puede encontrar en numerosas corrientes musicales. A su vez, concluía con una pregunta que define la poética en que estaba empeñado Daniel Devoto como compositor y también como poeta:

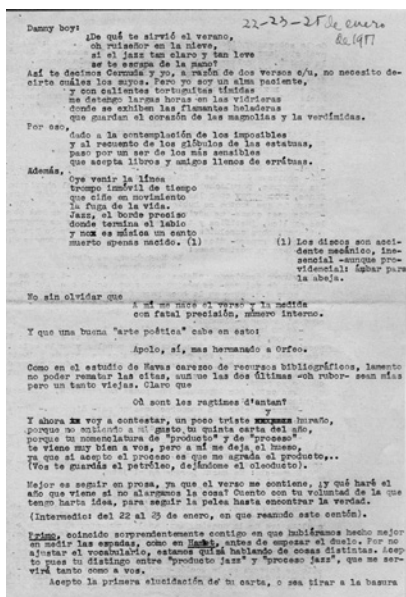
«¿No crees [...] que es hora de estar haciendo un nuevo clasicismo, síntesis de una nueva estética de base poética?» (Devoto, 1949a, p. 191).

Esa era la aspiración de su lírica, combinando la libertad del juego, la inteligencia ordenadora y la lozanía de la forma. Lo cual nos lleva al meollo de las preocupaciones creativas y críticas de Daniel Devoto, empeñado en lograr la síntesis de tradición y modernidad que se descubre en todas sus actividades tanto de estudioso de la tradición literaria y musical como de refinado poeta y sutil compositor de canciones basadas en textos de grandes poetas. Es decir, mientras Julio oteaba sobre todo la obra de grandes creadores modernos, dinamitadores de los discursos artísticos establecidos, Daniel prefería indagar más en las obras artísticas de la cultura occidental sancionadas por la tradición, estudiando con gran rigor los procedimientos artísticos.

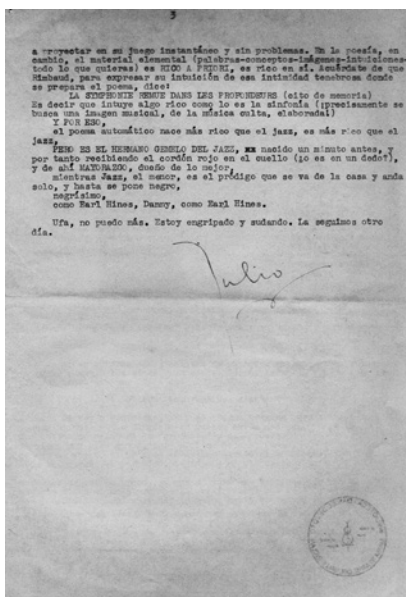
Esta es a grandes rasgos la historia pública de la polémica de los dos amigos sobre el *jazz*, fundamentalmente un cruce de opiniones en el que, mientras que Cortázar descubría en el *jazz* una capacidad creativa que echaba en falta en la música culta, Devoto llevaba a cabo un acercamiento de musicólogo, siguiendo su itinerario en los músicos franceses. Si en el posicionamiento del primero late el *poetismo* de raigambre surrealista que le ocupaba por entonces, en el segundo se impone su neoclasicismo estético.

Después de estos cruces de opiniones, las espadas quedaron en alto, pero, una vez más, el archivo de Daniel Devoto nos ha deparado una grata sorpresa: una nueva y extensa carta de Julio a su amigo —a quien se dirige como «Danny boy»— sobre el asunto y desconocida hasta ahora. Fue escrita en los días 22, 23 y 25 de enero de 1951 si la anotación de fechas que lleva, realizada a lápiz en la primera página por Daniel Devoto, es precisa. Es decir, durante los años 1949 y 1950 continuaron debatiendo sobre el *jazz*, reiterando cada uno su diferente manera de afrontarlo.⁴²

42 Daniel Devoto guardó esta carta dentro de su ejemplar de *Los reyes*, dedicado por Julio Cortázar. Y en él me la mostró en Tenerife Jorge Devoto del Valle-Inclán, proporcionándome en agosto de 2015 una copia fotográfica que transcribo. Es a él a quien corresponde el mérito de la preservación de esta carta-ensayo sobre el *jazz*, hoy depositada en el Fondo DD y MBVI de FLG.



Julio Cortázar, «Carta sobre el jazz» (1951). Primera página del mecanoscrito. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Julio Cortázar, «Carta sobre el jazz» (1951). Tercera página del mecanoscrito. Fondo DD y MBVI de la FLG.

La carta, mecanografiada y sin apenas correcciones, se inicia en verso libre y después pasa a la prosa, para poder argumentar mejor sin las restricciones formales del verso, aunque este era libre. Utiliza la página y la disposición tipográfica con la misma libertad que por entonces encontramos en la novela *El examen*. Es un eslabón más de la cadena de escritos de ambos sobre el valor musical del *jazz*, que dista de haber sido reconstruida completa. Cruzaron varias cartas sobre el asunto —en esta se indica que es la quinta de ese año, que apenas había comenzado...— y lamentablemente solo esta nos ha llegado. Es una continuación de la confrontación entre el músico con formación musical culta y el aficionado más espontáneo y natural. Señala desde el comienzo Cortázar, que entra a la discusión pertrechándose con los dos primeros versos del poema de Luis Cernuda «¿Dónde huir? Tibio vacío», el vi poema de *Primeras poesías*, que Cortázar aprovecha con cierta ironía, alterando el primer verso y continuando la estrofa con otros suyos:

¿De qué te sirvió el verano,
oh ruiñeñor en la nieve,
si el *jazz* tan claro y tan leve
se te escapa de la mano?

El poema completo de Cernuda, una décima, reza así:

¿Dónde huir? Tibio vacío,
Ingrávida somnolencia
Retiene aquí mi presencia.
Toda moroso albedrío,
En este salón tan frío,
Reino del tiempo tirano.

¿De qué nos sirvió el verano,
Oh ruiñeñor en la nieve,
Si sólo un mundo tan breve
Ciñe al soñador en vano?

(Cernuda, 1998, p. 31)⁴³

Cernuda evoca la fugacidad del tiempo y, en consecuencia, la brevedad y futilidad de la vida del hombre. En la primera parte expresa el deseo de huir, pero sigue atrapado en ese salón frío y opresivo donde se encuentra paralizado. Y algo semejante reitera en la segunda parte donde se pregunta, colocando en situación parecida al ruiñeñor, que tampoco pudo abandonar el espacio terrestre que ahora está tan frío y helado como su salón. Vendría a expresar la fugacidad de la vida —el verano— y la inutilidad del canto, pues postrado en la nieve se encuentra el ruiñeñor.⁴⁴

En su irónica cita, Cortázar sustituye «nos» por «te» para reprochar a Devoto que de poco le sirvió su verano —su juventud acaso— porque el *jazz* «tan claro y tan leve» se le escapa de la mano, como si fuera incapaz de disfrutarlo, siendo música sutil y leve como el canto del ruiñeñor.

No fue la única ocasión en que Julio recurrió a estos versos. Lo hizo también en *El examen*, haciendo que Andrés Fava los recordara mientras acariciaba «un tomito con relatos de Luis Cernuda, acordándose:

43 El poema, con todo, presenta grandes cambios en la primera parte en otras ediciones.

44 En «La nieve», incluido en *Ocnos*, para Cernuda, esta representa la esterilidad y la muerte y deja «sin aire las alas del ave».

De qué nos sirvió el verano,
oh ruiñeñor en la nieve,
si sólo un orbe tan breve
ciñe al soñador en vano?». ⁴⁵

Y de nuevo los usó con ironía al final del capítulo 28 de *Rayuela*, en el momento en que se produce la ruptura de Oliveira con la Maga. Oliveira se encuentra recordando su caminata bajo la lluvia con la pianista Berthe Trépat y mientras se pone la canadiense totalmente mojada. Escribe Cortázar:

«¿De qué te sirvió el verano, oh ruiñeñor en la nieve?», citó irónicamente. «Apeestado, che, perfectamente apeestado. Y no tengo más tabaco, carajo». Habría que ir hasta el café de Bébert. Al fin y al cabo la madrugada iba a ser tan repugnante ahí como en cualquier otra parte (Cortázar, 2014c, pp. 320-321).

Cortázar había hecho suyos estos versos de Cernuda y los usaba modificados, aplicándolos a situaciones existenciales donde se plantea el límite y la dificultad de la comunicación. ⁴⁶

En la carta sobre el *jazz* era una manera de entrar en el juego dialéctico haciendo gala ante un compañero, no menos literato que él, de su ingenio provocador, siempre en un permanente juego afectuoso que queda marcado por la forma cariñosa en que Daniel y Julio se dirigían uno al otro: al «Danny boy» correspondía en las cartas de Devoto el «Shorty boy». Después se sucederán otras citas, en algún caso con ironía evidente también como «Où sont les *ragtimes* d'antan?» que varían el célebre verso de François Villon, «Mais où sont les neiges d'antan?» de *Ballade des dames du temps jadis*. El lugar de las célebres mujeres de la historia y de la mitología evocadas por el poeta francés en el poema es sustituido por los «*ragtimes*» de antaño, las melodías de antaño, pero sin olvidar que *ragtime* —a veces

⁴⁵ Julio Cortázar, *El examen*, en *OC*, II (2005a, p. 440). Se trataba, sin duda, de Cernuda (1948). Dibujo de la portada de R. des Vents, viñetas de Carlos León. Contiene «El viento en la colina», «El indolente» y «El sarao». Cortázar colaboró con esta editorial y con su editor Samuel Kaplan, publicando en ella varias traducciones.

⁴⁶ No es el único poema evocado de Cernuda por Oliveira en la novela. En el capítulo 36, en que se produce el encuentro de Oliveira con la *clocharde*, que hará que decida volver a Argentina, recurre al poema «No decía palabras», de *Los placeres prohibidos* (1931).

abreviado como *rag*— era un género musical estadounidense popularizado a fines del siglo XIX, caracterizado por una melodía sincopada y un ritmo acentuado en los tiempos impares; influyó mucho en el desarrollo del *jazz* impulsado por compositores como Scott Joplin.⁴⁷

Se evocan ingeniosamente el tiempo pasado y las melodías que acompañaron a los dos implicados en la carta: Daniel y Julio, que contemplan con distancia ya aquel tiempo, mediada la treintena y en circunstancias vitales complejas, dejando atrás los sueños juveniles y buscando cómo adaptarse a la nueva realidad. Por ese lado, cobran sentido las citas de Cortázar de versos suyos, que sintetizan lo que había sido su recorrido poético hasta entonces y en el que prestó atención tanto a Apolo como a Orfeo: «Apolo, sí, mas hermanado a Orfeo». Esto es, poesía que atiende a la perfección formal y también a la capacidad sugestiva del canto.

Entre bromas y veras, desearía Cortázar continuar la pelea más tiempo: «Cuento con tu voluntad de la que tengo harta idea, para seguir la pelea hasta encontrar la verdad». Eran sus inacabables y apasionadas discusiones sobre asuntos que les interesaban y que nunca daban por cerradas y que les servían de incentivo para seguir pensando. La finalidad de este «centón» —así califica Cortázar la carta— era seguir discutiendo sobre el *jazz* y buscando la verdad. Respondiendo a otra carta de Devoto, distingue entre «producto jazz» y «proceso jazz». *A priori*, el primero no puede competir con la *Sonata* de Bartók, pero eso no impide que gusten productos *jazz* como un disco de Perla White, que siente necesidad de escuchar cada semana y que defiende comparando lo que ocurre entre la poesía popular y la música culta. Ambas son atractivas a su manera y también ocurre así con el *jazz*, producto popular pero no por ello menospreciable musicalmente.

Después aún citará a otro clásico del *jazz*, el pianista Earl Kenneth (1903-1983), que comenzó a tocar el piano con ritmos afroamericanos antes de que el *jazz* se constituyera. Instalado en Chicago, la gran capital del *jazz*, en 1925 vivió con intensidad su época de oro, actuando con grandes hombres de este género. Tocó, por ejemplo, en la orquesta de Carroll

47 Algunas composiciones de Scott Joplin han gozado de gran éxito, como «The Entertainer» (1902), puesto de actualidad por la banda sonora de la película *El golpe* (1981), de Milos Forman.

Dickinson con Louis Armstrong, con quien colaboró, además, dirigiendo un club de *jazz*.

La argumentación más fuerte de Cortázar se basa en que «En el *jazz* el PRODUCTO ES EL PROCESO». Descompuesto «no queda la menor idea cualitativa de la acción *jazz*». En el *jazz* hay, sobre todo, «instantaneidad»: es «música haciéndose a sí misma, escapada al control racional». Y por ello, para explicarlo recurre otra vez a la *Lettre du Voyant*, de Rimbaud, donde este intentaba explicar la génesis del verbo poético.⁴⁸ El *jazz* era para Cortázar como «el surrealismo del sonido» y por eso no procede aplicarle los procesos de análisis de la música culta. Su *duende* reside en la instantaneidad, en la capacidad incantatoria del ritmo, que genera una comunicación entrañable, entre sus intérpretes y quienes les escuchan.

El músico de *jazz*, mientras toca, libera su interior y «deja de ser un hombre que hace música, para ser un hombre que se hace música», en un estado especial. Y de aquí la afirmación de que el *jazz* pertenece más al mundo de Dionisos que al de Apolo. En opinión de Cortázar, el *jazz* pertenecía al dominio de lo primordial humano y no aspiraba a la duración, sino al goce instantáneo. No pretende quedar formalizado como obra, sino que desaparece una vez ejecutado. Era, en este sentido, un proceso similar al de la escritura automática; con la diferencia de que en esta queda fijada la experiencia vivida, queda el poema automático. Pero de algún modo, en su opinión, la improvisación jazzística era su hermana gemela.

Continuaba, por lo tanto, abierta su discusión sobre el *jazz* y, en realidad, nunca se cerró del todo. Divergían en algunos gustos musicales. La mezcla de seriedad y desparpajo cómico con que Cortázar desarrolla esta carta-ensayo no mermaba su interés y alcance: nos ofrece una nueva contribución acerca de su manera de entender la poesía sin menoscabo de su interés para conocer su valoración del *jazz*.

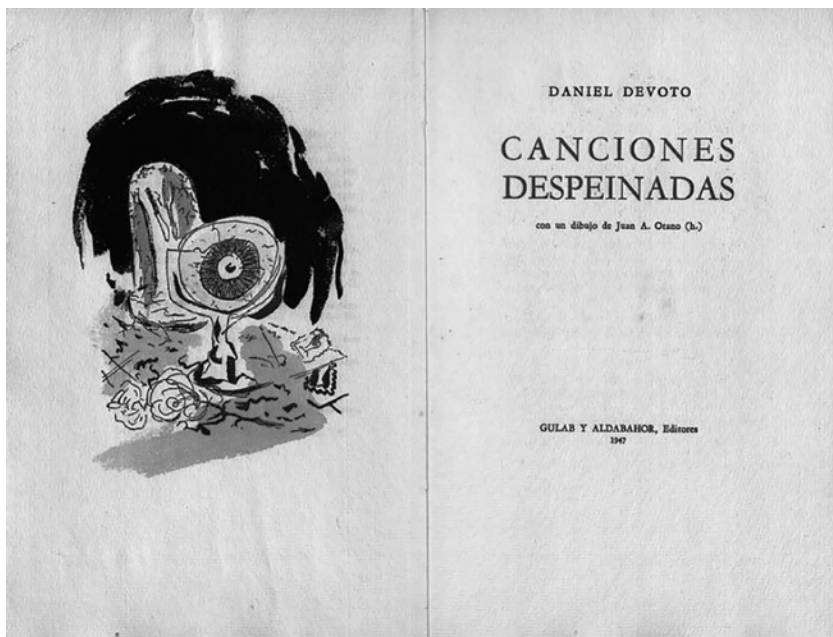
48 Su recurrencia a este texto durante aquellos años fue constante. Había dedicado al estudio del poeta francés uno de sus primeros ensayos, «Rimbaud», en Cortázar (2006, pp. 140-146). Resalta la sinceridad poética: «Ocurre que Rimbaud [...] es, ante todo, un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana para la cual el poema, la obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos en la poesía como un desatarse total del ser, como su representación absoluta, su entelequia» (p. 141). Y por ello veía su poesía como un punto de partida para la desgarrada poesía de nuestro tiempo.

La exposición de Juan Andrés Otano en 1949

Julio y Daniel seguían con gran atención lo que sucedía en el mundo artístico argentino y un buen ejemplo de su implicación en él son las ediciones artísticas de Daniel Devoto en su editorial El Ángel de Gulab y Aldabador y su apuesta por artistas emergentes entre los que se encuentra Juan Andrés Otano, un raro pintor vanguardista entonces, a quien habían conocido en Mendoza. No resulta fácil encontrar hoy información sobre este pintor y escultor. Nacido en 1914, estudió primero Bellas Artes en la Escuela de Artes Decorativas hasta 1938 saliendo titulado como profesor de dibujo en 1942 («Juan Andrés Otano», en *Luz en la tormenta...*, 2017, p. 140). Después amplió estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes «Ernesto de la Cárcova», graduándose como profesor superior de pintura y dibujo. Concurrió en el salón nacional desde 1940 y a otros salones provinciales, realizando las primeras exposiciones individuales a finales de los años cuarenta, que son los aquí considerados y en un momento en que se encontraba intentando romper con su formación académica, inclinándose por la abstracción. Posteriormente colaboró en las pinturas murales de las exposiciones industriales del primer peronismo y, en fin, ocupó distintos puestos como profesor de dibujo y pintura.

Su relación con Devoto y Cortázar se puede seguir en la segunda mitad de la década de los cuarenta mientras participaban activamente en la vida artística bonaerense. No es extraño, por tanto, hallar un dibujo suyo como ilustración a las *Canciones despeinadas* (1947), una de las *plaquettes* de Devoto, que fue elogiosamente reseñada por Julio Cortázar. Como ya se ha visto, incluso contamos con *La sombra de Meyerbeer*, de Villiers, número 5 de los Cuadernos del Eco, ilustrada con un dibujo suyo, junto al esco-lio crítico de Cortázar y el apéndice de Devoto.

Otano trabajaba como dibujante en las revistas *Verbum* y *Los Anales de Buenos Aires*, donde colaboraban Julio y Daniel. Participaba también como en funciones teatrales universitarias, que Daniel Devoto asesoró musicalmente y en las que interpretó música en directo. De cuando en cuando, Juan Otano comparece en las páginas del *Diario* de Devoto, siempre con un discurso alógico y provocador, tratando de hacerse notar. Escribió el 26 de abril de 1950:

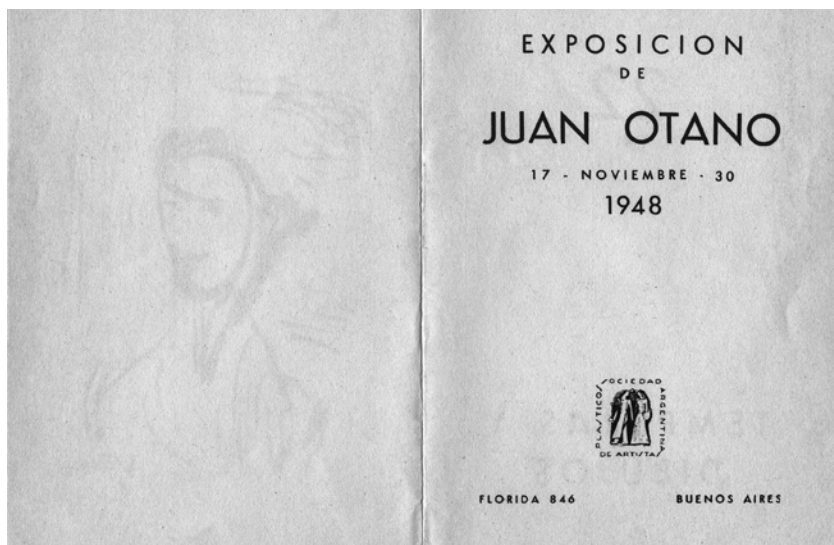


Daniel Devoto, *Canciones despeinadas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador Editores, 1947. Portada con un dibujo iluminado de Juan A. Otano.

Vienen el viernes Calvo y su mujer, y luego Otano. Juancito entabla su discusión a-lógica de siempre y Calvo engrana. Soy lo bastante hipócrita como para decirle a cada uno quien es el otro. Marcludo M. y Mme. Calvo —ella también sumamente agradable— «aclaramos conceptos»: no conceptos —imposible—, sino posiciones, con Juancito. Muy bien, más lindo y menos aguerrido, sin testigos. Expuso desde el lunes. Freud dirá lo que quiera, pero el lunes me olvidé, y luego no he podido ir (Devoto, *Diario*, III, p. 5).

El 12 de mayo volvía a anotar algunas impresiones sobre él, contrastando sus opiniones con las del pintor Ramón Gómez Cornet:

Exposición de Juan, con lindas cosas —dos o tres muy lindas—. Voy poco —trabajos y cosas— pero me encuentro con Gómez Cornet, que me declara, *sotto voce* y preguntado, que no le interesan. Poco después, animado café: Gómez Cornet, Juancito, Buglatti, con quien me había encontrado en el tranvía ese día (creo que era el viernes) (Devoto, *Diario*, III, p. 13).



Catálogo de exposición de Juan Otano, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 1948.



Catálogo de exposición de Juan Otano, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 1948.

Juan Otano no era un pintor fácil, desde luego, en aquellos años de experimentación plástica. Pero acaso el momento de mayor compenetración en su colaboración con ellos se produjo en 1949. Devoto y Shorty fueron juntos a visitarlo a su casa para conocer de cerca su trabajo último, y en el *Diario* de Devoto el 26 de agosto queda constancia de la visita:

En la semana pasada fui con Shorty a casa de Juancito Otano para ver cosas. Había muchas nuevas (trabajan mucho Juan y Wilma) y muchas excelentes.

Lindo rato, eso fue el martes, creo, porque Zamora hubiera querido venir, pero por cortesía fue a la Cade a escuchar a Batistela. Volvió con gran pena. Bati hasta imitó a Bernardt (D. Devoto, *Diario*, II, p. 163).⁴⁹

Cuando algunas de aquellas obras se expusieron a finales de año, Daniel visitó la exposición y anotó este comentario: «El lunes, exposición de Otano: cosas muy lindas, delicioso prólogo de Shorty, maravillosamente bien escrito —*comme d'habitude, du reste*—» (Devoto, *Diario*, II, p. 196). La exposición tuvo lugar en la Galería Cantú entre el 5 y el 17 de diciembre, promovida por la Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos.

Julio Cortázar escribió, en efecto, la presentación de la exposición en el díptico que la anunciaba; un brevísimo ensayo que ha estado extraviado durante años y ha sido reproducido sin comentario alguno que permita ubicarlo y apreciar su alcance y sentido en *Papeles inesperados* (2009), convirtiéndose desde entonces en un texto muy apreciado en las redes sociales por la defensa del artista primitivo que propone:

OTANO 1949

Cosa buena es pintar, si sirve para despertarnos de la mala pintura que cubre la realidad enseñada y nos tiene con el alma al duco.

Antes de enaltecernos frente a la lámina de la Primavera (quinto grado) habíamos pasado por un tiempo de ver y entender, a esas horas en que amábamos los vidrios facetados, la deformación reveladora de los sifones contra la luz, el espectáculo maravilloso de una cucaracha rabiando en un caleidoscopio.

Tenemos muchísimos párpados, y en lo hondo, y perdidos están los ojos. La lista de párpados —que continuó descubriendo y clasificando— incluye la instrucción primaria, el contrato social, la tradición, el culto a los antepasados sin discriminar entre los meritorios y los idiotas, el realismo

49 Wilma Dustir fue la primera esposa de Otano y era también pintora. Concurrió a las bienales de arte de São Paulo en los años cincuenta.



Catálogo de exposición de Juan Otano (1949), con texto de Julio Cortázar

ingenuo, la viveza, el a mí no me apuren, la necesidad de hacer fuego con el ropero provenzal, el cine y Vasari. Los párpados son muy útiles porque protegen los ojos, tanto que al final no los dejan asomarse a beber su vino de luz. Otano, con grandes pinzas, se ha puesto a arrancar párpados. Ay, duele, vaya si duele. Como que hace ver las estrellas.

Los ojos son para ver las estrellas.⁵⁰

En el brevísimo ensayo destacan dos asuntos: por un lado se refiere a algunas pinturas del artista en la primera parte. Pero después se impone un tema más general, convirtiendo el escrito en una apelación a romper con los convencionalismos de todo tipo para crear un arte diferente y primitivo, rechazando radicalmente lo establecido. Un arte que conduzca a ver sin

⁵⁰ El texto acompaña al pequeño díptico con que se anunció la exposición. Ahora en Cortázar (2009).

prejuicios, sin convenciones y que él encontraba en las obras de Otano: «Otano, con grandes pinzas, se ha puesto a arrancar párpados». El escrito contiene una defensa de la mirada primitiva y a una representación libre de ataduras académicas y sin el peso de la historia de la pintura. Los dibujos y pinturas de Otano caminaban por este lado extremo de un primitivismo que se puede calificar como dadaísta y que algunos críticos han considerado después como un camino hacia la abstracción (Fantoni, 2017, p. 140).

En la novela *Los premios*, Persio —contrafigura del autor y en quien este descarga sus reflexiones metaliterarias— utilizará una argumentación similar:

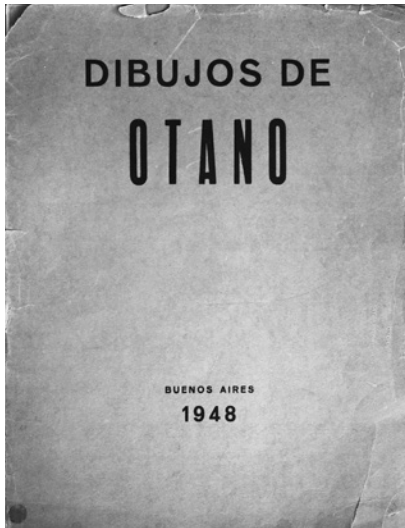
Sabés, ciertas cosas hay que miraras con los ojos desnudos. No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que solo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles. Esta noche, aquí en este pobre café, puede haber una de esas figuras (Cortázar, 2005c, p. 142).

La referencia a los «ojos desnudos» es común, una apelación a una visión nueva. Resulta imposible con la información disponible conocer el contenido de la exposición de Otano, que adivinamos primitiva y rompedora de convenciones. Y lo que no ha señalado la crítica cortazariana es que, el año anterior, Daniel Devoto había publicado una carpeta con 20 dibujos de Juan Otano en Gulab y Aldabador precedidos de la reproducción facsímil de una nota manuscrita del artista, trazada con premeditación con una torpe caligrafía rozando los límites de la escritura inteligible en algún momento, acaso para recalcar el carácter provocador de lo que venía después:

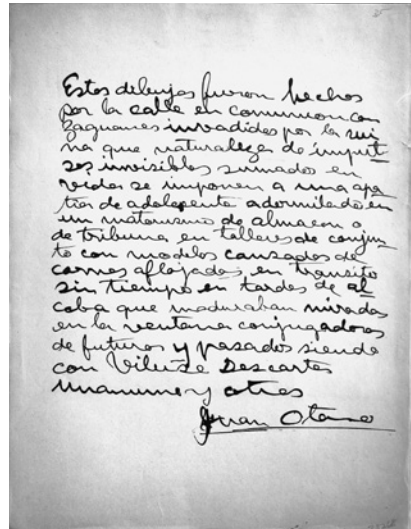
Estos dibujos fueron hechos por la calle en comunión con zaguanes invadidos por la ruina que naturaleza de impulsos invisibles sumados en vidas se imponen a una apatía adolescente adormilado en un matasueño [¿?] de almacén o de tribuna en talleres de conjunto con modelos cansados de carnes aflojadas en tránsito sin tiempo en tardes de alcoba que maduraban miradas en la ventana conjugadoras de futuros y pasados siendo con Viluse [¿?] Descartes Unamuno y otros

Juan Otano.⁵¹

51 En la Fundación Biblioteca Alonso Zamora Vicente de Cáceres se conserva el ejemplar número 224 de una edición de 500 (Otano, 1948a). Y Rodrigo Viñuales, desde Granada, me ha proporcionado una copia digitalizada del ejemplar número 453 (Otano, 1948b). Quede constancia de mi agradecimiento.



Dibujos de Otsano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Portada de la carpeta. Colección Rodrigo Viñuales.



Dibujos de Otsano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Texto de presentación de Juan Otsano. Colección Rodrigo Viñuales.



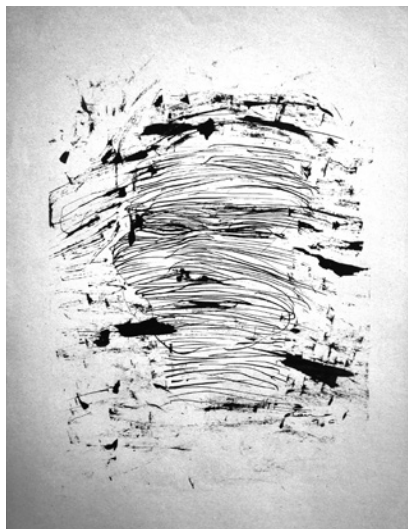
Dibujos de Otsano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Dibujo. Colección Rodrigo Viñuales.



Dibujos de Otsano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Dibujo. Colección Rodrigo Viñuales.



Dibujos de Otano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Dibujo. Colección Rodrigo Viñuales.



Dibujos de Otano, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1948. Dibujo. Colección Rodrigo Viñuales.

Torpe caligrafía y desarrollo de escritura automática en la que la falta de signos de puntuación y la elemental construcción de las frases establecen relaciones libres y azarosas entre los términos, incluidas palabras de lectura dudosa: «matasueño» y «Viluse». Acorde con el discurso alógico que usaba Otano en aquellos años. En efecto, aquellos dibujos son apuntes muy rápidos y poco detallados de diferentes lugares, figuras y objetos, preservando la espontaneidad como elemento sustancial de una labor artística que intenta salvar convencionalismos: los zaguanes aludidos comparecen en los números 1 (zaguán enlosado), 5 (una escalera ascendente vista desde el zaguán), 7 (salida a una calle o a un solar desde un pasadizo estrecho), 8 (otro zaguán), 15 (salón de una casa con butacas y otros muebles anticuados); en el 16 pasamos a un interior doméstico; el 18 sugiere una cierta vista marina y el 3 representa los árboles de un parque, sus bancos y otros elementos, pero siempre toscamente, buscando esa mirada primitiva que defendía.

El resto de los dibujos son tanteos igualmente torpes y elementales: el 2 representa a una mujer desnuda sentada, quizás en el estudio de un pintor; el 4, una jarra colocada sobre una mesa simulando un bodegón; el 11,

de nuevo, un personaje desnudo de espaldas; el 13, otro desnudo, ahora masculino, de espaldas; el 14, una figura desnuda tumbada en el suelo; el 16, un interior doméstico modesto; el 19, unas figuras desnudas mal dibujadas... Deben de responder a la alusión de la presentación a esos modelos cansados y de carnes flácidas. El resto son composiciones donde tantea la sugerencia a partir de trazos muy libres o borrones, apenas desarrollados: los números 6, 9 y 10, con caras; el 12, un rostro femenino; 17, un nuevo rostro apenas adivinado entre las líneas... Más que dibujos, *desdibujos*, si puede servir el término con que definía los suyos Ramón Gómez de la Serna, trazándolos torpemente con su pluma con la misma intención de romper convenciones con la que escribía.

Al Fondo Daniel Devoto y María Beatriz del Valle-Inclán de la Fundación Lázaro Galdiano han llegado los originales de estos dibujos, lo cual demuestra no solo la pasión coleccionista de Devoto, sino que también se reafirma lo intensa que fue su colaboración y amistad durante aquellos años.⁵² Una vez más, resulta patente que las aventuras editoriales eran una prolongación de sus amistades artísticas. Bien pudo ocurrir que la edición de esta carpeta se fraguara en otra exposición anterior de Juan Otano que tuvo lugar en Buenos Aires en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Florida, 846) entre el 17 y el 30 de noviembre de 1948. En el pequeño díptico con que se anunció tan solo se indica que se trataba de témperas y dibujos y se reproduce un retrato realizado con trazos casi automáticos.⁵³ En su *Diario* anota de pasada Devoto alguna de las ideas que Otano sostenía en sus conversaciones sobre cómo debía ser el dibujo:

El viernes, después de clase, voy a la cena de Cabrerón y al homenaje consular preceptorio (me acuerdo de cuando Juancito Otano hablaba de cómo el dibujo lineal, el rasgo, el trazo, debían reflejar la materia del objeto representado: la frase anterior se inspira en el acto aludido: pocas veces he presenciado algo tan enternecidamente ridículo. Una vida de hombre de bien, pasada en cosas buenas por un lado, y una falta de buen sentido o de gramática y sus limitaciones por el otro, el de los disertantes) (Devoto, *Diario*, III, p. 14).

52 Fondo DD y MBVI de FLG. Otano ilustró por entonces «Los teólogos», de Borges (1947b) en *Los Anales de Buenos Aires*. La ilustración, en p. 55, simula en el dibujo una imprecisa ventana abierta a lo trascendente. Otros dibujos informales de Otano, en el mismo volumen, pp. 20 y 23, para «Entre las alambradas», de E. F. Ruden (1947).

53 Fondo DD y MBVI de FLG.

La intención de los elementales dibujos de Otano conllevaba una ruptura sarcástica con las convenciones académicas más comunes. Defendía la necesidad de refundar el arte apelando a una autenticidad primitiva, junto con una feroz crítica de los convencionalismos sociales y artísticos. Difícilmente podían interesar esas obras a un pintor ya instalado como Ramón Gómez Cornet, mientras que al pensamiento de tanteo del *poeticismo* de Julio Cortázar le venían bien como munición dentro de su discurso de rechazo de formas convencionales y de búsqueda de nuevos lenguajes.

Por lo tanto, cabe cerrar esta parte del ensayo señalando que, cuando Cortázar viajó por primera vez a París a comienzos de 1950, era el momento de mayor intensidad amistosa con Daniel Devoto. Ambos se habían formado teniendo como uno de sus grandes referentes la cultura francesa, de gran prestigio en Buenos Aires. A Julio le llegaba el momento de comprobarla con sus propios ojos, desplazándose al Viejo Continente en un viaje que tuvo mucho de iniciático, tanto que, después, no dejó de aumentar su deseo de volver a Europa, para instalarse definitivamente en París contra viento y marea.

Cuando Cortázar y Devoto se conocieron en Mendoza, estaban los dos dando pasos notables en sus respectivas carreras académicas. Julio abandonó allí el seudónimo Julio Denis para firmar en adelante con su nombre. Daniel ejerció por primera vez como docente universitario, desplazando el academicismo al activismo cultural anterior que, en apariencia pero solo en apariencia, era más diletante. Con el tiempo, ya en Europa, ratificaron estos caminos elegidos que, a medida que se profundiza en el estudio de sus actividades durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, se ofrecen más nítidos. En Buenos Aires, los dos frecuentaron los mismos círculos amistosos, escribieron en las mismas revistas y hasta llevaron a cabo proyectos comunes. En ellos, el diálogo de la literatura con otras artes, sobre todo con la música y la pintura, es constante.

SEGUNDA PARTE: DEL LADO DE ACÁ

LA LLAMADA DE EUROPA. BOHEMIA Y CREACIÓN ARTÍSTICA

El viaje no es una solución. No caer en la imbecilidad de creerlo. Vale —y tanto— como reproblematicación. Quien se dé una vuelta y vuelva, y haya tenido abiertos los ojos, conocerá mejor la forma de su jaula, los ángulos y los pasos que preparan las evasiones.

Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*

Después de un año de tan intensas colaboraciones entre Devoto y Cortázar como fue 1949, se produjo el primer viaje de Cortázar a París, buscando un horizonte más amplio y un distanciamiento del creciente agobio peronista. Los meses previos estuvieron llenos de incertidumbre y zozobra a medida que se aproximaba el momento de la partida. Por un lado, no podía dejar de mirar los precios de los barcos que salían para Europa, por otro, contaba y recontaba sus escasos pesos para financiar el viaje y hasta vendió parte de sus libros y sus discos. Estudiaba con detenimiento un mapa de París para ir familiarizándose con la ciudad. Pedía consejos a quienes habían estado antes en Europa sobre los lugares que debía visitar y cuáles eran las obras de arte cuyo conocimiento era imprescindible. A Fredi Guthmann le escribió:

Preparo mi viaje. Parece que «el año santo» me ayudará a ir barato a Europa. Jorge Romero Brest me ha dicho que el cambio es atrozmente malo, y que viviré muy mal con menos de mil quinientos pesos mensuales. Haré lo posible por tener ese mínimo, y en cuanto a las comodidades del viaje, no me preocupan en absoluto. Un amigo me ha sugerido alguna combinación para habitar en la Ciudad Universitaria mientras esté en París. También me dijo que está lejos del centro, y que, si a uno se le hace tarde en París, se queda sin metro, *ergo* hay que pescar un taxi, *ergo* cuesta plata. Le agradezco mucho lo que me dice sobre recomendarme a buenos amigos de allá. Por supuesto que acepto encantado, sobre todo porque en una ciudad

topográficamente desconocida y en la que se va a estar muy poco, es importante que a uno le indiquen las cosas que *no* hay que ver; sistema eliminatorio muy importante. Pero para eso hace falta que sea gente capaz de tener una buena escala de valores. Sus amigos serán perfectos para eso. En cuanto a Italia, haré una vida errática, pero me gustaría que (si algún día le vienen ganas de hacer de cicerone epistolar) me diga cuáles son las ciudades y aun las cosas dentro de las ciudades que me aconseja ver (Cortázar, *Cartas*, I, p. 295).¹

También acudió buscando consejo a Eduardo Jonquières, que había leído mucho sobre Europa. Pero, sobre todo, fue uno de los amigos privilegiados a quienes contó sus primeras impresiones europeas a la par que solicitaba nueva información cuando ya se encontraba en Italia. Desde Siena, el 13 de febrero de 1950, le escribió desde el Albergo Toscana que él le había recomendado y tras haber estado caminando por la ciudad para ambientarse:

He visto los dos grandes Simone Martini y el *Buon governo*. Así como la enorme colección de primitivos de la Pinacoteca. No sé si coincidiré contigo, pero lo que llevo visto en Italia de pintura (Nápoles, Roma, Firenze, Pisa y Siena) me acerca cada vez más a los prerrafaelistas. Con todo respeto, los venecianos «grandes» y los romanos y florentinos al modo de Fra Bartolommeo o Corregio me dejan [tan] frío que me pregunto si estaré cayendo en el peor de los [e]snobismos... (Cortázar, *Cartas*, I, p. 301).

Pero no adelantemos acontecimientos. Antes de partir, Cortázar dejó ordenadas sus pertenencias, sobre todo los papeles literarios. En el *Diario* de Devoto figuran, así, aquellos movimientos preparatorios el 3 de diciembre de 1949:

El lunes pasado, luego de una conversación con Ayala, por teléfono, me encontré con los señores gerentes. Shorty, al irse a las Europas, cede su puesto a Salas, con entera satisfacción de todos. Lindo.

Bueno, los gerentes ¿negociaron? con Baudi, que estaba con Romero, y extendí oralmente la invitación que pensaba hacer telefónicamente. Salas y Shorty no podían venir, pero los demás, y Mmes. Baudi y Romero (Mlle. y Mme. Ayala están en Chile) vinieron el miércoles. Zamora me dice, hoy, que casi hubiera venido, pero a último momento desistió. Viñas vino.

[...] luego whisky [*sic*] —aguinaldo de Alberto, y *atelier* de Otano con Shorty. Después, en lo de Bosco, por el aniversario.

1 Fredi Guthmann le volvió a escribir con nuevos detalles y recomendaciones que agradeció (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 296-299).

[...] Shorty me entrega una carta en la que me autoriza a disponer de sus papeles, quemando y haciendo circular lo que me parezca (Devoto, *Diario*, II, p. 198).

Cortázar no sabía qué le esperaba en el Viejo Continente y quería que sus papeles literarios, acumulados durante aquellos años de intenso y silencioso trabajo, quedaran a buen recaudo. Había dejado en la pequeña biblioteca ordenados los ensayos, cuentos y novelas. Le encomendó a Daniel su publicación si le ocurría algo imprevisto, dándole permiso para quemar todo aquello que considerara que debía destruirse porque no merecía ser publicado. Fue este un tipo de providencia que Julio repitió en diferentes momentos de su vida cuando acometió algún largo viaje o un cambio de vida importante donde temía que pudiera acontecerle algún suceso grave.

Se trataba, sobre todo, de los cuentos de *Bestiario* y de los que finalmente aparecieron póstumos bajo el título de *La otra orilla*. Debía de haber más cuentos, un buen número de poemas y ensayos, que eran una de sus dedicaciones habituales, y acaso los originales de las primeras novelas que han sido editadas póstumamente, sobre todo *Divertimento*, mientras que el desarrollo completo de *El examen* y *Diario de Andrés Fava* corresponden a los meses siguientes a su vuelta de Europa.

Nada mejor que dejar todo aquello al cuidado de quien consideraba uno de sus mejores amigos y por entonces su lector más fiel, Daniel Devoto, a quien se los confió en una carta del 30 de diciembre de 1949, que aquí recupero:

30/12 /49

Danny baby:

Como no está de más prever lo imprevisible, he dejado en casa una respetable cantidad de papeles más o menos ordenados en un estante de mi biblioteca. Espero que no te veas en el molesto trance de verlos, pero si llegara la razón de que lo hicieras, te pido que aceptes esto que te dejo con la más absoluta confianza. No sé de nadie, entre mis amigos, más capaz que tú de encender el fuego que acabe con lo malo, y de salvar algunas páginas memorables.

El pedido de que, si llegara el caso, te encargues de mis papeles, se completa con una condición que te fijo inexorablemente: la de no pasar de eso. Es decir, quemar lo quemable, y guardar lo otro. Me gustaría que lo guardado fuera conocido por algunos amigos —Salas, D'Urbano, Jonquières—; creo que no sería difícil darles alguna copia.

Pero acuérdate de mi condición y cumplesla. A Baudi —que se agrega a los ya citados— dile que me gustaría que *Bestiario* se publicara. solo eso.

Por supuesto que, a mi vuelta, romperemos juntos esta carta. De todos modos, me voy en paz dejándote sabor de estos deseos míos. Gracias.

Con el mucho cariño de

Julio

Los papeles estarán en el 5.º estante de la izquierda de la biblioteca cerrada.²

Comparecen en la carta amigos comunes, el «núcleo duro» de sus amistades literarias en ese momento: con Alberto Salas había compartido estudios y se reunían en su casa los sábados desde 1947. Jorge D'Urbano era amigo de juventud y el librero que le abastecía de publicaciones extranjeras. El poeta y pintor Eduardo Jonquières y su esposa, la grabadora María Rocchi, figuraron durante muchos años entre las mejores amistades de Julio y de Daniel. Y Baudi es el abogado Luis Baudizzzone, colaborador en aventuras editoriales con Devoto y muy activo en la organización de actividades culturales y a quien ya hemos visto comparecer con insistencia en páginas anteriores ligado a la Cámara del Libro. Julio encomendaba, por tanto, los escritos a sus más íntimos, que habían sido ya sus lectores y con quienes había intercambiado puntos de vista. El encargo denota tanto la inseguridad y los temores antes de la partida como la confianza de que lo que había ido escribiendo durante los años anteriores merecía ser preservado y publicado, en particular los cuentos de *Bestiario*.

Las últimas semanas antes de la partida no fueron fáciles para Cortázar, y sus amigos lo sabían. Luchaban en él el deseo de aventura y de ampliar conocimientos con la incertidumbre de lo que hallaría al otro lado del océano. Eduardo Jonquières le dedicó *Crecimiento del día* con estas palabras:

Para Julio,
como compañía, para
estos meses en que no le
hará falta

Eduardo
10-XII-49³

2 Fondo DD y MBVI de FLG.

3 Eduardo Jonquières (1949). Ejemplar de la Biblioteca de Julio Cortázar depositada en la Fundación Juan March (Madrid). En la misma biblioteca hay otras ediciones del poeta con sentidas dedicatorias: *Los vestigios* (1952): «Para Julio, / el afecto, / el recuerdo

La clave está en la disposición encabalgada de las palabras de la dedicatoria. Le hará y no le hará falta: la nostalgia surgirá a veces aunque sus ojos se estén llenando de novedades en la vieja Europa, que habían buscado con afán en los libros y ahora se le ofrecería directamente.

La despedida íntima entre Devoto y Shorty se produjo —como tantos encuentros— en la acogedora casa de Salas. Queda así escuetamente contada en el *Diario* el 8 de enero de 1950: «Antes, el miércoles, despedida a Shorty en lo de Salas: tierno encuentro, cariñoso, de los que hacen bien» (Devoto, *Diario*, II, p. 200). Alberto Salas andaba preocupado con que Julio se llevara los recursos necesarios para el viaje. Apuraron los pagos pendientes. Así lo constata Devoto en su *Diario*: «Además, [Salas,] sabiendo que Shorty se iba, me hizo pagar su colaboración última, y a doble precio» (Devoto, *Diario*, II, p. 199).

El 6 de enero partió Julio en el *Conte Biancamano* rumbo a Europa, donde iba a pasar algunas semanas de profunda inmersión cultural visitando, primero, ciudades de Italia, desde el 22 de enero hasta el 28 de febrero, en que viajó a París, su destino último, que le impresionó extraordinariamente y donde permaneció hasta abril. En el mismo barco viajaba Edith Aron, una joven judía que había nacido en el Sarre alemán. Su familia huyó del nazismo refugiándose en Argentina, donde estudió y vivió hasta los 23 años. Viajaba para realizar su propio reconocimiento de Europa. Durante el viaje apenas cambiaron algunos saludos y fue después en París cuando se estableció la profunda y conocida amistad que se ha asociado al nacimiento del personaje de la Maga en *Rayuela* (Goloboff, 2014, pp. 69-70).

Los amigos de Julio quedaron a la espera de sus cartas contándoles los avatares del viaje. Una prueba inequívoca del peso que Cortázar tenía para ellos es que, aun ausente, seguía muy presente en las conversaciones en las reuniones posteriores a su partida. Continuaban hablando de sus ideas, comentado sus cuentos, que ellos ahora ponían a salvo. El 23 de enero, durante una de estas cenas, a la hora de contrastar opiniones estéticas, Julio sobrevuela el ambiente:

de siempre / Eduardo». Ya separados e instalado Julio en París: *Pruebas al canto* (1955): «Para Aurora y Julio, / estas heces de una esperanza, / el afecto y la amistad de / Eduardo / no[vie]mbre. de 1955».

[...] según Salas los presupuestos de Shorty hacen crisis en *El ómnibus*. (Entre paréntesis, Shorty nos había contado una anécdota deliciosa. Describe un paisaje donde se ve una fábrica —La Estrella, creo—. Mallea dijo al corregir las pruebas: «Mira, un tipógrafo me ha dicho dos veces que no es La Estrella, sino la tal (o viceversa). Me lo dijo dos veces: la primera no le hice caso, pero el muchacho ha insistido».

«¡¡Claro que tiene razón!!», dijo Shorty al reflexionar el caso; y fue a agradecerle; el muchacho estaba todo confundido. Pero es lindo, un hombre de imprenta que lee lo que compone. Lindo y raro. «Bueno —sigue Salas—, leí con atención *El ómnibus* (antes de que apareciera). Hay otras cosas... Elementos que no había en *Los reyes* (que él, Salas, prefiere en estos cinco meses) y que vimos aparecer por primera vez en *Las puertas del cielo*. Pero se están agudizando. Hay una preocupación (creo que dijo más): algo entre un asalto y una protesta, consecuencia una de otro). Le hablé por teléfono: ¿Qué es eso? ¿Dos vivos en un ómnibus lleno de muertos? ¿Dos muertos en un ómnibus lleno de vivos? ¿O hay más? ¿Era curiosidad de los que se dan la vuelta? ¿Es usted entrando al ómnibus con toda su lengua, y Daniel con su barba?».

«Podría ser», me contestó. Yo, Daniel, me lavo las manos (Devoto, *Diario*, II, pp. 202-203).

Se trasluce en estos apuntes de las conversaciones recogidas en el *Diario* que todos ellos andaban buscando nuevas voces para sus escritos, menos estetizantes y más cercanas al complejo y múltiple puzzle de hablas argentinas.

No es necesario aquí relatar con detalle el valor iniciático que tuvo este primer viaje europeo de Julio, basta remitir a la correspondencia con Jonquières en la que fue dándole cuenta de su itinerario, de los lugares y de las obras artísticas que más le impresionaron. En primer lugar, Italia: Roma, Venecia, Siena, Ravena, Padua, Florencia... El 13 de febrero de 1950 ya le escribía desde Siena, según se ha visto, muy impresionado por el arte de los pintores primitivos que iba descubriendo, y así continuó después.

El 22 de febrero le escribió con similar pasión a Aurora Bernárdez mientras viajaba en tren desde Ravena a Padua, lamentando tener que dormir, porque esto le impedía poder ver más cosas todavía:

A mí me ocurre que me divierto mucho, pero ya estoy cansado a morirme. Es que todo reposo, aquí, suena a pecado. No se puede dormir en Roma o en Firenze (esto está descarrilando) cuando se sabe que a doscientos metros hay un Paolo Uccello o una puesta de sol o unos peces fritos a 100 liras el cartucho. He andado mucho, y ya se me acaba Italia. Mañana a la noche estaré en Venecia, y el 28 me embarco para París (Cortázar, *Cartas*, I, p. 303).

Tras Italia, la inevitable visita a París donde Julio comenzó a enamorarse de la ciudad y de los monumentos más representativos, que se convirtieron para él en fuentes de inspiración y hasta de revelación. Baste con remitir a sus cartas a Jorge y Dorita Vila Ortiz. El 6 de marzo les transmitía estas primeras impresiones:

Me cuesta transmitirles una idea de esto, porque yo mismo estoy aplastado bajo la acumulación de sensaciones y experiencias. Como ciudad es la cosa más perfecta posible. Los panoramas se suceden unos a otros de manera increíble (ahí está el talento de los grandes urbanistas) y los espectáculos, la vida de los cafés y las calles, la iluminación nocturna, son inagotables. Como mera muestra vaya esto: ayer pasé 4 horas en el Museo del Impresionismo. Salas enteras llenas de Renoir, Cézanne, Monet, Sisley, Van Gogh... Sale uno como si le hubieran dado de palos. Y decir que me falta el Louvre, que es un mundo... Hay música a montones (Ya me desquité de 2 meses de ayuno sonoro, con 3 conciertos). En las galerías exponen Braque, Matisse. Notre-Dame y la Sainte Chapelle están ahí, a 2 pasos de mi hotel. En fin, la locura (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 304-305).

Antiguos monumentos de la ciudad fueron visitados una y otra vez con una actitud de verdadera espera de que se podían producir situaciones extraordinarias recorriéndolos: la catedral de Notre-Dame, La Sainte Chapelle... En su antología *Poemas* (1954), que recupero y edito en este libro, tres poemas testimonian aquella fascinación: «Muerte de María (Notre-Dame, rue du Cloître)», «Notre-Dame La Nuit», fechado en abril de 1950, y «María». El primero de ellos no ha sido editado después y en el segundo ha desaparecido la fecha, tan importante para determinar el momento de la escritura. El paseo nocturno da lugar a un emocionado poema que recoge las impresiones del paseante, absorto en la contemplación de la imagen de la Virgen, poroso y abierto a las sensaciones que suscitaba su contemplación.

Durante aquellas semanas volvió a encontrarse también con Edith Aron en una librería del Boulevard Saint Germain y después coincidieron en la cola de un cine esperando para ver *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer. La pasión creció al reencontrarse en los Jardines de Luxemburgo, donde en una cafetería cercana se selló, tras largas horas de conversación, una amistad que duraría toda la vida.

En abril regresó Julio a Buenos Aires en el barco *Anna C.* Durante el viaje escribió la pieza teatral *Tiempo de barrilete* y algunos poemas, como recordará en el prólogo de la antología *Razones de la cólera*. Algunos de

ellos son los citados más arriba. Desde Buenos Aires escribió a Edith un tiempo más adelante le escribía:

No sé si se acuerda todavía del largo, flaco, feo y aburrido compañero que usted aceptó para pasar muchas veces por París, para ir a escuchar a Bach a la sala del Conservatorio, para ver un eclipse de luna en el *parvis* de Notre-Dame, para botar al Sena un barquito de papel, para prestarle un pulóver verde (que todavía guarda su perfume, aunque los sentidos no lo perciban). Yo soy otra vez ése, el hombre que le dijo al despedirse de usted delante del Flore, que volvería a París en dos años. Voy a volver antes, estaré allá en noviembre de este año. Y desde ahora pienso, Édith, en el gusto de volverla a encontrar, y al mismo tiempo tengo un poco de miedo de que usted esté ya muy cambiada, sea una parisiense completa [...] que no le divierta la posibilidad de verme. [...]. Por eso le pido desde ahora y se lo pido por escrito porque me es más fácil, que no vaya a crearse problemas de «buena educación» cuando yo la busque en París. Si usted está ya en un orden satisfactorio de cosas, si no necesita este pedazo de pasado que soy yo, me lo diga sin rodeos. Sería mucho peor disimular un aburrimiento. [...] Me gustaría que siga siendo brusca, complicada, irónica, entusiasta, y que un día yo pueda prestarle otro pulóver (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 327-328).

Había quedado enamorado de París y fascinado por Edith, a quien convirtió en un gran personaje literario, proyectando sus ensoñaciones literarias sobre el mundo femenino en los años siguientes. La semilla de la Maga había comenzado a germinar en la fértil tierra de su imaginación.

Cuando Julio regresó felizmente a Buenos Aires después de este primer viaje iniciático en la cultura europea, Daniel y él no rompieron la carta, que he transcrito antes y que hoy testimonia el intenso grado de confianza que habían adquirido los dos amigos. No había dudado en dejarlo como depositario de su bien más querido: sus cuentos. En el *Diario* —ya en el tercer cuaderno comenzado el 19 de abril de 1950—, Devoto anota la llegada de Julio del viaje con estas palabras:

Llegó Shorty. El 1.º de mayo a la mañana, Jonquières pasó a buscarme para llevarme al puerto. Ya estaba D'Urbano en el coche. Allá, los Salas. Castagnino —el bueno— y los familiares de Shorty. La madre encantadora: ¿hay algo más delicioso que sus primeras palabras al abrazar a sus hijo?: «¿Qué dice mi hermosura?» Y el tono... (Devoto, *Diario*, III, p. 11).

Estaban allí casi todos aquellos a quienes había encomendado sus papeles, y Eduardo Hugo Castagnino, otro de los fieles amigos de juventud. No habían necesitado tocar los papeles de Julio. Todo había transcurrido según lo previsto. Volvía el amigo y debieron intercambiar informaciones durante días todo el grupo de amigos íntimos:



Puerto de Buenos Aires, 23 de noviembre de 1957. De izquierda a derecha: Gladis Bernárdez, Perla Rotzait, María Rocchi, Damián Bayón, Esther Burd, Aurora Bernárdez, Julio Cortázar, Ricardo Bernárdez y Eduardo Jonquières (delante, agachado). Fotografía anónima.

Recién ayer miércoles, veo a Shorty en lo de los Salas (el sábado no se pudo hacer la cena). Está macanudo. Como siempre. Cuenta cosas, pero lo extraordinario es él, asimilador, tanto como lo visto, que en cualquier otro sería postizo. Me cuenta que se hizo muy *copain* de Sergio Castro, que le confesó haberlo detestado antes, y que está dispuesto a cambiar de polo afectivo también conmigo: se reofrece para lo que pueda serme útil. Estudia con Roland-Manuel. Su actitud, «ça va sans dire», es altamente simpática. Ha descubierto, además, en un rincón oscuro de la Saint-Chapelle, una lápida sepulcral que es de una belleza infinita; va todos los días a verla. Lo llevó a Shorty, que se lo pagó «con un angelito de Notre-Dame que él no conocía». Otra cosa simpática. Casi lo llevan preso, porque un día que fue habían puesto toda una serie de bicicletas sobre su lápida («La Saint-Chapelle está dentro de los tribunales») y las tiró para todos los lados. Gendarmes, etc. Bien. Shorty apunta su falta de madurez en cuanto a juicio: todo es extremo, no hay nada que no sea Dios o mierda líquida; pero esperemos que se le pase. Otrosí, Octavio Paz, que me lee en *Sur* y que sabía de *Los reyes* de Shorty por mi reseña, me pide que le mande mis cosas. Sí que lo haré. También pide las de Lozano, Girri y Jonquières, a quienes Shorty pasará el pedido. Es curioso: días antes le digo por teléfono que escribí las *Canciones de verano*. Me observa que yo escribo poesía en esa época. —Yo no me había dado cuenta, le respondo. —Yo sí. Y el tono es cortante, claro: sí que lo sabía. Y yo no (Devoto, *Diario*, III, pp. 12-13).

Sergio de Castro, musicólogo y artista plástico, estaba disfrutando por entonces de sus primeras becas en París, adonde terminó instalándose. Fas-

cinado por las grandes vidrieras góticas, se dedicó a diseñar otras en los años siguientes, constituyendo hoy estas una de las expresiones mayores de su arte. Atrás quedaban las reticencias con Devoto y juntos visitaron aquellos monumentos en diferentes ocasiones cuando Daniel se instaló en París. No solo escuchó Daniel las impresiones de París de Julio, sino que leyó sus memorias viajeras, que le proporcionaron pautas para algunos escritos posteriores cuando viajó a la capital francesa: «Esta mañana fui a ver a Shorty en su casa. Salas llegó antes. Me autoriza a conservar su carta previajera y me da unos poemas y un *journal* de viaje. Lindas pruebas de confianza, las tres» (Devoto, *Diario*, III, p. 17).

Unos días más tarde, tras la lectura de este *journal* de viaje, anota Daniel con su habitual asombro: «He leído las memorias viajeras —más bien apuntes— de Shorty. Qué densidad, qué deseo de aprehender, qué diferencia con estos recocimientos prolijos y (hasta para mí ahora al menos, y por lo general siempre) aburridos. Corto» (Devoto, *Diario*, III, p. 19).

¿Qué ha sido de aquellas «memorias viajeras» de Cortázar? Parecen haberse desvanecido, aunque quedan poemas que reviven las vivencias del viaje. Acaso algunos de los poemas que recupero en folios sueltos formen parte también de aquellas entregas. O quizás se refería a estos, que fue escribiendo durante el viaje de regreso. Retomaron de inmediato las actividades literarias y quedan huellas en el *Diario*:

El sábado mismo revisamos largamente la novela de Salas y mis indicaciones. Anoche —por la tarde, *hélas*, canasta interrumpida para ensayar San Fernando— visita de Alonso. Estupendo bicho. Aguanta espléndidamente todas las barbaridades que le digo sobre él y su conducta —manga ancha— con los demás y con su misma producción (¿eco de mi conversación con Ana María? En un aspecto, sí). Es un gran tipo (Devoto, *Diario*, III, p. 28).

Entre las anotaciones de Devoto correspondientes al viernes 16 ¿de julio?, se encuentra esta que prueba cómo se ayudaban en trabajos editoriales con los que iban sobreviviendo:

Esta tarde visito a Shorty en su estudio. Me dice de mi reseña de Jonquières —quien se la mostró— que contenta al reseñado y al lector privado.⁴

⁴ Devoto reseñó *Crecimiento del día* (Jonquières, 1949) en *Sur* en julio de 1950 (Devoto, 1950d). El original del libro se encuentra en el Fondo DD y MBVI de FLG

Y que días pasados almorzó, retribuyendo una gentileza previa, con D. Julián Urgoiti y Jorge D'Urbano. Urgoiti se quedó de *soffleur*?, que con su nuevo cargo que no lo deja ni respirar; y esa misma tarde, yendo a clase, yo lo había visto por Viamonte, ondulando a lento pulmón— le ha dejado colgado el Dic. de Oxford. Y don Julián no sabe si dirigirse a Leuthec o a Curt Pahlen (¡Dios proteja al zar!). Jorge le hace una acalorada exposición de mis condiciones y *curriculum* durante un cuarto de hora, «tanto que mostró estar mucho más enterado que yo de tus actividades y ya me daba ganas de pincharle el globo». Mac.anudo. Ojalá se hiciera (Devoto, *Diario*, III, p. 30).⁵

Daniel Devoto mantenía buena relación también con Francisco Ayala, quien se cuela en aquellos días en las páginas del *Diario* y que, al cabo, influyó en sus mejores encargos editoriales, facilitándole buenas propuestas de trabajo: «Por la tarde me llama Ayala —ya lo sabía en Buenos Aires. Parece que se vuelve pronto—. Me sugiere que almorcemos el lunes, con Baudi y Shorty» (Devoto, *Diario*, III, p. 31).

Como se verá, hicieron finalmente este ambicioso trabajo de traducción del *Diccionario de Oxford*, introduciendo en el mundo de habla española tan importante diccionario musical. Su relación con Aurora Bernárdez, quien ya conocía a Julio Cortázar, es mencionada también un poco más adelante:

Se habla de William ot tower. Shorty dice haberlo encontrado en la conferencia de Salazar Bondy sobre Vallejo —muy buena, agrega, entre paréntesis— y que Guillermito saludó a la muchacha que iba con Shorty —Aurora Bernárdez— y afectó no verlo, o no lo vio. Lo relaciona con su nota de *Realidad* y dice que le dará otra oportunidad más abierta antes de mandarlo a la mierda. Ayala cuenta la grata manera con que lo recibió en lo de Losada, donde Guillermito trabajaba desde hacía un año, al entrar él en la editorial: —«¿Qué vienes a hacer por aquí?» —«Lo mismo que tú hace un año: a ver si vivo» (D. Devoto, *Diario*, III, p. 34).⁶

junto a otros poemas autógrafos suyos. Quizás un regalo por su reseña para el amigo coleccionista de autógrafos.

5 Contaba ya con experiencia de traductor tras corregir traducciones musicales de otros y haber sacado adelante una gran obra de Curt Sachs (1947), *La historia de los instrumentos musicales*. Ahora se trataba de Percy Scholes (1963), *Diccionario Oxford de la música*. Kurt Pahlen (1907-2003) era un escritor, compositor y director de orquesta austriaco. Formado en Viena, en 1938 emigró a Argentina cuando fue anexionada Austria por la Alemania nazi. En Buenos Aires dirigió la Orquesta Filarmónica y en 1957 asumió la dirección del Teatro Colón. Escribió más de sesenta libros sobre asuntos musicales.

6 Aurora había comparecido antes en su *Diario* en las páginas últimas del segundo cuaderno: «...me encuentro con Aurora Bernárdez en el ómnibus. Iba a visitar a unos

El aludido «William o[f] tower» era Guillermo de Torre, dedicado a trabajos editoriales desde que se instaló en Buenos Aires. Había fuertes diferencias entre ellos. Fue uno de los causantes de que su colaboración en *La Nación* se frustrara. Manejaba una noción diferente de las vanguardias —que veía, sobre todo, como movimientos históricos— mientras ellos, en particular Julio, las hacían suyas en lo que tenían de impulso para una creación libre y rompedora. Late también en estas palabras la lucha por la vida: la dificultad para los intelectuales españoles de buscarse la vida en el mundo editorial bonaerense en competencia con escritores y críticos argentinos que buscaban igualmente su lugar y su supervivencia. El martes, 4 de julio, escribía Devoto:

Esa noche voy a la Agne con Shorty: allí —un poco antes—, en El Ciervo —donde cenar ambos— nos reunimos con D'Urbano, mal aquejado de una inyección dada bárbaramente. A la salida se nos reúne Bouquet Rol-dán, a quien presento como Foulché Delbosc: —los introduzco (difícilísimo) a Ana María Barrenechea: Shorty y ella simpatizan mucho, aunque la dolencia de D'Urbano nos separa pronto. Ana María, él y yo emprendemos viaje a Caballito (D. Devoto, *Diario*, III, p. 36).⁷

Fueron los días en que Devoto leyó la novela *Adán de Buenosayres*, de Marechal, que tanto impresionó a los escritores jóvenes: «Leo Adán Buenossayres y lo encuentro buenísimo» (Devoto, *Diario*, III, p. 37). El 9 de julio asistieron a una función de estreno de una obra en el Teatro Colón y poco después dio cuenta de una cena más en compañía con Shorty y Chiche en casa de los Salas (Devoto, *Diario*, III, pp. 39 y 40). Sus encuentros eran prácticamente cotidianos. Y también se produjo la muerte de algún escritor estimado. Unos asuntos tienden a mezclarse con otros en las páginas del *Diario*:

amigos si estaban en casa. Por si acaso, nos citamos en la ideal de J. M. Moreno. No estaban. Rato estupendo (cada vez me sorprende la gracia, la finura, la inteligencia, la delicia de Aurora). Me dice montañas de Ghiano, a quien nadie ve ya. Quiso casarse con ella por coerción... «Paco está muy preocupado porque está usted soltera», etc. Contada por Aurora la historia —¿Y cómo no serlo?— es deliciosa» (p. 228).

7 Ana María Barrenechea se convirtió con el tiempo en una de las amigas más fieles de Julio, estudiando sus cuentos con gran finura. Julio le regaló como agradecimiento el cuaderno de bitácora de *Rayuela*, que analizó y editó primorosamente (Barrenechea, 1983).



Daniel Devoto, Martha Maille y Dora Berdichevsky. Fotografía anónima.



Retrato de Dora Berdichevsky. Fotografía anónima. Colección CGAI.

El viernes, Andrés me da la mala nueva de la muerte de don Baldomero; más tarde, Bertha de Talbusch me llama para comunicármelo y me notifica que la ESADE será el lugar donde habrán de velarlo.

Ese día era la comida de Molinari, pero ya el día anterior había decidido ir con Shorty a ver Jenufa (¿?) Anduve toda la tarde de un lado a otro.

Pilar, a quien por fin pagué y con quien convine definitivamente la encuadernación de la copia de la obra de Eduardo, luego compras, zapatos, un regalo para el Bibi (¡qué útil me fue hoy!), ver unas cosas pseudoespañolas horribles con Zamora y luego las pinturas de Berad (algunas muy muy buenas), té con Anita, Shorty y Baudi (lo tuteo, así de repente, y así queda). Vamos al departamento de Shorty; allí se nos une Jorge d'Urbano —que proporciona las plateas del Colón— y vamos para allá. La obra es desigual: el primer acto no me convence, salvo algunos pasajes (excelente uso de los *ostinati*) el segundo es el mejor, decididamente. Se lo decimos a Suffern que nos envuelve en su hiperbolía: «¡In-con-men-su-ra-ble!... y luego sigue y se levanta hasta el final, sublime». El tal final sublime es de un Puccini que voltea (Shorty me grita en plena barba: «¡Mimí!»). ¡Qué diferencia de trabajo entre estas mucosas estiradas y la explicación de Paz, días pasados, de su nueva obra! (Devoto, *Diario*, III, pp. 38-39).

Según Diego Tomasi, durante aquel invierno Julio escribió *El examen*, presentando un Buenos Aires hostil, buscando un lenguaje propio que muestra que ya era Cortázar. Intentó publicar la novela enviándosela a Guillermo de Torre, pero no fue aceptada. Juan y Andrés son personajes tras los que cabe descubrir al propio Cortázar desdoblado en esa ciudad

inhabitable. Andrés menciona que escribe un diario... que sería un texto paralelo a la novela: *Diario de Andrés Fava*. En él revela muchos datos de su vida, el sufrimiento del escritor desconocido empeñado en crearse una voz propia. Convocar a unicornios y tritones y darles realidad parece su destino simbólico. Me pregunto: ¿esto no tiene que ver con algunos de los asuntos que aparecen con reiteración en *Paso del unicornio*, de Devoto? Ensanchar los límites del realismo era una de sus ambiciones. En el *Diario de Andrés Fava* se encuentran estas afirmaciones:

Cuidarse del realismo al escribir. Eludir la fauna del zoológico, convocar a unicornios y tritones, darles *realidad*. La literatura, como lo dice Malraux de la plástica, debe tender a una creación independiente, donde el mundo cotidiano tenga la influencia que el escritor le tolere, y nada más (Cortázar, 2005a, p. 539).

Entre el *Diario de Andrés Fava* y el *Diario* de Daniel Devoto que utilizo aquí para reconstruir sus relaciones durante aquellos años se establece un juego de espejos. Uno más de los varios que existen entre sus vidas y sus obras. Tenemos constancia, además, de que Julio leyó los *Diarios* de Daniel. Y Julio reflexionaba por entonces agudamente sobre la novela en «Notas sobre la novela contemporánea», realizando un recorrido por su historia y los posibilidades de seguir ampliando horizontes formales y temáticos del género, asuntos que le ocuparon mucho más en su *Teoría del túnel*.

Con total precisión anotó Daniel el «lunes 24, a mediodía» la salida de *Bestiario*, a la que me refiero después, y el 22 de febrero de 1951 había apuntado cómo les conmocionó la muerte de André Gide. Lo habían leído y lo admiraban desde jóvenes. Julio había traducido y publicado *El inmoralista*, de Gide, en la editorial Argos, en una colección que dirigía Luis Baudizzone y con la solapa escrita por Guillermo de Torre. Y se hizo eco también en el *Diario de Andrés Fava* de tan imprescindible mentor literario y vital. En *Imagen de John Keats* recordará con un párrafo memorable la sensación que le produjo la muerte del escritor francés. Andaba ya trabajando en este libro, genéricamente mixto y muy revelador de los procesos creativos de Cortázar. Decía:

Anoche ha muerto Gide. Verdaderamente estamos en 1951, a 20 de febrero del primer año de la segunda mitad del siglo. Con Gide muerto, con Valéry muerto, ¿qué queda de una juventud gastada a su clara sombra, atenta a las dos voces más altas de mi Francia? Terriblemente cae sobre la mano el peso de un tiempo agotado por esta muerte que es otro fragmento de la nuestra (Cortázar, 1996b, p. 288)

El impacto no fue menor en Devoto, quien apuntó en su *Diario*:

Unas líneas más. Gide ha muerto. Martha me lo dijo: *André Gide a trépassé*, al salir a trabajar a la biblioteca. No encuentro a Shorty ni a Baudi. «Me hubiera hecho bien encontrarte —me dijo Shorty por teléfono—. Es una muerte que me separa de muchos años atrás, de mi adolescencia, de otro mundo». «Cuántas cosas se lleva consigo», me dijo Alonso al día siguiente. Yo sé que no es estupidez ni soberbia; humildad casi; a esa muerte le debo recomenzar este relato interrumpido por otras muertes mías (Devoto, *Diario*, III, p. 50).

La desaparición del escritor francés les dejó una sensación de orfandad intelectual. Los había acompañado durante años en su caminar intelectual. El pensamiento de Devoto se dirigió en esos momentos hacia quienes más habían debatido sobre el escritor francés con él: Shorty, Baudi y Zamora Vicente. En Gide aprendieron el cultivo del diario, la lucha contra los prejuicios sociales y, en *Los monederos falsos*, los límites de la novela decimonónica y cómo esta debía abrirse a formas nuevas, buscando lectores cómplices que fueran capaces de manejar los materiales que el escritor les proporcionaba, construyendo su propia lectura. De las reflexiones de Édouard en *Los monederos falsos* a las de Morelli en *Rayuela* no hay gran distancia. El diario de Gide no resulta lejano al de Daniel Devoto o al ficticio *Diario de Andrés Fava* de Cortázar.

En el caso de Devoto le inclinó a reanudar su *Diario*, incentivado por el gran papel como diarista que había desarrollado Gide, dejándonos así un impagable documento de su tiempo y, sobre todo, de sus zozobras y procesos personales. Entretanto, habían fallecido el padre y Lily, personas cercanas y queridas. Alonso Zamora Vicente le había preguntado por el *Diario*, animándole a continuar.

Resulta curioso comprobar cómo se entrelazaban ciertos autores y obras en sus vidas. Y como compartían modelos comunes. Como si existieran vasos comunicantes entre ellos un texto o una imagen creaba un vínculo entre ellos. Y eso venía sucediendo para varios de los nombres evocados en este libro con Keats, Gide, Rilke, Cortázar, Devoto, Zamora Vicente... Mientras Keats agonizaba, durante una noche de vela, John Severn dibujó la cabeza del poeta moribundo, que constituyó casi en una compañía ineludible de poetas. Escribía Cortázar ya casi concluyendo *Imagen de John Keats*:



Josep Severn, *Retrato de John Keats yacente* (1821)

Mirando esa imagen, que me ha visto escribir todos estos meses y que anda conmigo de casa en casa, pienso hoy en que Gide la tenía en su cuarto, que también Rilke la vio, y que entrañablemente dijo de esos labios:

O Shwelle der Gesänge,
o Jugendmund, für immer aufgegeben...

(Oh umbral de los cantos,
oh boca juvenil para siempre entregada...) (Cortázar, 1996b, p. 574).

Vidas vividas juntas y compartiendo maestros en sus años bonaerenses. Allí se iban acumulando ediciones de las obras de Keats, Rilke y Gide. Intercambiaban impresiones de lectura, los traducían. Mariquiña Valle-Inclán iba señalando para Cortázar todas las referencias a Keats en el *Diario* de Gide (Cortázar, 1996b, p. 23). Daniel Devoto ya andaba cerca de ella.

No faltan referencias a conciertos musicales a los que asistieron juntos Daniel y Julio y sus opiniones al respecto. También detalla Devoto cómo

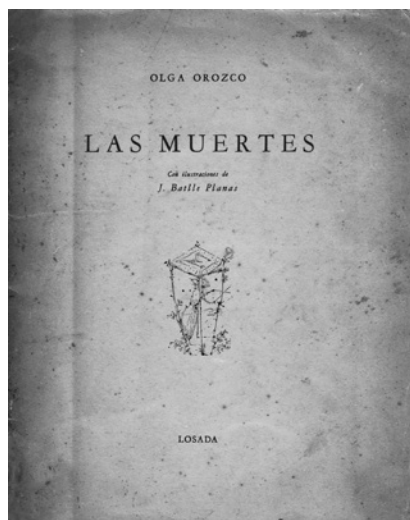
se embarcó en la traducción del *Diccionario Oxford* de música con la ayuda tan silenciosa como tenaz de Dora Berdichevsky y más puntual de Julio Cortázar. La defensa que Jorge D'Urbano había hecho de él ante el editor surtió, por lo tanto, efecto y se concretó el encargo tras diferentes gestiones que no es necesario detallar aquí. Cortázar desempeñó un papel fundamental convenciendo al editor Urgoiti y evitando que Suffern tomara bajo su mando a Devoto, que hubiera quedado menospreciado e invisible tras haber hecho el grueso del trabajo. Devoto, a su vez, propuso a Pepita Sabor para que se ocupara de la parte de bibliotecología, a Dora Berdichevsky para que trabajara codo con codo con él y a Juan Carlos Paz para realizar ciertas adiciones y revisiones que consideraba necesarias (Devoto, *Diario*, III, pp. 57-60).

Además, Devoto y Baudizzone llevaron juntos a Gonzalo Losada los originales de *Paso del unicornio* y *Divertimento*, sin éxito aunque Daniel Devoto mantenía buena relación con el editor y había preparado con él publicaciones que aparecieron bajo el doble sello de los Ángeles de Gulab y Aldabador y Losada: *Las muertas* (1950), de Olga Orozco;⁸ *El llamador* (1950), de Mario Alberto Salas. Y sus libros: *Las hojas (1940-1948)* (1949a) y la antología *Cancionero llamado Flor de la rosa* (1950c) son testimonios firmes al respecto.⁹ En realidad, eran libros editados por su pequeña editorial pero los distribuía Losada, tal como se anuncia en la revista *Buenos Aires Literaria*, añadiendo a los citados *Los reyes* (1949), de Cortázar, y tiempo después las *Obras* (1952), de Eduardo Jorge Bosco, que habían preparado y editado Daniel Devoto, Josefa Emilia Sabor y Mario Alberto Salas (Rubio Jiménez, 2021).¹⁰

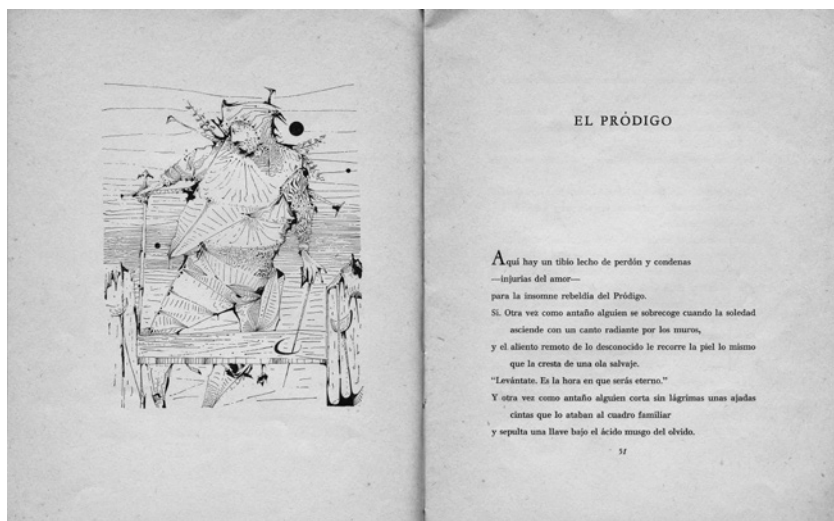
8 Daniel se ocupó de la preparación de la edición de este libro imprescindible en la poesía argentina contemporánea. Conservó en su archivo el original mecanografiado del libro, las primeras galeradas corridas y las pruebas del libro montado. Hoy en el Fondo DV y MBVI de FLG.

9 No tuvieron reconocimientos públicos institucionales por tratarse de publicaciones minoritarias. Lo cual le dolió a Devoto, quien se queja de ello en más de una ocasión en su *Diario*, criticando tanto el entorno académico como a las asociaciones de librerías.

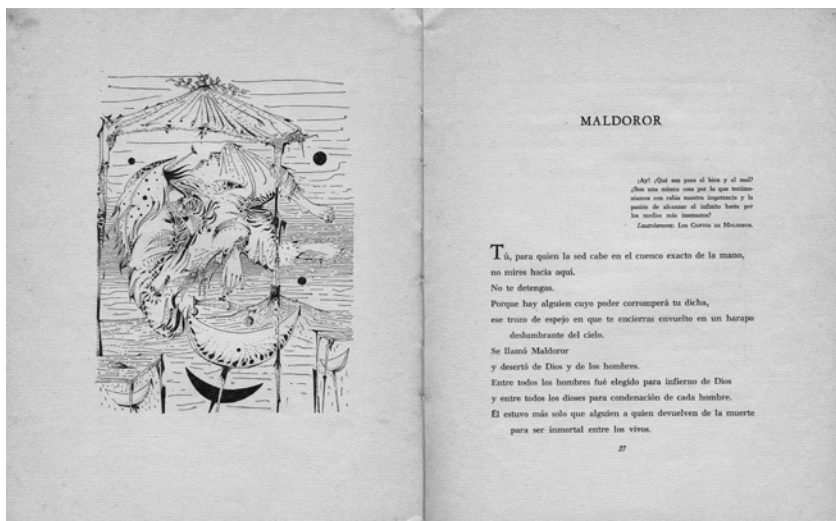
10 Se anunciaban como «quince años de buenas ediciones (1937-1952)» en el primer número de *Buenos Aires Literaria*, en octubre de 1952. Dirigida por Andrés Ron Vázquez, formaban parte de la revista Enrique Anderson Imbert, Ana María Barrenechea, Julio Cortázar, Daniel Devoto, J. L. Romero, Pepita Sabor, Alberto Mario Salas, Roberto de Pasqualis, Gregorio Santos y Oscar Ubaldi.



Olga Orozco, *Las muertes*, ilustraciones de J. Batlle Planas, Buenos Aires, Losada, 1950. Cubierta.



Olga Orozco, «El pródigo», poema de *Las muertes*, Buenos Aires, Losada, 1950. Ilustración de J. Batlle Planas.



Olga Orozco, «Maldoror», poema de *Las muertas*, Buenos Aires, Losada, 1950. Ilustración de J. Batlle Planas.

Ninguno de los dos libros ofrecidos a Gonzalo Losada alcanzó a ser publicado en aquel momento: Devoto tuvo que esperar hasta 1956 para ver impreso *Paso del unicornio* y la novela de Cortázar, *Divertimento*, no alcanzó a ver la luz sino póstumamente, en 1986. Anotaba Devoto:

A fines de enero, Baudi y yo llevamos a Losada *Divertimento* y *Paso del unicornio* para que o los publicaran —lo que no sucedió— o nos favorecieran con las franquicias editoriales a vencimiento y amortización por ventas.

Guillermito quedó en leer los originales al volver de sus vacaciones. Un par de veces recordé a Baudi que fuera, y yo lo pinché por mi lado: «Es que sé que voy a pelear con Guillermo». Yo sabía que le aliviaría ese pensar e insistí. Quedamos en ir el sábado —12— y advertimos por teléfono nuestra visita. Guillermo llamó a Baudi sugiriéndole —resugiriéndole— que fuera él solo. Baudi le contestó —creo que fue un error— que ya estaba citado conmigo en un café. Yo lo liberé de mi presencia obligatoria (¡qué estilo!), dándole a entender, sin embargo, que me hubiera gustado asistir: fuimos juntos.

Yo sabía, por Vázquez, que lo de Shorty no iba a correr. Pero creía que lo mío sí y si quería ir a Losada era para retirarlo. (Ya lo había hablado con Zamora y había reconocido que era lo único elegante: lo elegante es lo que, a la larga, es lo más cómodo y correcto). Pero no contaba con que lo mío «eran cuentos, género que no interesa a una editorial dirigida al gran público». La llamada de Baudi y el deseo de que fuera solo era para evitarse el decírmelo y que Baudi tuviera que transmitírmelo (Devoto, *Diario*, III, pp. 62-65).

El resultado fue que, tras la entrevista, ninguno de los dos libros salió adelante, pero hoy nos permite hacer unas calas en las líneas editoriales que se seguían y el rechazo que suscitaba la escritura diferente de estos escritores. Y el *Diario* ofrece una vez más interesantes claves sobre la vida interior de los escritos novelescos de Cortázar:

Y algo que me confió, explícitamente, para estas páginas. Fui a buscarle el jueves al estudio, y caminamos un poco antes de su primer encuentro con Mme. Gondel: me llevó al sitio donde estaba el First and Last (yo creo que no estuve nunca allí; pero Doris Corona hablaba de tal manera de él que bien pude decirle a Onrubia, sin mentir al contarle esto que cuento: *c'était notre fumasse...*) y me lo señaló con infinita tristeza: queda un lugarcito arrasado, suelo sin baldosas, irregular agujero en la acera: «Te lo muestro porque quiero tu testimonio. Te acordás de mi novela. [En ella se iba deshaciendo Buenos Aires]. La última escena ocurría aquí, en el First and Last; luego los personajes salían y el local se reducía a escombros. Hace un año de esto. Ahora creerán que era un símbolo». Y allí estaba el agujerito; frente —al ladito— del andamiaje del hotel en negociosa construcción.

Otra cosa que me dijo fue —un rato antes— la regocijante escena con Salazar Bondy. Yo ya sabía eso por Vázquez, pero me lo había callado. Reproduzco el relato de Shorty: «*Salazar*: me dijo Guillermo que tenía una cosa tuya, una novela [aquí hay que aclarar que S. conocía el argumento de la novela de Shorty, y que creía que a ella se refería Guillermito, lo que lo confundía todavía más porque no veía cómo encajar allí lo que oía]. Se trata de una violenta sátira. No le diré contra quién, pero es contra un director de revistas». «Me fui a casa —extrañado, no sabiendo cómo acomodar eso en tu novela— y con mi mujer empezamos a decantar los posibles atacados. Bianco no era, porque además dirige una sola revista. Quedaba solamente Vigil». Mi carcajada, dice Shorty, fue homérica. Pero a mí, Devoto, me hinchaba la manera estúpidamente hábil de buscar pretextos losadescos: y además el solo (?) expandiendo: Andrés, que me lo confió en su secreto; Salazar, Aurora Bernárdez, que, además —es deliciosa— manifestó que era cierto, y que Shorty había gozado de una larga intimidad con Vigil, lo que certificaba la necesidad y acierto de su sátira (Devoto, *Diario*, III, pp. 60-61).

Los recovecos del mundo literario dentro del laberinto bonaerense son inacabables aun sin salir a la narración de lo acontecido con cultivadores de otras artes, sobre quienes el *Diario* de Devoto proporciona gran cantidad de información. Para no extraviarse por aquel laberinto, parece oportuno, de nuevo, ceñirse al relato de episodios concretos que arrojan luz sobre la relación de los dos protagonistas de este libro y el destino de sus proyectos librescos.

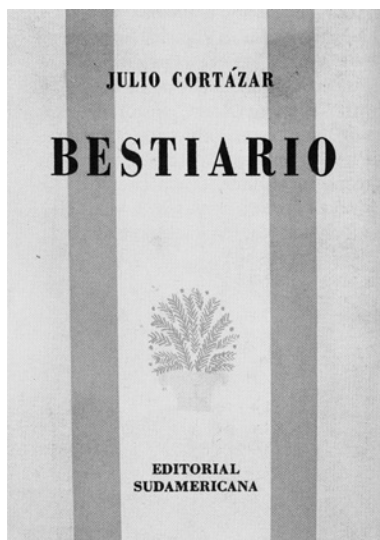
Devoto y la publicación de *Bestiario*

Julio volvió del periplo europeo y se reintegró en la vida artística de Buenos Aires, pero la idea de marcharse definitivamente a París aún se había reforzado más. Durante los meses que mediaron entre la vuelta del primer viaje y el segundo se produjo un hecho que cambió la vida literaria de Cortázar: la publicación de *Bestiario*, cuya impresión acabó el 30 de marzo de 1951, con cierta presencia tutelar de Daniel, quien escribió el texto de la solapa del libro y le dedicó un ensayo crítico, que se ha perdido. Es bien sabido que este libro de relatos fue el inicio de la fama de su autor como narrador y, en consecuencia, merece la pena analizar las circunstancias que rodearon su aparición.

En la subasta de la biblioteca de Daniel Devoto figuraba la primera edición de *Bestiario*, que Julio había regalado a su amigo con esta dedicatoria: «A Daniel amigo muy querido, con todo el afecto de Julio. 1951» (*Biblioteca Devoto Valle-Inclán*, lote 101). No solo se subastó este ejemplar, sino también otro que Julio había dedicado al poeta peruano Emilio Champion y que, por alguna razón que ignoro, acabó quedándose en la biblioteca de Daniel Devoto, quien seguramente había pedido el ejemplar dedicado para este poeta andino a quien había conocido unos años atrás en un encuentro universitario en Montevideo: «A Emilio Champion, que por amigo de Daniel es mi amigo, muy cordialmente. Julio Cortázar» (*Biblioteca Devoto Valle-Inclán*, lote 505).

Subraya este segundo ejemplar la amistad que los unía. La sintonía entre los dos era completa y el papel desempeñado por Daniel en la difusión de *Bestiario* iba a ser importante. Este libro anuda más intensamente que otros sus relaciones, porque Julio vio en los comentarios de Daniel públicos y privados la confirmación de las esperanzas que había puesto en él. La buena noticia de la aceptación del libro por Sudamericana le llegó a Julio el «lunes 24, a mediodía»: «Shorty me llama, poco después, para darme la excelente noticia —A ti, el primero— de que Sudamericana le edita *Bestiario*. Gora!» (Devoto, *Diario*, III, p. 41).

La decisión de publicarlo fue tomada por Julián Ugoiti, que era el gerente de Sudamericana y, además, el presidente de la Cámara Argentina del Libro. El domingo 15 de abril de 1951 volvió a referirse Daniel a *Bestiario*, ahora a su esperada salida:



Julio Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951. Cubierta

Otra: *Bestiario*. Paso a saludar a Shorty a su estudio, días pasados. Me dice: «¿Sabes una cosa linda? Salió *Bestiario*. Lo tengo en casa. Estaba listo hace dos semanas, pero Urgoiti, con muy buen sentido, sabiendo que estos días los libreros estaban locos con los libros de texto, ha demorado la distribución, y para no causarme molestias no me había dicho nada. Y hay otra cosa linda, que vos no sabés: tiene una solapa...». Porque, a su pedido —por no hacerla él, cosa natural— yo había hecho la solapa y, naturalmente, no era la cosa idiota para libreros, sino la cosa idiota para lectores de calidad, y los de la Sudamericana dudaban; pero al fin salió Don Ricardo (tengo que hablar más delante de él, largo) contra López Clausá y apareció la solapa. Anoche en lo de Salas, mientras veíamos el libro, dijo que le había encargado a Raúl Vázquez varios ejemplares para algunos amigos. Y mientras Shorty se preparaba para un *speech*, agregué. «...y le pregunte qué rebaja me hacía si llevaba las solapas solamente». *Tableau* (Devoto, *Diario*, III, p. 52).

Bestiario llevaba, en efecto, en la solapa un texto de Devoto, anónimo en la primera edición, pero firmado desde la segunda edición como «D. D.». Dice así:

La realidad no es simple. Siempre existe un reverso; todo tiene su sombra; hasta la tierra, aunque solo podamos verla fugazmente proyectada en otros cuerpos celestes.

Tarea semejante es la que emprenden [*sic*] —la que logra cumplir— este libro de Julio Cortázar: mostrar la sombra de la realidad —tan extraña que parece inventada— por su fugaz contacto con la realidad misma. Es así como alcanza a hacernos entrever la profundidad real de las puertas del Cielo que todos llevamos cerradas en nosotros; es así como un palíndromo recorre, bumerán de palabras, el universo, para venir a golpearlos en el pecho.

Toda casa está tomada por presencias oscuras que creamos; en toda vivienda, en cada habitación de vivienda hay un tigre que circula incansablemente, y todo ómnibus, puede llevarnos al ignorado sitio que deseamos —que no deseamos, que no queremos saber que deseamos— visitar. *Bestiario*.

Sí, el tigre y las hormigas, y los conejos, y Circe con sus animalitos disfrazados. Pero el verdadero bestiario es el de alrededor, el bestiario que integramos acechándonos. Y la perspicacia, la astucia y la paciencia que se necesitan para sorprender el pudoroso avance de nuestra fauna civilizada esperan con paciencia al perspicaz lector astuto que salte por sobre estas vallas de solapa y se pasee, para su propio gozo, por este inusitado *Bestiario*. (D. D.).¹¹

En el archivo de Daniel Devoto he encontrado también una copia del texto original con el título «Solapa para Shorty», que después corrigió con pluma como «Solapa para *Bestiario*». Dice así:

La realidad no es simple: esta misma solapa, la luna y las baldosas tienen otra faz. Siempre existe un reverso; todo tiene su sombra; hasta la tierra, aunque solo podamos verla fugazmente proyectada en otros cuerpos celestes.

Tarea semejante es la que emprende —la que logra cumplir— este libro de Julio Cortázar: mostrar la sombra de la realidad —tan extraña que parece inventada— por su fugaz contacto con la realidad misma. Es así como alcanza a hacernos entrever la profundidad real de las puertas del Cielo que todos llevamos cerradas en nosotros; es así como un palíndromo recorre, bumerang de palabras, el universo, para venir a golpearlos en el pecho.

Toda casa está tomada por presencias oscuras que creamos; en toda vivienda, en cada habitación de vivienda hay un tigre que circula incansablemente; y todo ómnibus, puede llevarnos al ignorado sitio que deseamos —que no deseamos, que no queremos saber que deseamos— visitar. *Bestiario*.

Sí, el tigre y las hormigas, y los conejitos, y Circe con sus animalitos disfrazados. Pero el verdadero bestiario es el de alrededor, el bestiario que integramos acechándonos: ese bestiario que solamente Julio Cortázar sabe mostrarnos. Y la perspicacia, la astucia y la paciencia que se necesitan para

11 Se repitió en los catálogos de la editorial con variaciones y al final añadía este párrafo: «Pero... ¿No he dicho estas mismas cosas otras veces? ¿No me estoy repitiendo? Estoy viviendo y mi vida es escribir, como la tuya, lector, es ahora leerme. En todo caso es para mí nuevo. Y el eco que te llegue de pasadas cosas mías te dará otra nota que la que ahora oyes».

sorprender el pudoroso avance de nuestra fauna civilizada esperan con paciencia al perspicaz lector astuto que salte por sobre estas vallas de solapa y se pasee, para su propio gozo, por este inusitado Bestiario.¹²

Las variaciones son mínimas entre el texto original y el publicado salvo que suprimieron en la solapa un par de frases. Era un texto comercial de compromiso, pero adelantaba lo que pensaba Devoto del libro sugiriendo una interpretación de la colección de relatos. El *Diario* proporciona otras noticias curiosas acerca de la primera recepción del libro. El 28 de abril escribía:

Shorty nos confía impresiones de *Bestiario*; apunto esta, deliciosa, de Mary, la secretaria de la Cámara del Libro: mientras todo el mundo considera que la *Carta* es nauseosa, Mary dice, muy convencida: «¿Qué? Ya que hay que vomitar, ¿qué más lindo que vomitar un conejito?».

Emma Speratti me confiesa su reacción ante algunos cuentos: «después de *Bestiario* estuve media hora haciéndome aire». Cree que *Lejana* es quizás el mejor (no estoy por contradecirla, casi, aunque quizás *Bestiario*... Pero son dos ejemplos de perfección diferente). Baudí, en cambio, prefiere casi *Los reyes*. Creo que sí y que no. *Los reyes* son lo perfecto estático (dentro de todo el resto). *Bestiario* es la perfección de un comienzo de perfección con devenir incluido, comprometido. Creo que la reacción de Emma es la que más regocijaría a Shorty. Le voy a copiar este pasaje (Devoto, *Diario*, III, p. 56).

Y en otro momento anota una curiosa apreciación sobre cómo los cuentos fantásticos de *Bestiario* se hacían todavía más sorprendentes traídos a situaciones imprevistas:

El sábado pasado visitamos (con Ana María, que llega antes) a Sonia Henríquez Ureña, que está en cama.

Ana María le pregunta si no produce conejitos, en el departamento prestado en que habitan: ¡y resulta ser el mismo que habitó Cortázar, el que describe en su *Carta*! (Devoto, *Diario*, III, pp. 72-73).

Daniel seguía con todo detalle la difusión del libro, que tanto estimaba y que había visto nacer y crecer paso a paso. Lo comentó con mucho más detalle en una crítica que le mandó a Julio, quien quedó muy impresionado al leerla. Lamentablemente se ha perdido, pero quedó mencionada así en su *Diario* el 13 de mayo de 1951, tras referirse a cómo se ganó la

12 Fondo DD y MBVI de FLG.

confianza de Alonso Zamora Vicente tras comentarle las notas sobre la guerra que había escrito este:

¡Y si escribo bien, yo! Seis páginas de máquina, dos y cuatro, en dos saques, le mandé a Shorty por *Bestiario* y por él. Le dije todo lo que pensaba, todo bueno, de su libro y de él. Sé que le ha causado un gran gusto, el que yo esperaba. Su carta me lo prueba, y su conducta. Delicia de gente, qué cómodo y no inútil le hace sentirse a uno (*Devoto, Diario*, III, p. 60).

La respuesta de Julio sí se ha conservado. Cuando Cortázar decidió realizar su segundo viaje a París, le escribió a Daniel una extensa carta que es una autobiografía espiritual del camino que había recorrido hasta ese momento. La carta que Devoto le había dirigido con comentarios detallados de los cuentos de *Bestiario* y sobre él desataron la confesión de Cortázar, que le comentó lo decisiva que había resultado su amistad desde que se inició en Mendoza donde Devoto se aficionó a leer los escritos aún abocetados e inéditos del desconocido escritor e incluso a coleccionarlos. La carta de Julio —véase su texto completo en los *Textos inéditos*— es una de sus más emotivas revelaciones autobiográficas y sintetiza lo que vengo contando hasta aquí de la amistad entre los dos escritores. Contiene un reconocimiento explícito de lo que significó para él su contacto con Daniel y con otros amigos que lo sacaron del aislamiento, haciendo que recobrara la confianza en la escritura, que veía culminada ahora felizmente en *Bestiario*. No pudo ser más explícito:

El aliento que tú —pienso también en Alberto y en Pocho [Etelinda Lordi], que es volver a pensarte— me han dado desde que nos conocimos (ese hecho sencillo y hermoso de conocernos y estar juntos) se llama hoy *Bestiario* como ayer fue *Los reyes*. Viví largos años solo, sin consejo, dado a un orgullo seco, a un hacerme a mí mismo sin controlar ni acicate.

Reiteró en parte el círculo de amigos íntimos que comparecían ya en la carta que le había dirigido antes de emprender el primer viaje a Europa. Devoto mantuvo siempre un lugar especial en su intimidad tras esos años de intensa relación. Cortázar contaba los tiempos felices de estudiante en la Escuela Normal, que dieron lugar a *Presencia* como un canto a las experiencias vividas en plenitud durante aquel tiempo. Después, sin embargo, se aisló en sus lecturas y fue acostumbrándose a vivir en soledad la pasión literaria hasta que su encuentro en Mendoza fue una puerta que le abrió a la esperanza, encontrando en él un cómplice completo. Daniel comenzó a leer

con fruición los cuadernos con cuentos de Julio y hasta le robó uno de ellos donde estaba abocetada una novela. Venía en realidad a ocupar el lugar de amigos anteriores, algunos desaparecidos en plena juventud —Alfredo Enrique Mariscal y Paco Reta—, lo que le hundió más todavía en la soledad y en la bebida. Hasta evocaba una vez más su encuentro cruzando la calle en Mendoza que había resultado decisivo en el inicio de su amistad. Un tiempo pasado y hasta cerrado de lo que más y mejor salvaba era a Daniel: «Créeme, nadie más ha entrado nunca en él, quizá porque será lo más puro que me lleve conmigo —si a uno le es dado quedarse con una imagen final bajo los párpados».

Y Cortázar volvía a insistir una vez más sobre su propósito de marcharse a París como una decisión ya tomada e irreversible que haría que cambiara su forma de relacionarse por la distancia. La firmeza de la decisión no impedía el dolor por la partida dejando atrás a seres queridos, tanto la familia como este grupo de amigos íntimos o a Aurora Bernárdez, a quien trató mucho en estos últimos meses antes de partir, lo que explica que no tardara mucho en trasladarse también ella a París después.¹³

En *Bestiario* cristalizaban de una manera satisfactoria para Cortázar sus experiencias de lector, de traductor y de los tanteos en escritos anteriores. La elaboración del libro entre 1947 y 1950 fue el proceso de maduración de su voz, que se fue perfilando en lo escrito en aquellos años y que en parte quedó inédito. En *Bestiario* encontró al fin un modelo de escritura de cuentos propio donde en potencia podía ver lo que pensaba hacer en adelante. Nacía de su singular trayectoria hasta entonces, en la que vivió aislado, estudiando y escribiendo sin descanso mientras vivía en medios indiferentes, cuando no hostiles. Durante sus años como profesor se había sentido agobiado de la mediocridad del entorno y ahora iba a elegir el alejamiento del país para seguir su tenaz camino, alejándose del ruido ensordecedor y castrante del peronismo, cada vez más clamoroso con su delirante populismo.

Ese sentirse distinto está en la raíz de la escritura de Cortázar y también la costumbre de no aceptar las cosas como le habían sido dadas, des-

13 Daniel Mesa ha propuesto como uno de los ciclos fundamentales de la poesía de Julio Cortázar el derivado de su relación con Aurora, que fue dando lugar a distintas entregas de «larga distancia» (Mesa, 2015).



Julio Cortázar y Paco Reta. Fotografía anónima. Colección CGAI

cubriendo otros ángulos de contemplación y de experimentación con el lenguaje con el que mantenía las habituales relaciones de los políglotas: cierta desconfianza en la capacidad comunicativa del lenguaje y a la vez la firme voluntad de indagar en los resquicios de las palabras y el deseo de fantasear con ellas como con tantas otras cosas a sabiendas de que es mucho más lo que sugieren que lo que explican. Al alejarse de Argentina, lo hacía del ruido de la política y de los aires adversos que flotaban en el ambiente para espíritus libres y experimentadores como el suyo. Pero lo hacía con la certeza de estar escribiendo lo que quería, dueño de una lengua que construía a la medida de sus ideas en continua recreación. Tomando aquella distancia, protegía su lengua artística y preservaba su diferencia tan dolorosamente alcanzada.

Son muchos los aspectos que cabría comentar de *Bestiario*, comenzando por la constitución de su mundo fantástico, que lo ha convertido en un clásico del género. Pero no es este el objetivo de este libro. Bastará, por lo tanto, con remitir a su situación en la literatura fantástica argentina de

medio siglo de la mano de Mario Goloboff, que lo hace con gran claridad, recordando a maestros del cuento como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández; por otro lado, a Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti. A todos ellos los leyó con intensidad Cortázar durante los años más oscuros. Entre unos y otros estaban configurando modos de literatura fantástica que han alcanzado después un enorme desarrollo y proyección, convirtiendo los cuentos de *Bestiario* en una de las cumbres más elevadas (Goloboff, 2014, pp. 57-67).

Cortázar se veía extraño en un país cada vez más constreñido por el peronismo. Crecía cada día el deseo de salir de Argentina. Como les ocurría a otros miembros de su grupo, aunque fuera con menor radicalidad. El 28 de mayo de 1951 escribió Devoto en el *Diario* sobre una de sus reuniones:

Llegan los deslumbrados Jonquières de Europa. El domingo a la noche paso la velada con ellos (y Sorthy y los Arias) después de piantarme en forma vergonzosa de casa de Barander, que me presta varia *Psyché*. El sábado anterior, cena en *tête-à-tête* con Alberto (Pocho en un copetín o algo así). Hacía tiempo que no hablábamos largo y nuestro (Devoto, *Diario*, III, p. 68).

Cada viajero que volvía de Europa llegaba inflamado de emociones y fascinado por las obras artísticas que había visto en el viejo mundo. Lo aprendido en los libros cobraba toda su realidad ante aquellos ojos que tanto esfuerzo había realizado para verlo. Europa era el gran referente cultural con sus siglos de historia. Y ciertamente esto aún aumentaba más los deseos de otros viajes, como le sucedió a Julio.

El 22 de mayo de 1951 solicitó a la Universidad de Cuyo una certificación de las enseñanzas que había impartido allí para solicitar una beca en Francia con el fin de ampliar aquellos estudios (Cortázar, *Cartas*, I, p. 319). Tras presentar la candidatura y la documentación pertinente, el 24 de julio le confirmaron que se le había concedido una beca de diez meses, que disfrutaría de octubre de 1951 a julio de 1952. El proyecto que había propuesto en su memoria consistía en realizar un estudio de las relaciones entre la novela y la poesía francesa contemporánea con la literatura inglesa. Un territorio en el que se encontraba cómodo, pues eran materias sobre las que había leído y escrito con continuidad.

Comenzó de nuevo a reunir fondos con para financiar el viaje, vendiendo ahora el resto de la colección de música de *jazz* que había empeza-

do en 1933 tal como le contaba a Fredi Guthmann, a quien venía consultando sobre la nueva aventura europea:

Tuve que vender íntegra mi discoteca de *jazz* (no sonría mefistofélica-mente) y le aseguro que me fue un dolor grande, porque ese tipo de disco es irremplazable. Yo la había empezado en 1933, con mis primeros pesos; con otros estudiantes amigos nos reuníamos en un sótano, con una vicrola a cuerda, para escuchar a Louis Armstrong y a Duke Ellington. Después pude agregar otras cosas y llegué a tener unos doscientos discos de primera línea.

[...]. Me llevo a París *un solo disco*, metido entre la ropa; es un viejísimo blues de mi tiempo de estudiante, que se llama *Stack O'Lee Blues* y que me guarda toda la juventud (Cortázar, *Cartas*, I, p. 336).¹⁴

Antes de partir comprometió traducciones con la Editorial Sudamericana que cobraría su madre en Argentina, disponiendo así de algunos recursos más para vivir. Trató también de conseguir algún trabajo en París que completara los ingresos de la beca e inició las gestiones para alojarse en la residencia del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria.

El 15 de octubre tuvo lugar su despedida en el puerto de Buenos Aires, embarcándose en el *Provence*, curiosamente el mismo barco en el que partiría para Europa también Daniel Devoto unos meses más tarde cuando fue becado por el Gobierno francés en una convocatoria posterior.

Otra vez dejaba Julio tras de sí el vacío entre sus personas más allegadas en unos meses que estaban resultando desoladores, pues también otros amigos cercanos iban emigrando a diferentes países tomando distancia del agobiante peronismo. Las sensaciones encontradas del abandono del propio país acaso pueden encontrarse resumidas en el poema «El encubridor»:

Ese que sale de su país porque tiene miedo,
no sabe de qué, miedo del queso con ratón,
de la cuerda entre los locos, de la espuma en la sopa.
Entonces quiere cambiarse como una figurita,
el pelo que antes se alabraba con gomina y espejo
lo suelta en jopo, se abre la camisa, muda
de costumbres, de vinos y de idioma.

14 Aquel viejo *blues* contaba la historia del asesinato de Billy Lyons por «Stag» Lee Shelton en San Luis (Misuri) en las Navidades de 1895. Había pasado al folclore, pero Mississippi John Hurt (1892-1966) realizó la versión del tema que se consideró definitiva en 1928.

[...]. A ratos se pregunta cómo pudo esperar todo ese tiempo,
para salirse del río sin orillas, de los cuellos garrote,
de los domingos, lunes, martes, miércoles y jueves.
A fojas uno, sí, pero cuidado:
un mismo espejo es todos los espejos,
y el pasaporte dice que naciste y que eres
y cutis color blanco, nariz de dorso recto,
Buenos Aires, septiembre.

Aparte que no olvida, porque es arte de pocos,
lo que quiso, esa sopa de estrellas y de letras
que infatigable comerá
en numerosas mesas de variados hoteles,
la misma sopa, pobre tipo,
hasta que el pescadito intercostal se plante y diga
basta

(Cortázar, *OC*, IV, 2005b, pp. 335-336)

No podía faltar la narración de la marcha de Cortázar para Europa en el *Diario* de Devoto, aunque lo hizo con cierta distancia, tras haber dejado de escribirlo un tiempo. El 1 de enero de 1952 escribió Daniel:

Me resuelvo a volver aquí. «Tu diario es lo mejor que has hecho» (o casi), me decía Zamora, ya tan lejos. Se fue Cortázar (anteojos negros, para tapar los párpados colorados, al llegar Aurora; cartas desinfladas desde París), se fue Alonso (últimos días que volaban: lo veía tan cerca y tan lejos, según los momentos; él se encargó de probarme que siempre estaría cerca, al tanto de todos mis problemas, comprensivo y discreto como es, amigo claro, hoy —*Pelléas* de Fauré— lo he estado pensando); se va Pepita, ya no el 2, sino el 8: «¡Qué solo te vas a quedar!», me dice, y es cierto (Devoto, *Diario*, III, p. 78).

Alonso Zamora Vicente había terminado sus años como profesor en la Universidad de Buenos Aires, regresando a España para reintegrarse en su cátedra. Devoto añoraba su fructífera tutela intelectual y amistosa:

La partida de Alonso también fue sensible, pero en largo. No llegaba nunca. Se lo confesé y estaba de acuerdo: «Ahora es en serio», fueron, creo, sus últimas palabras en el abrazo. Lo extraño, pero pertenece (yo pertenezco) a otra época. Pertenece conmigo a la edad anterior a los «Sobre prétexte» (cuando vi ese título de Mauriac creí que era un *roman-à-trois*). Estoy más viejo, quizás. Pero solo quiero trabajar. Lo demás me importa menos (Devoto, *Diario*, III, p. 82).

Ya instalado en España, Zamora Vicente procuraba dar a conocer a aquellos escritores jóvenes argentinos que tanto le habían fascinado y con

quienes había convivido. Se convirtió en uno de sus primeros, si no el primero, difusores de su obra entre nosotros y después los acogió siempre generoso cuando vinieron a Europa (Zamora Vicente, 1953).¹⁵ Devoto se hizo eco en su *Diario*: «Y más flor ahora que Zamora habla en Salamanca de Shorty y de mí. Con justicia, al parecer más de Shorty» (Devoto, *Diario*, III, p. 90).

Otros amigos cercanos iban alejándose para tratar de cumplir sus sueños profesionales —como el arquitecto Eduardo Catalano— o simplemente huyendo de la agobiante situación política. Volviendo a escribir su *Diario*, Devoto encontraba una manera de desahogarse. El 1 de febrero mencionaba a Cortázar:

Pepa se fue. He recibido dos tarjetas (y dos de Alonso, y una carta —tan difícil de contestar— de Shorty; y ahora una carta-examen de Guida Kagel, muy linda). Los últimos días, Pepita se nos ablandó un poco; la cantidad de cosas de último momento, y los nervios y el irse, hicieron que Emma y yo le tuviéramos que tomar el pelo, el día anterior, y se puso un poco en cafa, pero estaba un poco sensible. En el aeródromo fue más fácil. La madre no fue, luego, de vuelta (nos llevó Mario Levantini) café con leche en lo de Cortázar que nos animó bastante (Devoto, *Diario*, III, p. 82).

Las últimas páginas del *Diario* de Devoto están llenas de melancolía y de sensación de estar viviendo el final de una época tanto para Argentina como para ellos mismos, que entraban en la madurez. En parte escribía las últimas páginas por cansancio y con cierta inercia. El 21 de julio: «Bueno: está la revista, el trabajo, la probabilidad de la beca (me vaya o no), los

15 El tercer escritor mencionado era Alberto Mario Salas. Sobre el carácter precursor de sus estudios, véase Rovira (2017). Decía ya entonces Zamora Vicente de Cortázar: «Cuando escribe parece que deja caer las palabras pesadamente y frenadas, y luego las abandona con cierto ritmo lento, temeroso de que se hagan daño al tropezar con el bajo suelo» (p. 321). Comentó *Los reyes* (1949) y *Bestiario* (1951), diciendo de este: «Lo importante es el indudable vértigo, el escalofrío ante las posibles situaciones. Cada cuento de *Bestiario* es un alocado luchar con una serie de fuerzas ignoradas pero presentes, que viven silenciosas al dorso de la real peripecia. Son diálogos con la sombra, con el trasmundo más cercano, el que puebla nuestra propia casa, nuestro inesperado dolor de cabeza, nuestro pobre viaje en autobús, tarde de domingo al aire, las tapias del cementerio en el camino». De Devoto, Zamora Vicente comentó *Canciones de verano* con su «anhelo de claridad o necesidad de que nada quede en zonas oscuras o semi-iluminadas». Su «Claridad de misterio». Una claridad que hallaba también en las prosas de *El llamador* de Alberto Salas. Continuó con esta labor difusora en otros escritos Zamora Vicente (1950 y 1953b).

amigos. Todavía se respira. Pero estoy muy cansado para seguir hoy» (Devoto, *Diario*, III, p. 98).

Varios de sus mejores amigos habían emigrado a otros países y las dificultades políticas crecían; un día sí y otro también comprobaba cómo caían personas de puestos de responsabilidad por razones políticas. Anotó algunos comentarios fugaces pero duros y hasta un punto enigmáticos para el lector actual:

Chiche: ¿Viste que fue profético Shorty con el hueso?

Arias: Estaba pensando lo mismo. Y el día, igual, gris, así (Devoto, *Diario*, III, p. 99).

El mismo no tardó en aceptar la beca que lo llevó a París. Durante aquellos años se produjo una auténtica desbandada de intelectuales argentinos en todas las direcciones. Algunos regresaron después, pero tras difíciles periplos. Una de las personas más cercanas a Daniel Devoto, Pepita Sabor, a quien he mencionado en diferentes ocasiones, puede servir de ejemplo de la desolación de estas vidas en aquellas fechas. El 17 de octubre de 1952 le escribió desde Bogotá:

Queridísimo Dany:

«Perón cumple así: 145 instituciones de beneficencia de la Fundación Eva Perón, etc., etc., etc...» La radio me recuerda constantemente, pasando avisos como el que te digo, que hoy es nuestro glorioso 17 de octubre.

Te pongo estas líneas porque ya debes estar con un pie en el estribo y, como no debes tener ni tiempo para escribirme, te escribo yo. No sé qué decirte, salvo que te deseo todas las satisfacciones y alegrías posibles en el viejo mundo, y que París te sea grato y lo pases bien. No te digo que aprendas, porque lo más seguro será que no aprendas nada, no porque dude de tu amor al estudio, sino porque dudo de que los profesores sepan más que tú. Dentro de poco hará un año que no te veo, salvo en fotografía. Pero sí hará un año que no hablamos, que no paseamos, que no estamos juntos de esa manera única en que podemos estarlo tú y yo. Y pasará otro año más sin ti. ¿Te das cuenta de que cuando nos volvamos a ver estaremos ya casi en los 40? No sé por qué, pero estoy triste. No quisiera que te fueras, sobre todo porque creo que vuelvo a esa a fin de año, no sé si para quedarme (ya sabes la oferta de D. Julián) o para volver a salir (Penna me propone, sin mayores esperanzas, a la UNESCO para dirigir un centro de documentación a fundarse quizás en Río, quizás en Lima). De todos modos, creo que me voy de aquí. Cada día más, porque cada día me entiendo menos con el jefe y con la gente de por aquí. En fin, estoy muy desorientada y desconcertada, pero tengo poco tiempo para decidirme, y menos para pensarlo. Dios dirá. Entretanto, tú te vas, y eso es lo único, por ahora, seguro. No sé cómo reiterarte mi cariño, que tú sabes «permanente y verdadero», como me lo dijiste una vez. No sé cómo,

pero te lo reitero, con mi agradecimiento por tu bondad, por tu generosidad, por tu maravillosa capacidad para no pedir nunca nada y darlo todo. Te quiero inmensamente, y te siento, yo a ti, lo permanente y verdadero de mi vida.

Te quiero infinitamente, te abrazo mucho, te beso con mi inmenso cariño, te digo que seas feliz, que tengas buenos amigos en París, que te recordaré siempre siempre, que te extrañaré inmensamente, que me da rabia y alegría que te vayas, que no me resigno, que te felicito, que estoy llorando, y que te necesito como nunca, y como siempre.

Tuya

Pepita¹⁶

Habían pasado unos meses y era ahora Daniel Devoto quien iniciaba un incierto viaje a Europa. El ir-venir de unos y otros removía sus raíces continuamente. El desarraigo era una amenaza permanente y se hacía todavía más intensa y evidente en fechas marcadas políticamente, como el 17 de octubre, en que se conmemoraba el destierro de Perón y cómo fue liberado por sus seguidores.

Sobrevivir en París: de las anécdotas a su categorización

Una vez instalado Cortázar en París, el corresponsal argentino con quien más contacto mantuvo fue Eduardo Jonquières; también con Daniel cruzó cartas en los meses siguientes, pero se han extraviado. En las cartas a Jonquières se constatan las vicisitudes de su difícil adaptación a la nueva vida. El 18 de enero de 1952 se quejaba de su aislamiento, recordando amigos comunes en Buenos Aires sobre quienes le pedía información:

Si tú ves ahora seguido a Baudi, no es menos cierto que, estando yo allá, no lo veías tanto, y sobre todo no te incluías en ese círculo muy estrecho que abarcaba a Daniel [Devoto], Alberto [Salas], Jorge [¿D'Urbano?] y Baudi [Luis Baudizzone], que era mi círculo *cotidiano*. Al escribirle yo a él, lo justo era que aludiese al grupo y no agregara a nadie más —Castagnino, por ejemplo, o García Onrubia. Ya ves que tus cavilaciones son injustas para conmigo y mucho más para contigo mismo.

[...]. Aquí ha entrado Sergio hace un rato, y al ver que te escribo se ha quedado quietecito en un sillón y me ha hecho un dibujo en papel avión para que te lo envíe de su parte.

16 Fondo DD y MBVI de FLG.

[...]. Dile a Danny que estoy muy apenado por su silencio, pero que le escribiré otra vez para probarle mi buen corazón. Me alegra de veras que veas a Baudi. Lo quiero tanto, ha sido un camarada admirable y uno de los hombres que más confianza me ha merecido. Te juro por los dioses que veré a Bayón, pero no a Gischia, al menos por ahora (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 346-348).

Se refería en los últimos párrafos a otros artistas e intelectuales argentinos instalados en París como él. Al pintor Sergio de Castro —con quien había hecho amistad en el primer viaje— y a Damián Bayón, después conocido crítico de arte, que residía también en París. Con ambos mantuvo una larga relación amistosa, pero no con el pintor León Gischia al parecer.

Aun tomadas fragmentariamente estas cartas, se evidencia la nostalgia de Argentina y de los amigos dejados allí, siempre con una especial mención de Daniel Devoto, a quien reprochaba que no le escribiera con más frecuencia. La aclimatación a París no le resultó nada fácil a Julio y le apenaba, además, no tener más noticias de los amigos. Nuevamente desde París escribe el 21 de abril de 1952 a Jonquières y María Rocchi:

En cuanto a Daniel, me resigno a seguir sabiendo de él a través de María y de ti, porque el muy doctor se ha olvidado de su amigo. Sin duda su instalación —que me describes— lo absorbe por entero. No hay como tener casa para volverse serio y dejar de lado las pamplinas de la correspondencia con los conocidos. (Advertirás que escribo todo esto con la secreta esperanza de que ese maldito acridio lea estos párrafos y se ponga verde) (Cortázar, *Cartas*, I, p. 370).

El recuerdo de Daniel se cuela en los momentos más imprevistos de su vida y prueba el importante lugar que tenía en ella. El 14 de junio le escribía a Jonquières en estos términos: «Voy por partes, como enseña Daniel, para no olvidarme nada» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 381). Habían conversado largamente sobre qué ver y qué hacer en París. Julio —tan dado siempre a husmear en lo desconocido a la espera que surgiera la sorpresa reveladora—, no dudaba en perderse por los lugares más insólitos de la ciudad. Daniel Devoto compartía esta curiosidad y, cuando viajó a París, ya había estudiado con cuidado la ciudad y se había asesorado con personas que conocían con detalle la capital francesa. En su archivo se conservan varios folios mecanografiados de una guía artesanal acerca de lo que no podía dejar de ver y conocer en París. Pueden corresponder a la preparación del

viaje. La ensoñación de la ciudad del Sena con su fuerte poder de imantación precedió en los dos casos a su instalación en ella. Compartían datos y sueños aun antes de viajar allí. De modo que, cuando Julio supo que Daniel se había presentado a una convocatoria de becas para ir a estudiar a París, se llenó de emoción y de expectativas ante la posibilidad de que viniera a estar con él:

La noticia de que Danny se presentó a las becas me tiró al suelo. ¡Que la gane, que la gane! En justicia la tiene ganada, porque ¿quién le pincha el poncho a nuestro Doctor? Pero me parece casi irreal pensar que en ese caso vendría a París. ¡Con lo que no le gusta venir! ¡Y qué alegría si viene! ¡Tú te lo imaginas a Daniel en un bistró de la rue Montmartre? Le voy a escribir en seguida aunque no lo merece (esta lapicera tiene hemorragias) pues el malvado se olvidó de mí tiempo ha. Si viene a París, ya se va a acordar... (Cortázar, *Cartas*, I, p. 382).

El nunca apagado recuerdo del amigo se reavivaba con estas noticias y se alegraba de que fuera saliendo adelante en la vida:

Por supuesto que me acuerdo mucho de Danny (y hasta de algo que se llamaba «Palabras para el canto de Danny», mirá que memoria lujosa); me alegra mucho verlo tan bien lanzado en la vida. Tienes mucha razón, estamos viejos, y de pronto los primeros pasos independientes de los «chicos» nos valen como un espejo mucho más implacable que el de azogue (Cortázar, *Cartas*, I, p. 384).

No dejaba tampoco de enviarles copias de sus cuentos a Eduardo Jonquères y María Rocchi para que los leyeran y se los pasaran después a Aurora Bernárdez y a Daniel. El 9 de agosto realizó un envío con estas indicaciones:

Me gustaría mucho que des a leer estos cuentos a Aurora (a quien ya dije que te los mandaba) y a Danny. Espero tu parecer, porque estoy, como siempre, lleno de dudas y reparos. Atácame sin miedo, ya sabes que yo me defiendo con la misma fuerza. También me gustaría mucho saber qué piensa María de estas cosas (Cortázar, *Cartas*, I, p. 398).

Y unos días después, el 24 de agosto, volvió a mencionar el envío y que eligiera el cuento que quisiera para la revista *Sur*, mientras que de los otros podía sacar Daniel uno para la revista que estaban poniendo en marcha:

Hablando de paquetes, te mandé otro con cuatro cuentos (creo que ya te lo dije). Elige uno para *Sur*, y dale el resto a Daniel, para que a su vez saque uno para su revista. *Pero elige tú primero* (Cortázar, *Cartas*, I, p. 401).

Del mismo día es otra carta a Daniel de Julio, respondiendo a la invitación a colaborar en la revista *Buenos Aires Literaria*, la revista aludida.¹⁷ Trata sobre su puesta en marcha y la invitación que le cursaron para colaborar en ella. Cortázar contestó a la invitación con una misiva llena de guiños irónicos y que se puede transcribir en parte de la reproducción facsímil en el catálogo de la subasta de la biblioteca y archivo de Devoto donde fue vendida:

París, agosto 24 / 52

Danny my boy,

Gracias por inmortalizarme a través o mediando *Buenos Aires Literaria*, (horrendo título, en una época en que la literatura está en quiebra como tal, y solo en el Río de la Plata pueden seguir creyendo en ella).

El comité de redactores no me inspira la menor confianza, aparte de Alberto y José Luis. Anderson es puro chiqué porque no va a trabajar en absoluto (más o menos como «Ansermet» en la lista de *SUR*),¹⁸ y los otros, contigo a la cabeza, me inspiran serias dudas. Por supuesto que te ruego hagas circular esta carta en la primera sesión, para que nadie se llame a engaño sobre la calidad de mi teleingreso a la revista. Vázquez no debería perder su valioso tiempo en juntarse contigo. Di Pasquale y Ubaldi proceden con tanto calor como inexperiencia al suponer que Vázquez y Anderson y tú vais a hacer algo serio.

En cuanto a Alberto, me imagino *qu'il s'en fait pas mal*, y José Luis vive en Adrogué. No espero ver siquiera un primer número.

Todos perdemos el tiempo y ustedes perderán plata. Más que imbécil debería ser el librero o el fabricante de radios que les dé un aviso.

Además, el sumario será pésimo, con poemas tuyos y crónicas sobre cosas insignificantes. Habrá un triste editorial lleno de promesas incumplidas por adelantado. El papel será de mala calidad y mi cuento saldrá como siempre plagado de erratas. No tengo la más pequeña intención de escribirle a Jonquières párrafos que ustedes puedan usar. Para vampiros, los de Transilvania [...].

Por lo demás, tu referencia a «sueldos módicos» me gusta. [...], que me quedaba por colaborar en ese baúl de [...] por una cantidad aceptable, les haré un buen correo [...], mandaré a ustedes, sin tener que mezclarlo al pobre en adelante. De modo que a ver si te enteras.

Con respecto al cuento no me queda otro recurso que [...] muy pocas ganas. Mandé cuatro a Eduardo. Él elegirá [...] y tú dispondrás de los otros. *Pick your choice* [...].

17 *Biblioteca Devoto Valle-Inclán*, lote 1.058, pp. 84-85. Reproduce el sobre y las dos páginas de la carta, superpuesta en parte la primera sobre la segunda.

18 Ansermet fue el director de orquesta que animó y canalizó algunos de los grandes proyectos musicales de Victoria Ocampo en aquellos años en Buenos Aires. Véase Corrado (2010), en especial el capítulo «Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad» (pp. 135-162).

Reservando que te ganarás la beca y que vendrás, con lo cual se pudrirá la revista de la que no dudo eres el «animador» (las comillas son para darle sentido radiofónico). No importa, ven lo mismo. Dile a todo el comité que venga. Aquí uno tiene la ventaja de leer tranquilamente las revistas que hacen los demás, es más seguro e higiénico.

Si publicas el cuento, que las abominaciones de Babilonia caigan sobre tu hemicráneo si no cuidas *tú mismo* las pruebas.

Gracias, un abrazo a los colegas y no te aflijas: con el número 2 nace la pena

Julio

Se estaba refiriendo al cuento «Axolotl», que apareció en diciembre de 1952 en el número tres de *Buenos Aires Literaria*, salvados los escollos de ese número dos fatídico al que se refería con ironía Cortázar en su carta (Cortázar, 1952).¹⁹ Y, como era habitual, descargaba en Daniel la responsabilidad de que se editara sin erratas. Fluía la información de un lado a otro del Atlántico y Julio compensaba las soledades parisienses con esta correspondencia amistosa.

Al fin, se cumplieron todos los trámites de la beca de Daniel para residir en París durante unos meses y, además, Aurora Bernárdez también decidió viajar a París, lo cual supuso un cambio total de horizonte para ellos. El 20 de septiembre le escribió Cortázar a Jonquières desde París:

Sé que te llegaron los cuentos, porque Aurora y Daniel me lo dicen, junto con las gratísimas noticias de sus pronto arribos. De Aurora yo sabía que iba a venir, pero no acabo de convencerme de que Daniel va a cruzar el charco. Por supuesto estoy muy contento. Y detrás de ese contento está la contraparte murria, porque pienso en ti y en Jorge, que no vendrán hasta quién sabe cuándo... (Cortázar, *Cartas*, I, p. 405).

Daniel preparó por entonces la publicación de una nueva *plaque* de poemas, *Fragmentos de los cánticos* (1948-1949), que apareció en abril de 1953, dedicando «A Pepita Sabor estos fragmentos de un libro irrecomendable» al que sigue este fragmento:

19 El cuento está fechado en París, julio de 1952. Otras colaboraciones de Cortázar en la revista: «Louis enormísimo cronopio» (1953a), «Carlos Viola Soto: Periplo» (1953b), enviado desde Roma; y «Torito» (1954).

...¿Qué sabemos
 del tejido riquísimo que urde nuestra ignorancia
 al unirse a los otros destinos solitarios en una trama inigualada!
 Nadie sabe
 lo que puede nacer de un suspiro,
 contenido o secreto;
 qué mágicas tormentas asesina
 una hora dichosa;
 qué continentes de milagro crea el sol cuando abandona como por cos-
 tumbre nuestras espaldas
 y nos creemos entregados a la noche, olvidando
 que es madre de la aurora

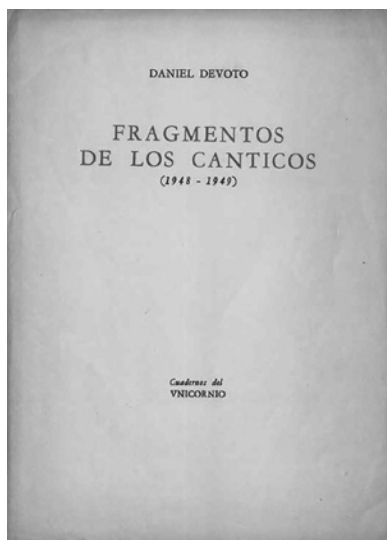
(Devoto, 1953a, p. 4)

A Julio y Aurora les regaló un ejemplar ya en París con esta dedicatoria: «Para Julio y Aurora / con el cariño / invariable y total / de / Daniel».

Fragments de los cánticos es un libro lleno de claves autobiográficas manifiestas en las dedicatorias de la mayor parte de sus poemas a personas cercanas: «Cántico de los perfumes» (a Roberto di Pasquale), «Cántico de los caracoles» (a María Luisa Laguna de Hermitte), «Cántico de la hiedra» (a Dora Berdichevsky), «Cántico del cantor» (a Alberto Salas), «Cántico de la certidumbre total» (a Jane Bathori). No podía faltar Julio Cortázar, a quien dedica «Cántico de las canciones». El libro es, por tanto, un manojo de poemas destinados a sus compañeros de viaje cuyos caminos iban divergiendo. Una colección de fragmentos resultantes de las vivencias del poeta en un mundo que se rompía cada vez más. Poemas llenos de incertidumbres y dudas, aunque aferrándose a una posible recomposición y a que tras las tinieblas llegara la aurora, como señalaba en el poema inicial.

Daniel Devoto embarcó hacia Europa el 18 de noviembre de 1952 en el transatlántico *Provence* según reza en un jocosos certificado de Neptuno extendido durante la singladura donde nuestro viajero figura como «Monsieur Devoto Daniel dit “Le Poisson chat”». Requería Neptuno en él a Tritones, Náyades, Sirenas y a todas las autoridades del mar, para que le prestaran ayuda y protección en caso de necesidad...²⁰ Debía de tratarse de un ritual festivo para relajar a quienes se embarcaban por primera vez para

20 Fondo DD y MBVI de FLG. Se trata de un díptico con texto en lengua francesa firmado y sellado por los responsables del barco.



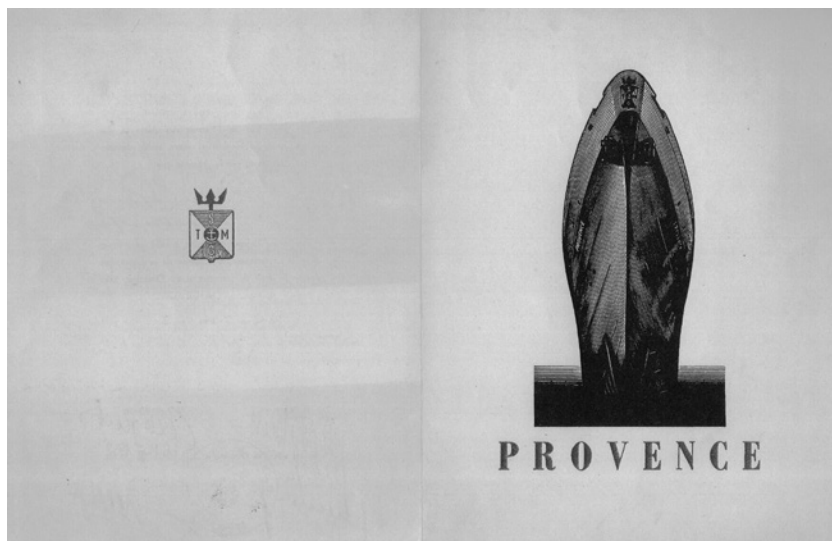
Daniel Devoto, *Fragmentos de los cánticos* (1948-1949), Cuadernos del Unicornio, 1953. Cubierta. Fondo DD y MBVI de la FLG.

la larga travesía. Aurora inició su viaje apenas dos semanas después en el *Laennec*.

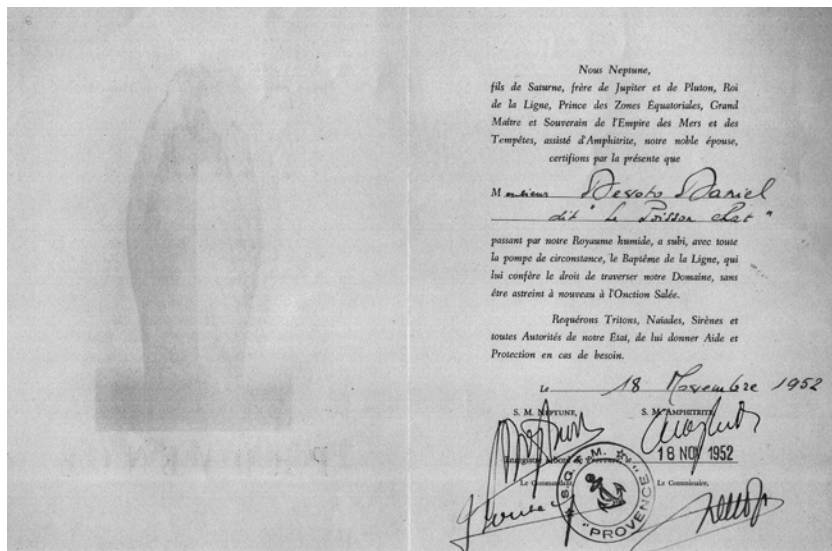
El hecho es que, unas semanas después, Daniel llegó a París, se instaló en el Pabellón Argentino del campus universitario y se lanzó a la aventura de conocer de cerca lo que antes había imaginado a partir de relatos de terceros y de sus lecturas. El 27 de noviembre de 1952, recién llegado, inició un nuevo cuaderno de su *Diario*, comentando «Mi primer día en París». Apenas escribió unas pocas páginas, pero suficientes para dejar anotada una breve narración del viaje tras partir con «un nudo en la garganta» (Devoto, *Diario*, IV, p. 1). El *Providence* había realizado escalas en Montevideo y en Dakar, llegando finalmente a Marsella:

Ayer Marsella, entrevista entre telegramas. Pasaje. Bultos. *Rasante mairie*. La campiña es un sueño: rojos del rosa pálido al morado, los vivos amarillos, del blanco verdoso al naranja. Los cipreses oscuros. Los árboles sin hojas, otros apenas un moteado en las ramas.

[...] París a las 9: primera alegría: Shorty, Béni y Sylvie en *la gare*. Buen hotel.



Certificado de viaje de viaje de Daniel Devoto en el *Provence*. Fondo DD y MBVI de la FLG



Certificado de viaje de viaje de Daniel Devoto en el *Provence*. Fondo DD y MBVI de la FLG

Con ellos al Café de Flore: cerveza, sándwich de queso *gruyère fondu* (exquisito). Consejos de Shorty. Guía, etc. Me acuesto temprano y me duermo tarde. A las 10 en busca de Batho; larga *flânerie*. Primera visita pública: el Panthéon. Lo reconozco desde atrás, rodeo, paso, entro y caigo parado sobre las pinturas de Puvis de Chavannes. Emoción inmensa ante las listas de escritores muertos por Francia. Orgullo y humildad dándose patadas adentro del ambicioso pasajero.

Batho igual a sí misma: quizás algo —nada— más vieja pero igual de *entrain*, de impulso, de vivacidad. Maravillosa. — Me invita a un concierto esta tarde. — Vago por las calles llenas de libros (oh, tentación); almuerzo, bien, por 555 (no repetir las proezas alimentarias, *s'il vous plaît*). No estoy mucho mejor: me dormiría, si no fuera por el *comité d'accueil y vais* (Devoto, *Diario*, IV, pp. 2-3).

Unos días más tarde, el 23 de diciembre, anotó sus impresiones sobre las gestiones de acogida:

Comité d'accueil nada acogedor; *ils se fichent pas mal*.

Si no hubiera sido por Guida Kagel, que consiguió una (media) habitación en el pabellón de los Estados Unidos, me hubiera secado en el Acrópolis un buen rato. Pero vamos a lo que importa.

Primer tortazo: Notre-Dame, el 27 como a las 5 de la tarde, ya casi de noche. Los altos pilares sombríos, que se perdían en la oscuridad, las naves inmensas y frías.

Avanzar un poco temblando hasta descubrir, moviendo la cabeza cómo unos turistas (;ingleses?) indicaba[n] a un niño, y caerme encima la incendiada roseta del oeste: maravilla. Desde entonces he visto Notre-Dame por todos los costados, a todas horas, iluminada o a oscuras, y sigo pensando como Shorty: «es una gran vieja».

(Shorty, a quien dejo mis *Canciones para nadie* [poeta en el tren de Bourdeaux] me dice esta justeza: «mi inocencia poética».

Claro está que yo lo tomo en su sentido peyorativo, y no estoy de acuerdo, a pesar de su ternura, con la impresión «de andamio inmenso protegiendo una flor». Si sé que soy —poéticamente—, *hélas*, muy inocente y muy atrasado (Devoto, *Diario*, IV, pp. 3-4).

Hasta donde se me alcanza, no se han conservado estas *Canciones para nadie* en las que debía recoger las primeras impresiones de Francia. La correspondencia dirigida a Eduardo Jonquières y María Rocchi por Cortázar es otra buena fuente de información directa de los primeros pasos de Daniel por París; el 19 de diciembre de 1952, Julio les escribió en estos términos:

Bueno, ya es hora de que te hable de Daniel. El gran barbudo llegó en mi peor momento, es decir, que apenas sí pude ir a buscarlo a la Gare de Lyon, y debí abandonarlo escandalosamente a los azares parisinos durante estas pri-

meras semanas. Pero la forma en que este tipo se ha arreglado es pasmosa. Al segundo día ya los autobuses paraban para él a mitad de cuadra. Con su poncho puesto a la criolla (y no vergonzosamente arrollado como suelo llevarlo yo) se pasea por las calles provocando verdaderos torbellinos de curiosidad, de los que él *s'en fiche éperdument*. Está realmente muy bien, muy aplomado, y como en realidad lo sabía todo de París, y solo necesitaba la confrontación, uno diría que lleva aquí tanto tiempo como yo. (Hasta me corrige las *correspondances* del *métro*, el maldito). Huelga decirte que apenas recobrada mi libertad, hemos hecho algunas parrandeadas memorables. El domingo, cuando yo estaba todavía con la maravilla de redescubrir la ciudad después de un mes y medio de actas y plantillas presupuestarias, nos largamos juntos a caminar. Primero le hice conocer las delicias del asiento posterior de mi vespa, a la cual se encaramó Danny con un julepe perceptible pero heroicamente disimulado. Yo, por mi parte, sabedor de que pesa algo más de noventa kilos, me preguntaba en qué terminaría el paseo. Pero a las tres cuerdas los dos nos convencimos de que todo marchaba bien, y ahora Daniel es el gran proselitista de los *scooters*. El otro día, por ejemplo, lo acompañé a comprar objetos de menaje a Montparnasse. El tipo adquirió: una enorme palangana para lavarse los pies (según dice) y poner en remojo las camisetas; dos platos de cerámica, varios tenedores y cuchillos, y una escudilla cuyas finalidades continúan siendo enigmáticas para mí; además me regaló un cuchillo para abrir ostras, que me había gustado (y cuyo mango estoy perfeccionando y coloreando poco a poco), a tiempo que [*sic*] yo le retribuía regalándole un enorme jabón Cadum. Cargados con todo eso (y un calentador eléctrico, adquirido en la rue de la Gaité, esa misma de tus bonitos recuerdos) nos volvimos a la Cité Universitaire en la vespa. Puedes imaginarte el espectáculo, y lo que parecería Danny con la boina, el poncho y la palangana, instalado en el asiento trasero y agarrado de mi cintura como un ahogado a una tabla. Pero volviendo al domingo, dejamos quieta la vespa y nos fuimos en *métro* a Montmartre, donde principiamos por devorar ostras en cantidades sobrenaturales. Almorzamos, trepamos la rue Lepic, y nos pasamos horas explorando la Butte, metiéndonos en los zaguanes y descubriendo pequeñas y grandes maravillas. De ahí, al caer la tarde, nos volvimos a pie atravesando todo París hasta el Panteón, a fin de visitar a Bathori (que por suerte no está en el Panteón sino cerca). Al no encontrarla, cruzamos hasta las islas para ver Notre-Dame iluminada, y yo naturalmente me lo llevé a Daniel a ver las escenas de la vida de María que se les escapan a casi todos y que yo quiero tanto. Cenamos en el Jean, en la cour de Rohan, y bebimos acentuadamente. Todavía me duelen las rodillas de esa caminata (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 420-421).

Desde su primer viaje, Cortázar sentía verdadera pasión por la catedral de Notre-Dame, que comparece con insistencia en su poesía de aquellos años, adquiriendo un valor de espacio mítico de revelación y epifanías. También en las primeras impresiones parisienses de Devoto se convierte en un lugar emblemático, al igual que la Sainte Chapelle y otros monumentos parisienses:

¿Qué diré de la increíble Sainte Chapelle? Según el consejo de Shorty, entré un día de sol, y me quedé llorando a lagrimones hermosos.

Las salas griegas arcaicas, y los egipcios del Louvre, vistos de noche, Cluny, Saint Julien-le-Pauvre (estas dos con Shorty, el Louvre con Sergio y Edith). —

Pero Saint Etienne-du-Mont, que Batho quiso enseñarme ella misma, porque es su *quartier*. La tumba de santa Genoveva, y, detrás del altar, junto a los pilares laterales, las dos inscripciones que recuerdan que allí están, a la izquierda, Racine, y a la derecha Pascal (Devoto, *Diario*, IV, p. 4).

Contamos también con las colaboraciones que Daniel Devoto (1953*b*, 1953*c* y 1953*d*) envió a la revista *Buenos Aires Literaria*. Estos *cahiers* recogen las primeras impresiones de la vida parisiense. La primera sobre la ciudad y Notre-Dame como lugar emblemático:

París —dicen— tiene dos mil años; y así lo recuerda una inscripción de Paulhan en las Arenas de Lutecia. Pero en ese momento las Arenas estaban naciendo para mí, apenas más jóvenes que el Sena, tres o cuatro días más viejo, orgulloso de su primera creciente que lamía los árboles del Vert Galant. Todo es nuevo. *La Gioconda*, falsificada en millares de envases de membrillo, salmonada, no da idea de la gruta verde que era cuando la vi; y digo cuando la vi, porque todo es según el color del cielo que lo está mirando con uno. Notre-Dame no es la misma a las cinco en punto de la tarde, llena de una penumbra llena de frío, que un domingo por la noche, iluminada por los reflectores, blanca violentamente y violentamente negra por los juegos del sol, la lluvia y la nieve [...]. Nadie conoce —hasta que lo ve— el color exacto del *Escriba sentado*, el rosa de la base de la *Victoria de Samotracia* (inmensa polilla bajo los reflectores cambiantes), el color exacto—el exacto crisol de colores— de la Sainte Chapelle. Y digo lo que todos conocemos, lo que todos conocíamos sin conocer, y valga como excusa de este descubrimiento de novedades tan viejas como París (Devoto, 1953*b*, pp. 48-49).

Devoto recuperó la relación con Jane Bathori al día siguiente de su llegada, presentándosela después a Cortázar. La había despedido con profunda tristeza cuando se marchó de Buenos Aires en diciembre de 1945 y ahora retomaba su trato y sus enseñanzas sin que disminuyera la admiración ni un ápice. No tardaron en volver a visitarla, esta vez con éxito, tras una fallida visita que menciona Julio en su carta. Y en la parte de la carta dedicada a María Rocchi añadía Julio:

Ya habrás visto más arriba todo lo que les cuento sobre Daniel, y la forma en que este gran gordo se las gasta en París. Está aterrado por lo caro que sale todo, pero al mismo tiempo no hace más que comprar libros, chocolate, castañas calientes, y adminículos domésticos, que en mi opinión no sirven absolutamente para nada. El individuo es tan maniático por lo que res-

pecta a la ducha, que se ha resignado a compartir su habitación con otro estudiante, que para peor se llama Winston. ¡En vez de vivir solo en una piecita, el gran zonzo! Pero nuestro sistema parisino de lavarnos con esponja no lo convence. (Además han aceptado por dos semanas a un mexicano que no tiene plata, y que duerme sentado en el sillón. ¿Te lo imaginas a Daniel metido en estas? Si tú me lo hubieras escrito, yo te habría tratado de mentirosa) (Cortázar, *Cartas*, I, p. 426).

Por otro lado, Devoto debía integrarse en la vida académica realizando las actividades para las que había sido becado. Daniel se aplicó enseguida a cumplirlas presentándose ante su tutor, Marcel Bataillon, a la salida de una clase sobre Cervantes en el Collège de France:

Larga charla de hora y media (en un castellano perfecto, por parte de él; solo dijo *catédra*, mal acentuada, si no es que, según es probable, yo no conozco bien la palabra). Nos ponemos de acuerdo sobre el tema de la tesis: *G. L. en Francia*. Para no chocar con Cané tomando el tema como un asunto de literatura comparada. Todo queda arreglado cuando Rancoeur, de la Bib. Nat. nos dice que una alumna de Dédeyau se ocupa del tema (Devoto, *Diario*, IV, p. 5).

Da a entender que hubo un primer escarceo de hacer su tesis sobre García Lorca en Francia, pero el tema fue pronto desechado como se confirma poco después cuando se centró en Gonzalo de Berceo, revisando cuanto había leído anteriormente y ampliándolo con copiosa bibliografía que no pudo consultar en Argentina. Y, además, fue entrando en contacto con algunos especialistas, excepcionales en sus respectivos campos de la musicología y la filología, que dejaron en él una profunda huella: «la excelente Solange Corbin, tan sabedora y tan cordial», Le Gentil «que merece su nombre» y Lecoy, «amable y ayudador» (Devoto, *Diario*, IV, p. 7). Trabajó intensamente desde entonces en el aprendizaje de paleografía musical con Solange Corbin, que le resultó muy útil en sus estudios de musicología medieval, integrándose con el tiempo en el Departamento de Musicología de la Universidad de Poitiers que esta creó en 1963 (Cazaux-Kowalski *et al.*, 2015).

En cambio, la experiencia como alumno del Conservatorio resultó decepcionante:

Las gentes del Conservatorio no van tan bien. Messaien, a quien abordo antes de una clase, me pide una obra y le doy las diferencias, que llevaba conmigo. Las examina brevemente y me dice que con eso hay más que suficiente para admitirme en su clase. Pero su clase me resulta poco eficaz: 2 ½ horas por lo menos hablando de ritmos.

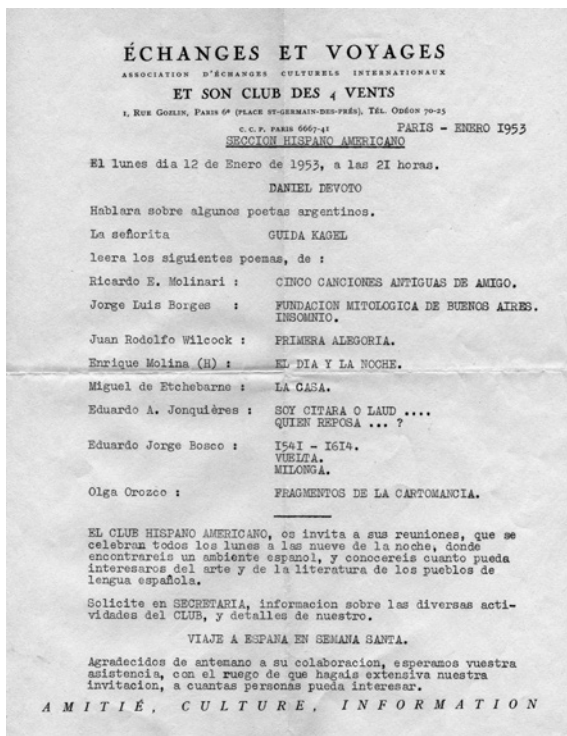
La primera parte es recapitulación de los pies griegos —me mira de vez en cuando para ver si pesco algo— y no tomo nota alguna, con gran e indisimulado (creo) escándalo. En la segunda —sin intervalo— habla de los ritmos hindúes: eso me interesa, y copio. Termina tocando Tagore y algo de la Pleiade cuantitativa (*sic*, pero lo digo yo). Reconozco ante Bathori que ella tenía razón. Ella lo juzga bien en sus cualidades: «Mais il n'est pas sympathique» (Devoto, *Diario*, IV, p. 5).

En un *carnet* describió la clase de Messiaen y cómo transmitía la música oriental, enseñando a transcribirla y luego interpretándola:

Y mientras toca cosas de Tagore o de los polifonistas franceses que se inspiraron en las doctrinas métricas de la Pléiade, sigue hablando. Los traductores de Tagore, Safo, Rilke, la poesía universal y la Osa Mayor danzan en su palabra, ante la clase atónita que escribe (a veces, con las lapiceras, de rodillas) o escucha con el alma arrodillada. Pero no exageremos. No todos están ante el maestro como deberían estar. Detrás del maestro, abrigado a la sombra de su aureola, un muchacho alto y rubio se entretenía haciendo, con diligencia, mi retrato. Con diligencia y, naturalmente, con cuernos (Devoto, 1953b, p. 51).

La clase le resultó un tanto frustrante y más provechosas consideró las de composición de Jean Rivier. Este se interesó por sus composiciones, pero en clase comprobó que los alumnos estaban «en la edad de piedra». Rivier lo mandó a casa de Mme. Simone Plé Coussade, pero no llegó a ir y se alejó decepcionado del Conservatorio donde no hallaba lo que buscaba. Devoto, con su larga experiencia musical anterior, era difícil que se adaptara a estas enseñanzas limitadas por la juventud de los estudiantes y concluía: «los muchachos que son mis compañeros de clase están muy lejos de haberse graduado de genios y los maestros, *idem...*» (Devoto, *Diario*, IV, p. 7). Así que dejó de asistir a las clases del Conservatorio, si bien estableció contacto que iba a resultar prolongado y provechoso con Leibowitz, «estupendo tío, joven, cordial y seguro de lo que sabe y de lo que quiere» (Devoto, *Diario*, IV, p. 8).

Los becarios argentinos trasplantaron la vida bohemia bonaerense a París, más cosmopolita y meta soñada por todos ellos en los años anteriores. Una mezcla de pasión y vitalismo regía sus conductas durante aquellos primeros meses. En el epistolario cruzado durante 1953 van quedando huellas de su forma de vivir —o de sobrevivir—, apasionados por la cultura y la escritura. Los primeros meses de estancia de Devoto en París están llenos de sabrosas anécdotas, ya que llamaba la atención por el atuendo,



Programa de recital de Poesía argentina (París, enero de 1953). Fondo DD y MBVI de la FLG

sobre todo su poncho tan insólito en las calles parisienas en aquellas fechas. El epistolario de Cortázar recoge pasajes curiosos al respecto. El 18 de enero de 1953 —Aurora Bernárdez se había incorporado ya al entusiasta grupo tras su llegada en los días de Navidad— escribía Cortázar:

Unas pocas noticias (esto es un boletín y no una carta, una mera constancia de que estoy siempre cerca). Aurora y Daniel andan muy bien y muy contentos en París. Ya lo van conociendo pedazo a pedazo, como una hormiga conoce una alfombra. Yo les presto a veces una cierta veteranía y les doy datos útiles, como, por ejemplo, que a la rue Mouffetard hay que ir los sábados a la noche para caer en pleno mercado.
[...]. Yo escribo poco. Mis historias de cronopios y de famas han repugnado a Baudi, a Daniel (que me lo dijo con guante blanco) y a Aurora. Las encuentran «moralizantes». Es posible, aunque no me lo propuse. Lo que siento es

que no alcancen (es decir, que los cuentecitos no transmitan con eficacia) otras calidades y otras intenciones que eran las que verdaderamente contaban y cuentan para mí.

[...] Daniel ya hizo su primera conferencia, en pleno St. Germain-des-Près. Se leyeron poemas tuyos (ya tendrás el programa, creo que te lo habrá mandado). Estabas en ilustre compañía, y la gente te aplaudió de veras. A ti, a Molinari, a Molina y a Olga. *Pas mal, hein?* Fue muy lindo estar ahí y oír tus poemas, y otros que también quiero. Daniel habló con su poncho en bandolera. No sé por qué pero parecía un cura *defroqué*, estaba impresionante de fuerza y eficacia. Los dejó a todos duros (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 427-428).

En efecto, el día 12 de enero, en la sección hispanoamericana de la asociación de intercambios internacionales «Échanges et voyages» había tenido lugar la conferencia de Daniel sobre poetas argentinos, acompañada de una lectura de poemas por la recitadora Guida Kagel. El programa fue el siguiente: Ricardo E. Molinari, «Cinco canciones antiguas de amigo»; Jorge Luis Borges, «Fundación mitológica de Buenos Aires» e «Insomnio»; Juan Rodolfo Wilcock, «Primera alegoría»; Enrique Molina, «El día y la noche»; Miguel de Etchebarne, «La casa»; Eduardo A. Jonquières, «Soy cítara o laúd...» y «¿Quién reposa...?»; Eduardo Jorge Bosco, «1541-1614», «Vuelta» y «Milonga»; y Olga Orozco, «Fragmentos de la cartomancia». ²¹

El recital daba visibilidad a compañeros de viaje argentinos —ocultando la propia obra poética discretamente— tras mostrar grandes referentes de la poesía anterior: el siempre admirado maestro Ricardo Molinari, puente con la generación anterior y con los poetas españoles del 27; Jorge Luis Borges como escritor de referencia ineludible; y los que al cabo resultaron grandes voces de la nueva poesía argentina: Juan Rodolfo Wilcock, todavía poco conocido; Enrique Molina, con su potente discurso surrealista; Miguel de Etchebarne, a quien había editado y tratado con mimo Devoto; la siempre conmovedora Olga Orozco con su profunda voz salida de las estremecedoras soledades de la Patagonia; Eduardo Jonquières, siempre abismado en preguntas metafísicas. Y Jorge Eduardo Bosco, desaparecido prematuramente en 1943. Es decir, quienes habían compartido ideas e intereses en los años anteriores y formaban parte ya de la nómina de la llamada *generación del 40*.

21 Fondo DD y MBVI de FLG. Copias impresa y ciclostilada.

Corresponde a este acto uno de los capítulos de las «memorias» de Devoto, titulado «Los amantes cortesés», donde cuenta un recital de poesía con Guida Kagel y en el cual Aurora y Julio le trugaron el poema de Olga Orozco, que iba a recitar, sustituyéndolo por uno elaborado por Aurora y Julio, que refrenda su *Diario*.²² Una broma que los llenó a Guida y a Daniel de desconcierto hasta que todo se aclaró.

No fue el único contacto con este club internacional. He visto un pequeño programa ciclostilado donde se convoca este acto en la sección española:

Nous avons le plaisir de vous inviter à la causerie donnée au Club des 4 Vents, 1, rue Gozlin le Lundi 7 Décembre à 21 heures.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Tradición popular y Tradición culta

Por DANIEL DEVOTO

Estudio y comentario de los siguientes poemas:

Balada triste

Cancioncilla sevillana

A Irene García (criada)

Y otros textos...

Lectura por Eduardo Bonnet.²³

Seguramente correspondía a los días anteriores al programa citado antes y, como aquel, una clara muestra de que Devoto, apenas llegado, recuperaba en las actividades culturales el dinamismo bonaerense y el interés por la obra de Federico hasta el punto de que deseaba que fuera el tema de su tesis. Las relaciones de García Lorca con la tradición habían sido uno de sus temas predilectos de investigación en los años anteriores y continuó siéndolo durante toda su vida.²⁴

La fascinación que le produjo la ciudad con sus monumentos y obras de arte más representativos fue enorme, pero también el fluir de la vida

22 Conservado manuscrito en uno de sus cuadernos. Devoto (*Diario*, IV, p. 8), recoge la anécdota y los equívocos a que dio lugar en el momento de la lectura.

23 Fondo DD y MBVI de FLG.

24 Había publicado ya trabajos esenciales para el estudio de esta faceta en el poeta granadino (Devoto, 1947*d* y 1950*e*).

cultural en la que se insertó de inmediato: asistiendo a una representación de *Doña Rosita la Soltera*, de García Lorca, traducida por Marcelle Auclair. En la música concreta, acompañando a Jane Bathori a un concierto de Pierre Henry en un estudio de la Radio Nacional francesa. Era una modalidad musical reciente que había creado con Pierre Schaeffer, impulsando la música electroacústica.

El teatro llenó la siguiente crónica enviada a Buenos Aires, que fue publicada en mayo. En un local del barrio Latino asistió a una función con obras en un acto (*Sisyphé et la mort*, de Robert Merle; *Les amitiés dangereuses*; y *Sens interdit*, de Salacrou), y en el Théâtre Babylone vio *Mlle. Julie*, de Strindberg, y *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, que se hallaban en las antípodas del anterior repertorio. Y también se mostró interesado por la Comédie Française y su habitual programación de clásicos franceses.

El 27 de abril de 1953 llegaron a París María Beatriz del Valle-Inclán y su pequeño hijo Jorge. Ante Daniel Devoto se abría un complejo futuro, ya que debía mantener a su familia y lograr una independencia suficiente, asunto nada fácil y que pasaba por tener un domicilio propio estable, lo cual no lograron hasta la primavera de 1957 en que adquirieron un apartamento en la rue Jussieu. Entretanto tuvieron diferentes domicilios, en ocasiones compartidos con amigos: el verano de 1955 lo pasaron en casa del pintor catalán Xavier Valls, mientras Daniel preparaba la versión modernizada de *Los milagros de Nuestra Señora*, de Berceo.²⁵ Parte de los años 1956 y 1957 residieron en la casa de Julio Cortázar y Aurora Bernárdez. Mayor cercanía entre ellos era imposible.

Sus contactos con España no tardaron tampoco en activarse, viajando Daniel a la Península en el verano de 1953 para participar en el Congreso

25 En las memorias de Xavier Valls (2003) hallamos testimonios de esta amistad y cercanía en aquellos años. Se conocieron cuando llegó Mariquiña Valle-Inclán a París por mediación de su hermano Jaime, también pintor (p. 82). Les prestó su estudio durante algún verano (p. 89) y no solo para residir ellos, sino que allí almacenaban sus libros y los de Cortázar, a quienes les pidió que los retiraran cuando se casó (p. 112). Valls pintó retratos de Mariquiña y Daniel y se vio envuelto de continuo en sus asuntos familiares. La amistad se quebró cuando Mariquiña le exigió que, para continuar tratándose, debía acabar su amistad con su hermano Jaime (p. 113). Con Cortázar mantuvo Valls buena amistad a través de ellos y se prolongó durante más años.



Xavier Valls, *Retrato de Daniel Devoto*. Óleo sobre lienzo, 1956. 46 × 38 cm

de la Poesía, celebrado en Salamanca, probablemente invitado por mediación de Alonso Zamora Vicente. En este congreso estableció contacto con Antonio Rodríguez Moñino, quien publicó en *Revista Española* el artículo «Situación de la música concreta», con la que comenzaba a familiarizarse en París (Devoto, 195e).

A la vuelta del verano se publicó el tercero de sus *carpets* parisienses, una crónica en la que destacaba el carácter cosmopolita de París que permitía ver en breve tiempo el Ballet de Bali, ópera italiana del siglo XVIII, una exposición de arte turco en el Louvre, pinturas de Bernard Buffet, teatro de Feydeau (*La puce à l'oreille*) y lo que él llamaba la *metamúsica*, con esta confesión:

Siendo internacional mi reputación como volvedor de páginas, no es de extrañar que Bathori haya solicitado mi colaboración desde que llegué a París. Ni es de extrañar que yo esté siempre a su lado, para que no se escape una sola migaja de las músicas que esta maga admirable engendra a su alrededor. Le volví las páginas en *Alissa* de Milhaud, cuando Bathori acompañaba a Mme. Héricart en el Centro Internacional; en melodías de Satie, cantadas por Suzanne Mareilli en la sala Pleyel; en la *Bonne Chanson*, dicha admirablemente por la voz admirable de Jacques Dutay...



Alonso Zamora Vicente y Daniel Devoto paseando por París (c. 1955). Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Antonio Rodríguez Moñino, María Brey, María Beatriz del Valle-Inclán y Daniel Devoto (c. 1955-1960). Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.

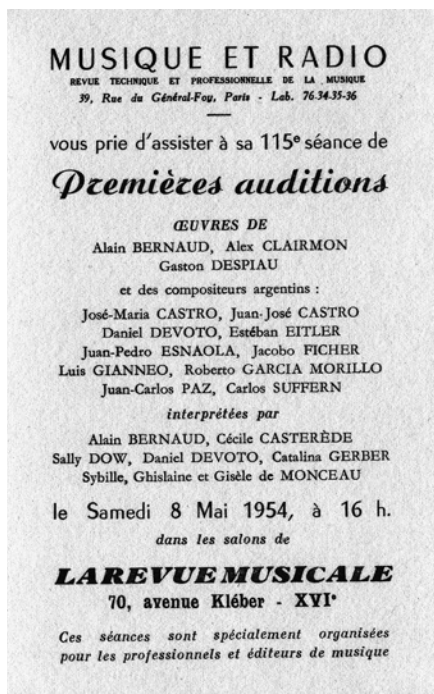
[...]. La música, en Bathori, ha sido siempre una forma de santidad; y hoy, recompensa bellísima alcanza una música ejemplar que está más allá del sonido —más allá, por lo menos, de nuestro oído mortal—. No la oímos, pero sé que los ángeles la rodean, escuchándola (Devoto, 1953*d*, pp. 51-52).

Más sentido homenaje no podía hacer a su maestra una vez más. Junto a ella tenía la sensación de estar inmerso en la mejor música posible.

Al concluir la primera beca, Daniel obtuvo un puesto como Stagiaire au Centre National de la Recherche Scientifique donde continuó realizando la tesis doctoral bajo la dirección de Marcel Bataillon. Y se encontraba a gusto en los ámbitos de las actividades culturales no regladas. Apenas unos ejemplos más. Jane Bathori le escribía a Andrée Tainsy el 29 de marzo de 1954:

J'ai vu Devoto qui a eu hier à la Sorbonne une grande manifestation —Dances, chants argentins et autres qui ont bien marché— mais comme il organisait tout, on ne l'a pas vu (Laurent, 2016, p. 307).

Bathori, que estaba muy introducida en el mundo de la radio, ayudó a Devoto a acceder a este medio. Se veían con frecuencia y en otras cartas le da noticias a Andrée de estas reuniones de trabajo y de cómo asistían a actos culturales juntos (Laurent, 2016, pp. 310-330). La revista *Musique et*



Programa de Música y Radio (París, 8 de mayo de 1954). Fondo DD y MBVI de la FLG

Radio programó el 8 de mayo de 1954 en los salones de La Revue Musicale una sesión de primeras audiciones de obras de Alain Bernaud, Alex Clairmon, Gaston Despiau y de los compositores argentinos José María Castro, Juan José Castro, Daniel Devoto, Esteban Eitler, Juan Pedro Esnaola, Jacobo Ficher, Luis Gianneo, Roberto García Morillo, Juan Carlos Paz y Carlos Suffern. Fueron los intérpretes Alain Bernaud, Cécile Casterède, Sally Dow, Daniel Devoto, Catalina Gerber; y Sybille, Ghislaine y Gisèle de Monceau. Daniel Devoto se hallaba, por tanto, ya integrado en el mundillo musical parisiense y siempre dispuesto a difundir las obras de sus compatriotas más renovadores.

Eran los meses en que Cortázar estaba tanteando la escritura acogida bajo las exóticas denominaciones de *cronopios* y *famas*, que con el tiempo se harían tan célebres, aunque ni Aurora ni Daniel entendieran su alcance

y le pusieran reparos por considerarlo poco avanzado. El término *cronopio* se le había revelado asistiendo a un concierto en París en el Théâtre des Champs Elysées donde Stravinsky dirigía y Cocteau hacía el papel de relator.²⁶ Lo consolaban por ello las más grandes apreciaciones sobre sus cronopios hechas por Jonquières, a quien le comentaba que

Daniel me señaló con elegancia un reparo: se ve la facilidad, y que yo podría seguir indefinidamente agregando cuentos de cronopios y famas. Es cierto. Todo eso fue fácil, pero simplemente porque, al revés de lo que escribimos casi siempre los argentinos, fue obra de alegría y no de queja o protesta (como *El examen*, que no fue nada fácil). Los cronopios me nacían en la calle, en el *métro*, en los cafés: cronopios por todos lados, metiéndose en unos líos horrendos, y siempre deliciosos y radiantes de simpatía. Contra esa facilidad me tracé un límite: septiembre de 1952. Escribí mi último cuento y decidí *el basta*. Con Gide, creo que no se debe *profiter de l'élan acquis*. Daniel retiró vivamente su reparo, pues no se debe confundir facilidad con felicidad, sobre todo cuando se tiene la honradez de no sacarle jugo a esta última (Cortázar, *Cartas*, I, p. 429).

Julio había entrado en un periodo de escritura más optimista que otros anteriores. El entorno parisiense, estando ahora felizmente acompañado, le llevaba a otras consideraciones y escritos. Por otra parte seguía embebido en la escritura del libro dedicado al poeta John Keats que tantas revelaciones personales contiene y que le sirvió como instrumento para indagar en la condición del artista. Lo que comenzó siendo un encargo editorial —traducir las cartas del poeta inglés que había publicado Lord Houghton—, se convirtió en un revelador proceso de autodescubrimiento y en la fijación de uno de sus modelos de poeta, tal como quedó plasmado en su libro, sobre cuyo original volveré (Lord Houghton, 1955).

Daniel, por su parte, trabajaba intensamente para justificar las becas, decidido como estaba también a permanecer en Francia desarrollando su carrera académica. Al igual que Julio, había quemado las naves al trasladarse a Europa. De Argentina todo lo más podían llegarle con la herencia familiar sus papeles y libros almacenados en los años anteriores.

26 Así lo comenta en la entrevista que le hizo TVE en *A fondo*. También en sus lecciones de Berkeley da la explicación de cómo surgió tal denominación (Cortázar, 2014b).



Lord Houghton, *Vida y cartas de John Keats*, traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Ediciones Imán, 1955.

Pero ante todo y sobre todo lo pasaban bien siempre que podían. En su pequeño círculo se integraban también otros argentinos. Entre los documentos del Fondo Daniel Devoto de la Fundación Lázaro Galdiano se encuentra una pequeña libreta azul que contiene varias anotaciones y un dibujo del pintor Sergio de Castro, a quien continuaban frecuentando. De 1951 y 1952 son los retratos influidos por el arte de las vidrieras que el artista pintó de Cortázar, que testimonian su cercanía y complicidad.²⁷ Y

27 En *Cortázar de la A a la Z* (Aquilanti y Barea, 2014, pp. 258-259) reproducen una carta de Julio a su amigo, ya de 1969, y una fotografía sosteniendo uno de estos retratos. Sergio de Castro (Buenos Aires, 15-IX-1922-París, 31-XII-2012) destacó, sobre todo, como pintor, pero cultivaba también la poesía —aunque no publicó— y la música, que estudió en Argentina antes de instalarse en Europa. Fue asistente de Manuel de Falla en



Sergio de Castro, *Retrato de Julio Cortázar*, 1952. Gouache, 46 x 37,5 cm.



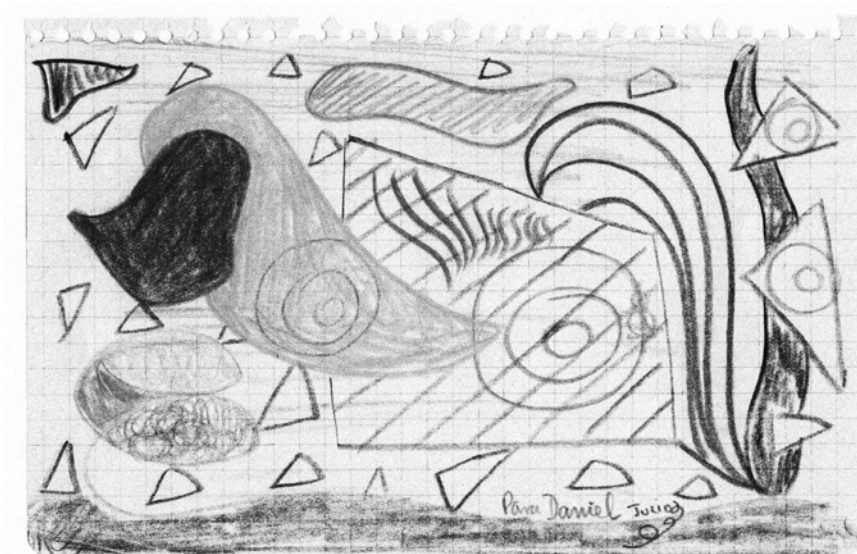
Julio Cortázar con su retrato pintado por Sergio de Castro. Fotografía anónima. Colección CGAI.

debe añadirse ahora el dibujo que comento: un estilizado nacimiento ejecutado con mano muy suelta. Corresponde a aquellos días en que se estaba iniciando en el arte de las vidrieras. Reducir a grandes trozos las figuras, estilizando rasgos era inevitable para poder componer el puzzle de cristales coloreados de las vidrieras. Y así aparece trazado el nítido dibujo a pluma al que me refiero.

Julio se distraía realizando dibujos en sus libretas o composiciones en las que imitaba a los grandes pintores modernos con los que se iba familia-

Argentina. Se formó como pintor en el taller de Joaquín Torres García en los años cuarenta antes de viajar becado a Francia en 1945-1946. Volvió a Francia becado en 1949 para perfeccionar sus estudios de musicología, pero optó al fin por la pintura. En París trató a Neruda, Cortázar y Paz.

De su relación con Julio y Edith Aron nació la figura del pintor Étienne en *Rayuela*, donde se describe su estudio. En la novela mantiene estrecha relación con Horacio Oliveira en el Club de la Serpiente, y con Morelli, contrafigura de Cortázar.



Julio Cortázar, *Autorretrato*. Con dedicatoria: «Para Daniel. Julio». Fondo DD y MBVI de la FLG

rizando. Un ejemplo puede ser el pequeño *Autorretrato* que regaló a Daniel Devoto y que aquí recupero.

Además, en la cubierta de la libretilla figura escrito «Impromptus de Cortázar en el Museo Guimet», es decir, el Musée Guimet o Museo Nacional de Artes Asiáticas de Francia. El contenido de la libretilla fue el resultado de una visita al mismo impulsados por su inagotable curiosidad cultural. Iba germinando el interés por las artes orientales que tanta importancia tuvo unos años después en *Rayuela*.²⁸ En primer lugar, hallamos una referencia bibliográfica, quizás apuntada con el fin de leer el libro mencionado: Coomaraswamy, *La Danse de Siva* (París, 1922). Escrito así, aunque debiera ser *La Danse de Çiva*, la traducción que publicó entonces

28 Visitas como esta muestran la complejidad de la relación de Cortázar con el mundo oriental. Para nada citan sus estudiosos autores como el aquí nombrado, acaso porque se centran en sus contactos posteriores con la cultura oriental. Véase Goloboff (2014, pp. 77-81).

al francés Madeleine Rolland, a juzgar por el breve poema que se incluye después.

Se trata de uno de los libros de Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947), que contiene una colección de ensayos que constituyen una introducción a la civilización india de este gran especialista anglo-indio, autor de una obra muy extensa y de gran prestigio en la divulgación de aquella cultura. Estudioso del simbolismo, de la mitología, de la metafísica y de las religiones comparadas, al igual de Rabindranath Tagore, fue entonces una de las referencias internacionales importantes en la difusión de la cultura india. Y siguen a esta referencia unos breves poemas en clave jocosa que se entienden contextualizados con los datos que acabo de exponer. Escribía Cortázar en su «Impromptus» refiriéndose al título anotado este juego de palabras donde se mezclan la creatividad verbal y la parodia de la erudición:

Danielupto
que es tan culpto
anopta la danza de Çiva
aunque con s la escriba.
Teógenes de Clariclea.

Después otro poemilla, también breve e irónico, donde no falta la contra nota a pie de página con una peregrina explicación que hace todavía más extravagante el desenfadado texto:

Yo he aprendido bramaputro
y sos un brutro y un prutro.

Danielupto
cuando leas esto
yo estaré en Italia,
pero mi cariño
es siempre como un cesto
lleno de dalia (1)

En la nota aclaratoria a la que remite, escribe Cortázar con toda su ironía: «Debería ser “dalias” pero para favorecer la rima puse una sola que llena el cesto».

En la subasta de Durán de la Biblioteca de Devoto se adjudicó otro poema circunstancial, pero que da la medida y el tono de complicidad de la relación establecida entre ambos por entonces: «Soneto automático para

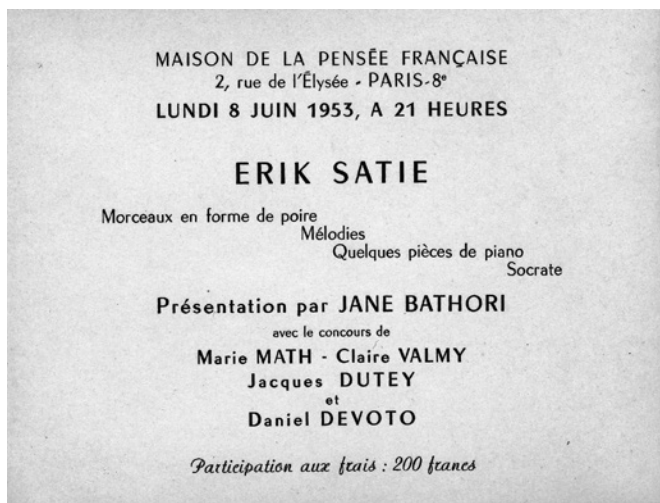


Concierto en homenaje a Erik Satie. Con presentación de Jane Bathori y participación de Daniel Devoto (París, Maison de la Pensée Française, 8 de junio de 1953). Fondo DD y MBVI de la FLG.

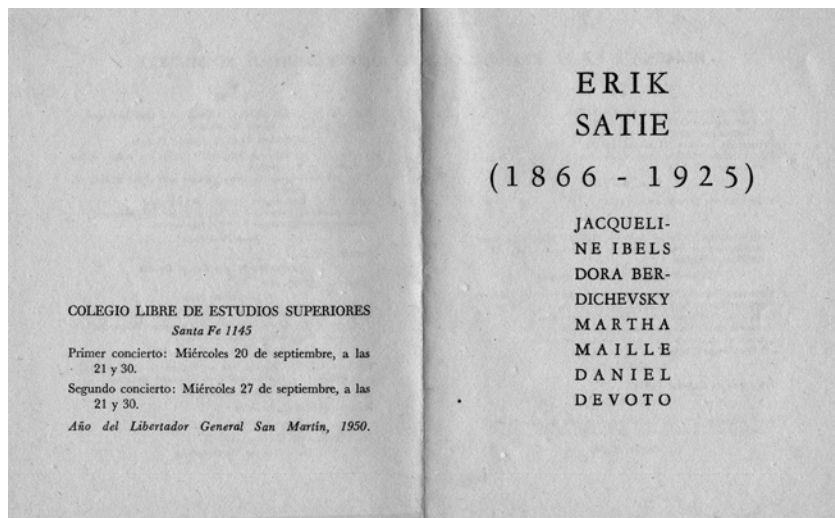
Daniel», ms. Firmado: «Fecho en cuatro minutos en París de Francia en junio de 1953. Julio» (*Biblioteca Devoto Valle-Inclán*, lote 319, p. 30).

Su actividad cultural era permanente. En el *Diccionario de Rayuela*, Bonet Correa cita un texto de Cortázar sobre Jane Bathori publicado en 1953 en *Sur* y retomado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde cuenta una conversación en París con ella en una cafetería. Remite también a una carta del 19 de enero de 1952 a María Rocchi donde da más detalles del encuentro. Pero lo que quizás importa más aquí es que, en una carta del 8 de junio de 1953, cuenta que Aurora ha asistido a un recital de Jane Bathori y Daniel Devoto a cuatro manos, dedicado a la música de Satie. Se trata de un concierto que tuvo lugar ese día en la Maison de la Pensée Française y cuyo programa anuncia así: «Erik Satie. *Morceaux en forme de poire*. Mélodies. Quelques pièces de piano. *Socrate*». En esta ocasión, Jane Bathori fue la encargada de la presentación e intervinieron Marie Math, Claire Valmy, Jacques Dutey y Daniel Devoto. La colaboración con la maestra, por tanto, continuaba.²⁹

²⁹ Las obras de Erik Satie eran habituales en los conciertos argentinos y hasta le habían rendido un «Homenaje en el vigésimo quinto aniversario de su muerte: Erik Satie



Concierto en homenaje a Erik Satie (1866-1925) de Jacqueline Ibels, Dora Berdichevsky, Martha Maillie y Daniel Devoto (Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1950). Fondo DD y MBVI de la FLG.



Concierto en homenaje a Erik Satie (1866-1925) de Jacqueline Ibels, Dora Berdichevsky, Martha Maillie y Daniel Devoto (Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1950). Fondo DD y MBVI de la FLG.

Devoto había llegado a París todavía con empuje como intérprete y queriendo completar su formación como compositor, pero ya se ha visto que resultaron decepcionantes los contactos con el Conservatorio y prefirió iniciarse en los estudios de paleografía musical.

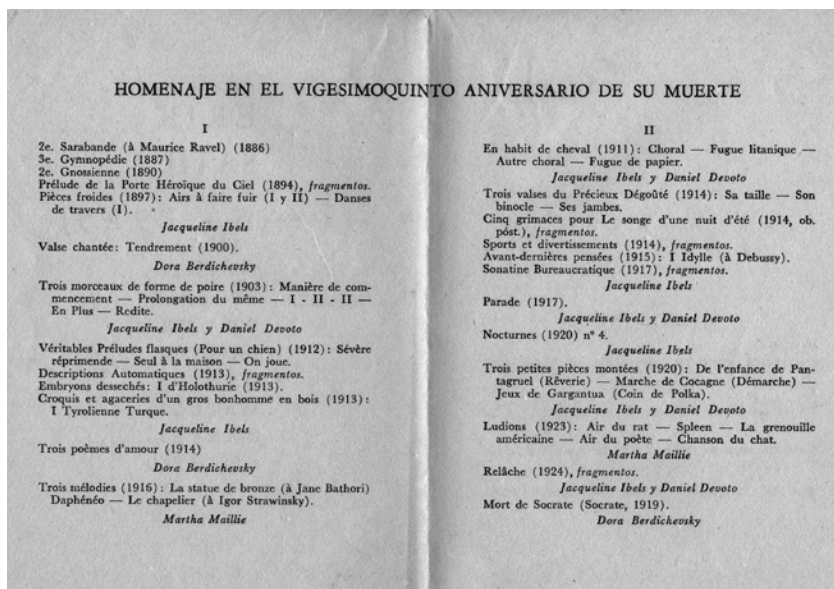
La música es uno de los estratos interesantes en la lectura de *Rayuela*, donde hallamos desde un capítulo bufo referido a una pianista y compositora inventada, Berthe Trépat, hasta otros pasajes donde se habla de diferentes aspectos de este arte; así, la conversación sobre Satie, Poulenc o Pierre Boulez, en cuyo trasfondo está el tiempo compartido con Daniel Devoto y Jane Bathori; los *lieder* que canta la Maga, inspirados en los que debía canturrear la amiga de Cortázar, Edith Aron. Y desde luego, la gran afición al *jazz* del novelista, que atraviesa toda la novela. Aún coleaban en estos años las diferencias con Devoto por el *jazz* y Cortázar lo apuntó en algunas cartas.

Del intercambio intelectual entre ambos podemos aducir otras pruebas. Aun sin salir de la música. Daniel Devoto escribió una canción con el breve poema de Julio, «El sueño», firmada en «París, octubre 53».³⁰ La canción está dedicada a Martha Maillie, una de las sopranos con las que Devoto más había actuado en Argentina con su grupo de cámara en actos solidarios por la libertad de Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Eran conciertos donde nunca faltaban canciones populares francesas.³¹ El breve poema se encuentra ahora entre los recuperados en su *Obra poética completa*. Es una breve canción que forma la sección «Circunstancias» con «Japanese toy». La letra es la siguiente:

(1866-1925)», en Buenos Aires, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, con dos conciertos el 20 y 27 de septiembre de 1950. Intervinieron en ellos Jacqueline Ibels, Dora Berdichevsky, Martha Maillie y Daniel Devoto, este con *Trois morceaux de forme de poire* (1903). Programa, en el Fondo DD y MBVI de FLG.

30 La partitura original, en el Fondo DD y MBVI de FLG.

31 Un ejemplo: El 22 de noviembre de 1941 tuvo lugar un «Acto de homenaje a FRANCIA LIBRE», organizado por la revista *Vida Femenina, la Revista de la Mujer Inteligente*, que dio cuenta de este en su número 95-96 (noviembre-diciembre, 1941), p. 9. Organizó el acto la revista a beneficio del Comité de Gaulle. Hubo una conferencia de Alberto Guérin sobre la situación en Francia, seguida de un concierto: «El concierto de canciones populares francesas fue una exquisita nota de arte. La soprano Martha Maillie cantó con hermosa voz y mucha inteligencia una serie de canciones en francés antiguo y moderno. La acompañó el señor Devoto con toda maestría».



Daniel Devoto, partitura autógrafa de «El sueño. Poema de Cortázar», dedicada a Martha Maillie, París, octubre de 1953. Fondo DD y MBVI de la FLG.

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

(Cortázar, *OC*, IV, 2005*b*, p. 369)

Más que un poema, se trata de un breve pensamiento, de un aforismo sobre el mundo del sueño. O quizás más bien sobre el ensueño activado por la música. La literatura y la música, pero también otras artes como la pintura eran un vínculo que los unía y sus actividades y encuentros están continuamente jalonados por ellas. Basta ver las pequeñas notas que se han conservado de Sergio de Castro desparramadas entre los papeles de Daniel Devoto

Querido Daniel: siento mucho no haberte enviado
 ¿Por qué no te vienes a cenar esta noche a casa de las 7 o 7 ½? Yo no
 puedoirme pues espero visita de unos compradores que parten al Canadá y
 se han anunciado para hoy o mañana.

À propos de l'exposition nada puedo decirte pues no conozco los detalles de su organización. Ven pues esta noche.
Recibe un abrazo de

Sergio

Para Daniel³²

Sergio de Castro estaba abriéndose camino como pintor y necesitaba vender obras inexcusablemente, ya que estas ventas eran sus únicos recursos económicos. El 5 de octubre de 1953 le escribía:

5-X-53

¡Devotísimo Daniel! SALVE mago insigne, robusto mago de la andante caballería que jamás cabalga hacia los páramos del Saint Gothard ¡SALUD!

¿Cuándo te darás una vueltita por estos lugares solitarios? Escríbeme unas líneas y dime cuando vienes a cenar. Tuve carta del caballero Cortagota, azote de los infieles, que ha ido a besar los pies del Papa, está loco con las piedras y el agua de Roma.

Si conoces alguien que quiera comprar cuadros no te olvides de mí — tal vez sepas de alguien de paso por París y que quisiera adquirir alguna cosa— estoy desesperado pensando cómo haré para poner una estufa que caliente este [ilegible: ¿'invierno'?]

¡Hasta pronto!, MATA. Y ESCRIBE

Sergio³³

Cortázar comparece convertido en el «caballero Cortagota», viajero por Italia en aquellos momentos. Continuaron viéndose con frecuencia cuando Devoto y su familia se habían instalado en su domicilio parisense definitivo de la rue Jussieu 25. Allí dirige esta otra carta, excusándose de no poder ir a cenar con ellos:

Queridos Mariquiña y Daniel:

Estoy muy triste porque mañana por la noche tengo un concierto (la saision de Tellemann) y no podré cenar con vosotros. ¡Qué lástima! (Lo supe el sábado volviendo a casa pero no he podido avisaros antes).

Lo siento muchísimo, sobre todo porque el 21 es el cumpleaños del niño.

32 Carta escrita en un trozo de folio. Fondo DD y MBVI de FLG.

33 Fondo DD y MBVI de FLG. Remitida por Castro desde el 16 bis 2 de St Gothard (París, 14.º).

Espero que combinemos para otra fecha de vernos; la fecha del 21 la tenía reservada desde hace 10 días o más (debiera tener un calendario conmigo para que cosas así no sucedan)

Un abrazo de

Sergio³⁴

Volvamos unos meses atrás. Compartían mucho tiempo Aurora, Daniel y Julio en aquellas fechas y este escribía a Jonquières y Rocchi el 16 de marzo de 1953:

Hace veinte días que tenemos sol y más sol y muchísimo más, y verdaderamente es una barbaridad el mucho sol que hay. Por lo cual nuestra vida (lo sumo a Daniel por lo que verás) es más o menos la siguiente. A mediodía salgo de mi empleo, vuelvo a casa donde encuentro a Aurora traduciendo a enorme velocidad y eficacia *Leonardo*, de Marcel Brion³⁵ [...]. Salimos en seguida, y bajo el sol caminamos por la avenue Leclerc hasta el león de Denfert Rochereau...

[...] En la puerta del establecimiento suele esperarnos Daniel, quien ha perdido DOCE KILOS, cosa que le queda muy bien, aunque yo me he permitido insinuarle que no sea animal y que no extreme las cosas. Su respuesta no es publicable. También está Guida Kágel, y los 4 nos zambullimos a comer. Pero el sol allí fuera... De modo que otra vez a la calle. Por lo regular, Aurora y yo nos vamos por nuestro lado, pues Daniel inventa unos programas japoneses en los que siempre figuran visitas a lo de Bathori, remates donde se pueden comprar viejos abanicos de marfil, o tés en casas de filólogos y otros monstruos equisecantes.

[...] María, perdóname otra vez. Daniel estaba encantado con tu carta para los dos. Yo, ya sabes cuánto te agradezco que me escribas (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 432-433 y 436).

En los cambios de domicilio de Cortázar con todos sus utensilios encontraba una fiel y generosa ayuda en Daniel, pero sobre todo andaba planificando un largo viaje a Italia con Aurora y quería dejar todos sus enseres en un guardamuebles. Escribió el 2 de abril de 1953 a Eduardo Jonquières:

Mandé gran parte de mis cosas a un guardamuebles (Daniel nos ayudó a hacer paquetes, pobre ángel) y con lo indispensable nos plantamos en rue Dupin. Tenemos un *réchaud à alcool*, sin lo cual una pareja no puede subsistir en esta ciudad, tomamos mate y A. se procura una misteriosa diversidad de quesos, aparte que ha conseguido el inaudito triunfo de hacerme abandonar

34 Fondo DD y MBVI de FLG.

35 Brion (1954).



Daniel Devoto, Aurora Bernárdez, Julio Cortázar y Güida Kagel durante una visita a Chartres (c. 1953). Fotografía anónima. Fondo DD y MBVI de la FLG.

la manteca de margarina, sustancia especialmente repugnante pero tres veces más barata. Daniel nos visita seguido, y también Guida. Caminamos como locos, planeamos itinerarios italianos (mil gracias por los planos) y yo escucho obedientemente los razonados argumentos de Aurora en el sentido de que no tengo la menor idea de cómo hay que lavar toallas y camisas, cosa que además me prueba extrayendo de dichas prendas, que yo daba por limpias, una cantidad adicional de mugre que me deja atónito (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 437-438).

Se ha publicado una fotografía donde aparecen los cuatro alegremente paseando por Chartes en cordial armonía durante una excursión. Al dorso lleva esta anotación de Julio en la copia que tutela la Fundación Lázaro Galdiano:

Doctor Daniel Devoto:

Encantados de su grata compañía en nuestra visita a Chartres, le dejamos esta cuádruple muestra de la simpatía que le profesamos. Subimos arriba nuestro encendido afecto y lo abrazamos mucho

Aurora Julio [rubricado] (En Rubio Jiménez y Rubio Romero, 2020, p. 115).

Y así las cosas, se produjo el grave accidente de vespa de Julio que acabó con él en el hospital, tal como le comunicaba a Jonquières el 21 de abril de 1953: «Tuve un accidente con la vespa, resultado fractura pierna izquierda y Hôpital Cochin, donde hace una semana que estoy» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 439). Y a Fredi Guthmann le decía el 12 de mayo de 1953:

...me hizo volar la vespa por el aire, y los sesenta kilos de fierro me cayeron por encima, reduciéndome a un sándwich entre el asfalto y el *scooter*. Resultado: la cara rota, y una doble fractura de la pierna izquierda. Esto pasó hace un mes, el 14 de abril. La policía me llevó al Cochin, y durante 18 días mortales aguanté una sala común con todo lo que eso supone y que podrás imaginarte bien. Lo pasé muy mal, con fiebres de cuarenta grados, porque tenía un derrame tan brutal que la pierna estaba tres veces más grande que la otra. Era bastante trágico. Por suerte, Aurora (un nombre justísimo para ella y para mí) me acompañó maravillosamente, y Daniel se portó como un gran amigo y se ocupó de las mil cosas que quedaban en el aire. Al décimo día, como la cosa iba mal, me hicieron una punción. No te quiero explicar todo lo que salió de esa rodilla, pero empecé a mejorar, y cinco días después me enyesaron.

[...]. Lo triste es que en el momento en que me accidenté, nos disponíamos a pasar todo el mes de mayo en Italia, que yo quería mostrarle a Aurora. Teníamos un plan genial: mandábamos la vespa por tren (1.500 francos hasta Milán) y nos íbamos en tren hasta allá. Sacábamos la vespa y recorriamos Italia (Hoy, por ejemplo, hubiéramos estado en Siena...). Si me mejoro en la forma en que espero, me entrenaré lentamente estos tres meses, y en septiembre nos iremos. Pero en tren, no en vespa. Ahora, después de lo que me ha ocurrido, tengo miedo de matar a Aurora y matarme yo. Si esto me hubiese ocurrido en Italia, hubiera sido una catástrofe total (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 441 y 442).

Desde sus primeros meses en París, Julio completaba los ingresos de la beca trabajando para un distribuidor de libros judío. Preparaba los paquetes y los distribuía con una vespa que adquirió y que le permitía desplazarse cómodamente por la ciudad. Cortázar desistió de conducir la vespa en adelante para evitar incidentes como este que se produjo al tratar de evitar atropellar a un peatón que cruzó inesperadamente. Hasta en este aspecto la relación con Devoto resulta curiosa, porque no solo acudió fiel al Hospital Cochin mientras estuvo internado, sino que hasta fue el encargado de liquidar la vespa descacharrada vendiéndola en un taller. Al menos en su Fondo de la Fundación Lázaro Galdiano figura una factura de marzo de 1954 con esta operación y, hasta donde sé, Devoto no condujo nunca ni fue propietario de vehículo alguno. Cortázar andaba ya por Italia en esas fechas y debió de quedar encargado de venderla para obtener algún dinero adicional o simplemente enviarla al desguace.

Sin embargo, no todo era un transcurrir armónico y relajado, sino que las diferencias surgían en ocasiones convirtiéndose en verdaderas peleas. Nuevamente es en una carta a Jonquières, correspondiente al 10 de julio 1953, donde aparecen indicios de alguno de aquellos desencuentros:

Dile a María que su lavada de cabeza (a mí) a propósito de Daniel, originó una agarrada histórica entre este y yo, con el arbitraje de Aurora que, para mi desdicha, se alió con el chivudo, y me revolcaron horrendamente. Quedó demostrado que tengo la tendencia a pretender que los demás vivan la vida que yo vivo, etc. (Cortázar, *Cartas*, I, p. 451).

Amistad y solidaridad no estaban reñidas entre ellos con diferencias de opinión en asuntos a veces cotidianos y en otras ocasiones más elevados.

Entre París e Italia

Una vez repuesto de su grave accidente, que dio lugar al cuento «La noche boca arriba», Julio y Aurora realizaron un viaje a Italia que se prolongó varios meses, durante los cuales realizó Cortázar su traducción de los *Cuentos completos* de Poe. Desde París, Daniel resolvía las incidencias y las gestiones que iban surgiendo con sus pertenencias y con su correspondencia. No siempre con total prontitud, como delata esta carta a Eduardo Jonquières el 9 de diciembre de 1953:

Sé que María no se enojará si hoy no le escribo directamente, pues, como siempre, mis cartas son para los dos. Daniel tiene que hacernos llegar los grabados, pero todavía no los hemos recibido. Perverso Danielupto. Con lo lindos que quedarán en nuestras blancas paredes. Pero confiamos en que los mandará pronto (Cortázar, *Cartas*, I, p. 478).

Desde Roma, 15 de enero de 1954, volvió a escribirles Cortázar a Jonquières y Rocchi acerca de una compra de libros que había quedado a cargo de Daniel al salir ellos de viaje:

...espero que Daniel no tardará en juntarse con los 10 000 francos que yo hubiera debido dejarle para tus libros. ¿Serás un nada más paciente? No sabes hasta qué punto mi accidente y mi *mariage* me revolviéron las meninges. Pero creo que todo se arregla ya (Cortázar, *Cartas*, I, p. 484).

Y a María le añadía este comentario sobre el común amigo que iba alcanzando ya la manera continuar viviendo en Francia:

Ayer tuvimos carta del incorrupto Danieluppo, quien aparte de confirmarnos que Francia, gran gallina generosa, abre sus alas para cobijarlo un largo tiempo más (¡hurra!) nos anuncia que va a mandarnos *por fin* tus grabados. Doble hurra (Cortázar, *Cartas*, I, p. 485).

Creo que, finalmente, no les envió aquellos libros. En cartas posteriores a estos amigos comunes van goteando noticias sobre Daniel, quien seguía manteniendo contacto epistolar esporádico con Julio y Aurora. Desde Roma, el 23 de febrero de 1954 le contaba Julio a Jonquières diferentes cosas sobre la ciudad y cómo avanzaban sus cuentos, cada vez más apreciados por las personas cercanas. Además, había escrito unos sonetos a Ingres, que los recibiría «También por Daniel, a quien “La abuela” le gustó inmensamente. (No te oculto que me emociona que hayas reconocido tan lúcidamente el tono especial, particular, de ese poema casi incomunicable. En cuanto a “La madre”, es biografía pura, y como tal hediondo)» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 488).³⁶

Julio le ofrecía a Daniel primicias de sus escritos siguiendo la costumbre de años anteriores, para conocer sus juicios, que resultaron decisivos para su publicación. En el archivo de Devoto se encuentran testimonios de todo aquello, como una copia de una selección de sus *Poemas* (1954) y folios sueltos con otros poemas, parte de ellos en la única versión conocida hoy, como se aprecia en los inéditos publicados al final de este libro. Ofrecen una muestra significativa de la poesía que escribía en ese momento y poemas de los años anteriores. *Poemas* (1954) y aquellas hojas sueltas resultan, así, importantes tanto por los textos nuevos que aportan como para fijar la génesis de otros poemas.

Muy atareado y tratando de asentarse en el trabajo, Daniel escribía poco a Julio y a Aurora y por ahí van una vez más las quejas desde Florencia el 3 de abril de 1954 a Jonquières: «De Daniel no sé gran cosa, pues

36 Ignoro el paradero de los sonetos sobre Ingres. «La abuela» en (*OC*, IV, 5005*b*, pp. 405-407) un extenso poema en prosa. En (*OC*, IV, 2005*b*, p. 604) se recupera el breve poema inédito de carácter neopopularista «La abuela»: «Una viejita de ojos claros / me espera siempre en la ventana. / Tiene en la mano el mate amargo / y todo el mar en la mirada». Aparecía ya en *Poemas* (1954). No es fácil saber a cuál de los dos poemas se refería. El poema en prosa «La madre» lo recogió en *Salvo el crepúsculo* y en (*OC*, IV, 2005*b*, pp. 324-325).

escribe poco el muy perro; creo que está muy bien, y no dudo de que trabaja como un loco» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 502). En algunas ocasiones, no obstante, se cartearon, y como un indicio queda una versión del poema «Venecia» de Cortázar, en papel cebolla y con esta dedicatoria autógrafa: «A Daniel, Julio, 1954». Entretanto, llegó el momento de regresar a París. Algunos encargos habían quedado sin cumplir y se excusaba Julio ante Jonquières desde Venecia el 24 de mayo de 1954:

El 9 de junio llegamos a París, y de inmediato le tiraré de las orejas a Daniel y me ocuparé *en persona* de tus libros. Es una vergüenza imperdonable lo que ocurre, y yo he sido el primer culpable. Mi pata rota y mi matrimonio (el orden de los factores...) tuvieron la culpa, pero creí que Daniel arreglaría las cosas. Déjalo por mi cuenta (Cortázar, *Cartas*, I, p. 510).

Y ya en París le comentaba un tiempo después a Fredi Guthmann el 30 de junio de 1954:

Todavía no he tenido tiempo de ver gente aquí, aparte de Andrée, que está muy bien. Daniel trabaja como un loco, se ha ganado la admiración incondicional de Marcel Bataillon, y le han renovado por un año su beca, de manera que está muy contento y completamente adaptado a París, cosa que no le ocurría al comienzo (Cortázar, *Cartas*, I, p. 518).

Al mencionar a Andrée se refería a la actriz Andrée Tainsy, la compañera de Jane Bathori. Marcel Bataillon continuaba siendo el valedor científico de Daniel Devoto, quien siempre lo consideró uno de sus grandes maestros, y años después lo homenajeó preparando una memorable reedición de su *Érasme et l'Espagne* ampliada con todos sus estudios sobre el erasmismo (Bataillon, 1993). Pero un poco después, el 9 de julio de 1954, le escribía Cortázar a Jonquières:

Encontramos a Danieluppo y a Ricardo Bernárdez, quienes nos resolvieron los problemas inmediatos de alojamiento.

[...]. Estamos esperando que Daniel aparezca con los grabados de María y las fotos de tus cuadros, pero este perro hurta el bulto so pretextos filosóficos y aún no nos ha mostrado nada. En la próxima te diré qué me pareció todo. Es la una de la mañana. Toda esta noche nos dedicamos a poner láminas en las paredes, y estamos contentos del resultado. Está el cuadro que me mandaste en el 52 y que tiene una fuerza tremenda, saca los codos para afuera y rechaza a los colegas. Hemos hecho una pared a Picasso que es de tirarse al suelo. En la otra está el trono de Ludovisi con la maravillosa Venus saliendo del baño, y un fresco de la Villa dei Misteri. Tenemos un gran Van Gogh, el Cristo de Chartres (el *enseignant*), una foto de Artaud, otra de Louis Arm-

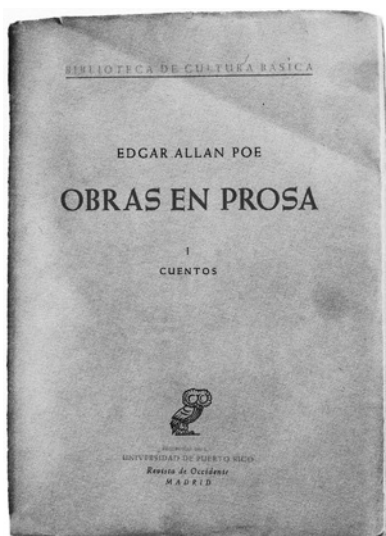
strong, y un rincón está dedicado a afiches de exposiciones. Además, tengo siempre conmigo la cabeza yacente de Keats, una naturaleza muerta de Sergio y un pequeño Figari. Quisiera un Klee, pero solo tengo postales (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 521 y 524).

El texto es muy revelador de cómo iba configurando Cortázar su mundo de referencias artísticas. Habían convertido la pared del apartamento en la rue Mazarine donde se habían instalado en un modesto retablo donde se mostraban los modelos artísticos que admiraba. Desde piezas clásicas a cuadros de grandes pintores, fotografías de literatos y músicos contemporáneos, incluidos otros que configuran su mundo íntimo y hasta fetichista: la cabeza yacente de Keats, un pequeño Figari, una naturaleza muerta de Sergio de Castro, amigo suyo, al igual que María Rocchi, cuyas xilografías esperaba integrar en la modesta pero reveladora galería.

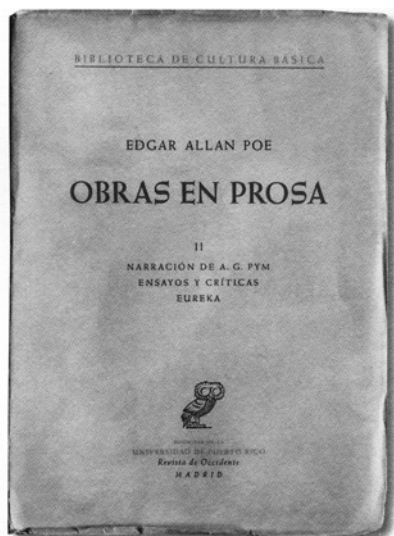
Pero, a todo esto, continuaba Julio sin cumplir el encargo pendiente de Eduardo y se vio en la obligación de aclarar ciertas circunstancias el 24 de julio de 1954, indicándole que había estado ya ocupándose de sus libros, comprando todo lo que señaló en carta a Daniel con una cruz (Cortázar, *Cartas*, I, p. 529). Alguna dificultad debía de haber, porque el 10 de agosto de 1954 le comentaba en carta a Damián Bayón, que había hablado con Daniel, quien este tenía los 100 dólares y que iba a cambiarlos:

Entérate, en descargo de Daniel, que los dólares los tuvo Ayala en su billetera hasta hace pocos días, pues hubo no sé que lío memorable que lo obligó a tenerlos hasta encontrar pon fin el momento de dárselos a Daniel. Como la Unesco me tiene preso todo el día, lo veo muy poco a Daniel, pero supongo que en estos días me dará el dinero y la lista, y yo aprovecharé un sábado para irme de librerías *and buy all your stuff*. ¿Debo mandar los paquetes a tu nueva casa? Aunque supongo que sí, confírmame en tu próxima. [...]. Con respecto a mi Keats, que siento de veras no hayas podido leer en París, lamento un poco que no tenga chances editoriales. No creo que valiera la pena publicarlo en inglés, pues si algún mérito tiene es el de ser el primer libro en español sobre Keats, con un enfoque sudamericano de la cosa, y un lenguaje bastante suelto y cronopiante a ratos, como tú sabes que me gusta. Traducido sería una cosa rara que no gustaría demasiado (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 535 y 536).

Son varios los asuntos que se entrecruzan en la carta, desde el pospuestito envío de los libros encargados —la liquidez de dinero era escasa— hasta noticias sobre el formidable ensayo *Imagen de John Keats* que estaba acabando, aunque encontraba dificultades para publicarlo y finalmente quedó inédito. La falta de liquidez se resolvió con el cobro de los derechos de la



Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, 1956, 2 vols.



Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, 1956, 2 vols.

traducción de los cuentos de Poe, a través de Francisco Ayala, para editarlos en la Universidad de Puerto Rico. Daniel Devoto vuelve a comparecer con relación a la elaboración del original definitivo de la presentación de esta traducción. Cortázar continuaba consultándole para sus lecturas eruditas de diferentes campos culturales para aclarar dudas y ofreciéndole la primicia de sus nuevos escritos, esperando su juicio. En esta carta a Damián Bayón lo muestra como sugerente corrector gramatical del estudio preliminar a la edición de los cuentos de Edgar Allan Poe.

En septiembre anduvo Daniel haciéndole gestiones para comprar sus pasajes para viajar a Argentina y desde París le escribía Julio el día 21 de septiembre de 1954 a Ana María Barrenechea: «Daniel está muy bien y lo veo casi todos los días. Trabaja como usted bien sabe, y está muy contento; pero todavía más contento está Marcel Bataillon de tenerlo cerca, y creo que no lo soltará fácilmente» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 552). Y el 27 de septiembre le comentaba a Jonquières:

Todo va bien por aquí. Ayer tuvimos una juerga feroz con Daniel, que está triste como un cachorrito porque nos vamos, y se pegotea todo el tiempo a nosotros, que naturalmente estamos encantados. Ayer se vino con tres medias langostas maravillosas, y entonces yo salí en busca [de] una botella de Sylvaner, y nos dimos un banquete de príncipes. Terminado el letargo en que nos dejó el ágape (y que aprovechamos para escuchar por radio el tercer acto de *Otello*, de Verdi) nos fuimos a ver la exposición de Picasso. En estos últimos días hemos tenido dos experiencias asombrosas: los últimos cuadros de Picasso y la exposición de Cézanne en L'Orangerie (Cortázar, *Cartas*, I, p. 556).

El 27 de noviembre de 1954, Cortázar mandó a Jonquières una de sus características cartas donde abría su intimidad a aquellos que consideraba más cercanos; vale, por tanto, citarla con cierta extensión:

Mereces de sobra que te diga algo más, después de tanto tiempo de no hacerlo, ni contigo ni con nadie. Soy enfermizamente sensible a toda evocación de aquel pasado, porque con el orgullo de la soledad —aludo a Bolívar, a Chivilcoy— me creí su guardián, su depositario. La muerte de Paco ahondó ese sentimiento. Durante años me encerré literalmente en el recuerdo, negándome a aceptar nuevas amistades que amenazaran, con el crecer de un nuevo afecto, borrar o mitigar las únicas que había[n] contado para mí. Tuve nuevos conocidos, pero no amigos. Incluso en Mendoza, cuando lo encontré a Daniel, pasó mucho tiempo antes de admitir que podía llegar a ser un amigo. Creo que todo lo que escribía entonces era variación sobre la nostalgia, sobre el paraíso perdido. Durante dos años había sido verdaderamente feliz, y esos años fueron el 35 y el 36. Los ocho o diez siguientes los pasé negándome a aceptar el tiempo, obstinadamente vuelto hacia atrás, cuidando ese tesoro inexistente. Paco murió en el 42, y me dejó todavía más solo. Mi amistad con Jorge cumplía y se cumple en otro terreno, de modo que me sentía completamente solo delante de las tumbas. Cuando volví a Buenos Aires en el 46 —creo que entonces, ese mismo año, hablé alguna que otra vez contigo—, me di cuenta por primera vez que una vida como la mía no tenía sentido si me obstinaba a someterla a esa negación del tiempo. A los treinta años se cambia de golpe, a veces inesperadamente. Algunos conocidos, como Baudi, se volvieron amigos. Sentí gratitud, mezclada a veces con un cierto dolor, como por una pureza perdida.

[...]. Soy todo lo feliz que yo soy capaz de ser, y sobre todo la alegría me visita, después de veinte años en que solo me cedía algunas veces un poco de su gracia. No me avergüenzo por emplear este lenguaje un poco pomposo; no lo es realmente (Cortázar, *Cartas*, I, p. 573).

Cortázar volvía a evocar los años de dura y oscura soledad. La pérdida de sus amigos Jorge —¿equivocó el nombre de Alfredo?— y Paco Reta, muertos muy jóvenes en el espacio de unos pocos meses. Lo que supuso la amistad de Daniel Devoto para salir de ese estado de abatimiento. Esta carta espejea con la confesión que le hizo a Daniel tras leer sus comentarios

a *Bestiario*, que ya he comentado y que se incluye entre los escritos inéditos de este libro.

En los años siguientes, sin embargo, y una vez que volvió de nuevo a París, las referencias a Daniel en la correspondencia se irán haciendo más espaciadas. Apenas haré un rápido repaso. Delante de las Puertas de Hércules, el 27 de marzo de 1955, le decía a Jonquières que, como ellos no tenían en ese momento domicilio fijo, les escribieran al de Daniel en 5 rue Bertholet (Hotel Lutèce), un alojamiento a su vez provisional. Y seguía: «Apenas esté en París veré de conseguir noticias sobre tu exposición. Glop que me ve escribir manda cariños a todos. El licor de cacao es excelente, pero a pesar de mis heroicos esfuerzos no logro tomarme la botella, de modo que Daniel tendrá que ayudar» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 31).

Daniel seguía siendo parte fundamental en su intendencia. Les buscó un alojamiento provisional en un hotel hasta que se instalaron en un nuevo apartamento por el que pasaba para mantener sus habituales tertulias y hasta comentando la decoración, en esta ocasión ocupando un lugar relevante sobre la chimenea un cuadro de Jonquières (Cortázar, *Cartas*, I, p. 32). Daniel vivía con su familia, trabajando en la nueva tesis, en la catalogación de los fondos en lengua española de las principales bibliotecas parisienses y colaborando en obras colectivas sobre musicología para consolidar su *curriculum* académico a la vez que completaba sus ingresos económicos.

Intercambiaban información sobre lecturas y siempre comparece Devoto proporcionando a Julio libros singulares o raros. Así, en otoño de 1955, cuando le dio a este por leer ensayos, además de los traídos de Londres —*The Meaning of Art*, de Herbert Read, o *The Etruscans*, de Pallotino— también sobre cultura bizantina, anotaba: «Daniel, claro está, me ayudó proporcionándome los libros de Diehl, y yo les planté encima del excelente estudio de Talbot Rice (que podéis conseguir en un Pelican). Como ves, renuncio a la literatura y me dedico a la crítica y al ensayo» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 64).

Casi un año después, el 11 de febrero 1956, le comentaba Julio desde París a Jonquières que se alegraba mucho de que le hubiera gustado el último librito de Mario Alberto Salas, que él había recibido hacía un mes, aunque ya conocía gran parte del libro de «los famosos sábados por la

noche en casa de los Salas, que fueron como un ritual de 1947 a 1951, y que no olvidaré nunca. Creo que Salas escribe muy bien, pero sigo convencido de que su mejor libro hasta ahora es *Las armas de la conquista*. Si no le conoces, haz la prueba; te divertirás mucho más que con la literatura de ficción» (Cortázar, *Cartas*, II, pp. 81-82).³⁷ E insistía en las discrepancias de sus gustos musicales con los de Daniel Devoto, reviviendo la vieja pendencia sobre la música de jazz: «Como ves, sigo fiel al jazz, bajo cuyo signo nací, y que me sigue pareciendo, con no poco escándalo de Daniel, un arte admirable» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 84).

En páginas anteriores me he referido a todos estos asuntos, y el hecho de se reiteraran en las cartas prueba de manera incontestable que formaban parte del mundo personal más íntimo de Julio y Daniel. Los lazos solidarios entre ellos continuaban indemnes y recurrían el uno al otro para solicitar tanto ayuda intelectual como material. Los cambios constantes de domicilio dan una idea de lo inestable de sus vidas y de la precariedad económica, que solo remitieron a finales de esta década. Daniel Devoto adquirió, al fin, una vivienda en la rue Jussieu en 1957 y Julio y Aurora fijaron su domicilio en un apartamento de su propiedad.

No por ello dejaron de verse. En la memoria de Jorge Devoto del Valle-Inclán siguen vivos los recuerdos de las tertulias en casa de Julio y Aurora cuando estos regresaron de su viaje por la India y de otros viajes exóticos a los que los llevaban sus trabajos como traductores de la Unesco. Impresionado por la viva palabra de Julio y Aurora, comenzó a hacerse también él orientalista, interesándose por la cultura bizantina.

La tardía publicación de *Paso del unicornio*, de Daniel Devoto

Devoto trabajó los relatos de *Paso del unicornio* desde 1938 a 1948 como se señala en el subtítulo del libro, cuando lo publicó en 1956. Los cuentos tuvieron, por lo tanto, una larga gestación y algunos conocieron ediciones sueltas en revistas o exentas antes de su impresión en este libro. Los relatos fueron primero escritos en cuadernos —como era habitual en Devoto para todos sus

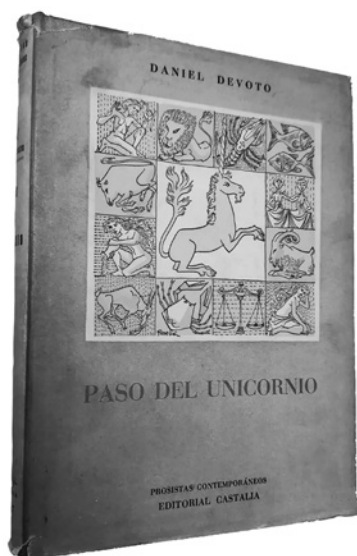
37 El libro debió de ser *Relación parcial de Buenos Aires* (1955), que figura en la biblioteca de Cortázar con esta dedicatoria: «Al flaco Cortázar, y a Aurora con el cariño de Salas».

trabajos— y después los agrupó hasta formar el libro, intercalando otros textos. En el libro se aprecia aún algún eco de aquellos cuadernos que quedaron «intencionalmente inconclusos» en más de un caso (Devoto, 1956, p. 17).

A su vuelta de la Universidad de Cuyo en 1945 fue cuando comenzó a cuajar el libro como tal, iniciando entonces Devoto su compleja organización, que se dilató durante una década, porque no se trataba solo de ordenar una serie de relatos amparados bajo un título común, sino que alrededor suyo orbitaban otros escritos que explicaban su creación y otros asuntos en apariencia peregrinos. Escritura, reescritura y corrección fueron constantes, con la incorporación de nuevas citas y dedicatorias, dando lugar a un puzzle cada vez más grande y más difícil de armar. En *Paso del unicornio* hay tanto escritura original como un acopio de referencias eruditas, abriendo nuevas perspectivas. Según Cortázar, Devoto había dado por concluido el libro en mayo de 1948 y así se lo comentaba a Sergio Sergi (Cortázar, *Cartas*, I, p. 280).

Se pueden rastrear los pasos seguidos hasta entonces en cartas, en el *Diario* de Devoto y en el libro, que se inscribe dentro del movimiento meta-ficcional que caracterizó a los escritores argentinos de aquella generación. Además, Daniel daba a leer los cuentos a los amigos para conocer sus opiniones. El libro completo —o casi— fue sometido a estas lecturas. Acabo de citar la lectura efectuada por Cortázar. Hay otros testimonios: en su *Diario*, el 1 de agosto de 1949, anotó que le había devuelto los cuentos Alonso Zamora Vicente y no había corregido nada, lo cual le inquietaba y le hacía pensar que tendría que mandárselos a Raimundo Lida —como así hizo—, quien sí le propuso algunas correcciones, que menciona ya en enero de 1950 (Devoto, *Diario*, II, pp. 158 y 203). Contamos al menos, por lo tanto, con noticias de tres lectores ideales del libro —Cortázar, Zamora Vicente, Lida—, que se incrementan sin dificultad pensando en otros amigos de su entorno: Alberto Salas y Eduardo Jonquières, además de sus esposas Etelinda Lordi y María Rocchi, quienes también asistían a las cenas de los sábados en casa de Salas. Probablemente María Rosa Lida fue otro de estos lectores ideales.

Al no ser editado, el libro permanecía siempre abierto y todavía el 14 de febrero de 1950 Daniel releía los cuentos: «Estuve en San Vicente; re-lectura de los cuentos, satisfactoria —no demasiado: toda esperanza de genialidad enteramente esfumada, descubrimiento de algunos buenos trozos, necesidad de rehacer (Shorty tenía razón) el ensayo central dedicado a Paz» (Devoto, *Diario*, II, 23 de febrero de 1949, p. 95).



Daniel Devoto, *Paso del Unicornio*, Valencia, Castalia (col. Prosistas Contemporáneos), 1956. Sobrecubierta.

Las relecturas daban lugar a correcciones, a la inclusión de textos que alteran la textura de los relatos, cruzándose tiempos y modalidades de discurso. La gestación del libro fue lenta, incluido el título. Daniel buscó durante bastante tiempo un posible título y en esta búsqueda comparece una vez más Cortázar. El 22 de noviembre de 1949, durante una de sus habituales reuniones, fue él quien propuso el título: «Cena en lo de Salas con Shorty. Buen rato» (Devoto, *Diario*, II, p. 60). Julio sugirió como título del libro *Muerte del unicornio* y, tras una discusión con Salas y Pocho, quedaron de acuerdo en que se llamaría *Paso del unicornio*:

Shorty hizo varias tapas en idiomas extranjeros en papel del C. N. B. A. de las pruebas escritas de Salas, tapas que ingresarán, Dios mediante, en mi ejemplar *Garci*.

Olga me aseguró que el título le gustaba y que la tranquilizaba porque «Las muertes» de Daniel Devoto echaba a perder el de su libro *Muertes*, y no tenía ganas de buscar otro (D. Devoto, *Diario*, II, p. 70).

Antes el libro se llamaba *Cuentos de muerte para la hija de un rey*, según afirma el supuesto editor B. W., quien habría editado el libro tras la muer-

te del autor: «*Los cuentos de muerte para la hija de un rey* —dudo que el autor mantuviera este título envejecido— están escritos, repetidas veces algunos, en varios cuadernos, doce en total, incluido el último en que aparecen estas líneas» (Devoto, 1956, pp. 17-18). No es este sino uno de los varios «planos» fundidos y confundidos del libro, en el que —continúa el supuesto editor—

Triste tarea es la de revisar estos cuadernos, donde tantos tiempos quedan detenidos; y la piedad, mala consejera, incita a presentar lo bueno con lo malo, que a veces mezclan sus raíces inseparablemente (oh, Maeterlinck!). Entre tanto escombros voluntario, tanto relato suspendido para conseguir un efecto «póstumo», campean tristemente rasgos detenidos, como toda tarea humana por la mano alzada de la muerte que interrumpe nuestros solitarios acarreos, en medio de las nubes de un día de verano, en el centro del campo que nos ve avanzar (Devoto, 1956, p. 18).

El libro contiene su historia y la historia del autor, quien asume el reto de escribirlo aun a sabiendas de la imposibilidad de trasladar al papel sus vivencias como quisiera. La escritura es un intento de detener el camino hacia la muerte aun reconociendo su inutilidad. De aquí que hubiera barajado un título donde campea la palabra muerte: *Cuentos de muerte para la hija de un rey*. Un título con resabios simbolistas. La lectura y la traducción de obras de Maeterlinck fueron fundamentales en la educación francesa de Daniel Devoto durante la adolescencia (Devoto, 2001). El libro es un espejo puesto a lo largo del camino de la vida de los personajes, pero sabiendo desde el principio cuan mentiroso resulta el propio espejo sobre el que se acumulan hasta siete citas literarias en las primeras páginas, como un adelanto del carácter fragmentario, pro-teico, del puzle donde los veinte relatos autónomos recopilados —su elemento común en el título es la palabra *muerte*— están incrustados entre textos reflexivos presentados bajo los diferentes signos del zodiaco, indicadores del incierto destino de los seres humanos, que se afanan por conocerlo ideando complicados pero inútiles procedimientos de adivinación.

Dedicados los cuentos y los textos que constituyen la argamasa crítica y reflexiva a amigos y conocidos, *Paso del unicornio* constituye una colección de relatos y una nueva forma de proyección autobiográfica que remite a la vida literaria y artística del autor en Buenos Aires y a otras formas de escritura tan suyas como el *Diario*, que vengo citando profusamente. Bajo el

texto amparado con el signo zodiacal Sagitario y una cita de Emerson comparan estas preocupaciones acerca de cómo «Escribir una vida es renunciar a vivirla». Pero seguida de la palabra «mentira». Al final reaparecerá la misma afirmación en el momento de despedirse de su criatura lleno de dudas acerca de su valor. El asunto resulta endiabladamente complicado:

Fabricar una vida entera llevaría el trabajo indispensable de vivirla o revivirla; el de narrarla, más largo aún, y el de encontrar todavía tiempos para el narrador, el tiempo de narrar y el de no embustearse su vida propia llenándola solo de ajeno y de narrado. Fechas y actos, noches y horas mienten y no bastan (Devoto, 1956, pp. 13-14).

Las dudas y las paradojas se acumulan: el hecho de repetir una palabra la carga con otro sentido y que nazca otra intención. Resulta imposible contar todo lo inconfesado. Se advierte al hipotético lector: «Ni siquiera tú mismo, ¡oh leedor!, podrías escribir tu biografía, si acaso la supieras; al escribirla vivirías parte de ti mismo y tendrías que escribir esa biografía de escribir tu biografía, y así los mareadores espejos te conducirían hasta más allá de tu biografía» (Devoto, 1956, p. 14).

Paradojas de la escritura y descripción de sus límites. Escritura de narraciones, pero al lado observaciones críticas y sus limitaciones. *Paso del unicornio* es un libro heterogéneo y laberíntico que puede ser leído de diferentes maneras. Un aparente libro de relatos —se pueden leer de manera autónoma la mayoría de ellos, entre otros se establecen lazos—, pero también una indagación en el mundo personal del autor. Una actitud ante la escritura muy común entre los escritores de su tiempo de inevitables registros metaliterarios, como sucedía en Cortázar y en otros escritores cercanos. Jorge Luis Borges recorría las mismas calles por las que caminaban y se fundían sus sombras.

Un hipotético editor, B. W., «disfraz del autor mismo, que los anota, ordena y presenta» (Devoto, 1956, p. 18) ordena el conjunto. Siempre partiendo de esa docena de cuadernos donde los cuentos habían sido escritos, corregidos y reescritos antes varias veces. El autor se convierte en editor póstumo de sí mismo porque es consciente de que su labor es ya de exhumación de un pasado vivido y convertido en escritura que es irre recuperable en muchos aspectos. Y hasta se imagina un relato, *La muerte de Daniel Devoto*, en medio de una reunión de amigos, los que aparecen en el libro, y mientras él interpreta cierta música, se va elevando hasta desaparecer: «Cómo sería ese

cuento no lo sabremos nunca: el estado del último manuscrito reproduce la suerte del libro entero...» (Devoto, 1956, p. 19). Acaso este imaginado relato contiene un espejo irónico con el poema final del libro *Las muertes*, de Olga Orozco, titulado precisamente *La muerte de Olga Orozco...* Tras los relatos de las muertes de varios personajes de ficción en los poemas anteriores —surgidos la mayor parte de sus lecturas— se impone la narración de la propia muerte.³⁸ Los juegos irónicos se suceden. Pero el hecho es que *Paso del unicornio* quedó inédito durante años.

Una vez en Europa, Daniel estableció contacto con Alonso Zamora Vicente y cuando se celebró en Salamanca el *II Congreso de Poesía* en julio de 1953 allí estuvo él participando activo y gozoso, representando a Argentina. Hasta se publicó un soneto suyo en *La Gaceta Regional* de Salamanca el 8 de julio de 1953, junto a poemas de Ángel Crespo y Federico Muelas.³⁹ Fue cuando conoció a Antonio Rodríguez Moñino y a su esposa María Brey, con quienes inició su colaboración. No tardó fructificar en la edición del *Cancionero llamado flor de enamorados* (Barcelona 1562), que se editó en 1954. Debió de ser Alonso Zamora Vicente quien los pusiera en contacto, ya que frecuentaba su tertulia en el café Lyon. O quizás fuera el poeta nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, que estaba realizando el doctorado en Madrid y a quien Devoto conoció en las jornadas sobre poesía salmantinas, quien lo pusiera en contacto con Rodríguez Moñino. También frecuentaba la tertulia del café Lyon. Y fue Rodríguez Moñino quien publicó *Paso del unicornio* en la editorial Castalia dentro de la colección «Prosistas contemporáneos. Colección de escritores españoles de hoy». El objetivo de la colección era poner en manos de los lectores escritores del día de marcada personalidad, como Antonio Díaz Cañabate (*Historia de una tertulia*), Juan Antonio Gaya Nuño (*El santero de San Saturio*), Camilo José Cela (*Baraja de invenciones*), Jesús Fernández Santos (*Los bravos*), Jorge Campos (*El hombre y lo demás*), José Ochoa y Benjumea (*Tras los pasos de Prim*), Alonso Zamora Vicente (*Smith y Ramírez, S. A.*) y Daniel Devoto con *Paso de unicornio*.

38 Sobre este libro, véanse ahora los estudios de Mesa Gancedo, Mayet y León (en Salto *et al.*, 2020).

39 En su archivo quedaron de aquellos días fotografías, comentarios y hasta caricaturas de algunos de los participantes. Detalles del congreso, en José Luis Puerto (2003).

La publicación de esta memorable colección transcurría paralela a la de *Revista Española*, creada por don Antonio en 1953 para promocionar una literatura diferente (Jurado Morales, 2012). En ella apareció publicado uno de los apartados ensayísticos del libro, el titulado «Aries», dedicado al pintor «Juancito Otano», con una reflexión sobre las formas de representar la realidad, y, entre ellas, el primitivismo que cultivaba este artista, como he señalado antes. Escribía Devoto al respecto:

El primitivo no es ingenuo. No quiere representaciones engañosas (con el culto al engaño de la perspectiva, el escorzo —no la escorzonera, yerba contra serpientes, ni apenas la lombriguera— las grandes sombras, dominadoras e inevitables y los otros etcéteras). Quiere la totalidad de su cara, con todo lo que sabe que tiene, con cada una de las partes que se ve sucesivamente. Nosotros sí somos ingenuos, a fuer de complicados, y rogamos al dibujo que nos enseñe lo que debemos ver como lo deberíamos ver; y le adelantamos al artista, con la máxima ingenuidad, lo que no nos da, y poblamos de curvas transparentes un cielo que es solamente blanco, y damos crédito de follaje a un distraído rayado cualquiera (Dufy, Matisse, De Segonzac, Juancito Otano) ha dejado [*sic*] —sabiamente, ¿por qué no?— caer en un papel absolutamente plano. Y cada conjuración de rayas nos está gritando en el ojo: «Yo soy palmera; yo mujer; yo, no importa qué, pero soy» (Devoto, 1956, pp. 95-96).

Al final del párrafo es como si Devoto se contagiara del alogicismo de Otano. Más adelante, siempre sin abandonar la reflexión sobre las dificultades de la representación artística, confesaba:

Este libro quiere ser la historia de una maestría, o si no es maestría, la historia de una pretensión de maestría, de una pretendida complicidad, de una lucha en público contra el ángel de la materia, adverso, durante muchas noches y muchos días, más que en las Escrituras; lucha en público y para crear un público. Éxito malo o bueno, ¿es vivir haberlo hecho o haberlo pretendido? ¿He estado en mí cuando veía en derredor de mí, o pretendía hacerlo, o es que he repartido mi vida entre el sueño y el sueño de estar soñando? Esta búsqueda del tiempo perdido y del tiempo por perder, siempre burlada en su intento de perpetuar la delgada sombra de una copa o del vino fino con sus manchas oblicuas, ¿es o no vida en sí? ¿Qué tiempo mío ha quedado prendido aquí? Ese tiempo del narrador, postulado antes, ¿qué vale? Y aun suponiendo que esta historia de un dominio sobre algo termine con el triunfo sobre ese algo, ¿qué valor tiene este camino, y qué me vale mostrarlo? Las muertes imperfectas que andan atrás, las imperfectas muertes que sigan, ¿qué significan como vida? (Devoto, 1956, p. 97).

La selección de «Ariel» en *Revista Española* preparando el lanzamiento del libro no fue casual, sino dirigida a un lector culto y exigente, advirtien-

do de que *Paso del unicornio* era un libro complejo y no una mera recopilación de relatos, es decir, que conllevaba también una reflexión sobre las dificultades de la escritura. El libro se mostraba haciéndose y el escritor sumido en sus preocupaciones y perplejidades. Literatura al estilo de la producida por André Gide, que tanto había influido en Devoto y Cortázar como lectores desde sus años mozos.

Ahora bien, *Paso del unicornio* fue un libro editado tarde, a destiempo y lejos de donde fue escrito. Devoto anduvo peregrinando sin éxito con el original por editoriales argentinas junto a otros originales de Cortázar. Son relatos elaborados entre 1938-1948, pero corregidos hasta el momento de la publicación, dando lugar a un libro de compleja estructura barroca cuya clarificación exige esfuerzo cómplice al lector.

La búsqueda neorromántica de una voz y la voluntad por conocer los límites del discurso escrito y sus trampas impregnan el libro. Hubiera sido interesante conocer la opinión de Cortázar, tan abismado como andaba construyendo su propio modelo de escritura, rodeado de tantos ejercicios de desmantelamiento de convenciones literarias previas, tendiendo puentes entre géneros, volando otros convencionales. Le escribió, de hecho, una larga carta sobre *Paso del unicornio*, pero se ha perdido. La mencionó Devoto, nostálgico todavía, el 28 de julio de 2000 junto a algunas otras pérdidas, que evocaba a Gustavo Zonana repasando la fortuna crítica de su obra de creación:

Buenas suertes parciales (*Aire dolido*, impresa en una treintena de ejemplares), es escogido por Miguel Ángel Gómez, su receptor, para iniciar *Canto*, y recogerlo en su reseña del *Arquero*; dos cartas —qué no daría por tenerlas— quedaron en Buenos Aires y probablemente no hayan sobrevivido, una larga de María Rosa Lida sobre las *Fábulas*, con la lista de las correspondencias en sus lecturas y el reconocimiento del peso verbal de todo, y otra larguísima de Cortázar sobre *Paso*, confrontándolo con lo diferente que él mismo se proponía... No menciono otra de Viñas, ensalzándome sobre Borges: siempre tan medurado...⁴⁰

Son documentos perdidos estas cartas. *Paso del unicornio* es libro de tanteos y pesquisas, de construcción y de deconstrucción simultáneamente,

40 Carta a Gustavo Zonana, 28 de julio de 2000. Inédita.

que acabó aterrizando en una colección magnífica —algunos de aquellos libros ocupan un lugar especial en nuestro canon— entre títulos escritos en otras claves. El propósito que lo alienta es el mismo que su poesía: la operatividad de la tradición unida a las experiencias personales inmediatas y a la vivencia de aquella. Y de aquí que en una primera apariencia el libro entero sea un ensartado de citas, comenzando con siete que forman un «Repertorio» inicial donde se repite insistente una idea: la representación artística es como la imagen de un espejo pero que resulta extraña, y, pasado un tiempo, quien se mira no se reconoce en él, con lo que dan ganas de arrojar lejos el espejo, como si fuera el causante de los cambios y no el paso del tiempo. Devoto se acoge para afirmarlo a la autoridad de Covarrubias, Correas, Quevedo, Villegas, *La Celestina* y el refranero. La acumulación de citas sigue en adelante, referidas a asuntos tratados en otras partes.

Dos figuras simbólicas son recurrentes en la construcción del libro: el espejo, que representa al libro como proyección de los múltiples rostros del autor sobre la a su vez mentirosa faz de otros espejos, y el unicornio, que encarna la literatura más elevada, algo inalcanzable quizás y hasta fantástico como este ser. Son temas que cabe estudiar proyectados en Cortázar. No en vano fue él quien sugirió el título casi definitivo y por sus escritos coetáneos reverberan tantos espejos y se pasean unicornios como sucede en *El examen*. ¿Eco de aquellas interminables discusiones con los amigos? El unicornio resulta esencial no solo porque aclara el sentido del título, sino también porque constituye el meollo del proyecto buscado. Comparece por primera vez en el «Repertorio» en una cita de Quevedo que resulta enigmática mezclada con las otras referidas al espejo:

Unos contadores cuentan
(cultísimo aquí te espero,
pues tú dijeras *autores*,
con sus *graves* y sus *ciertos*).
¿Qué cuentan? Cuentan que hay,
como digo de mi cuento
(esto es echar otra albarda
a tus corruscos y metros)
un animal en la India
con un solo cuerno derecho:
puede ser, mas por acá...
[poco se me hace un cuerno]

(Devoto, 1956, p. 7)

Una todavía misteriosa alusión al unicornio —animal supuestamente indio con un solo cuerno—, que pertenece al romance xxiv, titulado «El unicornio», de las *Obras festivas* de Quevedo.⁴¹ Espejea con otras como la que proviene de un pasaje del Libro de Job, 39, 9: «¿Querrá el unicornio servirte a ti, ni quedar a tu pesebre?». Esta nueva referencia, incluida como epígrafe inicial en el cuento «La muerte del viejo», dedicado a Juan Rodolfo Wilcock (Devoto, 1956, pp. 105-111). El relato narra la historia de un secretario que quiere matar al viejo escritor que lo emplea, envidioso de su fama de gran poeta, orgullo de la lengua. Viven en un ámbito extraño: una vieja casa con jardín, muy envejecidos ambos. Por el jardín semiabandonado o asalvajado se pasea un unicornio casi transparente de tan delgado: «Los verbajos lo habían invadido y el unicornio pacía entre las estatuas heridas e incompletas, y como no comía más que tréboles de cuatro hojas y mandrágoras, estaba casi transparente de flaco y en los huesos» (Devoto, 1956, p. 107).

El secretario odia al unicornio tanto como al amo: «Yo no podía ver al bicho, que adoraba al viejo y solo se dejaba ordeñar por él, y le frotaba el pecho con su cuerno único, dorado y salomónico» (Devoto, 1956, p. 107). El animal solo obedece las órdenes del Maestro. El secretario, hartado de consejos sobre cómo escribir y frustrado por su propia incapacidad, mata al Maestro mientras este está decantando la esencia de la poesía —una labor figurada con abundante simbología alquímica—, pero ni así logra apoderarse de su don, porque la poesía es un don de pocos, entrega sus gracias solo a quien quiere y siempre tras una larga dedicación de verdadero alquimista a decantar las palabras buscando la esencia. El unicornio se queja lastimosamente en el jardín mientras el secretario perpetra el crimen, tratando de liberarse de la cuerda con que está atado. El secretario, finalmente, accede a una caja de metal con una gran leyenda: «¡Cuidado! ¡Poesía pura!». Al no poder abrirla, la rompe con un hacha y se desprende de ella un aroma como de un lejano jardín nocturno que hace florecer hasta las azucenas del empapelado... Pero el unicornio se ha callado definitivamente.

41 Completo la cita con un verso que concreta en el original el sentido satírico que tiene todo el romance, que se ha considerado un ataque a los poetas gongorinos (Roig Miranda).

El unicornio simboliza en esta fantástica narración lo extraño y fascinante a la vez del oficio de poeta, a quien le mueve la aspiración de llegar a producir belleza poética elevada, si bien acompañada de la conciencia de los límites de su intento.

El tema de las trampas de la representación artística y sus limitaciones atraviesa todo el libro. Devoto quería dejar atrapadas en él vivencias profundas de su peregrinación como escritor alquimista, consciente de las dificultades y de las paradojas que conllevaba, porque la realidad completa es apariencia y su representación artística una quimera. Todo conduce a un territorio y a una escritura llena de paradojas. El libro tiene una organización muy trabada, como si se tratara de no dejar nada al azar, aunque se reconoce la inutilidad del intento. El sometimiento a esta idea de totalidad ordenada queda manifiesto en la organización del libro en secciones, cada una de ellas bajo un signo del zodiaco. Cada relato narra, en su mayoría, la muerte de una persona, de un animal (*La muerte del conejo*, *La muerte de la tijereta*) o la de un objeto personificado (*La muerte del molino*, *La muerte del tesoro*, *La muerte del espejo*, *La muerte de las cosas*, *La muerte del doble traidor y la luna*). Refuerza esta trabazón la tendencia a que los cuentos dialoguen entre ellos, con lo que, cuando acaban, se comentan en las páginas siguientes. El narrador se convierte entonces en crítico o toma aún mayor distancia disfrazándose de editor. El puzzle se muestra haciéndose, con las piezas buscando su encaje en el lugar preciso.

Tras el ensartado de citas generales sobre la representación artística como imagen de espejo, Devoto incluye una dedicatoria general que refuerza el carácter hondamente autobiográfico que penetra en los intersticios de todo el libro. Alude al jardín de su abuela como el lugar donde en la infancia descubrió la maravilla del mundo:

Al viejo jardín de mi abuela, muerto, que me entregó los animales y las plantas y llenó mi niñez de maravilla, a los veranos corridos y los inviernos con sol y mandarinas de mi infancia; a las antiguas nubes de las que nadie se acuerda y que he tratado de prender aquí, y al campo y los ausentes árboles de San Vicente, que después de caídos albergaron la llama.

A todo esto, pasado; y a esta presente ausencia que no pasa, devuelvo (Devoto, 1956, p. 9).

Un equivalente, podríamos decir, al jardín de la casa familiar de Banfield para Cortázar, que dio lugar a memorables poemas y cuentos. Le si-

que «Prólogo a la autobiografía», donde reflexiona sobre la dificultad de narrar la vida de un hombre. Aun así,

Esta que leerás es la mía, de pluma prestada y ajeno rostro, más igual al mío que el mío propio, y a otro es al que verás nacer en ti mismo. No quieras quebrar la parte de verdad y la mentira que van en este libro, desde atrás de él hasta detrás de ti, que estás frente a él (frente a mí, que soy parte de él que lo es de mí); no quieras separar la hoja del fondo y la nube que están juntas en el mismo estanque; piensa que toda curva es cóncava y convexa a un tiempo, y que tú estás solo, como yo, y que nos hemos creado mutuamente, engañadoramente, fatalmente (Devoto, 1956, p. 14).

Dejar atrapadas en la escritura aquellas experiencias felices es uno de los propósitos por los que escribe. Se incorporan episodios vitales que marcaron su destino: pasajes dedicados a los paisajes de la infancia, los de Potrерillos (Mendoza), reemplazados y transformados imaginariamente en algunos cuentos. Presentados con un lenguaje cuidado y preciso en las descripciones, pero todo tiende a desvanecerse al convertirse en literatura y al cruzarse con otros textos, que se recrean. Juegos de espejos.

El trenzado de lo personal con lo inventado continúa en adelante y, ya en la página 17 y siguiendo con el juego entre autor-narrador, alude a los cuadernos de Devoto (12 en total), «manuscrito póstumo» del autor, publicados por el editor B. W., «disfraz del autor mismo», que anota, ordena y presenta los cuentos. En ocasiones señala la falta de páginas y va reflexionando sobre la dificultad de configurar el libro. Algunos cuentos quedan inconclusos o fragmentados. De otros se dice que existen diferentes versiones en varios cuadernos. Devoto se entretiene en juegos de raigambre cervantina. Se enreda en su red de palabras que le atrae y le acongoja a la vez, desdoblándose en autor y editor.

Para el fingido editor el proyecto de Daniel Devoto dejaba bastante que desear estilística e inventivamente. Resultaba una triste tarea revisar estos cuadernos donde tantos tiempos pasados quedaron detenidos. Entre tanto escombros voluntarios, apuntan algunas repeticiones: la obsesión de las sombras; una voluntaria y casi inevitable fragmentación. La conciencia de que la escritura de estas páginas la impulsó la conciencia de que la vida es una batalla perdida contra el tiempo, cortada por la Muerte, algo siempre evidente, pero más aún para un escritor formado leyendo intensamente a Maeterlinck.

Las fuentes librescas de los motivos recurrentes del libro se explicitan al final en «Capricornio (Al cuerno con todo)» haciendo hincapié en que la novedad no está reñida con la tradición y que la escritura moderna no es, acaso, sino la recreación de temas y motivos largamente cultivados en las distintas civilizaciones. Pero también con cierta ironía por lo logrado. Siente en ese momento y lugar que el libro va acabando:

Hoy el unicornio puede pasearse por los corredores —si quiere—. Su cuerno, que es agudo y brillante como el fuego (así lo cuenta el *Mappemonde de Pierre*) puede iluminar los rincones escondidos y hacer huir las sombras que solo parecen desaparecer para volver a cerrarse luego. Podrá pasearse, y mirarse en todos los espejos de la casa (¡son tantos!) y, a través de los vidrios llenos de polvo, tratar de asomarse a los espejos de la sala cerrada. Están cubiertos con telas, porque es verano, pero se adivina la forma de sus marcos dorados, con guirnaldas y ángeles, y su reposo liso, su tersura sutil, el fino grano no quebrado de sus ojos durmientes bajo párpados hilados.

El unicornio bajará la escalera. El jardín es chico para él, y como no es el jardín del verdadero sabio, y también está vacío de dragón, de fénix y tortuga, tampoco puede habitarlo el unicornio... (Devoto, 1956, pp. 223-224).

El unicornio está condenado a morir porque tampoco el suyo es el jardín del verdadero sabio, sino que ha ido construyendo el libro con plagios continuos de otros que ahora se delatan con precisión antes de morir el unicornio, acostumbrado como está a pacer en los libros, acumulando erudición que nutre la escritura. El camino recorrido en el libro va del fantástico cuerno del unicornio al cuerno de Capricornio, con la indudable carga de ironía de «Al cuerno con todo».

El juego acaba. Queda como testimonio el libro construido durante años a la vez que el libro lo hacía a él. Lo deja para emprender otra búsqueda, aunque «Quizás algún día vuelva a inclinarme sobre ti para buscar mi cara, quizás no vuelva nunca a tratar de hacerte mi espejo una vez más» (Devoto, 1956, p. 236). Aspiración, por tanto, a la escritura más elevada, pero conciencia de su dificultad y hasta de haber abandonado el camino por cansancio y por estricta autocritica. Es decir, reaparece la imagen del espejo, que lo es ahora el libro donde ha tratado de fijar la engañosa imagen de su vivir, deteniendo de algún modo el paso del tiempo.

Cada relato y los ensayos adyacentes están dedicados a los lectores selectos del universo de Daniel Devoto en quienes estaba pensando al escribirlos. El despliegue de dedicatorias es un indicio más de que la colección de cuentos y los paratextos que los arropan abunda en claves particulares, ya que hay

casos en los que los propios relatos de la colección dialogan con las obras de los citados o bien guardan alguna relación peculiar con ellos. Algunos ya nos son familiares: Olga Orozco, a quien dedica «Piscis (mudo como un pescado)». El signo zodiacal de Olga era Piscis. Comienza con una crítica del cuento anterior y su retórica decorativista; confiesa que no tenía palabras suyas cuando escribió este relato y resulta peligroso enfrentarse con el dios que se quiere ser. Realiza excursos por lecturas y concluye que lo más cuerdo es no escribir, quedarse «mudo como un pescado». Y añadido un dato más: uno de los artículos del libro de Devoto, *Textos y contextos*, se titula «Mudo como un pescado» y en él explica el alcance de esta expresión en el Roman-cero Viejo y sus raíces clásicas. El silencio de los peces se puede rastrear desde los albores de las letras españolas y así lo hace, documentando también una tradición paralela en la que comparecen peces con voz (Devoto, 1974). También en esta dirección, el libro desarrolla un continuo juego de procedimientos especulares, que lo dotan de un personal hermetismo y se prolonga en otros escritos de Devoto. El caso de Olga Orozco es uno entre varios.

Van apareciendo otras claves de lectura en las dedicatorias referidas a amigos de Devoto y a personas que tuvieron un papel notable en su vida intelectual. No es asunto que pueda desarrollar aquí, tan solo enunciar los diferentes mundos artísticos en los que se había proyectado y las gentes que le acompañaron. Su mundo musical: a Emelina y Martha Maillie ofrece la parte «León (por las uñas...)»; la segunda de ellas era una de las sopranos con las que dio conciertos en Argentina con su grupo de cámara. «La muerte del marido», dedicada a otra soprano de su grupo de cámara, Dora Berdichevsky, que colaboró además con él en las traducciones de libros de musicología.

Uno de sus más admirados músicos, el compositor Juan Carlos Paz, aparece al frente de «Acuario (más claro, agua. Más unido, agua. Más fuerte, más lisamente duro, agua)». Juntos defendieron la renovación musical argentina, introduciendo modalidades musicales como el dodecafonismo. El texto es un ensayo acerca del teatro y sus límites, tan extenso que Cortázar le había aconsejado que lo rehiciera y acortara pensando en la economía del libro. Si lo hizo, aún quedó lejos de la proporción requerida.

Poetas y narradores de su generación y de otras anteriores con quienes mantuvo relaciones amistosas tienen un lugar destacado: «La muerte del sátiro» dedicado a Emilio Champion, el poeta peruano a quien conoció cuando viajó a Montevideo a un encuentro de jóvenes poetas universita-

rios. «Cáncer (adelántate lentamente, cómo, no importa)», a Alfredo Robiolo y Carlos Segura, a quienes no identifico. «La muerte del molino» para Enrique Anderson Imbert, amigo suyo y después conocido crítico literario, que destacó como autor de cuentos. Devoto compuso la música para la adaptación teatral de uno de ellos, *Los duendes deterministas*, estrenándose en el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires, en audición promovida por la Agrupación Nueva Música, el 13 de agosto de 1945. «La muerte del viejo», a Juan Rodolfo Wilcock, con quien compartió publicaciones en revistas. «La muerte del conejo», al malogrado Eduardo Jorge Bosco, tan admirado por sus compañeros de generación. «Virgo» a Dora y Miguel Etchebarne, poetas a quienes había publicado en la pequeña editorial Gulab y Aldabahor. El texto contiene una reflexión sobre el paso del tiempo y la actitud epicúrea, recordando la vida retirada que llevaba este matrimonio.

Otros amigos escritores: «La muerte del tesoro» para Alberto Mario Salas, el gran historiador de la ciudad de Buenos Aires, cuya casa era el refugio y lugar de encuentro las noches de los sábados y donde con su esposa Etelinda Lordi —familiarmente, Pocho Lordi— los obsequiaban con inolvidables cenas; a Pocho, consecuentemente, va dedicado «La muerte del rey», un relato muy en la línea de Marcel Schwob, tanto que semeja una glosa de *La máscara de oro*. La gran afinidad con ellos hace que también dedique el ensayo «Libra (pesar, pesarse, librarse)» a Alberto Salas. Habla en este relato un espejo que considera a Devoto malo, aunque no quiera serlo; empeñado en ser escritor. Es malo y por eso escribe este libro lleno de resentidos. No hay más que monigotes amargos. Dudas sobre la existencia:

Mentira todo, mentira, en este único cuento multiplicado por dos espejos rotos, donde el único protagonista sucumbe —como siempre— a manos de lo que ha tratado de engendrar. Él no existe. Ni tú existes ni él ha escrito este libro. Todo es trampa, embuste, estafa. Escúchame, y verás cada cosa de las que hallaste, cada cosa digna de ser recordada, es ajena. Te llevaré por la mano hasta cada uno de los robos y las mentiras que leíste sin saber que son tales. Escúchame bien, y verás que tú estás solo, como yo, espejo que no ve si no es mirado, como tú no te ves si no me miras, y que nos hemos creado mutuamente, engañadoramente, fatalmente. ¿Y qué? (Devoto, 1956, p. 219).

Pocos conocieron tan a fondo a Devoto como Alberto Salas, a quien le pasaba los cuadernos de su *Diario* para conocer su opinión sobre aquella ácida crónica de sucesos y gentes del mundo cultural argentino.

También a pintores y arquitectos: «La muerte de Alguien», dedicado a Pedro Atilio del Soldato, pintor que ilustró alguno de los libros de su editorial, como *Los reyes*, de Julio Cortázar. El contacto con la naturaleza con gusto de miniaturista en su descripción es lo más característico de este relato.

«Aries (ariete, coces contra el aguijón)», «A Juancito Otano», el pintor primitivista a quien trataron Cortázar y Devoto. Con una reflexión sobre la necesidad de que debe existir un diálogo sobreentendido entre una obra y el público, y, por lo tanto, incluyendo una crítica a su manera del alogicismo de Otano. La búsqueda del tiempo perdido y del tiempo por perder; de nuevo, el hacerse del libro.

«La muerte del arquitecto», para Eduardo Fernando Catalano, amigo de Devoto y después arquitecto de fama internacional desde su cátedra de la Universidad de Harvard; mantuvo relación con él hasta el final de su vida e ilustró con una imagen suya su última *plaque* poética: *Oda en el día de Santa Cecilia*, madurada a lo largo de su vida, desde 1935 hasta su tardía publicación en 1999 (Rubio Jiménez, 2020). No es extraño que le dedique este cuento donde un arquitecto prefiere morir antes que alejarse de la ciudad que él ha diseñado.

«La muerte del vendedor de sombras», para el abogado Alfredo Hermitte, quien lo defendió en algún pleito por utilización de sus textos poéticos sin autorización para componer canciones, como hizo el cantante Payne, antes colaborador suyo. «Géminis (*fugit irreparabile*)», a María Luisa Laguna de Hermitte, tal vez esposa de Alfredo Hermitte, un relato que es una sesuda reflexión sobre el tiempo y el espacio; y «La muerte de la mariscala» a Luisita y Magdalena Laguna, con un tema tan cortazariano y tan de la tradición simbolista como es el de la mano libre, con vida autónoma; alguna de ellas cultivaba la pintura e ilustró para Gulab y Aldabahr.

No podían faltar tampoco algunos de sus profesores más queridos y también colegas: «La muerte de la señora Pérez», está dedicado a Raimundo Lida: un relato concebido como anotaciones de un diario; el ensayo «Taurus», a María Rosa Lida, comenzando con una cita en griego y con reflexiones sobre la ordenación del libro, que resulta un monstruoso toro (acaso por el tema del laberinto y el Minotauro y los inagotables temas de erudición clásica de su profesora y después colega).

Personas de su ámbito familiar: «La muerte de las cosas», dedicado al doctor José S. Devoto, su hermano; y «La muerte doble del traidor y la luna», para Martha y Haydée, sus dos hermanas pianistas, al igual que él.

Algunas dedicatorias son nombres femeninos sin apellido, lo que dificulta la localización: «Sagitario (Zenón, cruel, Zenón...)», a Malinor, acompañando el prólogo a la autobiografía. A Laurita y Stella, «Escorpión (debajo de cada piedra está su sombra)», donde continúa con su autobiografía con especulaciones acerca de la infancia, la soledad y sus lecturas; «La muerte del emperador», a Laura. «La muerte de mi amigo Luis», para Papelita. Y a Pepita dedica dos cuentos, «La muerte de la hija del rey» y «La muerte del espejo». Se trata de Josefa Emilia Sabor, una de sus amigas más íntimas en aquellos años —ha comparecido en pasajes anteriores de este libro— y que fue con el tiempo una importante bibliotecaria argentina autora de monografías sobre bibliografía de obligada consulta. Los dos cuentos son muy relevantes en la colección: Había barajado como título de la colección *Cuentos de muerte para la hija de un rey* y ya he señalado antes la importancia del espejo en la simbología del libro.

Paso del unicornio es un *liber amicorum*. Cuando se recompone el puzle de las dedicatorias, se advierte en ellas la presencia de los miembros más cercanos del grupo de escritores y otros artistas del entorno de Devoto durante los años argentinos que han ido apareciendo en capítulos anteriores.

Bastará para concluir, dados los límites de esta indagación, con referirme con más detalle a la presencia de Cortázar en *Paso del unicornio*. De entrada es, junto con Pepita Sabor y los Salas, el único amigo a quien dedica dos cuentos, el primero de ellos tras «La muerte del espejo», dedicado a Pepita, un cuento misceláneo que queda abierto al final para enlazar con «La muerte de la mariscala», para Julio Cortázar.

«La muerte del espejo» arranca con una cita de *La flauta de jade* sobre el tema del espejo: unas viejas están sentadas y culpan al espejo empañado por el invierno de que las muestre así y no jóvenes. Lo culpan de que pone nieve en sus cabellos y deforma sus rasgos. Miente el espejo mostrándolas así, cuando ellas no se sienten tales. El recurrente asunto del paso del tiempo y cómo los espejos lo muestran inevitablemente, guste o no.

En el relato, un joven llega a su cuarto alquilado en una pensión; es un escenario vulgar que se convierte en un espacio fantástico en su ausencia:

entonces los muebles se animan y se cuentan sus impresiones sobre el joven. Entre estos muebles se cuenta un espejo veneciano que de remate en remate ha acabado en esa modesta pensión y que presiente cual será su final. Lleva una vida aparte del resto de los muebles que lo sienten diferente, un «ojo indiscreto mirando hacia adentro, por su profundidad engañosa [...] y, sobre todo, por sus tratos ocultos con lo que está oculto», porque «sólo el espejo da respuesta de ojo al ojo del hombre» (Devoto, 1956, pp. 182-183). El espejo observa el ir y venir del joven durante los siguientes días y va contando sucesos dispersos y confusos hasta que un domingo lluvioso, mientras sale el personaje, el espejo cuenta el siguiente cuento, «La muerte de la mariscala», que es el dedicado a Julio Cortázar.

«La muerte del espejo» resulta así un cuento abierto porque no concluye nada y queda proyectado hacia el siguiente. Devoto rompe con la idea de cuento cerrado sobre sí mismo y con toda su información completa. No solo eso, sino que hasta se permite en un momento dado quebrar la narración para introducir un recuerdo sobre paisajes conocidos en su infancia en San Vicente, su añorado paraíso infantil. Solamente con el cuento siguiente cobrará sentido la premonición sobre el final del espejo anunciada al comienzo de este cuento.

En todo caso, en este confuso relato ha introducido el espejo, que narra lo que ve y que tiene las extrañas capacidades apuntadas. Mientras llueve, el espejo cuenta «La muerte de la mariscala», que parece rescatada del pasado por la ambientación veneciana de la historia y por los personajes que intervienen: la mariscala, el austríaco... Esperan a que llegue alguien y, cuando lo hace, se produce en un instante un asesinato y la huida de sus causantes por un balcón... La narración queda suspendida sin aclaraciones suficientes y de ahí salta al momento presente de la pensión, al lunes en que llega el joven con un amigo a recoger sus pertenencias. Cuando el joven indica que va a casarse, el espejo se quiebra con un crujido. Sigue el cuento «La muerte doble del traidor y de la luna», todavía más confuso y donde al final reaparece el espejo rompiéndose en el transcurso de un crimen..., como si retomara el asunto anterior, pero todo, insisto, es muy confuso.

Nada queda claro en estos cuentos desdoblados, que cuestionaban los procedimientos constructivos más habituales de los cuentos, prefiriendo un sistema que apunta hacia una caja china o matriosca rusa, que permitiría enlazar unos cuentos con otros.

Después de este relato, ya prácticamente concluyendo el libro, el ensayo «Capricornio (al cuerno todo)», también está dedicado a Julio Cortázar. En sus páginas se revisan los libros saqueados para construir el suyo. Acaso para insistir en la mentira latente siempre en la literatura, se presente como se presente, y para recalcar el inevitable peso de la tradición que ofrece un repertorio de temas sobre los cuales los escritores no escribirían sino posibles variaciones.

Y cierra el libro «Despedida del autor a su zampoña», «A Jorge Alberto Daniel», en parte él mismo, que completa el marco del libro, espejeando con las páginas autobiográficas primeras. Y dejando, al fin, que su libro viva su propia vida ya desligado de él... Se cierran, así, el libro y la evocación de los amigos.

Devoto llevó consigo durante años su colección de cuentos hasta que Rodríguez Moñino le hizo hueco en su colección. También varias colecciones de cuentos de Cortázar lo acompañaron durante años sin alcanzar a ser impresas, pero realizando él un ejercicio permanente de renovación en su escritura. *Bestiario* le dio al fin un lugar entre la nueva literatura narrativa y facilitó la difusión de algunos otros libros posteriores. *Paso del unicornio* presenta analogías con este libro de Cortázar, no solo por su génesis simultánea, sino también por los temas y el carácter neofantástico que sugiere una lectura paralela. Posiblemente, la tardía publicación y su escasa repercusión disuadieron a Devoto de continuar escribiendo relatos. O quizás ya antes había elegido el camino del silencio narrativo por otro aún más proceloso: el de la erudición musical y literaria.

Escritura y publicación de *Los premios*. Primera aproximación

En 1957, desde el barco *Claude Bernard*, que le llevaba a Argentina, Julio Cortázar le escribió el 7 de agosto a Jean Barnabé que tenía intención de escribir algo «largo», tal vez una novela. El proyecto que bullía en su cabeza acabó siendo *Los premios*:

Creo que tiene usted razón en lo que me dice sobre la necesidad de «escribir largo». Lo malo es que si empiezo —y creo que voy a empezar ya mismo, quizá a bordo o en Buenos Aires—, la vaga idea general que tengo de un libro se va a traducir en cientos y cientos de páginas. ¿Hay derecho a hacer cosas así? En fin, mientras a mí me satisfaga, y a algún amigo, el resto tiene poca importancia (Cortázar, *Cartas*, II, p. 137).

Cuando publicó *Los premios*, en su «Nota» final recordó: «Esta novela fue comenzada con la esperanza de alzar una especie de biombo que me aislara lo más posible de la afabilidad que aquejaba a los pasajeros de tercera clase del *Claude Bernard* (ida) y del *Conte Grande* (vuelta)» (Cortázar, 2005c, p. 533). En el viaje a Argentina en el *Claude Bernard* inició, por tanto, la primera redacción de la novela. Y el mismo 7 de agosto, en carta a Eduardo Jonquières, le confesaba:

Me alegra saber que encontraré a Damián. Que andaba muy perdido. Su entusiasmo vital es bastante contagioso si uno anda bien del hígado. Y también me gusta pensar que podría venirse a París. Aquí tenemos pocos amigos —Daniel se va perdiendo poco a poco, devorado por una nueva vida en la que parece no caber el pasado—. Yo vivo tan en mis cosas, tan contento por la presencia de Aurora que no necesito una vida de relación intensa. Siempre estoy atrasado de lecturas y de escrituras. Y voy a cumplir 43 años, estoy viejo, viejísimo (detrás de mí incorregible cara de chico) (Cortázar, *Cartas*, II, p. 139).

Se refería a Damián Bayón, que le había consultado sobre la oportunidad de volver a Argentina. En cuanto a Daniel Devoto, sus diferentes modos de vida iban estableciendo entre ellos cierta distancia y sus intereses iban variando, ya que Julio estaba volcado en la escritura literaria, mientras que Daniel andaba metido en ambiciosos empeños eruditos en el CNRS, culminando alguno de sus proyectos literarios más ambiciosos, como su tesis doctoral sobre Berceo.

Aurora y Julio llegaron a Argentina el 25 de agosto de 1957 y durante su estancia en Buenos Aires continuó trabajando en la novela. También durante el viaje de vuelta en el *Conte Grande*, en el que se embarcaron el 23 de noviembre. Los dos viajes en barco de Julio y Aurora desde Francia a Argentina y la vuelta subyacen en la extraña singladura marítima de *Los premios*. Proporcionan en cierto modo un escenario apropiado para narrar la sorprendente navegación del *Malcolm* y su singular pasaje: un grupo de argentinos de variada procedencia social, agraciados en un sorteo con este viaje. Y también tiene un papel importante en la novela la inmersión en la vida argentina durante aquellos meses, volviendo a escuchar las variadas hablas porteñas que traslada a la novela junto a la contemplación del inestable mundo político del país. Con todo ello realizó Julio un sondeo poético en lo argentino y sus problemas, indagando en su lenguaje. Hasta finales de 1958 no terminó la novela, iniciando otra obra larga, *Rayuela*, que lo consagraría definitivamente. Empeños largos e intensos ambos.

Dos novelas que son el resultado de complejos procesos en lo personal y en lo literario que requieren explicación sobre su inmersión en la vida contemporánea argentina desde sus preocupaciones estéticas y sociales. Una carta del 5 de agosto de 1958, dirigida a Jonquières, manifiesta de manera taxativa la diferente orientación de sus trabajos respecto a los de Daniel. Le decía:

Por el momento miro sin anteojeras y pienso sin «fuentes de referencia»... Lo cual me lleva a tu comentario sobre el libro de Daniel. Ahí también coincido con vos. Jamás entenderé que a un señor lo pueda entusiasmar la evolución del sonido «oi» a lo largo de veinte siglos. Lo más que alcanzo es a creer honradamente que él tiene intereses opuestos a los míos, pero también advierto (y se lo he refregado [horror!: restregado] cien veces por las barbas a Daniel) que los amantes del «oi» y de la manera de escribir «halcón» en Puebla del Ebro son siempre egoístas y escapistas en algún sentido. Un señor que prefiere los avatares del punto y coma a la catedral de Chartres (y no es una metáfora) se está escapando no de la realidad porque tan reales o irreales son el punto y la coma como Chartres, pero sí de la más alta realidad, la que nos acerca al misterio, la que quizá a veces, nos entreabre la puerta. Daniel, por ejemplo, prefiere un libro sobre un libro antes que el libro en sí (quiero decir, por ejemplo, un comentario a *Ulysses*, antes que *Ulysses*, no leído por él como me consta). Es una actitud, quizá, útil, respetable si quieres... Pero yo sigo tomando el tren para ir a Chartres, aunque ignore el itinerario semántico y morfológico de la voz *catedral* (Cortázar, *Cartas*, II, pp. 164-165).

Debía de referirse a los trabajos de Devoto sobre Berceo, a la edición modernizada de *Los Milagros de Nuestra Señora* y a eruditos trabajos filológicos, cuyas separatas seguramente le proporcionaba.⁴² Exageraba Julio, puesto que Daniel no dejó nunca de leer las obras literarias más peregrinas y procuraba seguir el devenir de la literatura contemporánea, pero se había producido una fractura entre ellos y sus intereses que no haría sino agrandarse con el tiempo. Intercambiaban ideas, pero se iban distanciando. Los últimos pasajes del *Paso del unicornio* alcanzan todo su sentido como una despedida de la escritura de relatos por parte de Daniel. Ninguno de los dos afrontaba la literatura con inocencia, sino que nadaban, aunque de distinta manera, entre la procelosa y negra tinta de los libros. Quitada la crueldad suficiente, la afirmación de que Devoto prefería «un comentario

42 Por las fechas, pienso en especial en Devoto (1957): «Notas al texto de *Los milagros de Nuestra Señora*, de Berceo».

a *Ulysses*, antes que *Ulysses*», que no había leído, describe la encrucijada en que se encontraban.

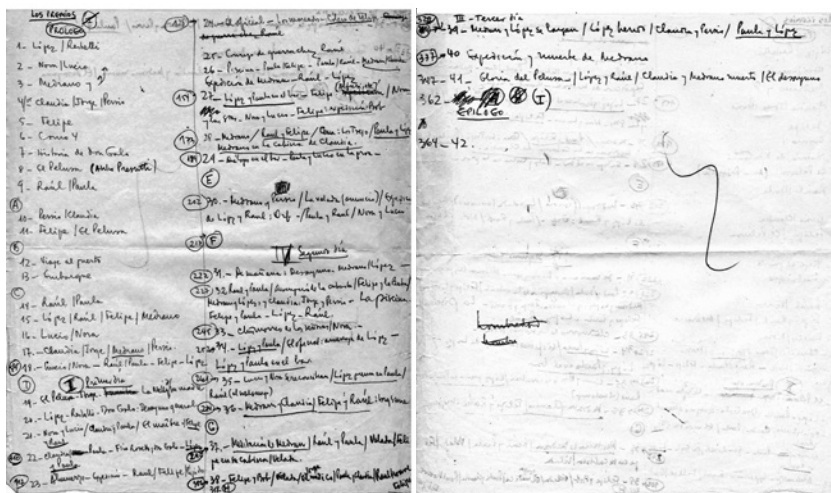
Julio andaba enfrascado trabajando en *Los premios*, que era una novela en la que no quería parecerse a Joyce. Era un proyecto de libro sobre el que habló con Daniel en más de una ocasión, puesto que este no solo lo leyó, sino que conservó el original de la novela cuando se terminó de mecanografiar una versión casi definitiva a juzgar por su estado.⁴³ Lo cual no deja de ser paradójico: gracias a la pasión del filólogo en apariencia tan ajeno a lo actual y a su conversión en literatura, contamos hoy con documentación imprescindible para conocer la génesis de *Los premios*.

Julio terminó la última revisión de la novela a comienzos de marzo de 1960, enviándosela a Francisco Porrúa, de la Editorial Sudamericana, donde se publicó. Se sentía agotado tras escribir la novela que le había ocupado tantos meses: «He trabajado como un bárbaro esta temporada. Terminé *Los premios*, que pasa de 350 páginas. Me la están pasando a máquina, de modo que no tengo idea de lo que dará cuando vuelva a verla. Volví a escribir una *nouvelle* que recuerdo no te gustó (y a mí tampoco ahora); irá en el libro que editará Sudamericana en el 59» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 165).

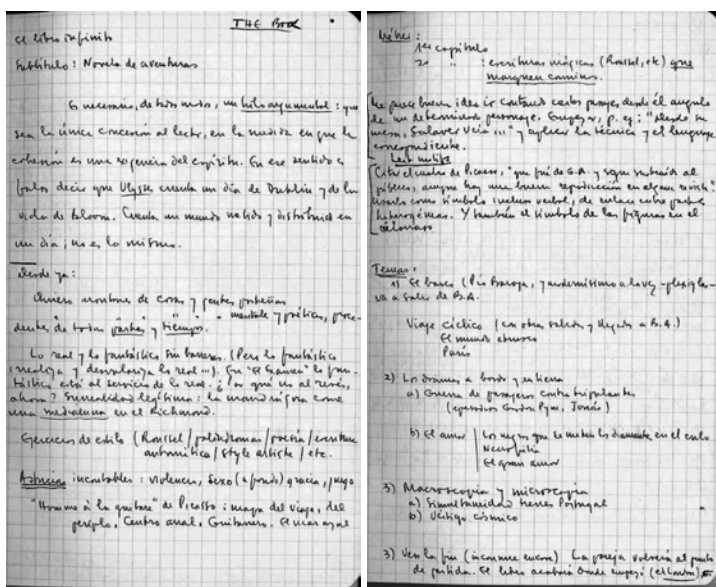
Bien podría ser esta la copia que encontramos en el archivo de Daniel Devoto, pues coincide en dos aspectos: se trata de la novela completa y la extensión supera los 350 folios, mezclados los escritos a mano con los mecanografiados. Julio le escribió a Francisco Porrúa desde París el 15 de marzo de 1960: «Hace un par de semanas terminé la revisión de *Los premios*, que mandé ya a Sudamericana. [...]. Quizá se entere por los de Sudamericana que Fayard va a publicar *Los premios* en francés. Es una buena noticia, pero yo me agarro la cabeza pensando en la traducción» (Cortázar, *Cartas*, II., pp. 207-208).

Otras confidencias hechas a personas cercanas, permiten precisar todavía un poco más el proceso. Desde París, el 21 de marzo de 1960 le comentó a Ana Barrenechea sobre la revisión de la novela:

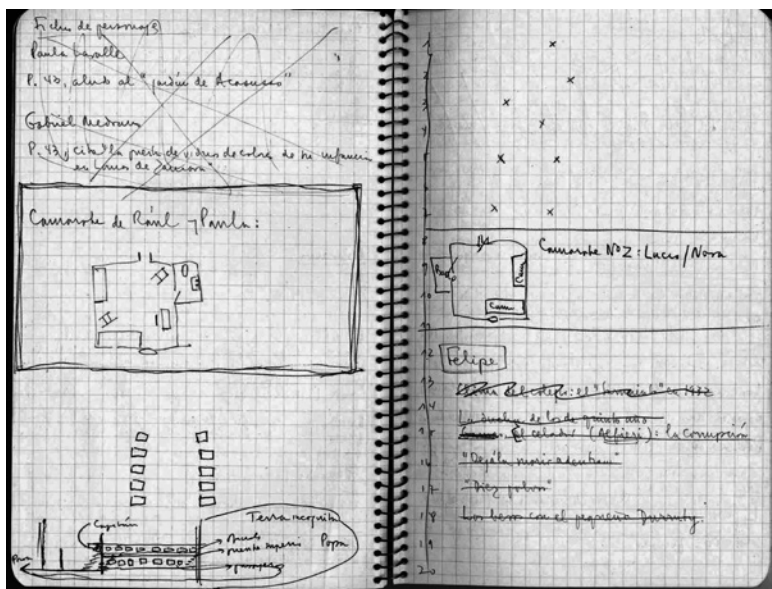
43 Esta copia, completa, parte autógrafa y gran parte mecanografiada, se halla en el Fondo DD y MBVI de FLG, junto con otros documentos que cito después y de los que aquí me limito a dar noticia, ya que se encuentra en curso de elaboración un estudio extenso sobre la génesis de la novela en colaboración con Daniel Mesa Gancedo.



Julio Cortázar, A Log Book 1957-1958 (Cuaderno de bitácora [1] de Los Premios). Fondo DD y MBVI de la FLG. Esquema de la novela, pp. 2 y 3



Julio Cortázar, A Log Book 1957-1958 (Cuaderno de bitácora [1] de Los Premios). Fondo DD y MBVI de la FLG. pp. 6-7.



Julio Cortázar, *A Log Book 1957-1958* (Cuaderno de bitácora [1] de *Los Premios*). Fondo DD y MBVI de la FLG. p. 11 (esquemas del barco y los camarotes).

Aquí estamos, después de un magnífico viaje en río Belgrano, que nos resultó una especie de yate privado. Doce personas en un barco es lo mismo que un barco vacío, es decir, la fórmula perfecta. Aprovechamos para devorar montañas de libros, quemarnos como cafres en la cubierta, y yo puse a punto *Los premios*, que no ha quedado mal. Encontramos a París casi en la primavera, y ya nos sumimos dulcemente en esta vida tranquila que hacemos aquí, viendo a unos pocos amigos, yendo al teatro y a las galerías, y caminando hasta no poder más por la ciudad, que es el mejor de los teatros (Cortázar, *Cartas*, II, p. 209).

Se refería a otro viaje desde Argentina a Francia a bordo del barco *Río Belgrano* entre enero y febrero de 1960. Algún eco de los oleajes de aquella travesía pasaron también al texto de la novela. Era este un barco mucho más cómodo y con muy poco pasaje, con lo cual la singladura resultó más grata para ellos. Y en otra carta indicaba que *Los premios* saldría en septiembre en Buenos Aires, cerrándose, por tanto, el proceso de publicación.

Con testimonios como estos últimos no cuesta mucho imaginarse a Cortázar durante aquellas travesías, embebido en la escritura de la novela y proyectando de algún modo su personalidad, sobre todo a través del perso-

naje Persio, a quien hace depositario de las reflexiones estéticas de mayor alcance y que no disuenan de las de Cortázar.

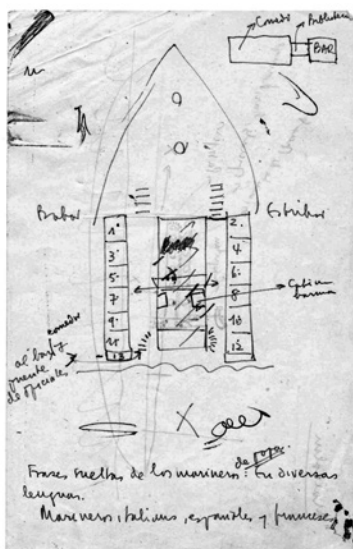
A partir de febrero de 1961, las noticias se refieren ya a su excelente acogida en Argentina, y así, el 21 de febrero de 1961 a Paul Blackburn le decía: «Mi novela *Los premios* es un *best-seller* en la Argentina. (¡Mala señal!). Recibo *reviews* entusiastas. La traducción en francés sale a fines de marzo» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 223). Desde París, el 27 de octubre de 1961, a Emma Susana Speratti Piñero, querida y recordada amiga de Buenos Aires, le escribía:

Los premios es un pequeño e insignificante ejercicio técnico, destinado a darme mejores armas para trabajar. Lo publiqué porque no lo creo un cuento inflado, como le parece a usted. Es una novela, buena o mala, pero nada tiene ya de cuento. No se mete en un libro a casi veinte personajes, tratando de hacer algo vivo de buena parte de ellos, sin desembocar en la novela (Cortázar, *Cartas*, II, pp. 255-256).

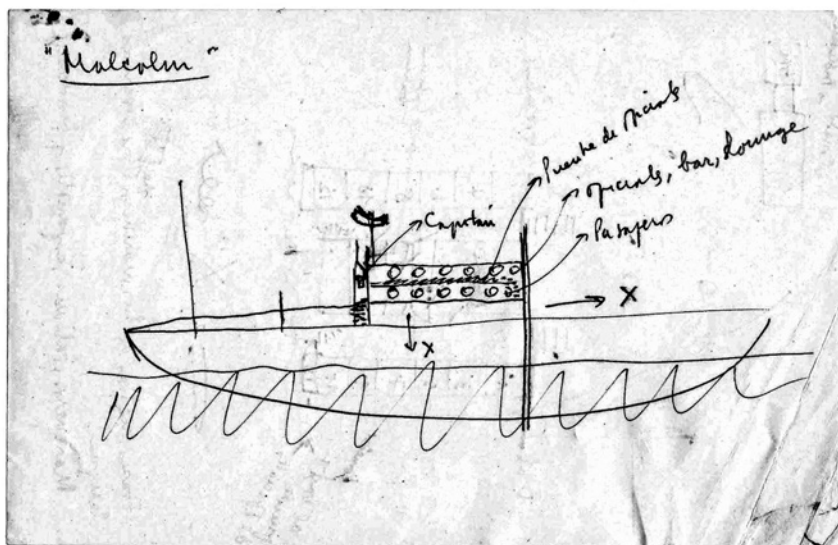
Cortázar estaba ya metiéndose de lleno en el proyecto literario más ambicioso, o al menos el que mayor fama le dio: *Rayuela*. En esta novela subyace todo lo vivido y escrito hasta entonces y transfigurados comparecen personajes que antes trató en los reencuentros argentinos y con una visión amplia después de haberse recriado en la cultura europea. Pretendía que la novela fuera «un exponente de la educación intelectual y sentimental de un argentino nacido entre 1910 y 1920», como anotó en su cuaderno de bitácora. *Los premios* es como un tanteo previo a *Rayuela*, que indaga en estas raíces culturales y en las técnicas de la novela.

Voy a detenerme aquí, brevemente, en la peculiar forma en que Devoto conservó el manuscrito de *Los premios* y algunos otros preciosos documentos sobre su génesis. Su hallazgo durante la ordenación de los restos de su archivo tiene algo de novelesco, ya que aparecieron dentro de un paquete envuelto en papel de estraza, atado con una cuerda de embalar y con esta sorprendente indicación: «Originales ajenos / Veneno / No tocar».⁴⁴ Y junto a esta leyenda dibujada la imagen que se reconoce como un símbolo universal del peligro: una calavera sobre dos tibias cruzadas.

44 El envoltorio contenía también una libretilla con un poema en prosa de Ernesto Mejía Sánchez, a quien trató durante el Segundo Congreso de Poesía en Salamanca en 1953.



Julio Cortázar, Cuaderno de bitácora (2) (fichas con esquemas del barco y personajes). Fondo DD y MBVI de la FLG. Barco p. 1.



Julio Cortázar, Cuaderno de bitácora (2) (fichas con esquemas del barco y personajes). Fondo DD y MBVI de la FLG. Vista lateral del barco p. 2.

(10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

27 años
 P. 43: "el jardín de Atahualpa"
 Un hermano: Rodolfo (P. 9) Familia (P. 87)
 Paternidad y alimentadores → Verdadero
 Le gusta López, pero lo ofende porque tiene
 la impresión de que él ha "placido" en
 conquista [expresión concreta].
 Se entrega a Rodolfo (P. 86) (Primera impresión)
 Gucho Neira, "el último", p. 86.
 Escribe poemas.
 Fue compañero de universidad con Raúl
 (no se recibió de arquitecto).
 Viajó por Europa: lo pasó mal como siempre.
 (P. 106)
 Primera conferencia a Clarín: 1915.
 Lo tenía en cuenta en este tiempo: no tenía la idea que lo refutara,
 de poca cantidad (es una cosa que, para él, tenía una gran
 importancia).
 (1) La historia de Nelly Kaplan. Costanza.

Julio Cortázar, Cuaderno de bitácora (2) (fichas con esquemas del barco y personajes). Fondo DD y MBVI de la FLG. Rasgos de Paula Lavall p. 17.

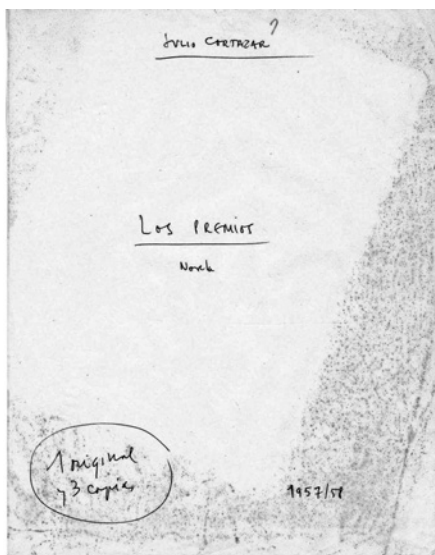
Es difícil saber por qué Daniel Devoto guardó así estos manuscritos. El motivo pudo ser su incontenible afición de bibliófilo. Conociendo su humor desenfadado también pudo ser resultado de una decisión humorística. O bien pudo ser también otra la causa, pongamos por caso, que la novela no fuera de su gusto y hasta que le hubiera aconsejado no publicarla. Era tajante en sus juicios. Pero entonces, ¿por qué conservarla durante tantos años en su biblioteca? Daniel Devoto presumía —y no exageraba— de que él guardaba hasta los billetes de los tranvías desde bien joven, ¿cómo iba a privarse del placer de conservar el original de la obra de su gran amigo, a quien seguía tan de cerca? Y sin embargo, no es menos cierto que para aquellas fechas se iba ensanchando la brecha que los separaba no solo en sus dedicaciones, sino también en sus gustos, a la que siguió un distanciamiento personal que no se ha explicado. Pero al cabo nadie había tenido tanta confianza en la calidad de los escritos de Julio como él, y esta era una razón más que suficiente para conservar cualquier cosa salida de su pluma, por pequeña que fuera. Cuanto más una novela completa, que supuso un importante paso en su carrera de escritor.

Es preciso analizar el contenido del misterioso paquete. Aporta para la historia de *Los premios* un dossier imprescindible sobre su génesis. El paquete —que abrí sin atender a la advertencia de que contenía veneno—, puso en mis manos el cuaderno de bitácora de la novela y el original completo, en parte mecanografiado y en parte autógrafo, los cuales permiten completar la serie de manuscritos y originales de las novelas de Cortázar conservados en la Benson Latin American Collection de la University of Texas, en Austin, y en la Biblioteca Nacional de Argentina los relativos a *Rayuela*, adquiridos a Ana María Barrenechea, a quien se los regaló Julio en agradecimiento a sus excelentes estudios sobre esta novela (Barrenechea, 1983).⁴⁵

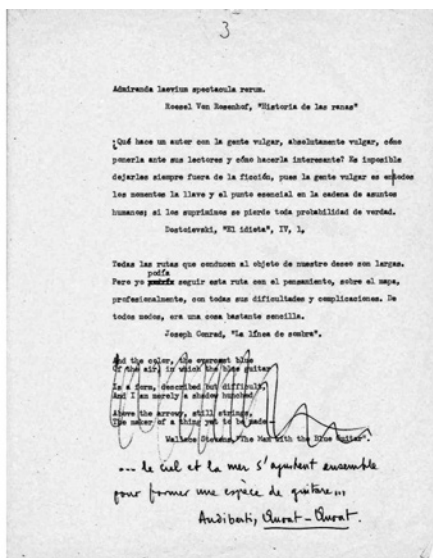
Descritos de una manera un poco más detallada disponemos de los siguientes documentos acerca de *Los premios*: en primer lugar, el *Cuaderno de bitácora* de la novela: *A log book 1957-1958*. Se trata de un cuaderno de espiral con anotaciones y varios dibujos con esquemas del barco donde transcurre la novela, el *Malcolm*, sobre todo de los camarotes de los personajes y el comedor, indicando los lugares que ocupan los pasajeros. De este modo, le debió resultar más cómoda la ubicación de las acciones de la novela y visualizar el juego de relaciones entre los personajes, que era uno de los aspectos que a Cortázar le preocupaban más en aquel momento: el paso del cuento a la novela, es decir, de manejar unos pocos personajes a un grupo amplio y diversificado atento a sus diferentes peripecias y hablas. Frente a la estructura del cuento, cerrada y organizados los elementos para conseguir una unidad de efecto, la organización siempre más proteica de la novela, entrecruzándose los destinos de los personajes.

El cuaderno incluye anotaciones sobre algunas revisiones realizadas en la novela, ajustando en ellas el espacio concedido a los personajes, buscando cierto equilibrio y contrapeso en su presencia a lo largo de sus páginas. En otras indicaciones sobre la revisión anotó incoherencias advertidas, pasajes nuevos que quería incorporar y algunas notas sobre la construcción circular de la novela.

45 En la Universidad de Poitiers, en los fondos personales donados por Cortázar, figuran dos carpetas sobre *Los premios*, la n.º 9 y la n.º 10, cuya digitalización se encuentra en curso. Probablemente son reseñas de la novela, como el resto del archivo.



Julio Cortázar, *Los Premios*, original de la novela autógrafa y mecanoscrita. Fondo DD y MBVI de la FLG. P. 1 Portada.



Julio Cortázar, *Los Premios*, original de la novela autógrafa y mecanoscrita. Fondo DD y MBVI de la FLG. P. 2 Citas iniciales.

En una hoja figura un dibujo formando una composición abstracta de difícil interpretación desde el punto de vista de la novela y que probablemente no sea sino uno de tantos dibujos que Julio realizaba como entretenimiento y dejándose llevar por su fantasía. Otra página la llena completamente una nube de palabras a partir de las cuales realizaba juegos asociativos de términos.

Igualmente se hallan anotaciones sobre lecturas que fue haciendo o quería realizar mientras escribía la novela que ayudan a perfilar los diferentes estratos. Unas tienen que ver con su interés por lecturas filosóficas, otras son más literarias. A veces lo anotado son solo nombres: Boccaccio, Ovidio, Arlt, Baroja, Borges... En ocasiones, seguidos los nombres de títulos: Albert Béguin (*L'Âme romantique et le rêve*), Diderot (*Le Neveu de Rameau*), Joseph Conrad (*La línea de sombra*), Dostoievski (*El idiota*), Mircea Eliade (*Traité d'histoire des religions*)... Hay escritores que ocupaban su mente ampliamente como modelos de escritura experimental como el surrealista francés Jacques Audiberti y, sobre todo, Raymond Roussel, sobre quien se proponía realizar ejercicios de estilo: palíndromos, escritura automática, *style artiste*, escrituras mágicas, etcétera.

También resultan llamativas algunas referencias a obras de arte que tenía en cuenta mientras abocetaba su proyecto: el cuadro, hoy en el Museo del Louvre, «La Virgen del canciller Rollin», de Van Eyck, como ejemplo de universo completo presentado en un pedazo de tela y a partir del cual pensaba desarrollar las ideas de microvisión y macrovisión en la novela. Queda por averiguar si finalmente lo hizo o lo descartó.

Mucho más evidente es la presencia de algunas pinturas de Picasso, en particular el cuadro citado como «El guitarrero pintado por Picasso en 1918 y que perteneció a Apollinaire» sobre el que realiza comentarios Persio en sus monólogos (Cortázar, 2005, p. 152).⁴⁶ A partir de cuadros como este elucubraba sobre posibilidades de una literatura cubista. En algún momento, de hecho, quería dar una imagen cubista de la cubierta del *Malcolm*, valiéndose para ello de la superposición de su visión a través de los ojos de diferentes personajes, multiplicando en consecuencia la representa-

46 Para este cuadro, en especial Ibáñez Moltó (1980, pp. 627-629).

ción desde diferentes perspectivas. Su admiración por el cubismo y por Picasso en particular se hace, así, aún más evidente.

Queda por evaluar la incidencia de estas lecturas en la novela, que no necesariamente debieron tenerla y no hay que excluir que algunas fueran anotaciones para lecturas con un sentido más general y para dotar a los personajes de referencias culturales. En todo caso arrojan luz beneficiosa para entender el alcance del proyecto. Apenas dos breves ejemplos. Al comenzar la novela incluye una cita de *El idiota* (IV, 1), de Dostievski:

¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos, se pierde toda probabilidad de verdad (Cortázar, 2005c, p. 99).⁴⁷

Sintetizaba su propósito de reflexionar sobre la condición de los argentinos a partir de este grupo de gente vulgar que se embarca en el *Malcolm* para disfrutar de una travesía que les ha tocado en un premio. Un arranque en apariencia intrascendente y hasta banal. Cuando se recurre al original provisional de la novela, sin embargo, se comprueba que había barajado incluir además otras citas. Del pintor naturalista y entomólogo Roesel von Rosenhof (1705-1759) había seleccionado una frase de su *Historia de las ranas*: «Admiranda [tibi] laevium spectacula rerum». Es decir: se puede tratar de las cosas humildes con ornamento grande. La utilizó el artista alemán como emblema en una plancha de su *Historia naturalis ranarum nostratium* (1753-1758), donde pintó y describió todas las variedades de ranas de su país. En realidad, la frase proviene de las *Geórgicas*, de Virgilio, y ha sido muy utilizada a lo largo de los siglos. Por lo tanto, concedía a aquellos personajes vulgares una importancia que se irá revelando a lo largo de la novela.

Tras la cita de Dostoievski, ya transcrita, esta otra de *La línea de sombra*, de Joseph Conrad:

Todas las rutas que conducen al objeto de nuestro deseo son largas.
Pero yo podía seguir esta ruta con el pensamiento, sobre el mapa, profesionalmente, con todas sus dificultades y complicaciones. De todos modos, era una cosa bastante sencilla.

47 Figura ya en el cuaderno de bitácora, junto con alguna otra.

A continuación, del libro *The Man with the Blue Guitar*, de Wallace Stevens, los seis primeros versos de su poema IX:

And the color, the over cast blue
Of the air, in wich the blue guitar

Is a form, describet but difficult,
And I am merely a shadow hunched

Above the arrowy, still strings,
The maker of a thing yet to be made.⁴⁸

Y en fin, de *Quoat, Quoat* (1945), de Jacques Audiberti, una pieza teatral en dos cuadros que transcurre en el paquebote *Mirmidon*, que viaja hacia México a liberar el tesoro de Maximiliano, una frase sacada de una réplica del capitán, cuya habla se caracteriza por una mezcla de juegos verbales y absurdo surrealista: «... le ciel et la mer s'ajoutent ensemble pour former une espèce de guitare...».

Las citas se encuentran en el cuaderno de bitácora, pero finalmente optó por incluir al principio solamente la de Dostoievski, desplazando la de Audiberti al comienzo de la parte de la novela titulada «Primer día». El texto de Dostoievski resultaba suficientemente contundente, convirtiendo en redundante o lejana la frase latina de Virgilio. O demasiado oscura para un lector actual de novelas.

Más complejo resulta explicar lo sucedido con las otras citas, que solo en apariencia han desaparecido. Sus alusiones se han desplazado al mundo interior de la novela y, en particular, al mundo interior de Persio, con lo que su explicación nos llevaría a un análisis del diseño de este personaje, al discurso interastístico que soporta y a precisar el papel de la pintura de Picasso y el de la poesía de Wallace Stevens como referentes, lo cual desborda el espacio aquí disponible.

Apenas un ejemplo más de la compleja taracea estilística de la novela. En el capítulo undécimo del prólogo, antes de embarcar, en la cafete-

48 Una posible traducción: «Y el color, el sombrío azul / Del aire, en el que la guitarra / Es una forma, descrita más difícil / Y solamente soy una sombra inclinada / Sobre las aflechadas, suaves cuerdas, / El artífice de algo que debe hacerse».

ría London, Humberto Roland canta el tango *Muñeca brava*, acompañado por unos bandoneones, mezclado su canto con los comentarios y las reacciones de los personajes que lo escuchan; agrupado todo el texto, queda así:

Che madam que parlás en francés
I tirás ventolín a dos manos,
Que cenás con champán bien frapé
Y en el tango enredás tu ilusión...

Tenés un cambia que te acamala
Y veinte abriles que son diqueros

Te llaman todos muñeca brava
Porque a los giles mareás sin grupo...

Pa mí sos siempre la que no supo
Guardar un cacho de amor y juventú...

(Cortázar, 2005c, pp. 145-148).

En el cuaderno de bitácora, el texto previo completo que Julio debió de escribir para después transcribirlo troceado a lo largo de la secuencia de su interpretación, quedaba así:

Muñeca brava

Che madám que parlás en francés
Y tirás ventolín a dos manos,
Que cenás con champán bien frapé
Y en el tango enredás tu ilusión.
Sos maniqué de pestañas bien arqueadas,
Muñeca brava muy cotizada,
sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo,
milonguerita, juguete de ocasión —

Refrán

Tenés un cambia que te acamala
y veinte abriles que son diqueros,
y bien repleto tu monedero
pa derrocharlo de norte a sur.
Te llaman todos muñeca brava
porque a los giles mareás sin grupo,
pa mí sos siempre la que no supo
guardar un cacho de amor y juventud.

Se mantiene lo sustancial. Sin embargo, cuando se compara con la letra original del tango de Enrique Cadícamo, se aprecia que se han producido muchos cambios, atenuando el lunfardo, sustituyendo versos... Cambios que exigen un detenido estudio y valoración en una edición crítica de la novela todavía pendiente de hacer. Se comprueba, aun sin entrar en el texto de la novela, la complejidad de la tarea que queda por delante, a la que hay que añadir el estudio de una hoja suelta autógrafa con el índice de *Los premios* y la distribución de los capítulos. También el análisis de un paquete de octavillas con los nombres de los personajes, apenas desarrollados en algunos casos, pero otras con información más interesante, ya que contienen esquemas del barco, indicaciones de diversas acciones de los personajes, etcétera.

Y, en fin, el documento más importante: el texto completo de la novela señalado como «Borrador» y con la dedicatoria autógrafa: «Para Daniel». Son 382 folios, que contienen completa la novela, menos la nota final con que fue editada. Parte del texto es autógrafo y el resto se encuentra mecanografiado con numerosas correcciones autógrafas. Firmado, mencionando los lugares de escritura y el arco cronológico que abarcó: «Buenos Aires, París, 1957-1958», es decir, antes de las últimas revisiones.

Todos estos documentos permitirán conocer mejor la génesis de la novela y realizar una edición crítica, basada no solo en ediciones impresas, como hasta ahora se ha hecho, sino en documentación previa a la publicación. Es decir, toda esta documentación hace posible un estudio genético de *Los premios*.⁴⁹

En 1958, Julio dio por cerrada la escritura de la novela y le propuso a Paco Porrúa su publicación junto con *El examen*. Sin embargo, hasta el 15 de marzo de 1960 no le envió corregido el original definitivo desde París. Es decir, entre la versión recuperada ahora y la definitiva hubo otra que no está, al día de hoy, localizada y que fue la enviada a la editorial y también

49 La edición anotada por Javier García Méndez (Cortázar, 2005c) reproduce el texto de la primera edición de 1960, publicada en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana dentro de su colección de «Novelistas latinoamericanos». Corrige una veintena de erratas tipográficas, pero no plantea el estudio de la génesis textual de la novela, dada la falta de información al respecto.

unas hipotéticas galeradas que completarían el proceso seguido desde la escritura a la primera edición de la novela.

En cualquier caso, estos documentos permiten hacer unas consideraciones respecto a esta primera novela publicada por Cortázar, que supuso para él su salida del cuento para construir un relato más complicado de manejar por su mayor amplitud. La historia textual de *Los premios*, hoy por hoy, puede establecerse con estos apartados:

1. El *Cuaderno de bitácora* o *log-book*, donde se hallan las primeras anotaciones sobre la novela y esquemas gráficos con la disposición y movimientos de los personajes en el barco. Se completa con fichas en octavillas poco desarrolladas de los personajes y algunos dibujos. También una hoja con el índice completo de la novela y otras fichas.

2. El original de la novela, en buena parte autógrafo y otra mecanografiado, observándose numerosas correcciones realizadas con tintas diferentes, lo que lleva a pensar en diferentes sesiones de corrección, pero con la fecha límite de 1958.

3. La primera edición de la novela aparecida en 1960 en Buenos Aires, en la Editorial Sudamericana. El texto autorizado por el novelista es el de esta edición, pero el estudio de los otros dos conjuntos de documentos anteriores desvelará el proceso de escritura de la novela. No parecen existir tampoco partes completas que hayan sido descartadas en la versión definitiva, sino que nos movemos más en el ámbito de las correcciones y de los añadidos o descartes de párrafos concretos en distintos pasajes —en ocasiones bastante amplios, eso sí—, pero, en todo caso, sintomáticos de una manera de trabajar.

Para la realización de esa edición crítica, la documentación conservada por Daniel Devoto es imprescindible para la fijación textual y para trazar las coordenadas ideológicas y estéticas de su interpretación. Como filólogo, Daniel Devoto cumplió una vez más con su destino, preservando documentos importantes y reveladores para la comprensión futura de una gran obra literaria.

TERCERA PARTE: DE OTROS LADOS

TRES ORIGINALES DE CORTÁZAR EN EL ARCHIVO DE DEVOTO

En los capítulos anteriores he reconstruido la relación de amistad y colaboración entre los dos escritores. Al hilo del discurso he mencionado numerosos escritos de Cortázar, entre ellos algunos hitos fundamentales de su obra en los que tuvo un indudable protagonismo Daniel Devoto, quien, además, preservó en su archivo copias originales manuscritas o mecanografiadas que hoy constituyen un material fundamental para la indagación en la genética de los textos cortazarianos. Sobre algunos ya he hecho consideraciones que se pueden completar con la lectura de los textos inéditos al final de este libro: dos amplias cartas, la primera sobre el *jazz*; y la otra, una reveladora carta autobiográfica con la que Cortázar respondió a la lectura que Daniel hizo de *Bestiario*, su primer gran libro de relatos, hermano gemelo de *Paso del unicornio*, de Daniel Devoto.

Otros originales de notable entidad han sido apenas mencionados de paso y han quedado necesitados de un análisis que no interrumpiera la narración del devenir de sus idas y venidas por América y Europa. Me refiero al poemario *Fábula de la muerte* (1941), el ensayo *Imagen de John Keats* (1950-1952), la antología *Poemas* (1954) y la documentación relativa a la novela *Los premios* y a su original autógrafo (1957-1958), este último necesitado de un estudio monográfico extenso, como acabo de apuntar. En un análisis más pormenorizado habría que considerar la relevancia de otros como el original de *Los reyes*, algunos poemas desconocidos y

versiones de otros que ayudan a comprender su génesis. Al menos tres originales mencionados merecen ahora un acercamiento más reposado que muestren su singularidad.

Gracias al fervor del filólogo y a su pasión por los detalles en la vida de las palabras, se han salvado estos documentos con lo que algunos comentarios de Julio, quien consideraba tanta pasión erudita como un alejamiento de la vida, quedan desmentidos o, simplemente, equilibrados, contrapeados. Creación y erudición no son incompatibles, sino complementarias. De poco servirían las grandes creaciones literarias —suponiendo que por sí solas fueran posibles— sin la atención de los lectores y de los estudiosos procurando su preservación. Los documentos cortazarianos que Devoto guardó son una buena prueba de la colaboración necesaria entre literatura y filología. Ambos tenían un enorme respeto por la tradición cultural en la que veían el depósito de la memoria de la humanidad y también la base para nuevas creaciones. La relación con ella era, sin embargo, diferente: mientras que Julio Cortázar pugnaba por ensancharla continuamente, el acercamiento de Daniel Devoto fue más el de un humanista erudito, dedicado a su preservación y estudio académicos. Los dos con un nivel de implicación insuperable.

I. *Fábula de la muerte* (1941): un poemario desconocido e inédito

Apenas existe información sobre el poemario de Julio Cortázar *Fábula de la muerte*. Solo se ha citado su título en algunos trabajos biográficos y Daniel Mesa en *La obra poética de Julio Cortázar* (1997), remitiendo a un soneto publicado por Mignon Domínguez con la correspondencia que cruzó con Mercedes Arias; los comentarios ofrecidos por este crítico son bastante imprecisos, que supone que formaba parte del poemario (Mesa, 1997, p. 319). El soneto, incorporado a las *Obras completas* de Cortázar, dice así:

¡Ay dura ley de ausencia!

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Ay, dura ley de ausencia, desatada
con un reloj de soledad y un río
que lleva tu cristal al lado mío
huérfano ya, de nieve destinada.

¡La lanza de oro rota, conquistada
por el pájaro negro, por el frío!
En el atardecer de tu desvío
el alba de su triunfo en mi morada.

Entra, silencio por las avenidas
del aire que en mi pecho se desvela,
y encontrarás un Eros moribundo;

Ay, dura ley de ausencia, qué perdidas
mis manos en tu sombra que las hiela
y el cisne de mi amor en este mundo

(Cortázar, *OC*, IV, 2005b, p. 563)

La temática es similar a la de los sonetos de *Fábula de la muerte* —los lamentos por la ausencia de la persona amada, arrebatada por la muerte—, pero finalmente este poema quedó fuera de la colección. Daniel Mesa menciona *Fábula de la muerte* entre los poemarios desaparecidos y las noticias más firmes con que contamos hasta hoy sobre su existencia están en la correspondencia de Julio con Mercedes Arias, refiriéndose al motivo que impulsó la escritura de esta colección de sonetos: la conciencia de haber llegado al final de la juventud suscitada por el gran impacto emocional que le produjeron las muertes de Alfredo Enrique Mariscal el 16 de abril de 1941, la de su cuñado Zaadid Pereyra Brizuela, por quien tenía gran aprecio, en marzo de 1942, y la de su otro gran amigo, Paco Reta, compañero de viajes y lecturas, el 30 de octubre de 1942.¹ Tres rotundos avisos para

1 La amistad es un asunto fundamental en la obra de Cortázar. Basta recordar el soneto «Los amigos», cuyo contenido, enlaza con el de los sonetos aquí editados: «En el tabaco, en el café, en el vino, / al borde 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». (*OC*, IV, 2005b, p. 248)

Lo incluyó en una carta a Jonquières el 10 de octubre de 1956 con esta anotación: «me fue dulce hablar de los amigos idos y presentes con el lenguaje honestamente retórico de otros tiempos» (Cortázar, *Cartas*, II, p. 109). Estas palabras son fundamentales para comprender la «retórica» de *Fábula de la muerte*. Varía el último terceto: «suelta tus perros, tiempo, y tus halcones, / distancia, encarnizados con mi pecho; / mi corazón es ya tantos corazones».

Cortázar de que había entrado en un tiempo vital diferente. Hasta donde se me alcanza, nada más se ha averiguado sobre *Fábula de la muerte*, del que uno de los biógrafos últimos apenas escribe:

A poco de regresar a Buenos Aires, Cortázar se conmueve ante la muerte de su amigo Alfredo Mariscal, a quien dedica algunos sonetos «un poco tristes», diría, que acabarán reunidos bajo el título *Fábula de la muerte*, libro que debió haber integrado el volumen *De este lado*, del cual no se conservan copias. La muerte de Mariscal es la primera de una seguidilla funesta (Montes-Bradley, 2014, p. 238).

La muerte de Alfredo Enrique Mariscal fue, en efecto, el acontecimiento que desencadenó la escritura de los poemas y a él está dedicado el poemario *Fábula de la muerte* (1941) de J. D. [Julio Denis], conocido seudónimo de Julio Cortázar tras el que se oculta el poeta para rendir un sentido homenaje a su amigo y que ha permanecido desconocido hasta ahora. Las otras dos muertes acentuaron todavía más el dolor y la conciencia de que su juventud quedaba atrás. A Mercedes Arias le escribió Julio el 15 de abril de 1942, poniéndole al día de la sucesión de desgracias que vivía. Habían internado en el hospital a Paco Reta y seguía la evolución de su enfermedad de cerca, pero además,

Para peor, es esta una triste semana de aniversario. Mañana, 16, se cumple un año de la muerte de Alfredo Mariscal. No estaba usted errada; a él está dedicada la *Fábula de la muerte*, pero no es exacto que él falleciera durante mi estancia en Misiones. Yo había ya regresado, y nos habíamos visto un par de veces. Justo cuando me tocó a mí enfermarme, y estando ajeno a toda sospecha de lo que ocurría a tan poca distancia de mi casa, la inconsciencia de médicos criminales acabó con una vida admirablemente joven, equilibrada y hermosa. Vi a mi amigo en su ataúd, calcinado por el sufrimiento de toda una horrenda semana de pesadilla.

[...]. Para él, ya más sereno, fueron naciendo de mí los sonetos de la *Fábula*. No se extrañe, entonces, de que sean «un poco tristes». No se extrañe de que hable yo en ellos «de la juventud, en ese tono tan remoto». Mercedes, solo se es joven una vez, y aunque los espejos sigan mostrando la misma figura familiar, el agua que fluye bajo el puente no es ya la misma. Mi juventud, para serle a usted cronológicamente exacto, hubo de terminar allá por el

A Paco Reta le dedicará *Bestiario*. En «Carta a una señorita en París» menciona «una fotografía del amigo muerto»; en *Salvo el crepúsculo* es «el muerto que jugó conmigo sus últimos juegos de cartas sobre una sábana de hospital»; y reaparece en un extenso pasaje del *Diario de Andrés Fava* y en todo el relato «Ahí, pero dónde, cómo», de *Octaedro*.

año 39. Curioso que yo pueda señalar tan exactamente la fecha, ¿no es cierto? Pero es que a partir de un determinado momento de ese año, ya solo pude aprehender la juventud como pasado, conceptualmente; dejó de ser una vivencia mía, un *ser en mí*. Y lo que yo haya podido decir poéticamente desde entonces —y sus voces más puras son los sonetos de «Fábula»— no pasa de ser la expresión de una nostalgia. Una nostalgia y una lucha, porque sordamente lucha en mí el deseo de retener el pasado, vivir en pasado, no dejarlo ir de mí, con sus plumas y sus músicas (Cortázar, *Cartas*, I, p. 146).

Para entonces había escrito ya *Fábula de la muerte* y se lo había enviado a Mercedes Arias, como se confirma en las líneas siguientes: «Me alegra saber que le gusta mi último libro. Creo que, si el dinero no me lo prohíbe, habré de editarlo, tal como lo ha conocido usted, o quizá con modificaciones en la distribución general» (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 146-147).

A continuación, sin embargo, comenta aspectos de los sonetos de *La renuncia al poema*, que también pudiera ser el libro mencionado. Pero lo cierto es que Mercedes Arias debía de conocer ya *Fábula*. También le comunicó la muerte de Paco Reta. Le decía:

Pero si usted supiera... [...] el destino —hay que ponerle un nombre a ese azar que nos lleva de la mano por la vida— está contra mí desde hace un par de años, y se empeña en asestarme los peores golpes: aquellos que caen sobre seres queridos, y que resultan por eso mismo los más directos y los más penosos. En menos de dos años he perdido a tres caros amigos; primero fue Mariscal, como usted recuerda sin duda; a principios de este año murió mi cuñado, muchacho a quien consideraba yo un camarada excelente; y ahora, en octubre, pierdo después de una horrible semana de lucha y sufrimiento a un antiguo compañero de estudios y acaso el más comprensivo y bueno de mis amigos (Cortázar, *Cartas*, I, p. 160).

Mantenía correspondencia también con Lucienne Chavance de Duprat y Marcela Duprat. En sus cartas quedan también huellas de la situación vital muy pesimista que vivía en aquellos meses y que lo condujo en-simismamiento absoluto. Más adelante retomo algunas de sus confidencias.

Gracias a la pasión coleccionista de Daniel Devoto, recuperamos ahora una copia completa de *Fábula de la muerte*, y en esta no figura el soneto transcrito antes, que pudo ser escrito con posterioridad a la colección recuperada o a la vez pero que quedó desechado en la configuración definitiva de la elegía. Hubo seguramente tanteos previos y otros posibles poemas donde se fue perfilando el conjunto. Entre ellos se contaría el soneto citado

al comienzo. Hasta cabe preguntarse: ¿acaso el soneto desechado le pareció demasiado franco en la expresión de su amor?

En realidad, solo se pueden hacer conjeturas sobre cómo se conformó *Fábula de la muerte* y cuáles y cuántos fueron los sonetos que el poeta bajó mientras organizaba el poemario. Lo que nos llega es un ejemplar de la copia definitiva dispuesta para la publicación. Julio envió en abril de 1945 a Daniel una copia mecanografiada de *Fábula de la muerte*, sin paginar y grapada formando un cuadernillo con todas las partes ordenadas. Lo hizo acompañándola de esta carta, que se publica aquí por primera vez:

Buenos Aires, abril de 1945

Amigo Daniel:

Blanca y Ramos le habrán hecho llegar mis saludos. Sentí mucho no poder cumplir como se lo prometiera, pues en verdad estaba muy enfermo la víspera de mi viaje y lo seguí estando hasta llegar a Buenos Aires.

Busqué para usted el manuscrito prometido, pero no he hallado ninguno *que parezca un manuscrito*. Le envío entonces la copia de unos poemas un poco al modo isabelino (el modo íntimo, ya que no la forma, que suena mal en español) y que brotaron en 1941 después de un gran dolor que acaso, con el recato que yo deseé, asome en los versos.

Guárdelos junto con el afecto de

J. Denis Cortázar

Las iniciales J. D. corresponden a un seudónimo largamente usado y del que me desprendí —no sin trabajo— el año pasado.²

Seguramente Daniel le había pedido alguna obra manuscrita para enriquecer su colección de autógrafos y Julio le envió esta copia de *Fábula de la muerte* con una dedicatoria autógrafa. Tal como apunta al final de la carta, va firmada por «J. D.», es decir, Julio Denis, el nombre literario que utilizaba entonces Cortázar. La indicación es precisa y preciosa por otro motivo: porque muestra con qué esfuerzo se libró de este seudónimo, que viene a significar en su trayectoria la voluntad de crearse en los años de juventud un nombre literario diferente al nombre personal, una máscara de la que se desprendió cuando cobró conciencia de que su juventud había concluido. Mucho se ha discutido al respecto y Daniel Mesa ofrece una

2 Fondo DD y MBVI de FLG.

Buenos Aires, abril de 1945

Amigo Daniel:

Blanca y Ramos le habrán hecho llegar mis felicitaciones. Le hubi' mucho no poder cumplir como se lo prometiera, pero en verdad estaba muy enfermo en vísperas de mi viaje — y lo seguí estando hasta llegar a Bs. Aires.

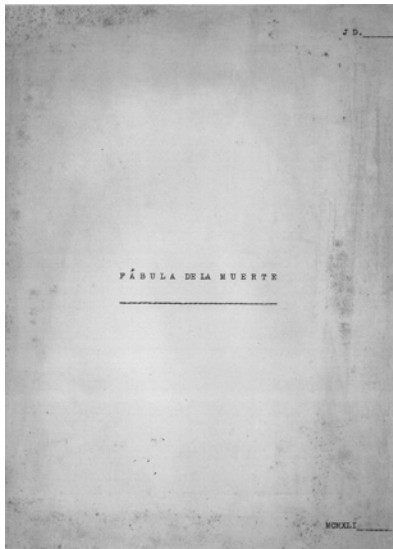
Porque para usted el manuscrito prometido, pero no he hallado ninguno que parezca un manuscrito. Le envío entonces la copia de mis poemas, un poco al modo tradicional (el modo italiano, ya que no la forma que hacen mal en español) y que en 1941 designé de un gran dolor que acabo, con el relato que yo deseé, a ser en los versos.

Quédalos junto con el afecto de

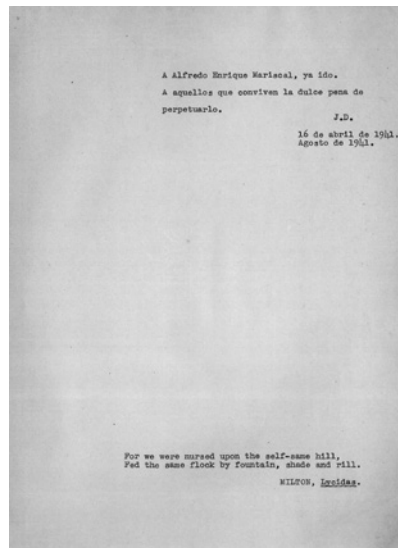
Julio Cortázar

Las iniciales J.D. corresponden a un don don me largamente usado y del que me desentiendo — no son frotos — al año pasado.

Carta de Julio Cortázar a Daniel Devoto desde Buenos Aires, abril de 1945, enviándole copia mecanografiada de *Fábula de la muerte*. Fondo DD y MBVI de la FLG.



J. D. (Julio Denis), *Fábula de la muerte*, MCMXLI. Portada. Fondo DD y MBVI de la FLG.



J. D. (Julio Denis), *Fábula de la muerte*, MCMXLI. Dedicatoria a Alfredo Enrique Mariscal. Fondo DD y MBVI de la FLG.

espléndida síntesis de los posicionamientos interpretativos sobre los nombres que adoptó Cortázar como escritor (Mesa Gancedo, 2014). *Fábula de la muerte* refuerza la idea de que los meses pasados en Mendoza supusieron un paso decisivo hacia la madurez personal y literaria, dejando atrás los primeros tanteos y afianzándose su personalidad.

La copia de *Fábula de la muerte* que edito, contadas la cubierta y la contracubierta, consta de 19 folios mecanografiados por una cara y sin paginar, en el último de los cuales añadió Cortázar la dedicatoria autógrafa, escrita con pluma, firmándola como con un balanceo entre el nombre literario viejo y el nuevo definitivo:

Para Daniel, amigo.
J. Denis Cortázar
1945.³

La portadilla es muy sencilla. En la parte superior derecha se lee «J. D.»: abreviación de Julio Denis. En su centro, en mayúsculas: «FÁBULA DE LA MUERTE». Y en la parte inferior, a la derecha, la fecha del poemario: «MCMXLI». El amigo a quien está dedicado el poemario se menciona en el segundo folio y es Alfredo Enrique Mariscal, fallecido en la primavera de 1941:

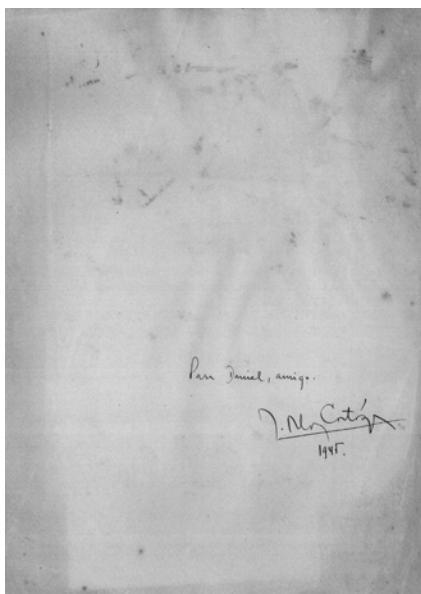
A Alfredo Enrique Mariscal, ya ido.
A aquellos que conviven la dulce pena de perpetuarlo.
J. D.
16 de abril de 1941.
Agosto de 1941.

De este modo, se apuntan tanto la fecha del fallecimiento del amigo como la fecha que marca el final de la composición de los poemas de *Fábula de la muerte*, en «Agosto de 1941». En la parte inferior del folio se incluyen dos versos del poema *Lycidas*, de Milton:

For we were nursed upon the self-same hill,
Fed the same flock by fountain, shade and rill.⁴

3 Tanto la carta manuscrita como el poemario han sido incorporados al Fondo DD y MBVI de la FLG. Responde a estos datos: J. D. [Julio Denis], *Fábula de la muerte*, MCMXLI.

4 John Milton (1919, poema 317), «Lycidas. A lament for a friend drowned in his passage from», en línea: <www.Bartleby.com/101/> (consulta: 15-XII-2017).



J. D. [Julio Denis], *Fábula de la muerte*, MCMXLI. Dedicatoria autógrafa de la copia a Daniel Devoto: «Para Daniel, amigo. Julio Denis Cortázar. 1945». Fondo DD y MBVI de la FLG.

Junto con otra cita de George Santayana, de «To W. O.», incluida en la parte inferior del folio 18, enmarca el poemario:

Living you made it goodlier to live,
Dead you will make it easier to die.

En aquellos años, Cortázar andaba inmerso en múltiples lecturas, entre las que se cuentan muchas de literatura inglesa, con las que reforzaba el aprendizaje de esta lengua: en la carta a Devoto se refiere, de hecho, «al modo isabelino» en que están escritos los poemas, acaso refiriéndose a colecciones de poemas como los *Sonetos* de Shakespeare, que encierran verda-

En la biblioteca de Cortázar se encuentra otra edición de las poesías completas de Milton (1865). Pero firma su adquisición: «Julio Denis XLII», es decir, en fecha posterior a *Fábula de la muerte*.

deras y misteriosas historias de amor, aunque no responden siempre a los modelos constructivos del soneto tal como este se expandió en la literatura en lengua española.⁵ Pero además —y es más relevante— son dos citas que han sido elegidas con cuidado para enmarcar la elegía teniendo presentes el valor de los versos y las circunstancias que los motivaron. El poema de John Milton *Lycidas* (1637) es una elegía pastoril de 193 versos, inspirada por la muerte de su joven amigo Edward King, que se ahogó durante un viaje en barco a Irlanda. Habían sido compañeros en Cambridge y, en algún momento del poema, recordará sus andanzas junto al amigo en aquel lugar que presenta como un paisaje idílico y feliz.

El nombre de *Lycidas* proviene del idilio VII de Teócrito, donde aparece como pastor y poeta, cuya muerte se lamentará en el poema: Simíquidas narra una excursión veraniega con dos amigos por la campiña para asistir a una fiesta. En el camino se encuentran con el cabrero Lícidas, que se suma al grupo, y continúan el viaje, compitiendo con sus canciones Simíquidas y Lícidas hasta que, en un momento dado, Lícidas se retira y los otros continúan el viaje (Teócrito, 1986, pp. 99-109).⁶ Lo singular de este idilio desde el punto narrativo es que Simíquidas cuenta lo ocurrido en aquella hermosa tarde de verano en pasado, deseando volver a disfrutar una situación similar. En su primera canción, Lícidas canta la pérdida de su amigo Comatas, a quien añora (vv. 54-89); le sigue Simíquidas cantando otros amores masculinos (vv. 96-127). Después se separan y continúa cada uno su camino.

En Virgilio se documenta también la utilización de este nombre de pastor. Milton yuxtapone en el poema una imaginería pastoril sancionada por la tradición y la irrupción de la muerte en ese espacio arcádico donde el pastor Swain lamenta la muerte de su compañero, que se ha ahogado. Se ha considerado un poema manierista por la utilización de múltiples referencias clásicas y por los continuos saltos de registro estilístico. Los versos citados

5 En la biblioteca de Cortázar figura, entre otras, una edición de las obras de Shakespeare de 1938.

6 Teócrito (1986, pp. 99-109). Los estudiosos de Teócrito han tratado de identificar a Lícidas con literatos relacionados con Teócrito, que sería Simíquidas en el poema, lo que abre la posibilidad de una lectura en clave autobiográfica. En la biblioteca de Cortázar figuran otras ediciones de Teócrito (1920 y 1953).

pertenecen a un fragmento —versos 23-36— donde se evoca la vida feliz de los dos pastores en una naturaleza agreste antes de que la muerte rompiera su armonía. Podrían traducirse como

Porque ambos fuimos criados en las mismas colinas,
apacentamos el mismo rebaño, por fuentes, sombras y arroyos.

Ni que decir tiene que los nombres de Swain y Lycidas ocultan a Milton y King respectivamente, como era habitual en aquella poesía escrita en clave.

La cita de George Santayana (1863-1952) procede de la serie de cuatro sonetos «To W. O.» que dedicó a su joven amigo Warwick Potter, muerto de cólera en 1893 durante un viaje en barco. Se había graduado no hacía mucho en Harvard y Santayana lo tenía en gran estima por su integridad. Escribió la elegía en cuatro sonetos después de su funeral. Los versos seleccionados son los últimos del primer soneto y pueden traducirse como

Viviendo hiciste más hermoso el vivir,
muerto harás más fácil el morir.

La muerte de aquel amigo impresionó profundamente al filósofo. Se da la circunstancia, además, de que a finales de ese año, tras un desafortunado matrimonio de su hermana y de la muerte de su padre, Santayana, muy decepcionado, decidió apartarse de la vida mundana y en adelante se dedicó a elaborar su pensamiento, en el que ocupa un lugar central el desasimimiento de lo terreno.

Las dos citas conforman el marco del poemario de Cortázar y han sido elegidas y dispuestas con gran cuidado. La página de la dedicatoria es como una piedra sepulcral donde se indican los datos del difunto y el recuerdo de sus seres queridos. Los versos de Milton y Santayana son dos sentidos epitafios que resumen su paso por el mundo y su afinidad espiritual.

Ofrecen estos poemas, además, un modelo de poesía elegíaca a los que se acoge el joven poeta. En la selección hay un aspecto que resulta llamativo: los dos autores vivieron historias parecidas a la que suscitó la escritura del poemario del poeta argentino: la pérdida de amigos muy jóvenes y queridos. A su vez, se miran en un idilio trágico de Teócrito. Reunidos, perfilan entre todos una pequeña serie donde unos poemas espejean con

otros. Anuncian que *Fábula de la muerte* va a ser un juego de espejos literarios y vitales.

Teócrito es el modelo más lejano y latente, pero de él provenía la savia pastoril de la poesía renacentista y barroca, como se ha visto al comentar la referencia al cabrero Lícidas. Cortázar leyó a Teócrito durante su juventud, cuando hasta pensó en ser helenista. En su biblioteca figura una edición de los *Idilios* con algunos de ellos cuidadosamente anotados, como el xxii, sobre los Dióscuros, que comparecen en el primer soneto de *Fábula de la muerte*, o en el xii sobre el amigo y su pérdida donde se lee: «Si acaeciera que después de doscientas generaciones alguien me dijese a orillas del Akerón, de donde nadie vuelve: “¡La ternura que te unía a tu encantador amigo está en todas las bocas, y los jóvenes sobre todo la recuerdan!”». Y en un breve comentario, Cortázar apuntó su apreciación del idilio: «Se ha cumplido el deseo del poeta» (Monballieu, 2012, p. 71).⁷

Esto hace que sea necesario tratar de descifrar el sentido de la frase de Cortázar. El idilio xii lleva como título «El amado» y es un monólogo donde expresa la alegría por la llegada del joven amado. Si ambos sienten el mismo amor, podrán ser un tema de poesía en el futuro (vv. 10-21). Es algo que está en las manos de los dioses, pero el poeta puede alabar sin faltar a la verdad a su amado. Es en esta parte donde Cortázar subrayó algunos versos que en la edición que manejo se traducen así: «Que así sea, oh padre Crónida, que así sea, inmortales que nunca envejecéis, y que después de doscientas generaciones puedan venir a decirme en el Aqueronte sin retorno: “Tu amor y el de tu encantador amado está ahora en boca de todos, máxime en la de los jóvenes”» (Teócrito, 1986, p. 131). Después evoca al héroe Diocles, que fue gran amante de jóvenes y junto a cuya tumba los donceles celebraban cada primavera un concurso de besos. El comentario de Cortázar tendría el sentido de que los dioses han permitido que se amaran y que ahora él puede cantar su amor también por el amigo muerto.

7 En la Escuela Normal Mariano Acosta siguió las clases de Arturo Marasso (1933-1934) sobre cultura grecolatina. Marasso le prestaba sus propios libros y Cortázar elaboró numerosas fichas para hacer un diccionario de mitología grecolatina. Y las clases de filosofía de Vicente Fatone (1935-1936) lo introdujeron en Platón y en el mundo oriental. Fueron los años en que se reunía en «La guarida» para hablar de poesía y arte con sus amigos.

La narración de la leyenda de los Dióscuros en el idilio xxii es la siguiente: el poema consta de cuatro partes: en la primera (vv. 1-26), el poeta se muestra dispuesto a cantar a los dos célebres gemelos, Cástor y Polideuces. La segunda (vv. 27-134) narra el triunfo de Polideuces sobre Amico, el rey de los bébrices. Sigue la glorificación de Cástor contando su victoria sobre otro par de hermanos para apoderarse de las hijas de Leucipo, a cuya mano aspiraba con su hermano (vv. 137-211). La parte final es una despedida de Teócrito de los dos héroes (vv. 212-223).

En la alusión que hace Cortázar a los dos hermanos en el primer soneto de *Fábula de la muerte* resalta su excepcional unión y su felicidad adolescente, apropiándose de la vieja narración mitológica:

¡Dióscuro, sí, para negarte muerto,
Cástor, resucitada adolescencia!

Se figura ser Polúx / Polideuces, para negar la muerte de su hermano Cástor y recuperar la vida naciente de la adolescencia. También en el soneto «Los amigos», transcrito en nota más arriba, presenta a los amigos como verdaderos *dióscuros*:

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

Los verdaderos amigos son los seres más cercanos y cómplices que el destino pone al lado de los seres humanos. El amigo fiel es lo más parecido a un buen hermano. En consecuencia, su pérdida es uno de los mayores desgarrones afectivos que se pueden sufrir.

No son las únicas citas del poemario, sino que, jalonando las tres breves partes en que se organiza *Fábula de la muerte*, encontramos otras nuevas y acertadas citas de versos que refuerzan lo dicho, completando la serie poética elegíaca. En la primera, titulada «Orfeo», unos versos de la *Egloga I* de Garcilaso de la Vega:

¡Oh, tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!

(Vega, 1995, p. 132)

Son los versos 260-262 de la *Égloga I* y corresponden a la segunda estancia del canto elegíaco de Nemoroso, quien se queja de que el Hado miserable ha dispuesto la muerte inesperada de Elisa, su joven amada. El poeta toledano modifica el mito de las Parcas y se lamenta del Hado que apresuró su fin. Como se recordará, el Hado es el dios del destino. Hijo del Caos y de la Noche y cuyas decisiones son inmutables. Las Parcas son sus auxiliares. Hijas de Herebo y de la Noche, hilan el destino de los hombres. Son tres: Cloto, que hila el hilo de la vida; Laguesis, que lo devana; y Atropos, que lo corta en el momento final de la existencia. En estos versos, Atropos (la inflexible) corta lo que han tejido sus hermanas. Es una imagen tópica en la poesía pastoril, tanto que no falta tampoco en el poema *Lycidas*, de Milton, cuyos versos 75-76 son

Comes the blind Fury with the abhorred shears,
and slits the thin-spun life (Milton, 1919).

[Viene la ciega Fortuna con sus odiadas tijeras
y corta la fina tela de la vida]

No mucho antes, Milton hasta había mencionado a Orfeo y su canto a pesar de la inevitabilidad de la muerte. Establece una continuidad con la cita inicial y refuerza la evocación de la tradición clásica en la que se inscribe el poemario elegíaco de Cortázar. Garcilaso representa lo mejor de esa tradición en lengua española y la *Égloga primera* es un eslabón más de esta cadena de historias de amor platónico truncadas por la muerte.⁸ La muerte de doña Isabel de Freyre se ha puesto en el arranque de estos versos y aun de la *égloga*, además de los sonetos x, xxv y el bordado de Nise en la *Égloga III* (vv. 193-264). Como en la elegía que ocupa la primera parte de la *Égloga II*, donde

8 Del interés de Cortázar por Garcilaso de la Vega contamos con muchas pruebas, que Mesa Gancedo (1997) ha comentado con precisión, identificando incluso la edición de sus obras que manejaba. Baste aquí recordar el soneto «Recado a Garcilaso», que ayuda a configurar todavía con mayor precisión la imaginería de los sonetos de *Fábula de la muerte*: «*Tu dulce habla, en cuya oreja suena / Aquí, señor, prosigue tu combate / de palomas y fuentes encendido / aunque en la noche esté el jinete herido / y el corcel no obedezca al acicate. / Aquí la guerra, aquí el Danubio abate / el estandarte con su azor ceñido, / ¡Garcilaso! venado perseguido / por no nacido arquero que le mate. / Si vanamente ardida tanta nieve, / si de llantos la fronda entretejida / y hosca la estrella como amargo el higo, / más bella esta esperanza que nos mueve / los cantos y el encargo de tu vida. / —Adiós hermano. Adiós, Salicio amigo.*»

Garcilaso se ocultaba tras Salicio, evocando un pasado feliz, frente a un presente triste y solitario, ahora se enmascara detrás de Nemoroso, para mostrar cómo la muerte de la amada se proyecta en la naturaleza, haciéndola estéril como afirma en la última de las doce estrofas del canto elegíaco de Nemoroso. Para llegar a esa conclusión, primero realiza un recorrido donde contrasta el ayer feliz con el presente desventurado y la nostalgia de aquel paraíso (vv. 239-309); insiste después en el desamparo del amante solo en un mundo que se ha vuelto hostil para él, pero en el que mantiene firme su sentimiento (vv. 310-379) mientras reprocha a los dioses su indiferencia. Concluirá evocando a Elisa en el paraíso y expresando el deseo de reunirse con ella y así poder habitar en «otros llanos, otros montes, otros ríos». Y ya antes también, en la elegía de Salicio, ha comparecido la no menos tópica referencia a Orfeo, tratando de rescatar a la amada muerta de los infiernos.

Y aún hay más. Se prolonga la referencia a Garcilaso en la cita que encabeza el primero de los dos sonetos de esta parte:

Y tú, tendiendo la piadosa mano,
probando a levantar el cuerpo amado,
levantas solamente el aire en vano

(Vega, 1995, p. 92)

Son los versos 31-33 de la *Elegía I* «Al duque d'Alba, en la muerte de don Bernaldino de Toledo», por la muerte de su joven hermano, a quien presentará en el poema como «la mitad de tu alma», más que hermano «tan dulce amigo». Es decir, una nueva pareja de dióscuros. Y tras encomiar las cualidades del joven fallecido, tratará de consolarlo aludiendo a otro tema que hallamos en los sonetos de Cortázar: la muerte, a pesar de su capacidad devastadora, puede hacer poco mal en la memoria y en la clara fama de los grandes hombres entre los que sitúa al fallecido.

El título de esta breve parte también es altamente significativo: «Orfeo», refiriéndose al personaje mitológico griego con quien se identificaba la capacidad para el canto y la poesía, acompañándose con su lira de nueve cuerdas. Calmaba a las bestias, detenía los ríos y hacía detenerse admirados a los hombres con su canto. Pero, además, implícita en la alusión a Orfeo —omnipresente en los versos de Milton y de Garcilaso— va su leyenda más célebre: su viaje al trasmundo para rescatar de la muerte a su esposa Eurídice y hacer que volviera a la vida, aunque la empresa se frustra en el

último momento. Encabezando Cortázar la parte inicial de *Fábula de la muerte* con el nombre de «Orfeo» anuncia su pretensión de rescatar de la muerte al amigo amado salvándolo del olvido con su canto que hará que perviva en la memoria. Al igual que Orfeo fue atraído al umbral de lo incierto para derrotar a la muerte, venciera o no, el poeta aquí asume un papel similar y de la experiencia surgirá una ampliación de su conciencia. El reto asumido es convertir en *presencia* la *ausencia* del ser querido, dos términos fundamentales en la poética de Cortázar. Todos los poemas mencionados forman parte de una tradición poética órfica común: lamentan dolorida y conmovedoramente la muerte de la persona amada y gracias al dolorido canto que encierran los poemas aspiran a convertir en *presencia* su *ausencia*. El poeta invita al lector a realizar un viaje a los infiernos con la promesa implícita de que su canto librára de las tinieblas del olvido al amigo amado.⁹

La segunda parte de *Fábula de la muerte* se titula «Muerte aherrojada», expresión que también merece comentario. «Aherrojar» es poner a alguien «prisiones de hierro» o bien «Oprimir, subyugar». No es difícil documentar en la literatura religiosa española del siglo xvi la utilización de la expresión completa para indicar el triunfo de Cristo victorioso de la muerte. Así, en *Exposición paraphrasistica del Psalterio y de los cánticos del breviario*, de Joseph de Valdivieso, glosando unos versos del salmo LXVII, se lee:

A sus pies vencedores, la orgullosa
Muerte aherrojada, y por sus manos muerta

(Valdivieso, 1623, p. 407)

Cortázar pudo aprovechar la expresión de alguna de sus lecturas de literatura clásica española frecuentes durante aquellos años. Anuncia que, en la parte central, uno de los temas dominantes de los sonetos será la expresión de la voluntad de vencer a la muerte con el canto —encadenarla— y con el recuerdo de la persona querida. Orfeo penetra en las tinieblas y con su canto intenta rescatar de ellas a la persona amada. Rasga las tenebrosas tinieblas con la claridad de su canto.

9 Orfeo era una de las divinidades clásicas más atractivas para los poetas simbolistas modernos. Orfeo y el orfismo son un enorme y complejo tema en la tradición occidental. Véanse, Cabañas (1984) y García Gual y Hernández de la Fuente (2015).

La sigue una última cita que refuerza aún más lo dicho, introduciendo otro referente renacentista modélico en el cultivo del soneto, Pierre de Ronsard:

Que ny le temps, ny la mort, tant soit fort,
N'empescheront qu'au profond de mon sein
Tousjours gravez en l'ame je ne porte
Un oeil, un ris, une larme, une main.

El repaso de los sonetos del poeta renacentista francés nos conduce a estos dos tercetos que ha fundido en un aparente cuarteto, tomando el último verso del primer tercero y uniéndolo con el segundo terceto:

Je suis tant vostre tant l'affection
m'a peint au vif vostre perfection,
que ny le temps, ny la mort tant soit fort,

ne fera point qu'au centre de mon sein
tousjours gravez en l'ame je ne porte
un oeil, un ris, une larme, une main.¹⁰

Julio Cortázar presenta una versión diferente del segundo verso que cita respecto a la transcrita —«N'empescheront qu'au profond de mon sein»— seguramente por la edición que utilizó. Ronsard fue otro poeta que leyó con gran interés, siempre acorde con su voluntad de conocer lo mejor posible la tradición clásica occidental. En una carta escrita en Chivilcoy el 30 de junio de 1941 decía: «Ahora he descubierto a Ronsard. Tengo sus obras y asisto maravillado a uno de esos milagros poéticos que solo Francia pudo cobijar» (Mesa Gancedo, 1997, p. 199). Leía, por tanto, al célebre poeta francés por las mismas fechas en que estaba escribiendo *Fábula de la muerte*, donde se constata su impacto con la mención de estos versos. Esta segunda parte consta de siete sonetos que glosan varios motivos enunciados en estos versos. La cita de Ronsard completa más la tradición latente en la escritura de Cortázar en *Fábula de la muerte*, siempre tan sutil como precisa.

Cierra el poemario una tercera parte titulada «Al ido» con dos sonetos más, sin cita preliminar, pero cerrándola, los versos ya comentados de Santa-

10 En su biblioteca, Ronsard (1938). Sin indicación de fecha de compra. Pueden proceder las citas de esta edición que no he podido consultar.

yana. Por lo tanto, conforman *Fábula de la muerte* 11 sonetos, dispuestos de manera muy equilibrada: («Orfeo» 2) + («Muerte aherrojada» 7) + («Al ido» 2). Si se otorga a las citas principales la importancia de ser verdaderos poemas autónomos, se añadirían cuatro más, pero, sobre todo, queda reforzada por su colocación paralela y simétrica al principio y al final del poemario, la cuidada disposición de los textos en las páginas, contribuyendo a su equilibrada organización por el contenido y por la disposición espacial y gráfica. Acaso el número de sonetos no sea tampoco azaroso, sino premeditado: el número 11 reúne a los dos protagonistas del poemario en una pareja (1 + 1). No parece casual que conformara la colección con once sonetos y no con doce dejándose llevar por la fuerza del número redondo y par.

El título de esta tercera parte también merece comentario. Precisa la dedicatoria inicial: «A Alfredo Enrique Mariscal, ya ido». Y el verso final del quinto soneto de la segunda parte: «Quién, por la noche, pensará en el ido». No es habitual la expresión en el habla cotidiana para referirse a los muertos —aunque sí la expresión «se nos ha ido»—, pero tampoco resulta insólito y tiene resonancias literarias de gran prestigio en la poesía pastoril, ahora a lo divino. En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz se lee en el arranque del poema:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido

(San Juan de la Cruz, 1997, p. 45)

Expresan la dolorosa añoranza de quien se ha ido, cuya presencia se desea. No falta en los sonetos anteriores de *Fábula de la muerte* la comparación del amado con el ciervo y es conocida la admiración de Cortázar por la poesía de San Juan de la Cruz, de quien decía en su tan citado como imprescindible ensayo sobre «Rimbaud»: «Uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada» (Cortázar, 2006, p. 145).

Daniel Mesa estudió la importancia que en la formulación del pensamiento poético de Cortázar tuvo la lectura del *Cántico espiritual* en algunos de cuyos versos encuentra claves fundamentales para interpretar *Presencia*, de Cortázar, verdadero banco de pruebas de sus búsquedas poéticas durante sus

primeros años de poeta. Y de la mano de San Juan destacaba una de las líneas de fuerza fundamentales: la voluntad de conseguir mediante la palabra la *presencia* del ausente. Nada mejor que volver al texto sanjuanista:

Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura

(San Juan de la Cruz, 1997, p. 46)

En el *Cántico espiritual*, la amada se desvive deseando la vuelta del amado. En *Fábula de la muerte*, la *ausencia* del amado por la muerte lleva al poeta a desear *su presencia*. Invita a volver *al ido* para que compruebe los estragos que causó su marcha. Invita a que sea *presencia*, paliando así la ausencia que desaloja del sujeto toda esperanza y lo condena a vagar por un mundo sin sentido. El poeta con su capacidad órfica es sujeto privilegiado para captar esa *presencia*, que es algo más complejo y difuso que una mera resurrección carnal y una vuelta física de la persona perdida. Es una capacidad de fijación mediante el acto poético de lo esencial de su ser. Es como si el ser amado se mostrara a los ojos de quien lo evoca y gracias a la palabra —al canto— la muerte quedara vencida. En la poesía se produce una epifanía, se revelan capas profundas del ser.

Daniel Mesa culminó el análisis del tema de la *presencia* analizando un soneto que curiosamente quedó fuera del libro *Presencia* pero que, desde el título, nos centra completamente en *Fábula de la muerte*: «A todo lo ido». Dice así:

Tan vasta tu presencia en esta hora
herida de silencio, soledad
de mi fugar constante, cantidad
de sal en la pupila que te llora.

¡Tiempo para el recuerdo! Quien deplora
la flor que amó, su luz, la castidad.
(Yo te dije callando mi verdad;
cuándo el cantar, ya nunca en el ahora).

Pero vasta tu imagen, como un río
de selvas que discurren por el viento,
como tu mano sobre la poesía,

ya mito y nombre desterrado, mío
 pájaro de mi amor, remordimiento
 de haber nublado el cielo de tu día

(Cortázar, *OC*, IV, 2005b, p. 562)

El soneto fue escrito casi un año después de publicar *Presencia*, lo que nos deja más cerca de 1941, en que escribió *Fábula de la muerte*. Es un hito en el camino que conduce desde el libro anterior al poemario que comento, tan bien se ajusta a resumir su comentario. Hasta podía haber entrado a formar parte de este último por el contenido.

Aún hay que mencionar al menos otro poeta que Cortázar leyó intensamente en aquellos años y que gravita en su orfismo: Rainer María Rilke, cuya poesía tuvo gran prestigio entre los poetas de la llamada *generación del cuarenta* argentina por su sentido de la soledad y la muerte, por la visión que ofrecía de la infancia, por el profundo lirismo melancólico que cabe calificar de romanticismo sin estridencias. A la hora de determinar qué había leído de él Cortázar al escribir estos sonetos, con todo, no es fácil saber qué obras suyas conocía ya. Orientan algunos datos editoriales. En 1941, en Argentina se publicaron traducidas las *Cartas a un joven poeta*, y Francisco Ayala, una versión de *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge*, que tuvo una segunda edición en 1944 (Mesa Gancedo, 1998, pp. 37 y ss.). La biblioteca de Cortázar proporciona otros datos: *Cántico de amor y muerte del Abanderado Cristóbal Rilke*, editado por Viau, librero-editor de quien estuvo cerca Cortázar; o de Christiane Osan, *Rainer María Rilke: destinée d'un poète* (París, 1942), pero cuya fecha de adquisición fue «XLV», es decir, 1945, según aparece en el ejemplar con su firma. Pero resulta mucho más productivo indagar en los libros de la biblioteca de Cortázar en otras lenguas: figuran varias ediciones de Rilke con fechas de adquisición anteriores al momento en que escribió *Fábula de la muerte*.¹¹

11 Rainer María Rilke (s. a.), adquisición: «Julio Denis /38». Rilke (1938), adquisición: «Julio Denis 38». Rilke (1937), adquisición: «J. Denis 1938». Rilke (s. a.), adquisición: «Julio Denis / 39». Anotado. Con la curiosidad de que en su interior se halla un dibujito con esta indicación «From D. Devoto Mendoza 45». El dibujo representa a una muchacha con una flor: «Filleto to Cortázar».

En *Imagen de John Keats*, la cita de Rilke es continuada (Cortázar, 1996b, pp. 38, 54, 62, 81, 88, 98, 119, 140, 155, 265, etc.).

Es decir, resulta indudable su interés por el poeta —incluso estudió alemán para leerlo—, pero es más complejo determinar si, cuando escribió *Fábula de la muerte*, había leído los *Sonetos a Orfeo*, que sería la obra más cercana a *Fábula de la muerte* en el manejo del soneto. En todo caso, cuando se produjo la muerte de Paco Reta, Rilke era el poeta en quien Cortázar encontraba una mayor cercanía al expresar el sentimiento de la muerte. Hasta heredó una edición de Rilke suya (Rilke, 1935).¹² Escribió en diciembre de 1942 en una formidable carta acerca de la agobiante experiencia de la muerte del amigo a Lucienne C. de Duprat:

El tema de la muerte vuelve una vez más. Pero esta vez no se trató de mí en forma directa, sino la que hoy segó una vida para mí muy cara. ¿Ha reparado usted cómo pierdo rápidamente a mis amigos? En tres años he visto apagarse tres miradas que me llenaban de contento; primero fue un camarada del cual le hablé en alguna carta de 1941; a principios de este año perdí a mi cuñado, a quien quería fraternalmente. Ahora [...] hubo de ser otro amigo del cual no sé si alguna vez le dije algo. [...]. Se llamaba Francisco Claudio Reta; fue el camarada con quien viajé por todo el país hace dos años, ¿recuerda? Tenía una misteriosa capacidad para ser amigo, capacidad constituida por pequeños detalles, por finezas que pocas veces se hallan en la juventud (Cortázar, *Cartas*, I, p. 162).

Y tras una hermosa semblanza de este y la descripción de la profunda amistad que existía entre ellos desde hacía años, se elevaba a un nivel más general evocando la noche de su muerte:

Esa noche comprendí lo que es morir sin el auxilio de una religión. Morirse físicamente, biológicamente; dejar de respirar, de ver, de oír. Y comprendí otra cosa —que ya conocía intelectualmente a través de los poemas de Rilke—: la soledad inenarrable de toda muerte. Estar junto a un ser humano, tocándolo, ayudándolo; y tener que admitir, sin embargo, qué inmensos abismos separan a uno de otro, que la muerte es una, solamente personal, indivisible, incompañable. Que se está solo, absolutamente solo y desgajado en ese instante; que ya no hay comunión posible entre seres que momentos antes eran como ramas de un mismo árbol (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 163-164).

Y más adelante aparece la motivación última de la escritura de poemas como los de *Fábula de la muerte*. Unas palabras que iluminan a la perfección el sentido del poemario:

12 En su biblioteca se encuentra esta edición de *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. En la portada figura «Francisco Reta / 37».

Y vuelvo a lo que sugerí antes; siempre he creído que uno puede subsistir —en esencia, en idea— cuando se deja una obra o se vive en el recuerdo de aquellos a quienes se quiso mucho. Por eso soy celoso en el culto a mis muertos; me siento depositario de lo poco —o de lo mucho— que de ellos queda. Ahora que lo pienso, recuerdo haber escrito unos versos que le dirán esto mucho mejor que mi mala prosa. El poeta habla a la muerte y le cierra el paso: crea que ella se lleva todo al matar. Lo más puro, lo más bello, permanece en los corazones de aquellos que subsisten (Cortázar, *Cartas*, I, p. 165).¹³

Volviendo a Rilke, se da la curiosa circunstancia de que el desencadenante de la escritura de los *Sonetos a Orfeo* fue la muerte temprana de su amiga Wera Oukama Knoop, de la que Rilke tuvo noticia por una carta de la madre de aquella donde le contó los últimos momentos de su vida. Había sido bailarina y ya enferma se dedicó a estudiar música. Es una nueva Eurídice que participa de los dos reinos, el de la vida y el de la muerte y Rilke se presenta en los sonetos como un nuevo Orfeo, el cantor, que ha conocido el reino de los muertos y ha regresado de él. Aun en la «indigencia» de los tiempos modernos —por utilizar un término grato a Heidegger— «La palabra del cantor mantiene aún la huella de lo santo» (Heidegger, 1979, p. 226). Fue un ciclo de poemas escrito con gran rapidez, los 26 sonetos de la primera parte entre el 2 y el 5 de febrero de 1922 y los 29 de la segunda entre el 10 y el 20 de febrero. A diferencia de *Las Elegías de Dwino*, donde predomina la «queja» nihilista, en estos sonetos hay un tono de «celebración» de lo que se tiene aún a sabiendas de su límite y precariedad. Además de esta existencia limitada, habría otra existencia más verdadera, a la que accedemos tras Orfeo: a través del espíritu se siente y percibe el mundo superior de las figuras. Se trata de una poesía desnuda y conceptual, donde no habría que explicar las palabras, sino que su poder evocador se traslada al lector.

Cortázar no dejó nada al azar en *Fábula de la muerte*, un breve poemario de concepción y modelos renacentistas y barrocos en algunos aspectos —utilización del soneto, citas clásicas y cuidada disposición general—, pero en otros de tensa e intensa emoción neorromántica: expresión pro-

13 Y copia a continuación un soneto, que hoy figura en (*OC*, IV, 2005b, pp. 565-566), entre sus «Poemas dispersos»: «No te lo llevas todo cuando ciñes». Lo curioso es que se trata del primer soneto de la parte «Muerte aherrojada» de *Fábula de la muerte* sin ninguna variante. Queda recalcado, así, el sentido del libro.

fundamente dolorida por la muerte de Alfredo Enrique Mariscal, un amigo muy cercano y muy querido. El poemario es un viaje por las tinieblas de la muerte para rescatar de las sombras a la persona amada mediante la poesía. La acertada elección de sus citas insertan el poemario en la tradición pastoril renacentista y barroca que marca la pauta elegíaca del conjunto. No es excesivo considerar *Fábula de la muerte* un ejercicio de *imitación compuesta* tal como consideraban esta las retóricas renacentistas, pero sin que ello impida la tensa expresión emocional que lo suscita y que refrena en la escritura el soneto con su característica exigencia formal y su capacidad para proporcionar a los textos una permanencia. Sometiendo al propio molde formal a una tensión de sus posibilidades como hacían los poetas ingleses y, modernamente, Rilke.¹⁴

El carácter *monumental* del soneto será aludido en algunos de versos de los primeros poemas de la colección. Construir esta colección de sonetos es para el poeta construir un monumento verbal que recuerde y homenajee al muerto, preservando su memoria y haciendo que, gracias al arte, la *ausencia* se convierta en *presencia*.

La organización de la composición del poemario tiene la siguiente disposición: Los dos primeros sonetos expresan la *ausencia* del amigo y el deseo de mantener viva su memoria durante toda la vida y erigiéndole un monumento con sus versos. Quisiera el poeta que su canto elevara un verdadero monumento de mármol. La referencia a Orfeo es una reivindicación del poder del canto frente a la muerte. Gracias a la memoria se recupera la *presencia* del ido y se agranda el amor que le tuvo.

La parte central es una sucesión de imprecaciones a la muerte que no acaba con todo, puesto que el recuerdo del muerto por quienes le quieren, la vence. De aquí el título: «Muerte aherrojada». Es también la parte donde glosa la vida del homenajeadado. Desciende a lo biográfico cotidiano evocando la vida terrena del amigo muerto: en el tercer soneto, recordando la infancia, la amistad con el muerto, la engañosa ilusión que tenían de vivir fuera del tiempo; y en consonancia ya no es un paisaje idílico tópico arcádico el que sirve de referencia, sino el paisaje real de sus vidas transfigura-

14 Sobre el concepto de imitación compuesta véase Lara Garrido (2020).

do. No se trata de hacer un pastiche con motivos clásicos intemporales, sino de expresar la dolorosa pérdida de una persona a quien conoció y con quien convivió, se evoca la idea de amor más allá de la muerte; y en el último se piensa en la propia muerte como una forma de anegarse juntos en la noche.

Los dos sonetos últimos son una reafirmación de la amistad, de la voluntad de perpetuar la memoria del amigo que ya es «perfume de una ausencia / que persiste en el aire del pasado, / redoma estremecida en su milagro». Si le llega el canto, acaso alguna vez descienda a estar con él «con una antigua jubilosa gracia».

«Fábula» remite al sentido general que en la tradición grecolatina tenía el término literariamente: la narración de algo memorable. El aprendizaje clásico de Cortázar y sus lecturas avalarían este uso vivo de la tradición grecolatina en otros libros cercanos como el *Libro de las fábulas*, de Daniel Devoto (1943). Pero también una fábula es una mentira, un cuento. ¿*Fábula de la muerte* sería, entonces, la «mentira de la muerte»? ¿«Cuento de la muerte»? Sí, porque gracias al canto perdura la memoria del muerto amado y sobrevive al poder devastador de la muerte. El poder órfico de la palabra poética rescata al ausente del olvido y lo convierte en presente.

Ante la muerte cabe el silencio, el espanto atónito o emprender la tarea poética de buscar armas con que vencerla mediante las palabras bellamente manejadas, como hacen los poetas. La memoria es importante en el amor, imprescindible contra el olvido, que es la verdadera muerte, la definitiva. Ya que la fusión amorosa completa no es posible, la poesía puede, de algún modo, lograrla o, al menos, establecer un umbral de espera hasta que las personas amadas se reúnan en la muerte al igual que lo estuvieron en la vida, como se indica en la cita final de Santayana. El amor no solo hace más hermosa la vida, sino también más llevadera y hasta fácil la muerte.

II. *Imagen de John Keats* (1950-1952): buscando una voz poética

Ningún buen lector de Cortázar ignora hoy la importancia decisiva que la vida y la obra de John Keats tuvieron para él. Durante años se conoció por sus declaraciones, por referencias y por ensayos sueltos, pero no se pudo apreciar su verdadera dimensión hasta la publicación póstuma de

Imagen de John Keats por Alfaguara en 1996, doce años después de la muerte de Julio. Lleva, sin embargo, como datos de escritura las fechas siguientes: Buenos Aires, 19 de junio de 1951-París, mayo de 1952. Es decir, fue redactada la parte fundamental entre mediados de 1951 —tras la vuelta a Argentina del primer viaje a París— y mediados de 1952, cuando ya se había instalado a la ciudad del Sena definitivamente. El proyecto inicial venía todavía de más atrás, de cuando trabajó en la traducción del epistolario del poeta por encargo de la editorial Imán y de su experiencia como profesor en la Universidad de Cuyo. Entonces publicó «La urna griega en la poesía de John Keats» en la *Revista de Estudios Clásicos*, del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo, que incorporó al libro, refundido en el capítulo «La urna griega en la poesía de John Keats» (Cortázar, *Obra crítica*, 2, 1994, pp. 25-72).

Cortázar trabajó con ahínco en este peculiar libro decisivo en la configuración de la imagen del poeta, que ha sido etiquetada como la imagen del *poeta-camaleón* para referirse a su particular identidad y a cómo lo había definido el poeta inglés. En su correspondencia se encuentran numerosos indicios de la pasión con que leía a Keats desde comienzos de los años cuarenta porque encontraba en él una lengua poética tan limpia y musical que lo fascinaba. La arquitectura de sus versos y su trayectoria terminaron apoderándose de él. También en *El examen* y en *Diario de Andrés Fava* penetra la construcción de los personajes novelescos rebosantes de facetas autobiográficas. En *El examen* dice Juan: «Cocteau... Mi luz se llama a veces Novalis y a veces John Keats. Mi luz es el bosque de las Ardenas, un soneto de sir Philip Sidney, una suite para clave de Purcell, un cuadro de Braque» (Cortázar, *OC*, II, 2005a, p. 367). Y el *Diario de Andrés Fava* está salpicado de referencias a su lectura y a la de críticos relevantes suyos como Middleton Murry.

Durante años, sin embargo, esta obra que hoy atrae tanto a los estudiosos del escritor quedó olvidada e inédita hasta que Aurora Bernárdez constituida en albacea del escritor comenzó a publicar obras inéditas de Julio. Sabía que Daniel Devoto fue obsequiado con un ejemplar mecanografiado, encuadernado en dos volúmenes y a él se dirigió en octubre de 1984, a los pocos meses de la muerte de Julio, quien había fallecido el 12 de febrero de ese año. Le solicitó poder hacer una copia del primer volumen, porque no disponía de él, para preparar la publicación. Le envió esta tarjeta a su casa en 26 Rue Jussieu, de París:

París, 11 de octubre

Querido Daniel:

Estoy ordenando los papeles de Julio y no encuentro la primera parte del «Keats»— Se me ha ocurrido que quizá tuvieras un ejemplar. Si así fuera, ¿podrías mandármelo para fotocopiarlo?

Te agradezco el envío de la carta W. R. Ahí la tengo para contestarle dos líneas; algún día le llegará el turno.

Te mando un abrazo

Aurora¹⁵

Daniel Devoto fue poco complaciente y le contestó con esta breve carta, de la que guardó copia mecanografiada junto a la misiva anterior de Aurora:

París, 17 de octubre de 1984

Mi querida Orora:

Tengo la sospecha más o menos certera del sitio en que guardé el «Keats» que Julio me dedicó y que, según mi consejo de entonces, quedó sin publicar. De lo que tengo la certeza es de la imposibilidad de alcanzarlo por ahora, con la casa a medio levantar y maletas en todos los perímetros, y con mi tiempo acortado por visitas médicas y por la preparación de un par de espiches (que creo derivan del verbo «espichar», por lo que me saben). A mi regreso de los USA, a fines del mes próximo, *Deo volente*, nos telefonearemos. Hasta entonces, recibe un abrazo de

P. S.: Yo tampoco le escribí a Winstititi. Te ruego te avergüences por mí. Más abrazos.¹⁶

Una respuesta evasiva, motivada quizás por la escasa sintonía de ambos después de un alejamiento de años. Pero suavizados los términos también por el recuerdo de la cercana desaparición de Julio. Daniel estaba preparando un viaje a Estados Unidos invitado por su amigo el arquitecto Eduardo Catalano. La casa de la rue Jussieu rebosaba libros y obras de arte por todos los lados y en su gigantesca biblioteca no era fácil dar con aquellos dos grandes tomos encuadrados en sendas carpetas con hojas talaradas de oscuras cubiertas. Daniel no estaba dispuesto a iniciar la búsqueda

15 Fondo DD y MBVI de FLG.

16 Fondo DD y MBVI de FLG.

da del original solicitado en ese momento o lo fingía. Formaba parte de su singular mundo de bibliófilo y no parecía dispuesto a compartirlo en aquel momento y circunstancias. Desde luego no había extraviado el regalo del amigo a pesar de los cambios de domicilio, llevando siempre consigo su biblioteca. Nunca se hubiera perdonado el haber extraviado un original como aquel, firmado por Julio, considerado ahora, en 1984, entre los mayores escritores en lengua española. En efecto, en su biblioteca y archivo andaban guardados los dos volúmenes de *Imagen de John Keats*, dedicados a él como testigo privilegiado de su génesis y escritura. La dedicatoria mecanografiada es la siguiente:

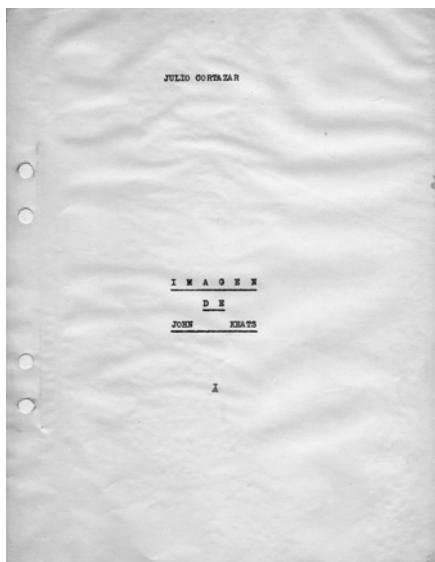
A Daniel Devoto, amigo de siempre
J. C.

Y no solo esto, sino que, a continuación, Julio estampó de su puño y letra una nueva dedicatoria cuando le entregó el ejemplar mecanografiado:

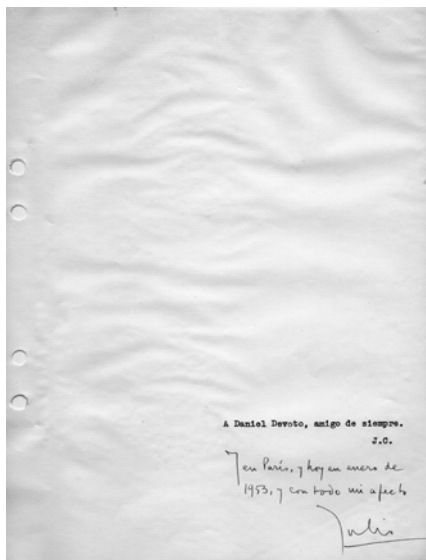
Y en París, y hoy en enero de 1953 y con todo mi afecto
Julio

Hacía pocas semanas que Daniel había llegado a París cuando recibió este precioso obsequio. Eran días de fervor y admiración mutuos. Sin embargo, al publicarse el libro en 1996, las dos dedicatorias desaparecieron. Es plausible que Aurora Bernárdez respondiera así a su poco interés en buscar estos dos volúmenes que decía extraviados en su inmensa biblioteca. Logró, no obstante, hacerse con el tomo que le faltaba y pudo editarla completa, utilizando otra copia depositada en la Universidad de Harvard. Era habitual en Julio hacer más de una copia cuando pasaba a limpio la copia definitiva de sus obras. ¿O finalmente Daniel le proporcionó la copia demandada? Lo ignoro. De haberlo hecho, es lo más probable que no hubieran desaparecido las dedicatorias.

Se da la paradoja de que, en 1953, Daniel Devoto había desaconsejado la publicación del libro, sorprendido por su factura mixta, aunque había seguido con gran pasión su elaboración y hasta reclamado su ejemplar completo según recuerda Cortázar en una carta ya citada. ¿Había cambiado o no de opinión sobre su valor literario? Quizás no son sino conjeturas, porque el hecho cierto es que cuidó durante toda su vida el ejemplar dedicado por el amigo.



Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, copia del original mecanografiado. Portada. Fondo DD y MBVI de la FLG.



Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, copia del original mecanografiado. Dedicatoria a Daniel Devoto. Fondo DD y MBVI de la FLG.

Son varias las cuestiones que plantea esta situación y también la manera en que fue editado el libro en 1996. La primera, cuál fue la copia mecanografiada a partir de la cual se llevó a cabo la edición, quizás la depositada en la Universidad de Harvard, que han utilizado otros estudiosos del libro y que pudo llegar allí al concursar Cortázar a alguna plaza de esta universidad.¹⁷

No he encontrado indicios de que Devoto se molestara en buscar el tomo que le reclamó Aurora. En su carta se había dirigido a Aurora como «Orora», cariñosamente, y le había comentado que a su vuelta de Estados Unidos le telefonearía. Posiblemente lo hizo y le pasó copia del tomo que no encontraba. O Aurora encontró al cabo el tomo que le faltaba por el otro camino.

La copia de Devoto ha aparecido completa en sendas carpetas de anillas, oxidadas, muy deterioradas y sin ninguna señal de haber sido manipuladas en muchos años. Ni siquiera se reparó en ella cuando fue subastada la biblioteca y quedó olvidada entre los materiales desechables. Y el hecho es que, desde la muerte de Julio, todavía pasaron otros doce años hasta que el libro llegó a los escaparates de las librerías, quizás porque Aurora tardó en completar la copia con el volumen que le faltaba —existe la posibilidad de que apareciera entre los papeles de Julio el tomo descabado— y se embarcó, además, ella misma en la traducción de los textos poéticos de Keats integrados en el estudio. El libro, por tanto, se acabó editando plausiblemente a partir de otra copia y con cambios que lo han convertido en una obra distinta a la escrita por Cortázar.¹⁸ Al comienzo de la edición se lee:

Con excepción de dos poemas, el autor considera provisionales todas sus traducciones, y sujetas a una revisión total. En la mayoría de los casos, se trata solo de la equivalencia de sentido lógico, sin ninguna preocupación formal. De editarse alguna vez este libro, el autor emprendería la tarea de ajustar definitivamente sus versiones de poemas (y cartas) de Keats (Cortázar, 1996b, p. 14).

17 De los primeros en utilizarlo para la exégesis de la poesía de Cortázar fue Daniel Mesa Gancedo en su tesis, *La obra poética de Julio Cortázar* (1997) y en publicaciones parciales de esta (1998 y 1999).

18 Daniel Mesa (2014) ha llamado la atención sobre esta versión que traiciona el espíritu de la obra de Cortázar y que requiere una nueva edición.

Cortázar nunca llevó a cabo tal revisión y ajuste de sus versiones, sino que Aurora Bernárdez, al editarlo, realizó este trabajo, advirtiéndolo en una nota: «Siguiendo el criterio de literalidad por el que Cortázar optó expresamente, se ha intentado ajustar las traducciones de cartas y poemas. (Aurora Bernárdez)» (Cortázar, 1996b, p. 14).

Al día de hoy, por lo tanto, los lectores, leen una edición deturpada de aquella singular obra, cuyo encanto reside precisamente en el proceso de ahondamiento en el mundo de Keats por el joven aspirante a poeta, que no daba por cerradas las traducciones —salvo dos—, pero era un traductor profesional titulado y con suficiente dominio de la lengua inglesa. Ni siquiera los dos poemas dados como definitivos han sido respetados, sino que se ha sustituido su traducción por otra.

Daniel Mesa ha trabajado con los tres textos disponibles hasta ahora: la copia mecanografiada depositada en la Universidad de Harvard, la edición de Alfaguara de 1996 y la edición incorporada a su *Obras completas*, en el volumen iv, de *Poesía y poética*, dado que el libro ha encontrado su lugar en la formulación del pensamiento poético de Cortázar.¹⁹ Señala:

Esa reescritura ha impedido conocer las verdaderas versiones que hizo Cortázar, algunas de las cuales se encuentran entre las más trabajadas traducciones de Keats al español. El cotejo de la versión publicada con los originales de IJK (accesibles en la Houghton Library de la Universidad de Harvard) permite explorar sus diferencias y hacerse una idea del proceso de formación de la escritura cortazariana, que ya llevaba tiempo adiestrándose en la traducción de textos ajenos y madurando en poemas y relatos vertebrados en torno al concepto de «tránsito» y pasaje, y que manifestaban por la materia verbal un respeto cercano a la fascinación (Mesa Gancedo, 2012, p. 232).

En las cartas de Julio de los años cuarenta se puede seguir con cuánto cuidado se adiestró en el dominio del inglés para estar a la altura, precisamente, de autores como Keats. Y además lo estudió con detalle preparando las clases de 1944-1945 en Mendoza, consolidándose el proyecto de estudiarlo profundamente cuando le encargaron la traducción de *Life and letters of John Keats* (1848), de lord Houghton, traducción que se publicó en

19 Cortázar, *Imagen de John Keats* en *OC*, IV (2005b, pp. 750-1321). Pero precedida de los dos ejemplares mecanografiados de 1952 conservados en la Houghton Library, de la Universidad de Harvard y en el Fondo DD y MBVI de la Fundación Lázaro Galdiano.

1955, en un momento de gran vitalidad del movimiento poético neorromántico argentino y tras un intenso contacto con su obra y con la crítica más relevante.²⁰

Se trataba de una biografía de Keats apoyada, sobre todo, en sus cartas y poemas, esto es, en su voz, que cita siempre en inglés, aunque acompañándola de su traducción. La inmersión en el mundo de Keats para realizar esta traducción fue profunda, hasta el punto de convertirse el poeta traducido en uno de los modelos fundamentales de su imagen del poeta. Pero además, desencadenó en él el deseo de reflexionar sobre la poesía, lo decidió a exponer su visión poética, y otras circunstancias hicieron que ampliara más el horizonte de su estudio en *Imagen de John Keats*. Resulta, así, el libro tanto una presentación de la vida y la obra de Keats como la búsqueda de una configuración como artista de la suya. Y asimismo, un intento de que el lector se implique en la búsqueda a lo largo de la lectura. Daniel Mesa sostiene con buen criterio que Cortázar deseaba un «lector activo» que se enfrentara también a los textos originales; además, en varias ocasiones intentó una traducción donde buscaba una correspondencia formal o lírica: un fragmento extenso del principio de *Endimión*, «Bright Star» —el último soneto de Keats—, la «Oda a una urna griega» y la «Oda a la Melancolía», donde cuidó el ritmo (alejandrino), la rima (asonante) y otras correspondencias.

Recuerda Mesa con muchos detalles el capítulo dedicado a las odas en *Imágenes de John Keats*, que es donde Cortázar más reflexionó sobre la traducción, queriendo llegar a lo más profundo de los textos traducidos. Pero los editores no han tenido en cuenta todo esto, con lo que el diálogo que Cortázar estaba intentando con otras tradiciones literarias queda abortado. Queda planteado, en consecuencia, el complejo problema de restaurar aquel ímprobo trabajo, necesario para entender los textos como los interpretó Cortázar y para averiguar cuánto de la manera poética de Keats trasladó a su escritura poética. Entre las distorsiones que señala Mesa en la edición actual se cuentan las siguientes: se pierden las críticas que hizo a traducciones anteriores; no siempre se ha respetado la literalidad en las

20 El repaso de la biblioteca de Cortázar arroja un balance muy rico tanto de ediciones del poeta como de crítica y traducciones al español. Algunas figuran en la bibliografía de su estudio (Cortázar, 1996b, p. 597). Jalonan los años que duró la escritura de este libro que contaba entre sus preferidos aunque no llegó a verlo editado.

nuevas traducciones; y otras veces el empecinamiento en mantener la literalidad conduce a textos casi incomprensibles. En algunos casos, en su opinión, no obstante, se mejora el trabajo llevado a cabo por Cortázar. En definitiva, cabe afirmar con Mesa que

[...] mientras [que] algunas de las soluciones cuestionables de Cortázar pueden justificarse por la sujeción al patrón métrico del alejandrino y a una estructura de rimas análoga a la elegida por Keats, las soluciones cuestionables de la revisión no admiten excusa, y a veces pueden deberse incluso a desatención en la relectura. Por todo lo dicho y por muchas otras razones de todo tipo que no hay espacio para desarrollar aquí [...], parece necesario restaurar por los medios que sean oportunos las verdaderas traducciones cortazarianas de John Keats (Mesa Gancedo, 2012, p. 238).

Queda, por lo tanto, planteado y abierto un asunto medular para la mejor comprensión y alcance del libro. No se trata de desmerecer el trabajo de traducción realizado por Aurora, que necesita y merece en sí mismo un análisis, sino de restaurar el original del libro de Cortázar situándolo en su horizonte preciso.²¹ Hay otros aspectos, además, que interesa resaltar aquí al hilo de la recuperación del original preservado por Daniel Devoto y el largo proceso de escritura del libro.

Las primeras noticias del interés de Cortázar por Keats se encuentran en una carta de 9 de septiembre de 1940, dirigida a Mercedes Arias donde le manifestaba su asombro de lector leyéndolo —«Leo a Keats. ¡Qué poeta!»— y las dificultades que encontraba para entenderlo por lo que le pidió que le tradujera el soneto «On the Elgin Marbles» (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 109). En julio de 1941 volvía a insistirle fascinado: «Jamás se había escrito antes de él, en un inglés tan límpido, tan musical» (Cortázar, *Cartas*, I, p. 120). Continuaba traduciéndolo con entusiasmo y lo que ofrecerá en *Imagen de John Keats* es el punto al que había llegado, provisional en parte, pero en absoluto improvisado o apresurado. De aquí la necesidad de respetar y analizar con cuidado estas traducciones. Anduvo más de una década apasionadamente enzarzado con la obra de Keats.

21 Una posible solución sería restaurar el texto recuperando todas las traducciones de Julio, pero trasladando a nota las realizadas por Aurora. Esto permitiría lo mismo recuperar la integridad del texto cortazariano como su lectura comparada con las nuevas versiones.

La correspondencia con Mercedes Arias permite jalonar el proceso seguido. El 29 de julio de 1944 le pidió información sobre cualquier libro de crítica concerniente a Keats y Shelley (Cortázar, *Cartas*, I, p. 195). Unos meses después se incorporó a la Universidad Nacional de Cuyo para impartir clases de literatura francesa y de Europa septentrional, lo cual le producía verdadero entusiasmo porque le permitía «entrar a un curso superior y pronunciar el nombre de Baudelaire, citar una frase de John Keats, ofrecer una traducción de Rilke» (Cortázar, *Cartas*, p. 197). El romanticismo inglés era uno de los aspectos en que estaba centrando sus estudios. Veía las clases como la oportunidad de exponer lo que había estudiado a lo largo de aquellos años, dándole forma.

Sobre Keats, sin duda, la exposición más lograda y completa fue entonces el ensayo que publicó sobre «La urna griega en la poesía de John Keats» en la *Revista de Estudios Clásicos* de la Universidad Nacional de Cuyo. No realizó un acercamiento filológico, sino una reflexión sobre cómo el poeta romántico había asumido la tradición grecolatina, haciéndola suya mediante una imitación exaltadamente romántica. Se trataba de un acercamiento vitalista a la cultura del pasado, tratando de penetrar su espíritu y convirtiéndola en acicate para crear nuevas obras. ¿No realizó Cortázar en cierto modo un trabajo similar cuando escribió *Fábula de la muerte*? Disfrutaba Cortázar viendo a Keats en diferentes poemas empapado de esa voluntad de imitación de temas y formas del pasado. Era una peculiaridad también de la escritura poética de Cortázar, quien trataba de lograr una aprehensión del espíritu y de las obras del pasado, pero desde el presente, no una imitación ingenua y fría. Allí expuso en el con claridad el concepto del *poeta camaleónico*, que Keats había desarrollado en una carta a Woodhouse el 27 de octubre de 1818; en ella encontraba pasajes como estos:

En cuanto al carácter poético en sí (aludo a ese carácter del cual si algo signífico, soy miembro; esa especie distinguible de la wordsworthiana o sublimidad egoísta, que es algo *per se*, algo aparte), no es él mismo; no tiene ser; es todo y nada, carece de carácter, goza con la luz y la sombra, vive en el mero gusto, sea falso o recto, alto o bajo, rico o pobre, mezquino o elevado... y tiene tanta delicia en imaginar a un Yago como a una Imogena. Aquello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico. No causa daño por su complacencia en el lado sombrío de las cosas, ni por su gusto hacia el lado en luz, ya que ambos concluyen en especulación. Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia —y llenando— algún otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, así como hombres y mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en

torno suyo atributo inmutable; el poeta no, carece de identidad. Ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios.

[...]. Parece mezquino confesarlo, pero es un hecho que ninguna palabra de las que pronuncio puede ser aceptada y creída como una opinión nacida de mi naturaleza propia. ¿Cómo podría ser así si no tengo naturaleza? Cuando me encuentro en un salón con otras gentes, y si no estoy meditando las creaciones de mi cerebro, ocurre que no soy yo mismo quien halla refugio en mi ser, sino que la identidad de todos cuantos se encuentran en el salón empieza a presionar sobre mí, (de modo que) en poco tiempo quedo aniquilado; y no solo entre hombres, lo mismo me ocurriría en un cuarto de niños... (Cortázar, 2017, p. 53).

Keats se presentaba como *poeta camaleónico* y esto le llamó la atención a Cortázar quien lo resaltarán en *Imagen de John Keats* dedicándole el apartado «Carta del camaleón» y considerándola una de las llaves maestras de la poesía contemporánea, subyaciendo siempre el complejo asunto de la imitación (Cortázar, 1996b, pp. 490-495). El escritor argentino colocó esta carta a la altura de la «Carta del vidente», de Rimbaud. Su carácter proteico hace al poeta capaz de crear.²² La fascinación por el poeta inglés le llevó a seguir reuniendo materiales sobre él y, desde comienzos de 1951, vislumbraba ya la posibilidad de hacer con todo ello un libro. A Fredi Guthmann le escribió el 3 de enero:

Y ahora, para pasar el verano, he reunido el mucho material que había juntado en varios años atrás sobre Keats, y estoy haciendo de eso un libro. No

22 Volvió sobre el asunto Cortázar en «Casilla del camaleón. Acerca de lo sincrónico, ucrónico o anacrónico de los ochenta mundos», en *La vuelta al día en ochenta mundos* (2013, pp. 209-213), donde decía, valorando su asedio a la figura de Keats: «Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar *hic et nunc*: hablo del universo poético de John Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta. Tímido y desconocido, me dejé empujar por un amigo hasta la puerta del British Council de Buenos Aires, donde un señor extraordinariamente parecido a una langosta recorrió con aire consternado un capítulo en el que Keats y yo nos paseábamos por el barrio de Flores hablando de tantas cosas, y me devolvió el manuscrito con una sonrisa cadavérica. Fue una lástima porque era un hermoso libro suelto y despeinado, lleno de interpolaciones y saltos y grandes alazas y zambullidas, un libro como los aman los poetas y los cronopios» (p. 209) Lo escribía como paso previo a su explicación de la imposibilidad de tener una personalidad artística unívoca y exponía después una vez más que «un cronopio se contradice», el poeta «es todo y nada», «El poeta no tiene ningún atributo invariable», sino que está ocupado en comprender lo más profundamente posible la variedad de lo real.

quiero que sea cosa *scholar*; lo escribo sueltamente, con toda clase de diversiones y digresiones, con rasgos marginales y analogías. Será un libro escandalosamente anti-universitario; por eso, espero, les gustará a los buenos lectores de Keats (Cortázar, *Cartas*, I, p. 317).

Habían pasado varios años desde las clases en Mendoza y seguía acumulando información sobre el poeta inglés, constituido en uno de sus modelos vitales y literarios. Estaba encontrando la forma definitiva para el libro, en efecto nada académico, sino resultado de un contacto dilatado y profundo con la obra del poeta. El tono y el planteamiento de la carta a Guthmann es el mismo que el de la «Declaración jurada» con que comienza *Imagen de John Keats*, manifestando su voluntad de hacer un libro romántico, «de sustancias confusas», porque hacía años que había renunciado a pensar coherentemente. Le preocupaban poco las reacciones académicas y, ante todo, quería ser fiel a quien ya consideraba «mi poeta», que tenía facilidad de quedar mal con todos en el mundo de las letras, reivindicaba una escritura regida por la mayor libertad de expresión y practicada con sentido lúdico (Cortázar, 1996, pp. 15-18). Su «Metodología», en consecuencia, era un gran juego donde «Simplemente me divierte ir paseándome por mi memoria, del brazo de John Keats, y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas» (Cortázar, 1996, p. 19). Justificaba el inevitable desorden del libro por este planteamiento donde

Busco cosas, me acuerdo de otras, vuelvo a los poemas, y además voy y vengo, quiero, juego, trabajo, espero, desespero, considero. Y todo forma parte de Keats, porque no voy a escribir sobre él sino a andar a su lado y hacer de eso, por fin, un diario. Proyecto instantáneo de título: *Diario para John Keats* (Cortázar, 1996, p. 20).

Aunque no fue este el título definitivo del libro, sí que tenía claros los procedimientos. Habla de un *diario* y en efecto está incorporado al libro el relato de la propia elaboración del libro con numerosos datos concretos de sus vivencias durante el proceso. También de las lecturas más recurrentes, que incluían, por cierto, diarios como el de André Gide, como se ha visto. Cercano estaba su *Diario de Andrés Fava*. Era un libro «despeinado». Más que una indagación histórica, se trataba de un ahondamiento en la vida espiritual del poeta:

[...] ...aquí lo que me gustaría explorar, más que las oscuridades de la vida espiritual, es la situación y el decurso del espíritu en la vida, del hombre dotado de espíritu e inmerso en su circunstancia. Una poesía haciéndose, su

respiración, su pulso, ese alentar que separa las aguas y entra en el alegre caos del día como la proa o el pájaro (Cortázar, 1996, p. 21).

Resultaba clave para él seguir el devenir de la vida y de la obra juntas, estrechamente ligadas, porque

Nada sería más injusto hacia él que mantener una separación entre sus cartas y sus poemas, y supe que su obra *es una* en cuanto [que] su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración. Muchos poemas fueron escritos en el curso de una carta, continuando —por la vía poética necesaria— la línea de intuición y avance en conocimiento que Keats desarrollaba en su correspondencia. Pensé (abajo un muchacho voceaba baratijas) en una edición keatsiana que mostrara poemas y cartas en su orden de creación, devolviendo la obra al decurso de la vida (Cortázar, 1996, p. 49).

Dado que no podía hacer esta edición libérrima, decidió escribir este libro donde vida y obra se daban la mano continuamente. Cartas y poemas se interpenetran en *Imagen de John Keats*. Si reveladores son los poemas de Keats, no lo son menos las cartas, que se encuentran comunicadas con ellos, facilitando el acceso a su singular mundo poético.

Paralelamente realizaba un análisis de su vida, porque hallaba similitudes con la del poeta inglés, con lo que la indagación en la vida de Keats se convertía para él en su autobiografía: primogénitos en sus respectivas familias que se hallaban en situación económica precaria; los dos eran desde niños lectores voraces de todo cuanto caía en sus manos, pero sin acceso a una formación cultural elevada y guiada; ambos fascinados por la poesía hasta convertir su cultivo en un verdadero misticismo; la visión de todo esto, con cierto humorismo nacido de la conciencia de los límites de toda indagación literaria y dispuestos a ir mostrando el proceso de la escritura.

La incorporación de su vida al relato de la de Keats otorga otra dimensión a *Imagen de John Keats*, porque Cortázar no lo hace mediante incisos momentáneos o comentarios ocasionales, sino otorgándole tanto espacio como a la del propio biografiado. Por ello habla de caminar del brazo de Keats y, al hacerlo, entran en el juego no solo los personajes que resultaron relevantes en la vida de John Keats, las lecturas que hizo y lo marcaron, sino también personajes y lecturas que Cortázar trató y leyó, convirtiendo el periplo del libro en un laberinto, aunque lleno de señales para quien se atreve a internarse por él. Los avatares vividos durante la escritura del libro se convierten también en su sustancia.

Después comenzó la vida latente del libro de 1952 a 1996, y hasta hoy mismo si hablamos de su edición fiel e íntegra tal como lo dejó Julio. Sobre por qué quedó inédito no pueden hacerse, acaso, sino conjeturas. Según su testimonio intentó publicarlo en español sin éxito. No encontró editor y amigos como Daniel Devoto tampoco se mostraron favorables, escorados ya hacia un academicismo más ordenado que el poético desorden que constituye la textura esencial de *Imagen de John Keats*.

En una carta a Damián Bayón del 10 de agosto de 1954, Julio se refirió a una posible edición inglesa del libro, pero entonces afloraron otros asuntos que eran para él prioritarios. Era el caso de la importancia que en el libro tienen los referentes hispánicos, que podrían resultar ininteligibles en el mundo anglosajón, pues una parte del libro es también un repaso y homenaje de poetas españoles y argentinos de su generación, cuyos nombres y citas salpican constantemente las páginas: Jonquières, Girri, Devoto... Estos nombres se alternan y se mezclan con los de otros grandes autores a quienes leyó en los años cuarenta y primeros cincuenta: Heine, Hölderlin, Valéry, Mallarmé, Juan Ramón Jiménez, Alberti, García Lorca, Molinari, Rimbaud, Lautréamont, Ellery Queen, Pedro Salinas, León Felipe, John Addington Symonds... (Mora, 2002) Sentía también cierto orgullo por haber sido el primer escritor hispánico que había abordado con tal lujo de detalles y desde la perspectiva de su epistolario el análisis de la vida y de la obra de Keats, y tampoco consideraba justo renunciar a ello publicándolo en inglés y desfigurándolo.

Realizó otros movimientos más para publicarlo. En los años cincuenta envió algunos capítulos a la revista *La Torre*, de Puerto Rico. Y hasta pensó retocar algún detalle del original después. Pero ahí quedaron las cosas, regalándole a Daniel Devoto la copia del original dedicada. Devoto había seguido de cerca la escritura de este singular libro donde él mismo ocupa un lugar destacado, al igual que otros escritores argentinos de la generación de 1940, ya que, con su peculiar escritura «despeinada», Julio echó mano a cuantos procedimientos se le ocurrieron. Y es este el aspecto que aquí importa ahora.

Hasta en ocho ocasiones aparece mencionado Devoto a lo largo del volumen, desde la sección «Preludios» hasta otros momentos del estudio: «Panoplia» de la sección «Sueño y poesía»; «Derecho viejo», de «El año de *Endimión*»; «Mochila y brújula», de «Viaje y retorno»; «Puentes y cami-

nos», «El rabadomante» y «Canta un pájaro» de «Las Odas»; finalmente, en «Hiperión», de «Titanomaquia».

Gustavo Zonana, que ha realizado un recuento de las menciones de Devoto en el libro, señala que una primera dimensión de su presencia es la de erudito que provee generosamente de datos a Julio para que el trabajo no pierda su dimensión académica y erudita. De aquí que Julio escriba que Daniel comparece «pronto a regalarme los más finos encuentros bibliográficos» (Cortázar, 1996, pp. 22-23); y después se dirá que «anda como frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene incluso pudor por ello» (Cortázar, 1996, p. 51; y Zonana, en prensa).

En «El rabadomante» destacaba esta dimensión de erudito, contrastando la imagen del poeta y la del crítico con lo cual se confirma una vez más el diferente camino que iban desarrollando los dos amigos a comienzos de los años cincuenta. Escribe Cortázar:

Esto empezó con *La víspera de Santa Inés* y *La Belle Dame sans merci*. Buscando el origen de las leyendas, le pedí datos a Daniel Devoto, que vive entre romances, cuentos de doble fondo y maravillosas colecciones de ecos folklóricos, esos profundos armónicos de la especie. Daniel empezó a poner la cara amable del especialista frente al *amateur*, luego me trajo noticias sobre las lamias, las mujeres serpientes y las serpientes mujeres (Cortázar, 1996, p. 293).²³

Estaba claro que en este dominio erudito se desenvolvía Daniel mejor que él, pero su presencia en el libro se extiende a otros ámbitos: no olvida la obra poética y cita sus libros: *Libro de las fábulas* (1943), *Canciones contra mudanza* (1945) y *Canciones despeinadas* (1947), obras que había leído y que se conservan en su biblioteca personal dedicadas que corresponden a los años de mayor cercanía mendocina y bonaerense. Cortázar había reseñado *Canciones despeinadas*, comentando sus canciones como surgidas «en un clima de adoración y siesta —como las de Mendoza, donde se escribieron estas canciones» (Cortázar, 1947, pp. 157-158). Hasta mantuvo como suyo

23 Latentes estaban sus estudios sobre el Romancero y la tradición desde su primera tesis hasta «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional», (Devoto, 1955) y «Un no aprehendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado método geográfico» (Devoto, 1969).

años después en un ensayo tan importante como «Casilla del camaleón» el término «despeinado», proveniente de *Canciones despeinadas*, para referirse a la escritura libre y desprejuiciada de *Imagen de John Keats* que Daniel había cultivado en aquellas canciones, saliendo de su habitual contención.

Devoto es aducido dentro del juego de afirmación de la poética neo-romántica que sustenta toda la obra: la entrega absoluta a la belleza con todo lo que implica de renunciamiento y soledad que será uno de los rasgos más destacados de Keats. Era el punto de encuentro de ambos: la vivencia profunda de las artes y la búsqueda absoluta de la belleza. En el capítulo «Derecho viejo» se lee:

John ha optado ya por la soledad, y sin saberlo lo sabe. Va equivocado a las fiestas, y está bien que vaya a las fiestas equivocado; juega a un juego que no es el suyo, y es bueno que lo haga. Hiperión y las Odas no tendrían el ámbito que les dará este titubeo de una juventud que avanza

En este momento en que la primavera está indecisa
Como una muchacha sobre la escalera de su jardín...

(Daniel Devoto, *Canciones contra mudanza*).

[...] esta necesidad del poeta de desgajar su mundo de la ganga, pero desde la ganga misma, sin *a priori* (Cortázar, 1996, p. 112).

Tomando este fragmento de la canción sexta de *Canciones contra mudanza* —que Daniel había escrito con tanta pasión como soltura en Mendoza—, la hace suya para referirse al estado espiritual tanto de Keats como de Devoto y suyo en su habitual cruce de perspectivas, con su *camaleonismo*. Integra los textos del amigo con los suyos, creando un *continuum*.

En el capítulo «Mochila y brújula» se refiere al viaje que Keats realizó en 1838 al norte del Reino Unido, comparándolo en su significación personal con el que él hizo por el sur de Chile en 1943. Viajes veraniegos iniciáticos en los que buscaba paralelos. Y para exaltar la plenitud del verano recurre a Devoto:

Mucho me gusta esta imagen de Daniel Devoto:

Entre manzanas duras va creciendo el verano
Labrándose en las gargantas que a los vientos provocan.

(Canciones contra mudanza).

Entonces hay que buscar los zapatos viejos, el pantalón donde las manos reconocen su doble noche tibia, y salir campo afuera o más fuera, llevándose por delante los girasoles de Van Gogh y los atardeceres malva de Juan Ramón. Todo es juego y en el centro del corro está la luna. El que no la ve pagará prenda, escribir cien veces la palabra “lobo”, o juntar espigas y tréboles de cuatro hojas hasta que salga el sol. El verano es un arquero y un espía de Lady Godiva, en las casas crece una fuerza de olvido y renuevo, y numerosas fortunas se definen bajo las primeras salvas cenitales. Camino —es 1943— por los trigales de la isla Tenglo, frente a puerto Montt (Cortázar, 1996, p. 177).²⁴

La consideración de esta fusión de vidas y escrituras resulta imprescindible para adentrarse con una guía segura en el aparente laberinto de *Imagen de John Keats*. La clave es hacer una lectura camaleónica.

Según Zonana (en prensa), «Con un valor anticipatorio del contenido aparece una cita de *Libro de las fábulas* en el capítulo “Hiperión”», constituyendo la cita inicial que sirve de epígrafe a este capítulo:

¡Oh vosotros, los que tendéis mi corazón encadenado,
preservadlo del polvo y la amarga ceniza,
cruels dueños de mi corazón, dioses agonizantes
escondidos entre soplos de viento, oh nocturnos!

(Daniel Devoto. *Libro de las fábulas*; Cortázar, 1996, p. 424).

Es el poema sexto de la sección «Fábulas del Oeste», un poema de tema amoroso dedicado a Olga Orozco. Zonana relaciona la cita del poema, por su situación en el comentario de dos poemas —«Hiperión» y «La caída de Hiperión»— como un texto sobre unos sujetos derrotados tomado por otro sujeto derrotado como él. La cita fragmentaria mutila el sentido originario y abre posibilidades de lecturas nuevas, que es la situación buscada por Cortázar.

En el capítulo «Puentes y caminos» recurre a la «Fábula de Casandra vencedora», también perteneciente al *Libro de las fábulas*. Cortázar está explicando el vaciamiento total del poeta de su yo para ser ocupado por otras cosas, convirtiéndose en instrumento, en espacio donde se realiza el acto poético siempre consecuente con su visión *camaleónica*. Escribe:

24 El viaje a Chile y los paseos por los trigales de la isla Tenglo serán elementos recurrentes en poemas posteriores.

Me consuelo murmurándome unos versos de Daniel Devoto que me son muy queridos:

Lo que importa es gritar, no el ser oído
Sino crecer bajo el propio canto
Como una rama entre las piedras.

(Cortázar, *Libro de las fábulas*, 1996, pp. 254-255).

En el poema, Devoto se refiere al carácter ineludible del canto, idea básica de la poética neorromántica que convierte al poeta en un *medium* por medio del cual se expresan otras voces. El poeta no elige su destino, sino que es elegido y cuando esto sucede se aplica en adelante a cumplirlo poniendo en el empeño toda la vida. Todo poeta es, ante todo, un fiel servidor de la Poesía.

El capítulo «Canta un pájaro» está dedicado a comentar «Oda a un ruiseñor» con gran minucia y haciéndose acompañar Cortázar por poetas españoles que han recreado la voz del ruiseñor de diferentes maneras: Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Jorge Guillén. Pero incluye también una vez más un pasaje de la Canción segunda de *Canciones contra mudanza*:

En la melopea del pájaro se esconde ese algo que oscuramente penetra en la oscuridad del que escribe. Cernuda, siempre tan cercano a estas odas, lo busca en la soledad. [...]. Y Jorge Guillén en la pasión [...]. Y Daniel Devoto en el amor del que escucha:

Siento cantar un ruiseñor, a veces,
sobre una rama, y es solo mi sangre
que está pensando en ti sin que lo sepa.

(*Canciones contra mudanza*).

[...] John oía al ruiseñor en los anocheceres de Hampstead, y su oda nacerá del entresueño como un abrazo a lo circundante, a un mundo que el canto del ave sensibiliza, vuelve acorde total (Cortázar, 1996, pp. 314-315).²⁵

Al colocar los fragmentos de poemas de Daniel Devoto junto a los de tan grandes poetas —que serán, además, algunos de los maestros que él mismo reconozca—, Cortázar estaba demostrando admiración por su poe-

25 Daniel Devoto dedicó años más tarde, en 1990, un excelente estudio a la presencia de este pájaro en nuestra literatura.

sía y la cercanía con que la sentía en aquellos años. No es casual que *Canciones contra mudanza* sea el libro más recurrente en las citas. Asistió a su gestación durante los meses en que convivieron en Mendoza y vivió de cerca sus avatares editoriales. Sin pretenderlo, escribiendo como respiraba, sus afinidades espirituales se convirtieron de este modo en literatura.

No es extraño que, a su vez, Daniel Devoto, conservara durante tantos años el original de este libro que juzgaba tan suyo. Después de todo, hablaba también de él y de los estratos más hondos de su yo. *Imagen de John Keats* adquiere, así, un valor relevante no solo como estudio de la poesía y poética del poeta inglés y de Julio Cortázar, sino de toda la generación poética neorromántica argentina en la que dieron sus primeros pasos literarios. Y por ello desconcierta la afirmación de Daniel a Aurora en 1984 de que disuadió a Julio de publicarlo cuando esta le pidió el tomo primero de su copia. La respuesta fue un verdadero ejercicio de *camaleonismo*.

III. *Poemas* (1954): una antología poética desconocida

Julio Cortázar reunió en *Poemas* una muestra de sus textos poéticos para difundirlos entre los amigos. No es, ni mucho menos, la única antología de sus versos que llevó a cabo. Agrupar selecciones de sus poemas fue una práctica temprana y la convirtió en costumbre en los años cincuenta, una vez instalado en París y ayudándose para realizar las copias de un mimeógrafo de segunda mano adquirido en una liquidación de material de oficina de la Unesco en 1956. Paliaba así las dificultades para dar salida editorial a los poemas. Estas peculiares ediciones *caseras* de las que se van recuperando ejemplares de diferentes tiradas obligarán en las ediciones futuras de su poesía a una revisión completa de lo hecho hasta ahora, ya que incrementan el *corpus* conocido y añaden muchos otros detalles de interés textual y sobre las circunstancias que rodearon la escritura y la difusión de los poemas.²⁶

26 Lucio Aquilanti y Federico Barea (2014, pp. 150-153) dan cuenta de cinco cuadernos mimeografiados que no coinciden con este. Están fechados en París en años posteriores:

1.— *Razones de la cólera* (París, c. 1956). 18 folios abrochados. Referencia 112 de su bibliografía. Otro ejemplar en la Universidad de Princeton.

Hasta donde se me alcanza, *Poemas* es una de las antologías más singulares de Cortázar y con la particularidad de que está en el comienzo de la serie europea antes de iniciar las realizadas en mimeógrafos. Los poemas no han sido impresos a partir de clichés, sino que es una copia en papel cebolla tamaño folio, resultado de la realización del texto con una máquina de escribir, utilizando papel carbón para su mínima multiplicación. Es decir, habría que hablar de cuatro o cinco copias como máximo. Ninguna otra se halla localizada. Es de las más amplias y recoge algunos poemas que no están incluidos en otras antologías, ni entre los poemas recuperados en *Poesías completas* y en *Papeles inesperados*, que incluyen poemas inéditos y otros procedentes de obras misceláneas.

Poemas consta de una portada donde se leen el nombre del autor abreviado, «J. C.», el título y la fecha («Poemas», «1954»), seguidos de 53 folios que contienen 46 poemas, de los cuales, once en versiones únicas hasta donde sé. Los folios no están paginados y la colección no se halla

2.— *Resumen de otoño* (París, c. 1956). 20 folios abrochados. Referencia 113 en su bibliografía. Otro ejemplar en la Universidad de Princeton.

3.— *Larga distancia* (París, c. 1956). 21 folios abrochados. Referencia 114 de su bibliografía. Otros dos ejemplares en la Universidad de Princeton, uno de ellos incompleto.

4.— *Circunstancias* (París, c. 1957). 29 folios. Referencia en su bibliografía 115. En el tomo de *OC* se recopilan 9 poemas. Otro ejemplar en la Universidad de Princeton.

5.— *Preludios y sonetos* (París, c. 1957) 18 folios abrochados. En su bibliografía número 116. Con 27 poemas.

En la Fundación Alonso Zamora Vicente (Cáceres) se tutela otra de estas rudimentarias antologías con similar presentación, titulada *Preludios y sonetos*.

Algunos poemas se reiteran en ellos. Es probable que utilizara en ocasiones la misma copia mecanografiada y la encuadernara cada vez según la nueva selección. Las fechas corresponden a la compilación, pero no a la fecha de composición de los poemas ya que retomaba poemas de años anteriores.

Contando por los títulos de los 46 poemas de nuestra colección, en estos mimeógrafos figuran 28; de los desconocidos: «Vía Appia Antica» aparece en 113. «La patria (Roma, 1954)», en 115. Del poema incompleto en *OC*, «Los días» aparece en 115 una versión que parece completa como la registrada aquí.

Agradezco a Daniel Mesa sus informaciones sobre las copias de Princeton, donde, además, existen otras muestras: una colección juvenil incorporada ya a sus *Obras completas* como *El poeta púber*. Y *Poemas* (1945-1948), 63 pp. Por las fechas no puede confundirse con la antología aquí presentada.

Es decir, la edición de la poesía de Cortázar se encuentra en mantillas, ni siquiera se ha delimitado todavía su corpus. Lo cual hace que las indicaciones que hago sobre *Poemas* (1954) no tengan más que un alcance orientativo.

grapada o encuadernada, lo que hace que la ordenación de sus páginas deba ser tomada con precaución y cautela. Aquí la describo y edito tal como se encontró, pero sin otorgar gran fiabilidad a las cinco partes desiguales en extensión en las que aparece organizada, encabezadas por números romanos (I, II, III, IV y V), cada una de ellas en folio aparte. Al no estar paginada la antología se han podido mezclar los folios, alterando el orden previsto. La diferente extensión de las partes y la variada temática de los poemas en cada una de ellas así lo sugieren. Tal vez la organización fue dejada un tanto al azar y realizada con criterios no temáticos, sino cronológicos u otros.

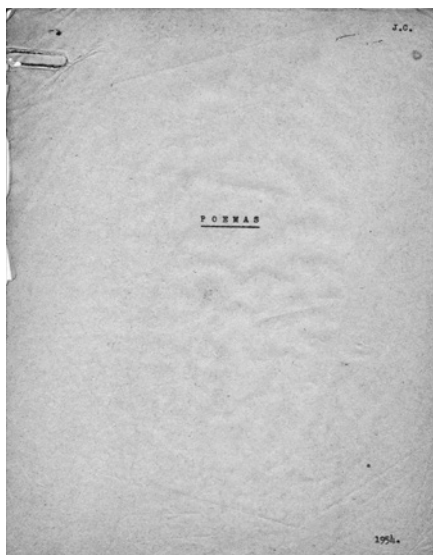
En su estado actual, en la parte I figuran veinticuatro poemas: «Muerte de María (Notre-Dame, rue du Cloître)» ; «Notre-Dame La Nuit», fechada en «París, abril de 1950»; «María»; «Via Appia Antica»; «Villa d'Este»; «Rota di San Romano»; «Los dióscuros (Vaso griego del museo del Vaticano)»; «Don Juan»; «Los espejos la tiranía»; «Se le lengua la traba»; «Maniqueo queo queo»; «O sea que no todo es lo mismo y échele usted un galgo»; «Sapo profundo», fechada en «París 3/3/1950»; «La viuda (Prison de la Santé)»; «Ahogado», de 1954; «El inocente», dedicada a Eduardo Jonquières; «Orden del día»; «Nocturno», fechada en «Firenze 30-III-1954»; «Tumbas romanas (Via Appia)»; «Venecia»; «Un canto italiano», dedicado a Fredi Guthmann; «Despedida del Támesis. Waterloo Bridge», fechada en abril de 1952; «Leicester Square (y su busto de Shakespeare)» y «Lines written in Berkeley Square».

En la parte II se agrupan cuatro poemas: «Los días»; «Passage d'Oisy»; «La abuela» y «La patria (Roma 1954)».

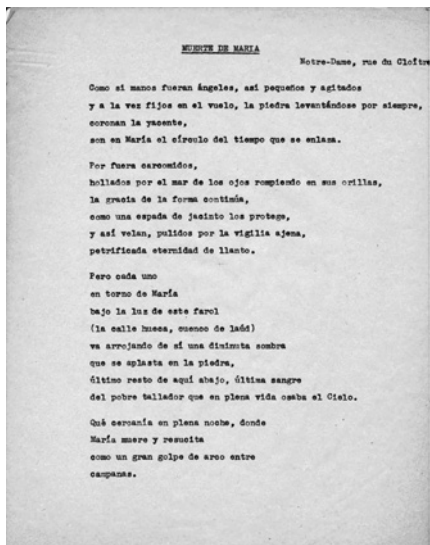
En la parte III figuran nueve poemas: «Hölderlin»; «El amor como un vino»; «El estío»; «Mediterránea (A Daniel)»; «T. E. L. a Dahum»; «Tedium vitae»; «Canción»; «Estatua (de Maillol)» y «Poema».

La sección IV acoge seis poemas: «Soneto», de 1948; «Paloma muerta», de 1948, dedicado a Eduardo H. Castagnino; «Soneto», de 1948; «Tombeau de Mallarmé», de 1949; «La voz de Dafne», de 1953; y «Adriano a Antinoo».

Y en la V y última sección, otros cuatro poemas: «Viaje aplazado (*In memoriam* Mario Albano)»; «A la esperanza», fechado en «París, enero/53»; «A una virgen» y «La Dôme (Montparnasse)», de enero de 1953.



J. C. (Julio Cortázar), *Poemas* (1954), copia ciclostilada. Fondo DD y MBVI de la FLG. P. 1 (Portada)



J. C. (Julio Cortázar), *Poemas* (1954), copia ciclostilada. Fondo DD y MBVI de la FLG. P. 3 «Muerte de María» (poema inédito de Julio Cortázar).

Algunos poemas llevan fechas que después han desaparecido en otras versiones y en sus *Obras completas*, con lo cual se pueden situar en su proceso creativo con mayor precisión y desligados del momento de su publicación. Los más antiguos y en moldes clásicos como el soneto ocupan la parte final de la antología, remitiendo a los años argentinos también en las dedicatorias (Eduardo Jonquières y Eduardo Hugo Castagnino). El conjunto del poemario también marca una fecha límite de escritura: 1954, es decir, los primeros años parisienses, cerrándose con poemas escritos durante los meses en que viajó por Italia y residió con Aurora Bernárdez en Roma y Florencia. El dato es significativo porque precisa aspectos de la cronología de la producción poética de Cortázar donde tantos puntos oscuros existen por la tardía publicación de los poemas en muchos casos. Aunque antologías como *Pameos y meopas* (1971) incluyen en sus seis secciones indicaciones cronológicas estas son bastante generales y con un valor apenas aproximativo (Cortázar, 1971).

Lo cierto es que, desde la vuelta del viaje a Italia con Aurora Cortázar, anduvo ordenando su poesía. No solo la escrita durante los meses anteriores, sino también cuadernos viejos traídos de Argentina, de los que extrajo parte de la antología. Fue una labor, además, que continuó haciendo en años posteriores, y el 27 de mayo de 1956 le escribía a Jonquières:

He escrito muchísimos poemas en estos tiempos, y además he quemado por lo menos quinientos que se venían acumulando desde 1938, cuando empecé a vivir solo y a escribir sin dar a leer a nadie (y se nota, porque son cosas demasiado confesionales, demasiado blandas y sentimentales, y el fuego les ha hecho un bien extraordinario; si vieras qué bonita era la ceniza). De lo que queda, se ha salvado solamente lo posterior a 1950, pero apenas una cuarta parte (Cortázar, *Cartas*, II, p. 93).

La antología de 1954 es fruto de un espiguelo en aquel enorme fondo que iba acumulando y que sufrió después esta depuración tan radical. Ofrecen los poemas conocidos numerosas variantes en los títulos y en los textos respecto a la edición hoy canónica —por más amplia— que se ofrece en el volumen IV de sus *Obras completas*, lo que los convierte en necesarios para la realización de posibles ediciones críticas de la poesía de Cortázar y también de otros libros suyos donde aparecieron, años después, ya antologías como *Le ragioni della cólera* (1982), para la que había reservado los poemas de tema argentino en la depuración de 1956 (Cor-

tázar, *Cartas*, II, p. 93) o su inclusión en libros misceláneos como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.²⁷

Cada poema —como cualquier otro texto— tiene su propia vida una vez escrito y tanto puede caer en el olvido y desaparecer como alcanzar a ser publicado en circunstancias nuevas adquiriendo, quizás, otra significación diferente a la originaria. A veces es posible restaurar las primeras significaciones gracias a antologías como esta donde quedaron huellas datadas de momentos clave del proceso creador de Cortázar —y los años de adaptación a la vida europea estuvieron llenos de ellos— que de otro modo quedarían olvidados.

Cortázar volvió en ocasiones sobre aquellos textos para depurarlos, corrigiéndolos al incluirlos en recopilaciones de su poesía, en novelas y en libros misceláneos. En ocasiones con alguna explicación sobre su procedencia. En *La vuelta al día en ochenta mundos* queda constancia de alguna de esas recuperaciones y de su porqué. «El noble arte» ofrece un buen ejemplo, evocando lo que significó en su infancia el boxeo y las transmisiones de los combates por la radio, que plasmó en *Torito* y en un poema que encabeza el ensayo en 1952, escritos «una tarde de lluvia en mi piecita de París», donde en su extrema soledad de aquellos días, todo aquel mundo volvió a hacérsele presente (Cortázar, 2013, pp. 69-70).²⁸ Estas vueltas al pasado argentino se repiten también en textos de *Último round* y se ilumina un poco más con la antología de *Poemas* de 1954.

La colección en consecuencia resulta interesante por los textos nuevos que aporta y por otros que ayudan a fijar la gestación de varios poemas. Hay que recalcar, además, que en la colección figuran parte de los poemas que resistieron mejor el paso de los años y las sucesivas depuraciones a que los sometió Cortázar, quien les concedía así un carácter representativo de sus diferentes registros como poeta y de momentos destacados de su vida.

27 El mayor intento por aclarar la cronología de sus poemas se encuentra en Daniel Mesa Gancedo (1997). Nuevas versiones y poemas obligan ya a una actualización como la que aquí se propone para algunos poemas.

28 También en el mismo libro, «The smiler with the knife under the cloak» (p. 41), el relato «Estación de la mano» (pp. 167-169); los poemas de *Razones de la cólera*, escritos en 1950 y 1955: «Fauna y flora del río», «Milonga», «1950 año del Libertador, etc.» y «La patria»; o, en fin, «Tombeau de Mallarmé», que comento más adelante.

Por ello, en la edición que propongo al final de este libro he añadido unas escuetas notas con aclaraciones sobre su aparición en otras versiones y ediciones de la poesía de Cortázar o, en su caso, se indica su ausencia en las *Obras completas*.²⁹

Como queda dicho, algunos poemas arrojan luz sobre los años argentinos y sobre sus amistades. Se reitera la evocación del mundo familiar aunque con una visión cada vez más distanciada en algunos aspectos, sobre todo en la parte segunda: «Los días» presenta entretreídos recuerdos de los años de infancia en la casa de Banfield; «Passage d'Oisy», aunque inequívocamente remite a París, ofrece un contraste entre el ambiente parisense de esta pequeña calle y los paisajes argentinos recordados y los correspondientes a los viajes chilenos.

«La abuela» es una ceñida y cariñosa evocación de esta figura familiar que lo acompañó durante años y que comparece con frecuencia en los escritos de Cortázar. En esta versión ofrece una escueta presentación del personaje situándolo en la ventana de la casa familiar siempre en atenta espera. Para entender su alcance necesita un careo con otros textos donde comparece, incluido el extenso poema homónimo, que ha sido cuidadosamente analizado por Mesa Gancedo (1997, pp. 863-868). Al recuperar a la abuela mediante el recuerdo, el hombre adulto en crisis que era Cortázar en ese momento se reconciliaba con el niño que fue, restaurándose el arraigo existencial.

«La patria», escrito en Roma en 1954, proporciona una visión distanciada de Argentina y sobre la relatividad de la noción de «patria». Si antes

29 He realizado un «carea» con la poesía recopilada en *OC*, IV (2005*b*). También en otros libros. Abreviaturas de las ediciones consideradas:

- *Pameos y meopas* (PM)
- *Poemas dispersos* (PD)
- *Poemas inéditos* (PI)
- *Le ragioni della collera* (RC)
- *Salvo el crepúsculo* (SC)
- *La vuelta al día en ochenta mundos* (VDOM)
- *Último round* (UR)
- *Obras completas* (OC, IV)

Con los no identificados en *OC*, IV puede ocurrir que hayan cambiado de título, de primer verso y que alguno haya escapado a mi repaso.

de emigrar a Europa su patriotismo presentaba aspectos críticos, desde la perspectiva que le procuraba la distancia el asunto todavía se le ofrecía con mayor relativismo.³⁰ Sin embargo, el paraíso de la infancia se resiste a desaparecer y vuelven una y otra vez aquellos recuerdos como sucede en «Los días», recogido entre los poemas inéditos de *Obras completas*, pero en una versión cortada abruptamente por error editorial, ya que el poema completo se encuentra entre los papeles de Cortázar en la Universidad de Princeton, de donde se ha tomado. Faltan diez versos, por lo que casi puede considerarse un poema no publicado. Desde la cita inicial de unos versos de una ronda infantil («Ánima bendita / me arrodillo en vos...») se adelanta el carácter evocador de la infancia en la modesta casa de Banfield con los objetos cotidianos, las falenas de cuerpo afelpado, los duraznos y las ciruelas del jardín. El agua corriendo entre las enramadas de tomates y glicinas, las abejas y las avispas que introducían su punto de temor... De manera azarosa, el recuerdo rescata todo aquello y lo devuelve a la mente de Cortázar solitario habitante de una ciudad aún extraña para él y mucho menos conocida.

Con «Nocturno» sucede algo similar. El arco cronológico con que aparece en *Pameos y meopas* —entre 1951 y 1958— se sustituye con la fecha precisa: «Firenze 30/3/54». En la ciudad italiana, el poeta recuerda todo lo que quedó en Argentina y que ahora le falta. Es consciente de que aquel ya no es su lugar y que su nuevo yo se encuentra en proceso de construcción, lo que no impide que se sienta alcanzado por la melancolía.

Los poemas fechados más antiguos en su composición se encuentran, sobre todo, en la parte cuarta y muestran modalidades de escritura poética durante los años inmediatos al primer viaje a Europa. Todavía era habitual para él utilizar en la composición el molde del soneto en el que se había ejercitado durante años, alcanzando un dominio excepcional de sus posibilidades. En «Soneto», de 1948, «Cuando de los violines se levanta...» describe las sensaciones sentidas durante un concierto escuchando diferentes instrumentos: los violines producen un sonido de aves que se levantan

30 No debe confundirse con «La patria», de 1955, incluido en «Razones de la cólera», de *La vuelta al día en ochenta mundos* (2013, pp. 197-198) mucho más directo en su alegato crítico.

y de amores nacientes frente a la turbia viola y a la flauta que introducen en los tercetos el final del vuelo, la ceniza y el final de la pasión amorosa. Es un poema que ha quedado olvidado y testimonia la afición musical de Cortázar, quien asistía con frecuencia a conciertos de música clásica en Buenos Aires acompañado de amigos como Daniel Devoto.

No es muy diferente el contenido del soneto «Va por el aire un bando de algazara», de 1949 y que ha entrado en sus *Obras completas*, como «El alejado», con variantes en los tres versos iniciales del primer cuarteto:

Va por el aire un bando de algazara
cada vez que la imagen del verano
corre ceñida de agua y avellano
y con la frente sombra y luz separa.

Se convierte en

Su flecha el leve ayer ya no dispara
si una vez más la corza del verano
se alza ceñida de agua y avellano
y con la frente sombra y luz separa

(OC, IV, 2005b, p. 238)

Superpone en la primera versión el vuelo de un bando de pájaros en verano a la actitud melancólica del amante una vez acabado el amor presentado en los tercetos, consciente de la fugacidad del vivir y del acecho de la muerte. En la nueva versión desde el primer verso se atenúa lo descriptivo y se afirma más la actitud desencantada del amante. El peso de la tradición idílica latina subyace en el tema y en la troquelación formal del soneto.

También el soneto «Paloma muerta», de 1948, dedicado a Eduardo Hugo Castagnino, ha encontrado acomodo en sus *Obras completas*, y antes en *Salvo el crepúsculo*. El mismo afán de abandonar el suelo y remontar el vuelo es la fuerza que impulsa su escritura como una moderna invitación al *carpe diem* dirigida al destinatario del poema. Las limitaciones del existir no deben condicionar la voluntad de vivir con la mayor plenitud posible.

En 1949 fecha el soneto «Tombeau de Mallarmé», que figura en las *Obras completas* y en *Salvo el crepúsculo* pero cambiando el inicio del poema, pasando el primer cuarteto a ser el segundo. O sea, reordena los cuartetos. Y además, cambió el último verso del primer cuarteto —«sobre sí y

se contesta ensimismada»— por otro: «para una oscura arena ensimismada» (*OC*, IV, 2005b, p. 237). Glosaba en el soneto temas recurrentes en el lenguaje poético de Mallarmé, como la blancura y su singular manera de generar imágenes. Nunca abandonó el gusto por la poesía del gran poeta simbolista francés y todavía en *Último round* le dedicará un «Homenaje a Mallarmé», destacando su extrema habilidad técnica tratando de imitarla en este poema que presenta como «poesía permutante».³¹

Lo incluyó también en *La vuelta al día en ochenta mundos*, recordando en el comentario las circunstancias de su escritura e incluyendo algunas reflexiones sobre el complejo asunto de traducir poesía que él cultivó asiduamente en Argentina, enfrentándose a la obra de poetas como Jules Supervielle, John Keats, Jean Cocteau, Benjamin Péret y Mallarmé. Las dificultades se acentuaban aún más cuando se trataba de poetas que, como Mallarmé, llevaban el lenguaje poético a sus límites, cumpliendo la misión que otorgaban al poeta: explicar órficamente la Tierra. Algo de todo ello se proyecta en este homenaje donde se insiste en la dificultad del lenguaje para aprehender la realidad y representarla y también para verterla después a otro idioma mediante la traducción. Su *tombeau* para Mallarmé fue escrito como si realizara una ceremonia purificadora de aquellos intentos suyos de traducir poetas, optando por versiones libres que transmitieran algo de la esencia del poema originario:

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

Años más tarde, bajo los balcones de la casa de la rue de Rome, me dije que después de todo tan fantasmal era mi presencia allí como la posible manifestación del poeta en una noche porteña. Y así llegué a imaginarme que tanto amor y tanta paciencia me había valido estar por una hora con los que subían cada martes, acercarme al legendario pote de tabaco donde hundían los dedos los amigos (Cortázar, 2013, p. 171).

El traductor es visto como un traidor, pero enamorado de su objeto, lo cual, en cierto modo, lo redime. Cortázar difumina las fronteras entre

31 Cortázar, *Último round* (2010, t. II, pp. 195-198). Han sido comentados por Mesa Gancedo (1997, pp. 520-528). Y en *Continuidad de Cortázar*, 2015, pp. 45-60.

creación y recreación. Lo importante es hallar el sentido del texto y trasladarlo a la otra lengua en la medida de lo posible. Partiendo del poema de Mallarmé «Tombeau (Anniversaire-Janvier 1897)», dedicado a Verlaine, Cortázar escribe su soneto, intentado que alcance el nivel de recreación artística suficiente para que no se pierda por completo el sentido original.

Poemas, la antología de 1954, por lo tanto, nos devuelve aquella primera versión del soneto en 1949 que después publicó rehecho. En 1948 se había conmemorado el cincuentenario de la muerte de Mallarmé y es probable que este soneto sea un homenaje al poeta francés, emulando su hermetismo y considerándolo un precedente de la poesía permutante, como confirmará en el homenaje posterior.

No solo comparece Eduardo Hugo Castagnino, sino también el poeta y pintor Eduardo Jonquières, a quien dedica «El inocente», un breve poema de contenido hermético coincidente con las preocupaciones metafísicas del amigo en sus primeros libros de poesía de los años cuarenta. Falta en las *Obras completas*, pero finalmente ha sido recuperado en *Papeles inesperados* (2009), si bien alguna noticia había en una carta a Mercedes Arias el 22 de octubre de 1941. En los primeros años parisienses, Julio continuaba echando mano de viejos textos que seguían teniendo un hondo significado para él y, no en vano, personas como Eduardo Jonquières eran fundamentales en su vida.

Y comparece otro poeta que ha quedado mucho más desdibujado por su temprana desaparición. Me refiero a Mario Albano, en cuya memoria escribe «Viaje aplazado», que sería publicado en *Salvo el crepúsculo*. Albano fue un poeta argentino, también amigo suyo, que murió muy joven en 1952. En *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* (vol. 2, n.º 4, 1952) se menciona su muerte tras una breve enfermedad en Nueva York donde residía desde el mes de enero de ese mismo año. Había publicado un solo libro, *Habitantes* (Ediciones Cuarta Vigilia, 1950) y de él reprodujeron el primer poema, «Credo», en el que hablaba de que hay amigos que viajan y vuelven contando que hay otro canto y otros puertos. Anunciaba que Albano iba a viajar cuando concluyera su lectura de los poetas latinos. Entretanto disfrutaba la dulzura de la tarde... Su muerte al poco tiempo de llegar a Nueva York impidió el cumplimiento de sus deseos

y el poema reproducido adquiere ahora un valor de misteriosa premonición de su triste destino.³²

Como en otros poemas dedicados a amigos fallecidos jóvenes, Cortázar evoca en el poema la juventud apasionada de Mario Albano dedicada a la poesía y reclama para él el reconocimiento que merece en Buenos Aires ya «capital del miedo», donde dio su breve batalla estética como si fuera un nuevo cruzado. Continuaba fiel a su visión del poeta como ser especial cuyo destino es mostrar la belleza del mundo.

Otra parte de los poemas de la antología tienen que ver con sus impresiones de lugares europeos visitados y ayudan a fijar los itinerarios tanto en el primer viaje turístico en 1950 como en el definitivo a partir de 1952 y los países que visitó. Los poemas fechados y otros anejos fijan estas coordenadas: desde el primer viaje en 1950, París será el centro imantador de estos viajes y alcanza una dimensión simbólica y mítica. Dentro de la ciudad, algunos lugares adquieren desde pronto una gran profundidad simbólica en la configuración de su mundo. Se impuso en aquel primer viaje con contundencia la catedral de Nuestra Señora de París, que visitó con reiteración acompañado por el pintor Sergio de Castro, también fascinado por aquellos lugares. La antología de 1954 agrupa tres poemas conformando un pequeño ciclo.

La estampa impresionista del viajero que cabría esperar de quien visita por primera vez el célebre monumento pierde este carácter para abrirse a otros sentidos; así ocurre con «Muerte de María» en Notre-Dame, en la rue du Cloître, donde describe una escena escultórica cuyo motivo es María muerta, llevada por los ángeles y donde, a pesar de los estragos del tiempo, se adivina la fuerza y el misterio de lo trascendente. La ciudad moderna y desacralizada no es capaz de borrar el carácter sagrado del lugar.

De mayor empeño resulta «Notre-Dame La Nuit», fechado en «París, abril de 1950», cuando estaba apurando el primer viaje y resultado de su

32 Albano murió poco antes de que Cortázar viajara a París. Antes habían coincidido como colaboradores en la revista *Sur*: en mayo de 1948, cuando Cortázar publicó «Muerte de Antonin Artaud», se incluyeron también algunos «Poemas» de Albano; y en febrero de 1950, en la sección de reseñas de libros, Albano incluyó una suya sobre Unamuno. Debieron tratarse en las tertulias bonaerenses.

peregrinar nocturno en torno al monumento atravesado por voces contradictorias. El tono existencial y la figuración visionaria le otorgan un tinte profundamente personal a este paseo entre las ruinas de creencias pasadas, pero con añoranzas metafísicas desde la agobiante nada existencial del poeta. Es, sin lugar a dudas, uno de los grandes poemas visionarios de Cortázar: durante el paseo nocturno, la catedral se le ofrece como un animal múltiple: «grave perra» (verso 3), «gata sobre la alfombra» (14), con pelaje de ceniza (16), «marsopa» (37)... O la personaliza... Es la apelación de un yo a un tú (la catedral), que va adquiriendo connotaciones casi místicas en un proceso de fusión progresiva entre el sujeto y el objeto contemplado. Mesa Gancedo ha mostrado con detalle como se va creando tensamente esa fusión fatal momentánea e iluminadora para volver otra vez después a la sombra existencial desde donde la contempla (Mesa Gancedo, 1997, pp. 990-998).

Y en «María» vuelve a pivotar en torno a esta figura bíblica a la que traslada su reflexión existencial, dotándola de voz en un incipiente monólogo dramático: la búsqueda del porqué de la vida. María es presentada en el momento crítico de la crucifixión, contemplando a su hijo en lo alto de la cruz («Véalo tan alto») desde su soledad atormentada («Míreme tan baja»). Preguntándose en esta soledad y despojamiento extremos para qué vino al mundo a soportar tales sufrimientos. El papel o identidad que le imponen no es el que siente y necesita al final afirmarse como lo que es, con total desnudez: «Soy solo María».

París adquiere en estos poemas una dimensión de ciudad misteriosa con el pasado presente en monumentos tan significativos como la catedral de Notre-Dame. Es llamativo el interés de Cortázar por la Virgen en diferentes representaciones de lo femenino en momentos cruciales de la vida. Lo religioso y lo metafísico, con anclajes en la educación recibida todavía, eran ingredientes notables en estos poemas y en la consideración del mundo femenino. Pero París era mucho más la procelosa ciudad moderna donde, junto al añorado amor espiritual y hasta con ribetes místicos, el callejeo conducía al amor promiscuo que se evoca en «Don Juan», con ecos baudelerianos y sin desaparecer del todo el registro existencialista, porque el don Juan presentado, tras «Las dulces recompensas nocturnas» se pregunta por el sentido de la existencia al borde del hastío y deseando sentirse de nuevo impulsado por el deseo. El poema reaparecerá no solo en otras antologías poéticas, sino también en *Último round*.

Tras el viaje de 1952, cuando la difícil adaptación a la ciudad se le presentaba con toda su crudeza y sin la perspectiva del viaje turístico anterior, es decir, con la tranquilidad de contar con un billete de vuelta seguro, la tensión existencial todavía se hace más extrema. De enero de 1953 es el poema «A la esperanza», de intenso nihilismo y que también fue publicado en *Último round*. Debió ser escrito en un momento de gran desaliento, intentando reavivar la esperanza yerta con la llama del fósforo en torno a la cual se desarrolla el poema. Pero al final, el intento resulta inútil: el fósforo se apaga y las frías manitas de la esperanza siguen frías, yertas. Y por extensión, las suyas que lo sostienen.

También «Poema», de itinerario editorial idéntico al anterior —de *Salvo el crepúsculo* y *Último round* a *Obras completas*—, testimonia este mundo de lucha por sus ideales, esta vez «asediado de vacío» pero entregado a su obra creativa en la que pone todo el empeño y la esperanza de afirmación y supervivencia.

Los poemas «A una virgen» y el siguiente —como contraste— en «La Dôme (Montparnasse)», fechado en enero de 1953, presentan dos caras de la pasión amorosa. En el primero, deseando a la joven virgen que lo protagoniza que duerma tranquila y sueñe en su alcoba, preservando por completo el cuerpo intacto, sin conocerlo siquiera. Por el contrario, en el segundo reaparece el tono beaudeleriano con toda su fuerza. Se trata de un poema seminal destinado a tener recorrido en la obra de Cortázar y cuya temprana escritura muestra que Julio fue desde muy pronto un *flâneur* parisiense, abierto a cuantas experiencias podían ocurrirle en aquel laberíntico mundo y con las cuales fue configurando su geografía personal y mítica de la ciudad, desarrollada en su plenitud literaria, pero con hondas raíces en estas primeras experiencias.

El café Le Dôme, desde que fue inaugurado en 1897 en el número 108 del *boulevard* Montparnasse, ha sido un lugar de encuentro de artistas e intelectuales y así continúa siéndolo, aunque hoy convertido en lujoso restaurante. Forma parte de la geografía de cafés parisienses que se enumera en el capítulo 132 de *Rayuela*. El café considerado como un espacio neutral para los apátridas. El poema revive un encuentro amoroso en aquel café y el recuerdo que le queda: «una cara entre espejos y platillos sucios». Lo que pudo ser un encuentro amoroso profundo se resuelve con una ruptura, separándose los amantes en un café mugriento, «mezclando pobres

besos con la resaca de la noche». El itinerario recorrido va de una reflexión general sobre la imperfección del mundo a la descripción de esta ruptura ocasional. En opinión de Mesa Gancedo, la torpeza individual sería la base del desorden universal. Y en todo caso, es un texto más donde se expresa la situación desolada que deja tras de sí la muerte del amor en la mejor tradición romántica (Mesa Gancedo, 1997, pp. 598-600).

El poema reaparecerá en *Último round*, al igual que «Passage d'Oisy», una composición llena de nostalgias argentinas, ya mencionadas, de recuerdos evocados en otro café de este pasaje. Estos poemas testimonian la profundidad de lo autobiográfico en obras posteriores, sobre todo en relatos y novelas. Tanto da que se aborde el estudio de *El perseguidor*, siguiendo a Johnny Carter, a su esposa y a su biógrafo por las calles parisenses, empapados de alcohol y viendo deshacerse su mundo, como que se sigan los pasos de Horacio Oliveira en *Rayuela* buscando un encuentro casual con La Maga, que está ya insinuada en estas figuras femeninas que van apareciendo, aunque con perfiles difusos. Finalmente, las semillas de estos poemas originarios alcanzarían a tener lugar propio —tierra fértil— en libros como *Último round*, cuyo carácter misceláneo no debe despistar sobre el profundo autobiografismo que impregna todos sus intersticios. El final del círculo de todos estos recorridos parisenses será el entierro de Cortázar en el cementerio de Montparnasse, lugar de reposo último de Baudelaire y de tantos otros escritores latentes en esta poesía y en estas novelas. Así las cosas, Horacio Oliveira, arrojando un papelito enrollado en el capítulo último de *Rayuela* por encima de las tapias de aquel recinto, realiza, sin pretenderlo, un acto premonitorio del destino final del propio escritor.

Resulta fundamental que estos poemas estén fechados, lo que permite situarlos en el lugar correcto del proceso personal de adaptación de Cortázar a la vida parisense. Con sus más y con sus menos, con fuertes tensiones existenciales. Unas semanas después, el tres de marzo de 1952, fechó «Sapo profundo», otro ejercicio de autoanálisis que vuelve sobre la misión orfíca del poeta, su papel de intermediario entre la realidad profunda del mundo y los otros seres humanos (Mesa Gancedo, 1997, pp. 915-917). O sin fechar, pero de coordenadas similares, resulta «Orden del día», que nunca después ha sido editado. Son nuevos apuntes de sus reflexiones solitarias en las que constataba la soledad humana y la necesidad de tener conciencia de esta para armarse contra ella.

Un carácter similar tiene «El amor como un vino» con su sensación de poema inacabado, de impresión anotada que quedó después sin desarrollar y sin depurar. Y «Canción», con una reflexión sobre el amor como un sentimiento inevitablemente pasado, nunca aprendido del todo. Un destino al que los humanos viajan sin llegar a comprenderlo del todo. Los dos poemas se quedaron en un territorio indeciso entre la primera versión y depuraciones posteriores, y todavía, en la organización de *Último round*, Cortázar los manejó como posibles textos para su miscelánea, aunque al final quedaron tachados en el original que se conserva en la Universidad de Harvard, el segundo de ellos incompleto, sin su primera parte (Mesa Gancedo, 1997, p. 1306).

Se resisten a desvelar su sentido último otros dos poemas. El primero, «La viuda», recogido después en *Razones de la cólera* como «La veuve». Se añade como subtítulo o anclaje topográfico «Prison de la Santé». Quizás el sentido se encuentre en el ayuntamiento de título y subtítulo y podría tratarse de un monólogo dramático de «la viuda». Lo sugiere el cambio de título al francés «La veuve», nombre que popularmente se daba a la guillotina. De ser así, contaría esta un ajusticiamiento y las extrañas sensaciones sentidas por la cuchilla en su implacable trabajo. La ejecución es presentada como una extraña ceremonia erótica donde la guillotina es un ser tan peligroso como fatal.

Y «Ahogado», ya de 1954, vuelve a presentar un carácter extraño y hermético: la contemplación de un ahogado, la narración de una muerte antiheroica e inútil. Una patética estampa que resume el carácter intrascendente de una vida trágicamente concluida en una ciudad deshumanizada.³³

Se configura, así, una primera vivencia de París llena de tenebrosidades y de tensiones existenciales que no se explican solo por las dificultades materiales de aquellos días, sino que Cortázar había llegado a la ciudad interiormente sobrecargado de preguntas. El resultado será el tedio que frena el apasionado proyecto del escritor en «*Tedium vitae*», que resume la grisura de la vida entera del viajero para concluir con un rotundo verso donde se presenta «huevo por fuera y roto por adentro roto» tras vivir historias de amor cuyo final ha sido siempre parecido y frustrante.

33 En *OC*, IV, 2005b, p. 576, en *PD*. Se la había enviado en una carta el 20 de julio de 1954 a Damián Bayón (Cortázar, *Cartas*, I, p. 528).

El papel que tuvo en la vida y en la obra de Cortázar la ciudad de París ha sido objeto de numerosos estudios, dedicados a reconstruir su vida en la ciudad y su proyección en las obras literarias, en particular en *Rayuela*. Pero ocurre igualmente en otros libros, tanto misceláneos como novelas. En los misceláneos han suscitado mayor atención a los críticos los textos sobre estética y las reflexiones sobre acontecimientos como la Revolución cubana, la guerra de Vietnam y el Mayo francés que estos poemas intimistas y de textura ajena a los grandes acontecimientos exteriores. Es lo que sucede en el libro de Izara Batres *Cortázar y París: Último round* (Batres, 2014).³⁴ Analiza la configuración de su obra desde la formulación de sus grandes ideas y su proyecto literario rompedor en *Teoría del túnel* y otros escritos críticos hasta su realización en *El perseguidor*, *Rayuela*, *62/modelo para armar* y *Último round*. Si algo se echa en falta en el pormenorizado análisis es que no otorgue espacio al comentario de estos poemas seminales donde se fueron perfilando las preocupaciones de Cortázar y sus profundas vivencias durante su adaptación al mundo parisiense. No solo los personajes novelescos importan como resultado de aquel proceso, sino también estos textos más intimistas, reveladores de su existencialismo y hasta de los tanteos en técnicas de escritura que lo acercan al surrealismo o al dadaísmo. Se han quedado en los intersticios de la crítica, pero son altamente iluminadores.

Desde París, Julio hizo escapadas a otros lugares. Londres era una de las ciudades cuya visita era inevitable y en la antología de 1954 comparece en tres poemas. Se había familiarizado con la ciudad en sus lecturas. Las novelas de Dickens o la de *La tierra baldía*, de Eliot, pongamos por caso. Ahora les ponía escenarios reales. Los tres poemas han ingresado en sus *Obras completas* dentro del apartado de «Poemas inéditos». Al estar fechado el primero, «Despedida del Támesis. Waterloo Bridge» en abril de 1952, es posible fijar mejor sus circunstancias. Son tres estampas urbanas, en absoluto realistas. En esta primera ocupan su centro del puente de Waterloo y el Támesis, suscitando en el viajero algunas reflexiones *eliotianas*.

Una afirmación vital atraviesa «Lines written in Berkeley Square». Ayudan el ambiente primaveral con el renacer de la vida y sus ilusiones que se ofrecen al viandante para su disfrute. Y, en fin, en «Leicester Square (y

34 También en diccionarios como *Rayuela. El París de Cortázar* (Bonet, 2013).

su busto de Shakespeare)» describe el monumento del dramaturgo en su ciudad, contemplándolo entre la tierra y el cielo en lo alto del pedestal, en su lugar ideal, pues, fue capaz de comunicar lo divino y lo humano, que a fin de cuentas es lo sustancial en el destino de un artista:

Deja, entonces, entrar en su ciudad al poeta,
no establezcas distancias entre lo inmortal y lo mortal,
cuando una misma mano que contiene ya su ceniza futura
es la que escribe las palabras de los dioses y los hombres.

Italia se constituyó en otro centro de atracción indudable. Era inevitable su paso por ella, ya en el primer viaje y con una larga estancia de varios meses después tras establecerse en París. Lo que le habían contado y lo aprendido de maestros y amigos que la habían visitado se mostraba con su intensa realidad. Las apasionadas lecturas de los clásicos grecolatinos tomaban cuerpo. Nada de extraño tiene que le dedicara «Un canto italiano» a Fredi Guthmann, a quien tanto admiraba y quien tantos horizontes le había abierto en Buenos Aires en las conversaciones narrándole sus viajes. Le envió una copia con una de sus cartas en septiembre de 1953 y el poema fue rescatado en *Pameos y meopas*, pero donde ha desaparecido la dedicatoria, con lo que su sentido originario se difumina (Cortázar, *Cartas*, I, p. 496). Con sus 43 versos, es de uno de los poemas más complejos de la antología, porque a la sucesión de impresiones nacidas de la contemplación de Italia, calificada como «esponja meridiana» —una grata imagen para Cortázar con la que expresaba tanto la porosidad como la capacidad de entrada y salida de múltiples cosas— y, en consecuencia, tan rica en sorpresas, en peces que entran y salen por ella, se van añadiendo otros asuntos como el motivo del viaje, la situación vivida sintiendo el peso del pasado y la incertidumbre del futuro. El paseo entre las ruinas de la civilización llenas de mensajes que hay que descifrar y hacer propios de la mejor manera. Todo conduce a situaciones contradictorias: a un «exilio hermoso», a un divorcio dulce... Pero por otro lado, el goce de ser y disfrutar la herencia de toda una tradición y la posibilidad de convertirse mediante el canto en transmisor de su belleza para el futuro, de manera que «cede la jaula / si su pájaro canta», deja de ser prisión. Se vencen las limitaciones de la existencia gracias a la belleza y a la capacidad para cantarla. El saber se elabora a partir de la contemplación de los restos del pasado, que se resisten a ser comprendidos, pero después, cuando se descifran sus claves, resultan fuente de felicidad. Gracias al poeta se unen todos los tiempos y «cede la jaula / si su

pájaro canta», como concluye el poema. La admirada lectura de Keats y la actitud con que afrontó los viajes a Italia resuenan en estos versos.

El deslumbramiento que le produjo Italia hizo que concibiera el proyecto de escribir unos «Cantos italianos», de los cuales el poema dirigido a Guthmann puede considerarse un prólogo. Probablemente sobrevuela en su intento el recuerdo de los *Cantos pisanos*, de Ezra Pound. Siguen otras composiciones que son estampas de lugares concretos visitados, de obras de arte contempladas sin que se pueda precisar en ocasiones si pertenecen al primer viaje o al de 1954. Roma comparece con insistencia: «Via Appia Antica», que no se halla en las *Obras completas* pero que fue recuperado en *Papeles inesperados* (2009), invita a la contemplación de esta avenida romana donde los restos arqueológicos testimonian toda la grandeza romana desaparecida, ruinas y más ruinas que se amontonan hasta donde se pierde la vista en una larga avenida no solo espacial, sino también temporal. El contrapunto lo pone una inquieta lagartija que caza entre los desgastados sillares y devora una mosca, su pitanza para ese día, sin percatarse ni de donde está ni de las grandes figuras del pasado que lo habitaron.

Complementaria de la anterior es la breve composición de ocho versos «Tumbas romanas (Via Appia)», que presenta un agudo contraste entre la multitud de tumbas, el dominio de la muerte vigilado por los cipreses y el vuelo de las palomas, que evoca, por el contrario, la vida elevada, aunque sea marcada por la fugacidad. Todo dice la brevedad de la vida y la omnipotencia del paso del tiempo que va despojando a las tumbas de adornos, lijándolas hasta reducirlas a la nada. Las obras humanas son inexorablemente absorbidas por la naturaleza.

Otro paraje romano es evocado en «Villa d'Este», un poema que fue publicado en *Pameos y Meopas*. Presenta la particularidad de que en la parte superior derecha del folio lleva la indicación «CANTOS ITALIANOS», que avisa sobre su pertenencia a esta serie. Como es sabido, Villa d'Este se encuentra en Tívoli, muy cerca de Roma y es famosa por sus jardines aterrazados con bellas fuentes y cascadas. Jardines de gran fantasía donde la mezcla de la arquitectura y la de los juegos del agua en las fuentes crean un espacio excepcional, un *locus amœnus* que contrasta con las tumbas anteriores. Pero no es sino una apariencia. Junto a la descripción de esta villa romana, Cortázar reflexiona sobre la fugacidad de todo lo humano objetivada en el inacabable brillo del agua de los surtidores de las fuentes, ha-

ciéndose y deshaciéndose hasta el infinito. Como las obras de los artistas, ejemplificadas en el salto del danzarín. El eterno e inevitable devanarse del ovillo del tiempo. La transitoriedad consustancial a todo lo humano. Incluido lo más bello. El jardín no deja de ser un lugar de paso. Una vez contemplado, el caminante debe continuar su camino diluyéndose él mismo en la nada. Se trata de un hermoso poema sin lugar a dudas.

La larga estancia italiana, más que viaje, con Aurora Bernárdez, hará que comparezcan otras ciudades, en algún caso con el poema fechado, como «Nocturno» en Florencia el 30 de marzo de 1954 (*OC, IV*, 2005b p. 129, en *SC*). Casi resulta la anotación de un diario durante un alto en el camino para dejar constancia de lo que acontece, aunque por los resquicios de lo escrito asoman algunas preocupaciones: lo dejado atrás, el recuerdo de las personas queridas y los presentimientos de cosas posibles que dotan al poema de cierta dimensión misteriosa.

En «Rota di San Romano» ofrece otro ejemplo de esta eterna lucha entre lo pasajero y lo eterno, el esfuerzo del arte por cristalizar el tiempo y lo fugaz. En esta ocasión, el punto de partida es el cuadro conocido como «Bataglia di San Romano», la parte central del tríptico sobre esta guerra, que mantuvieron florentinos y sieneses en 1436 con victoria de los primeros. Debe de corresponder a la parte conservada en la Galería de los Uffizi, en Florencia, donde Paolo Uccello representó el descabalgamiento de Bernardino della Ciarda, el líder de los mercaderes de Siena. Paolo Uccello era uno de los pintores más estimados por Cortázar, quien lo consideraba cercano a los primitivos, pero abriendo un horizonte moderno. El poema tiene su parte de homenaje y de ejercicio de emulación del propio cuadro. Todo está ordenado y hasta cerrado y firmado. El orden se manifiesta en la regularidad métrica y en las rimas: versos endecasílabos con dos asonancias (AABBAAB). Y el acróstico, quizás caso único en la poesía de Cortázar, que revela el nombre del pintor: Uccello.

Un cuadro extraño del que se ha destacado el tratamiento de la perspectiva por el artista, saliendo de las formas primitivas de representación hacia la perspectiva italiana, como se indica en el penúltimo verso: «La turbia crónica entra en perspectiva». En el poema, Cortázar se centra en su composición, en la tensión entre orden y desorden con el ir-venir de caballos y caballeros en la lucha como si el pintor hubiera logrado detener un instante con todas sus tensiones:

Un suspendido azar, tregua de vida
Concertada en espejos que respiran,
Cunde entre caballeros y caballos;
El tiempo cristaliza en el topacio
Lúcido de esta guerra ya infinita.
La turbia crónica entra en perspectiva:
Organizado caos de aire, el cuadro.

El artista ha congelado un instante de la lucha y este queda fijo para siempre gracias al cuadro, organizado el caos gracias a la perspectiva, concertadas aquellas vidas. El arte organiza y reinterpreta la realidad, resuelve el azar. Mesa Gancedo ha destacado en este poema el doble ejercicio de orden que conlleva, primero el cuadro y sobre este el poema, creando una doble perspectiva y un atrevido verso que de algún modo lo expresa: «El tiempo cristaliza en el topacio», verso del que reaparece una variación en el poema «Holderlin», incluido también en la antología (Mesa Gancedo, 1997, pp. 973-976).

Una carta del 20 de julio de 1954 dirigida a Damián Bayón ofrece claves para comprender las circunstancias de la composición del poema, nacido de la contemplación del cuadro en una exposición en el Palazzo Strozzi, dedicada a los maestros italianos Piero della Francesca, Paolo Uccello, Paolo Veneziano y Andrea del Castagno. Estaba pasando a máquina en aquellos días sus poemas italianos y aprovechó para enviarle una copia (Cortázar, *Cartas*, I, pp. 525-528).³⁵

Y «Venecia», en fin, que sería recogido en sus *Obras completas* con el título de «Ciudad», es descrita formando una cuidada estampa que la intemporaliza frente a lo pasajero de las vidas humanas, de tal modo que la imagen final resulta una acertada síntesis de lo intentado y que la ciudad se alce «como una rosa entre las tumbas», según el verso de cierre. El poema consta de seis redondillas asonantadas de versos eneasílabos, donde elabora una reflexión sobre el tiempo y la muerte a partir de la contemplación de la ciudad. La góndola que se desliza por el canal es como la barca que cruza la laguna Estigia. Acaso solo el arte creado —la propia ciudad— la salva del tiempo y de la muerte. La ciudad monumental, igual que las catedrales

35 En una carta anterior a Jonquières, el 24 de mayo, le había comentado la exposición y el asombro que le produjo el cuadro recién restaurado (*Cartas*, I, p. 510).

de otros poemas, alcanza un valor metafísico y esotérico como en la poesía de Rilke, según recuerda Mesa Gancedo (1997, pp. 1061-1064).

En un museo del Vaticano, la contemplación de un vaso griego le inspiró «Los dióscuros», que publicó en *Salvo el crepúsculo*, de donde ha pasado a sus *Obras completas*. En la composición subyace el recuerdo de la «Oda a una urna griega de John Keats», que había estudiado en Mendoza, aun antes de afrontar la escritura de *Imagen de John Keats*, con su apasionada exposición de la concepción del poeta y de la poesía:³⁶ el estudio del pasado a través de las grandes obras artísticas y de su recreación por los poetas. Una vez más, un objeto de arte excelso es el punto de partida: un vaso visto en los Museos Vaticanos. Tras el choque emocional producido por la contemplación del vaso, el poeta realiza un ejercicio de apropiación de esa obra de arte para lograr una «coexistencia espiritual» que trasciende el tiempo y el espacio. La cultura helénica adquiere un contenido vital como en Keats. Importan la belleza de la escena representada y su contenido, la leyenda de los dióscuros, Cástor y Pólux, que tanta atención les mereció a Cortázar, porque expresaban la fraternidad y la amistad llevadas al límite que trasciende a la muerte según se ha visto en *Fábula de la muerte*. La descripción de la escena del vaso vaticano —¿acaso más imaginada que contemplada?— se convierte en celebración lírica y en meditación sobre estos valores capaces de trascender la muerte. En este ejercicio de arte sobre arte, el objeto real es pretexto desencadenante de la imaginación. Convertido en poeta *camaleónico*, describe y hace suyo el mito yendo, más que a la descripción de la escena, a su interpretación, en la que, según Mesa Gancedo, desarrolla el tema del doble en una versión agonística y patética: la muerte de uno (Cástor) convierte al otro (Pólux) en su fantasma. El poema desarrolla, así, la tragedia de la pérdida de identidad. Leda prefiere a Cástor, al que murió («al que es de tierra»), y por eso Pólux es siempre el fantasma de su hermano.

Ni con mucho agotan estos apartados la riqueza de la antología de 1954, que tiene también otras dimensiones. Si ya antes de venir a Europa

36 Mesa Gancedo (1997, pp. 962-966) realiza un minucioso análisis de este aspecto y del poema en su conjunto. Cortázar mostró preferencia por este poema y lo envió a dos amigos suyos en cartas: a Eduardo Jonquières (*Cartas*, I, pp. 472-473) y a Fredi Guthmann (*Cartas*, I, p. 495).

no faltan homenajes a autores que consideraba importantes en su formación, ahora continuará esta línea, evocándolos o también determinadas obras de arte: puede ser el poeta alemán «Hölderlin», de cuya escritura no se fija la fecha, en evocación que parece resultado de sus lecturas y aparecería en *Salvo el crepúsculo*.

Pero tiene más presencia la cultura mediterránea, que será evocada con piezas concretas como «La voz de Dafne», soneto de 1953, con algunas diferencias respecto a la versión recogida en *Salvo el crepúsculo* en el verso octavo, que será: «¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!», que hace más explícito el tema del soneto. Reincide en el tópico de la separación de los amantes: el amor visto como algo imposible y a la vez perfecto. La pasión de Dafne convertida en laurel por Apolo. Amor, ausencia y tiempo asociados para demostrar la imposibilidad de la unión y los estragos de la separación. El tema cuenta con larga tradición y, como poco, hay que recordar el soneto XIII de Garcilaso y los versos 145-168 de la *Égloga III*. Fue una de sus lecturas predilectas y antes he señalado sus huellas en *Fábula de la muerte*.³⁷ Toma la fábula utilizando estrategias manieristas: Dafne no esquivo al dios, sino que lo busca más allá de su cuerpo. En el primer cuarteto traza un marco metapoético en el que la voz del poeta propone al lector una revisión del mito. A partir del segundo cuarteto oímos la voz de Dafne que «Siente temblar al viento en mi cintura», recordando a García Lorca en el romance de «Preciosa y el aire». Fue otro de los poetas leídos por él con la mediación Ricardo Molinari. Estos versos invierten los discursos de la ninfa en la literatura universal, según señaló Mesa Gancedo. No se preocupa de su pureza, sino de los límites impuestos a la pasión, que la va invadiendo según avanza el poema y en particular en los tercetos. Emocionada por su nuevo estado vegetal, Dafne canta con su multiplicada voz a Apolo para decirle en el último terceto:

Te amaré, dios de la miel, tortura de ala,
con la misma encendida resistencia
con que te huí mujer y árbol me entrego.

Y de una manera más general en «Mediterránea», poema dedicado a Daniel Devoto en la antología, evocando distintas obras de arte —la *Venus*

37 Precisiones y un excelente comentario en Mesa Gancedo (1997, pp. 327-33).

de Milo, *La Gioconda*— con todo su misterio a pesar de la mutilación o de ser máscaras.³⁸ Es una reflexión sobre el poder mitificador del arte y sus cuatro estrofas se organizan como un marco (1 y 4), presentando dos ejemplos dentro (2 y 3). Al comienzo se habla del desgaste de los objetos de la cultura: también el arte es afectado por la muerte, pero es posible *remitificar*, y, para ejemplificarlo, evoca estas dos obras de arte universales. De la ausencia de brazos nace el nuevo mito de Venus. La ausencia es fundamental en su nueva esencia. Y en el caso de *La Gioconda* es ya impensable sin los bigotes con que la enmascaró Marcel Duchamp.

Y también comparecerán obras de arte modernas, como en «Estatua (de Maillol)», que será recogido en sus *Obras completas* sin la primera estrofa.³⁹ Poema surgido de la contemplación de una escultura de Arístide Maillol (1861-1944), artista francés que cultivó mucho la figura femenina. Describe una de estas figuras a su manera silenciosas e impenetrables sobre las que la luz resbala y en cuyas curvas y recovecos se mira el aire.

¿Contempló la escultura o simplemente su imagen fotográfica? Lo cierto es que el poema se publicó por primera vez en la revista *Oeste*, de Chilvicoy, en 1949. Constaba entonces de cuatro cuartetas eneasílabas con rima diferente en cada estrofa. Un tipo de verso muy querido por Cortázar desde entonces. Sin embargo, cuando lo incluyó en antologías posteriores —*Pameos y meopas* y *Salvo el crepúsculo*—, suprimió las dos estrofas centrales. La versión de *Poemas* es una versión intermedia en la que ha desaparecido la primera estrofa.

El poema es una descripción de la imagen representada por la estatua de Maillol, que bien podría ser la conocida como *Méditerranée*, según se ha sugerido. En el estado final presentará dos momentos: el instante de la contemplación con la luz que la rodea y, después, el instante de la interpretación de lo contemplado. Lo observado en el poema es el misterio y la evidencia de las formas bellas.

38 En *OC*, IV, 2005b, p. 259, en *SC*. Dedicatoria a lápiz «A Daniel». Cambia en la edición de *OC* a «Para el Pajarero y su estrella». El Pajarero era, para Cortázar, Jean Cocteau, según recuerda Daniel Mesa en su cuidado comentario (1997, pp. 950-954), que sintetizo.

39 En *OC*, IV, 2005b, p. 246, titulado «Estatua de Maillol».

Al lado de estos rigurosos ejercicios de escritura clásica comparecen otros experimentales y modernos que también desempeñaban un papel fundamental para Cortázar. Casi juegos dadaístas o surrealistas son poemas como «Se le lengua la traba», publicado después en *Razones de la cólera*. Desde la cita inicial comienza el juego experimental deshaciéndola, y también a su autor, cuyo nombre se presenta como anagrama: Avellás de Nicoláneda. Se trata de Nicolás Avellaneda, que fue presidente de la República Argentina entre 1874 y 1880. Destaca la ruptura del orden lógico del discurso, dando lugar a un lenguaje tartamudeante y hasta absurdo: frases hechas desordenadas («tanto va el rompe a la fuente / que la fin se cántaro...»), creaciones léxicas mezclando palabras («rinopótamos», «hipocerontes»), etcétera.⁴⁰

Un ejercicio de escritura automática ofrece «Maniqueo queo queo» y una fábula imaginativa en «O sea que no todo es lo mismo y échele usted un galgo». Crean dos escenas cuyo sentido se adivina más que se entiende. Quizás pasado el tiempo no le convencían y los dejó inéditos, entendiendo que no había sobrepasado el nivel de ejercicios de estilo.

Se cuelan entre ellos, medio en juego, medio en serio, temas recurrentes en toda su obra, como los espejos en «Los espejos la tiranía» y las reflexiones fugaces de «El estío», que tardaría en llegar a sus obras editadas.⁴¹

Europa representaba una reserva cultural a la que acudían los escritores americanos con un afán extraordinario de saber, y de aquí que algunos poemas se conviertan en glosas de obras de arte concretas vistas y admiradas, dando lugar a sugestivas reflexiones. Y comparecen temas que después han sido poco abordados por la crítica, como los poemas de tema homoerótico. Así «Adriano a Antinoo», a través de su recreación moderna por Marguerite Yourcenar en el capítulo «Saeculum Aureum» de *Memorias de Adriano*. Lo escribió Cortázar mientras traducía la novela.⁴² Un nuevo ejercicio manierista de recreación de un hueco en la tradición histórico-legen-

40 En *OC*, IV, 2005b, pp. 378-379. Mesa Gancedo (1997, pp. 439-441) ofrece un detallado análisis.

41 En *OC*, IV, 2005b, p. 609, *PI*.

42 M. Yourcenar (1955) *Memorias de Adriano*. Traducción de Julio Cortázar. Un cuidado comentario y cotejo con la novela —que aquí sintetizo— en Mesa Gancedo (1997, pp. 333-337).

daria del tema: se trataría de lo que Adriano escribió a la muerte de su amante, nacido de la lectura de la novela. El soneto se deja interpretar como un apócrifo de Adriano o de Yourcenar. El momento elegido es aquel en que Antinoo entró en la leyenda y sirve para reincidir en el tema del amor más allá de la vida, el amor como fuerza que organiza el sentido de una vida, en opinión de Daniel Mesa. Se elude la causa de la muerte (suicidio por ahogamiento) y la excusa para el recuerdo es la vuelta al lugar asociado con los momentos de mayor intimidad con el amado: el lecho, donde la sombra de su cuerpo se demora. El lugar está habitado por la presencia inmaterial del amante, del que queda un eco fragante que sirve para evocar su pecho, su cabello y su sexo.⁴³

Mesa ha relacionado este poema con el soneto «Anacreonte», donde este llama a su amante «halcón sin halconero», paralelo a Adriano, que considera a Antinoo un «joven halcón», imagen que proviene de la novela de Yourcenar cuando describe el aspecto de su cadáver embalsamado.

Desconocido hasta ahora es el poema «T. E. L. a DAHUM». Un enigmático poema consistente en un monólogo dramático en la voz de Thomas Edward Lawrence (1888-1935), el célebre arqueólogo, escritor y oficial del Ejército británico. Durante la Primera Guerra Mundial trabajó como enlace en la rebelión árabe contra el dominio otomano y el poema está dirigido a su amante sirio Dahum.

En 1910, Thomas Edward Lawrence participó en una expedición del Museo Británico a las ruinas hititas de Karkemish a orillas del Éufrates. Entre 1910 y 1914 realizó allí excavaciones y estudió árabe. Fue entonces cuando tuvo una relación de afecto y amistad con Dahum, el *Moreno* (1896-1918), un joven sirio que trabajaba en las excavaciones y los llevó a él y al capataz Hamudi a Inglaterra en 1913. Escribió, además, su libro *Los siete pilares de la sabiduría*, que dedicó a «S. A.» que parece se refiere a Dahum. Sobre este libro se hizo la película *Lawrence de Arabia* en 1962, protagonizada por Peter O'Toole. Pero ya desde antes gozaba de prestigio gracias a *Lawrence y los árabes* (1927), de Robert Graves. Debió de ser escrito a partir de alguna de sus lecturas:

43 En OC, IV, 2005b, p. 247, en SC. Cambia «La sombra de tu cuerpo...» y luego en el verso 10 «arde» en lugar de «urde», que es lo que tiene sentido.

T. E. L. A DAHUM

Tu corazón que muele un trigo oscuro
como de miel, que teje abejas
pronto olvidadas, máquina de amar.

Oigo su grillo amargo
girando en la ceniza.

Hace frío, hace tiempo.

Ahora danza, Dahum, elude el peso
de tanto amanecer sobre tu rostro,
vence la noche que recuenta víctimas
con sus mil ojos crueles,

sé la distancia que separa un pecho
de la ternura. No te entregues, huye,
yo te amo.

«T. E. L. a Dahum», poema inédito de Julio Cortázar

Tu corazón que muele un trigo oscuro
como de miel, que teje abejas
pronto olvidadas, máquina de amar.

Oigo su grillo amargo
girando en la ceniza.

Hace frío, hace tiempo.

Ahora danza, Dahum, elude el peso
de tanto amanecer sobre tu rostro,
vence la noche que recuenta víctimas
con sus mil ojos crueles,

sé la distancia que separa un pecho
de la ternura. No te entregues, huye,
yo te amo.

La imagería erótica de los primeros versos tiene ecos de la utilizada en otros poemas como «La voz de Dafne». Todo el desarrollo del poema avanza desde la contemplación descriptiva del amado, a la declaración amorosa final.

Poemas, antología sobre la que aquí no he hecho sino dar algunas claves de lectura, resulta en consecuencia un importante documento para el estudio de la poesía de Cortázar, es un eslabón necesario para describir y entender la larga cadena que constituye la poesía de Cortázar desde los inicios como escritor hasta las tentativas de madurez.

CODA FINAL: EN EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Desde mediados de los años sesenta se produjo un distanciamiento entre Julio Cortázar y Daniel Devoto. Si hubieran escrito sus memorias, quizás hubieran contado las causas, pero no las escribieron más allá de unos tanteos iniciales de Devoto que nada aportan al respecto. Devoto continuó incluyendo referencias a obras de Cortázar en sus estudios y compró sistemáticamente los libros que iba publicando, incluidos los editados póstumos que le devolvían a los años bonaerenses y a los vividos juntos en París. Se comprueba fácilmente repasando el catálogo de su biblioteca.

Lo que se conoce de la biblioteca de Cortázar arroja un resultado diferente: están parte de los libros de creación de juventud de Devoto, pero no las publicaciones académicas posteriores, cuyos asuntos quedaban fuera del interés de Cortázar en su mayor parte. Fueron estudios, además, que aparecieron en revistas académicas profesionales y en libros que no eran de fácil acceso a quienes no fueran especialistas.

Parece que el límite de su distanciamiento se produjo a mediados de los años sesenta. Al final de esta década ya no he podido encontrar documentación fehaciente de que continuara su trato. Cortázar se convirtió en un escritor de renombre internacional tras la publicación de *Rayuela* y se fue implicando cada vez más en actividades políticas relacionadas, sobre todo, con la situación de Latinoamérica. Devoto consolidó su posición académica en el CNRS y compareció en prestigiosas tribunas de estudios

filológicos y de musicología, entre los que Latinoamérica ocupa siempre un lugar relevante. No parece, sin embargo, haberse implicado en actividades políticas de ningún signo.

Avanzada la década, se produjeron los levantamientos estudiantiles de mayo del 68, donde uno y otro adoptaron posiciones muy diferentes. Daniel, temiendo ser expulsado de Francia —país que lo había acogido bien y donde pudo llevar a cabo una brillante carrera académica— no simpatizó con aquellas revueltas, mientras que para Julio fueron el amanecer de unos tiempos nuevos en los que se implicó con entusiasmo. Ideas y conductas que él había imaginado años antes las veía ahora llevadas a la práctica. Una buena muestra queda en «Noticias del mes de mayo» de *Último round*. También estos sucesos acentuaron su distanciamiento. Y Devoto no vio con buenos ojos tampoco, por poner un ejemplo más, la simpatía que Cortázar mostró hacia la Revolución cubana. Conociendo el apasionamiento con que ellos discutían cualquier asunto, no es difícil aventurar que entre ellos se debieron de producir en aquellos años choques que agrandaban la distancia que se iba estableciendo entre ellos y que también acentuaba una diferente dedicación profesional.

En los escritos de Julio donde, como se ha visto, Daniel comparecía con facilidad es difícil encontrar ahora su nombre, pero tenemos constancia de que le quedó una honda amargura por la separación que se manifiesta en el poema «Daniel», cuya fecha ignoro pero que denota ya una distancia insalvable:

Hermano ausente, viejo cachalote de altura, miseria
de una ruptura meridiana, cuando hubiéramos podido
ver tanto puente desde tanto vino y tanta noche, hermano
imbécil, pero cuánto menos que éste aquí, llorándote.

Hermano ajeno, cómo nos dejamos
maniobrar por arpones de puntillas, por espejos
para topos, sin saber
desentrañar las manos de una vaga justicia,
sin entender que la razón no estaba en nuestro bando,
que tan solo la sangre, que tan solo la vida
pasada, los juegos y las copas y tanta madrugada compartida
eran lo que contaba.
Cruzamos las espadas con los ojos vendados,
caímos como autómatas que otra mano remonta.

Hermano ausente, amigo viejo, inútil enemigo,
nos moriremos lejos, no hablaremos más de esas cosas frágiles,
no sabremos del otro más que la imagen terca
que vuelve por los sueños y es la dicha otra vez,
hermano tonto, hermano tonto, cuánta baba
nos hizo un mar entre los dos, nos hizo un tiempo
de ronco y falto olvido

(Cortázar, *OC*, IV, 2005b, p. 679)

La nostalgia de un pasado feliz y cómplice impregna todo el poema y también la lamentación sobre cómo pudieron olvidarlo por sus diferencias y por su terquedad. Sería interesante saber cuándo escribió este poema Julio para precisar mejor su atmósfera y las razones que los llevaron a separarse.

La contundente figura de Daniel Devoto es cariñosamente evocada como la de un «viejo cachalote de altura», para sugerir después las causas de la ruptura por las maniobras de unos enigmáticos «arpones de puntillas», «por espejos para topos» que se resisten a desvelar su hermético contenido. Discutieron a ciegas y cayeron como autómatas, manipulados por otras manos.

En la queja de Julio reverdecen algunos trazos de los poemas que dedicó a amigos suyos muertos. La queja por la ausencia es conmovedora, no acaba de acostumbrarse a la pérdida del «Hermano ausente, amigo viejo, inútil enemigo», del «hermano tonto, hermano tonto» y cómo pudieron enredarlos hasta separarlos cuando habían compartido lo mejor de sus vidas. Se sugiere, por tanto, que hubo terceras personas que motivaron el distanciamiento. Julio es como un nuevo dióscuro que añora a Daniel, al hermano gemelo en pasión literaria a quien ha perdido.

Mi rastreo en los escritos de Devoto a la búsqueda de algún posible texto testimonial sobre esta situación ha sido inútil. Recortaba y guardaba las críticas periodísticas que tenía ocasión de leer sobre Julio con una fidelidad admirable, pero en ninguno de sus cuadernos, incluido el último, en que anotó sus recuerdos hasta el día en que falleció en 2001, he hallado anotación alguna que arroje más luz sobre su distanciamiento.

Hay aspectos que se escapan a nuestras indagaciones y otros que sorprenden hasta rozar la paradoja. He analizado algunos casos a lo largo del libro. Devoto tuvo un peso decisivo en la renuncia de Cortázar a publicar

Imagen de John Keats, guardando sin embargo celosamente toda su vida la copia que le había dedicado. Es sorprendente, porque su escritura en *Paso del unicornio* está planteada en la misma clave neorromántica, ya que los cuentos del libro conviven con otros textos donde se hace crítica de ellos y Devoto ofrece reflexiones sobre el libro y sobre su propia trayectoria. ¿Por qué no aceptó el libro de Julio y sí el suyo? Acaso porque el primero se presentaba como ejercicio de crítica y en esta Devoto marcaba los límites con gran claridad, dejando la escritura libre para aquellos escritos que se presentaban como creación literaria.

La fórmula narrativa de Cortázar en *Los premios* camina por el mismo lado, ya que Persio va realizando una serie de reflexiones que se publican en letra bastardilla diferenciadas de lo narrativo general o como dos relatos cruzados y superpuestos. Esta tendencia al pastiche, tan habitual en Cortázar, tiene, por tanto, su correlato en Devoto, quien, sin embargo, guardó el original de la novela con un enigmático aviso: «Veneno». Aquí aún es más difícil de justificar su actitud.

Proponer nuevas conjeturas no resuelve el misterio. Tampoco es la finalidad de este libro cuyo objetivo ha sido desde el principio reconstruir sus relaciones poniendo de relieve lo fructíferas que les resultaron a ambos literaria y personalmente. Jalonaron su desarrollo obras literarias de indudable importancia dentro de la literatura en lengua española. Gracias a la pasión coleccionista de Devoto podemos conocer hoy mejor su génesis y cómo llegaron al mercado. Y no solo esto, sino que en el archivo de Devoto han aparecido textos nuevos, que añaden teselas perdidas del gran mosaico que Cortázar fue construyendo. Y a su lado se va erigiendo el no menos sugestivo puzzle de los escritos de Devoto. Basta su literatura diarística para otorgarle un privilegiado lugar como testigo de la vida cultural bonaerense de mediados de siglo, pero es solo una parte de su enorme actividad como poeta, compositor y editor, que esperan todavía su redescubrimiento. Indudablemente estos dos argentinos fueron dos grandes cronopios, dos unicornios que viven en el paraíso de la cultura española con nombre y méritos propios.

Queda casi todo por averiguar, pero creo que este libro pone en manos del lector indicios sólidos de que el camino elegido no es el menos malo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Julio Cortázar (por orden cronológico)

Originales

- J. D. (*Julio Denis*, pseud. de Julio Cortázar) (1941), *Fábula de la muerte*, MCMXLI. Copia mecanografiada en 18 holandesas y una portadilla, acompañada de una carta autógrafa, fechada en abril de 1945, sobre su entrega a Daniel Devoto. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J., «Estación de la mano», copia mecanografiada en cinco holandesas y una portadilla. Con dedicatoria de J. F. Cortázar a Daniel Devoto escrita con pluma en la holandesa 5 y fechada Mendoza / 1944. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1947), *Los reyes*. Copia mecanografiada en 23 folios más la portadilla con el título y la dedicatoria a Daniel Devoto. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1949), *Una carta desconocida de J. Cortázar sobre el jazz*. Copia mecanografiada. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1951), *Carta de Julio a Daniel Devoto*. Autógrafa, cinco folios. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1952), *Imagen de John Keats*. Copia mecanografiada. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1954), *Poemas*. Antología poética en copia mecanografiada, 53 folios. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J., *Razones de la cólera* (París, c. 1956). 18 folios abrochados. Referencia 112 de la bibliografía de Aquilanti y Barea (2014).

- CORTÁZAR, J., *Resumen de otoño* (París, c. 1956). 20 folios abrochados. Referencia 113 en la bibliografía de Aquilanti y Barea (2014).
- CORTÁZAR, J., *Larga distancia* (París, c. 1956). 21 folios abrochados. Referencia 114 de la bibliografía de Aquilanti y Barea (2014).
- CORTÁZAR, J., *Circunstancias* (París, c. 1957). 29 folios. Referencia 115 en la bibliografía de Aquilanti y Barea (2014).
- CORTÁZAR, J., *Preludios y sonetos* (París, c. 1957) 18 folios abrochados. Referencia 116 en la bibliografía de Aquilanti y Barea (2014).
- CORTÁZAR, J. (1957-1958), *Los premios*. Original autógrafo y mecanografiado de la novela. Fondo DD y MBVI de FLG.
- CORTÁZAR, J. (1957-1958), *Log-book de Los premios*. Fondo DD y MBVI de FLG.

Ediciones

- DENIS, Julio (Julio Cortázar) (1938), *Presencia*, Buenos Aires, El Bibliófilo.
- CORTÁZAR, J. (1945), «Estación de la mano», *Égloga*, 2 (enero; Mendoza).
- CORTÁZAR, J. (1946), «Casa tomada», *Los Anales de Buenos Aires*, I, 11 (diciembre), pp. 13-18. Con ilustraciones de Norah Borges.
- CORTÁZAR, J. (1947a), «Bestiario», *Los Anales de Buenos Aires*, II, 18-19 (agosto-sept.), pp. 40-52.
- CORTÁZAR, J. (1947b), «Los reyes», *Los Anales de Buenos Aires*, II, 20, 21 y 22 (oct., nov. y dic.), pp. 34-48.
- CORTÁZAR, J. (1947c), «Daniel Devoto en sus *Canciones despeinadas*», *Los Anales de Buenos Aires*, 20-22, pp. 157-158.
- CORTÁZAR, J. (1949a), «Un cadáver viviente», *Realidad*, 15 (mayo-junio).
- CORTÁZAR, J. (1949b), «Irracionalismo y eficacia», *Realidad*, 17-18 (sept.-dic.).
- CORTÁZAR, J. (1949c), *Los reyes*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador. Dibujo de Ó. Capristo.
- CORTÁZAR, J. (1949d), «Elogio del jazz. Carta enguantada a Daniel Devoto», *9 Artes*, 4, pp. 37-39, 42-44.
- CORTÁZAR, J. (1949e), «*Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», *Realidad*, V, n.º 14 (marzo-abril).
- CORTÁZAR, J. (1951), *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- CORTÁZAR, J. (1952), «Axolotl», *Buenos Aires Literaria*, 3 (diciembre), pp. 16-21.
- CORTÁZAR, J. (1953a), «Louis enormísimo cronopio», *Buenos Aires Literaria*, 6 (marzo), pp. 32-37.
- CORTÁZAR, J. (1953b), «Carlos Viola Soto: Periplo», *Buenos Aires Literaria*, 15 (diciembre), pp. 57-63.
- CORTÁZAR, J. (1954), «Torito», *Buenos Aires Literaria*, 16 (enero), pp. 30-38.
- CORTÁZAR, J. (1957), *Final del juego*, México, Los Presentes.

- CORTÁZAR, J. (1971), *Pameos y meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera (col. Ocnos).
- CORTÁZAR, J. (1994), *Obra crítica*, 2, ed. de J. Alazraki, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (1996a), *Divertimento*, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (1996b), *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2005a), *Obras completas II. Teatro. Novelas I*, ed. de S. Yurkievich y la colab. de G. Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, J. (2005b), *Obras completas IV. Poesía y poética*, ed. S. Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, J. (2005c), *Los premios*, ed. de J. García Méndez, Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, J. (2006), *Obras completas. VI. Ensayos críticos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- CORTÁZAR, J. (2009), *Papeles inesperados*, ed. de A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2010), *Último round*, Barcelona / México, RM, 2 vols.
- CORTÁZAR, J. (2012), *Cartas*, ed. de A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga Madrid, Alfaguara, 5 vols.
- CORTÁZAR, J. (2013), *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Editorial RM.
- CORTÁZAR, J. (2014a), *Cortázar de la A a la Z. Álbum biográfico*, ed. de A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2014b), *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, ed. de C. Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2014c), *Rayuela*, Madrid, ed. de A. Amorós, Cátedra.
- CORTÁZAR, J. (2017), *Obra crítica*, introd. de S. Yurkievich, Barcelona, Penguin Random House. Grupo Editorial Debolsillo.

Obras de Daniel Devoto

Originales

- DEVOTO, D. (1945-1952), *Diario*. Cuatro gruesos cuadernos. Fondo DD y MBVI de FLG.
- DEVOTO, D. «Sergio Sergi (Mendoza, 1944-1945)», semblanza inédita. Fondo DD y MBVI de FLG.
- DEVOTO, D. (2001), «De amnios y bateos», ensayo memorialístico sobre sus lecturas de infancia y juventud. 34 folios mecanografiados. Inédito. Fondo DD y MBVI de FLG.

Ediciones

- DEVOTO, D. (1941a), «La muerte del Emperador», *La Vanguardia* (Buenos Aires), 19 de enero.

- DEVOTO, D. (1941*b*), «La muerte del Emperador», *Los Andes* (23 nov.; Mendoza). Ilustrado por J. Boveri.
- DEVOTO, D. (1941*c*), *La muerte de Alguien*, Buenos Aires.
- DEVOTO, D. (1942), «Himno a Nuestra Señora de la Carrodilla», *Los Andes* (29 marzo; Mendoza).
- DEVOTO, D. (1943), *Libro de las fábulas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador Editores.
- DEVOTO, D. (1944), «Sobre la música tradicional española», *Revista de Filología Hispánica*, V, pp. 344-366.
- DEVOTO, D. (1945*a*), *Dos clases públicas de Historia de la Música*, Mendoza, Conservatorio Nacional y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo.
- DEVOTO, D. (1945*b*), «Las marchas paralelas», *Philosophia*, I, 2-3 (Mendoza).
- DEVOTO, D. (1945*c*), «Bibliografía razonada de la historia de la música», *Polibiblon*, I-2.
- DEVOTO, D. (1945*d*), *Canciones contra mudanza*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador Editores.
- DEVOTO, D. (1945*e*), «La muerte del conejo», *Égloga*, 2 (enero; Mendoza).
- DEVOTO, D. (1946*a*), «La música en Mendoza», *Buenos Aires Musical* (1 de mayo).
- DEVOTO, D. (1946*b*), *Diferencias del primer tono. (Flauta sola)*, Buenos Aires, Ediciones Politonía.
- DEVOTO, D. (1947*a*), *Libro de cantos (1938-1944)*, Buenos Aires, Politonía. [Canto y piano].
- DEVOTO, D. (1947*b*), *Canciones despeinadas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador Editores.
- DEVOTO, D. (1947*c*), «Un coro mendocino», *Cabalgata* (28 enero).
- DEVOTO, D. (1947*d*), «Notas sobre el elemento tradicional en las *Canciones* de Federico García Lorca», *9 Artes* (2 dic.), pp. 13 y 18.
- DEVOTO, D. (1948*a*), «El renegado», *Cabalgata* (marzo).
- DEVOTO, D. (1948*b*), «El jazz y la música europea», *Verbum*, XL, 9, pp. 72-76.
- DEVOTO, D. (1949*a*), *Las hojas (1940-1949)*, Buenos Aires, Losada / Aldabador.
- DEVOTO, D. (1949*b*), «Contracarta a uña limpia a la carta enguantada a Daniel Devoto de Julio Cortázar», fechada 30 de octubre de 1948. [Y en *Las hojas*, 1949*a*, pp. 189-191].
- DEVOTO, D. (ed.) (1949*c*), *La velada de invierno de Isjak de Mosul*, versión y notas de Daniel Devoto, Buenos Aires, Gulab y Aldabador. [Con un dibujo en colores de Alberto Morera].
- DEVOTO, D. (1949*d*), «Carta abierta a Esteban Eitler en defensa de la flauta», *Buenos Aires Musical* (1 mayo).
- DEVOTO, D. (1949*e*), *Carta a Esteban Eitler en defensa de la flauta*, Buenos Aires.
- DEVOTO, D. (1949*f*), «Los ojos de Berceo», *Realidad*, 4, pp. 68-78.
- DEVOTO, D. (1950*a*), «David Martínez: *Poesía argentina: 1940-1949*», *Sur*, 185, p. 68.
- DEVOTO, D. (1950*b*), *Canciones del verano*, Buenos Aires, Ibn Gulab.

- DEVOTO, D. (1950c), *Cancionero llamado Flor de la Rosa en el cual se contienen muchos villancicos y canciones extrañas y no vistas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador lo imprimieron en Buenos Aires para Losada. [Y en la cubierta: *Cancionero llamado flor de la rosa en el cual se contienen muchos villancicos y canciones extrañas y no vistas. Ahora nuevamente juntado por Daniel Devoto. Con cuatro grabados de Raúl Veroni. Gulab y Aldabador lo imprimieron en Buenos Aires para Losada*].
- DEVOTO, D. (1950d), «Eduardo Jonquières, *Crecimiento del día* (Buenos Aires, Losada, 1949)», *Sur*, XVIII, 189 (julio), pp. 94-96.
- DEVOTO, D. (1950e), «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», *Filología*, II-3, pp. 292-341.
- DEVOTO, D. (1950f), «Carta a Oonah», *Sur*, XVIII (marzo), pp. 54-55.
- DEVOTO, D. (1953a), *Fragmentos de los cánticos (1948-1049)*, Buenos Aires, Cuadernos del Unicornio.
- DEVOTO, D. (1953b), «Carnet de París», *Buenos Aires Literaria*, 7 (abril), pp. 48-54.
- DEVOTO, D. (1953c), «Carnet de París», *Buenos Aires Literaria*, 8 (mayo), pp. 47-50.
- DEVOTO, D. (1953d), «Carnet de París», *Buenos Aires Literaria*, 12 (septbre.), pp. 49-54.
- DEVOTO, D. (1953e), «Situación de la música concreta», *Revista Española*, I, 2 (julio-agosto), pp. 195-199.
- DEVOTO, D. (1953f), «Un ejemplo de la labor tradicional en el romancero viejo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 3-4 (julio-dic.), pp. 383-394.
- DEVOTO, D. (1955), «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional», *Bulletin Hispanique*, LVIII-3, pp. 233-291.
- DEVOTO, D. (1956), *Paso del unicornio (1938-1948)*, Madrid, Castalia (col. Prosistas Contemporáneos, 7).
- DEVOTO, D. (1957), «Notas al textos de *Los milagros de Nuestra Señora*, de Berceo», *Bulletin Hispanique*, LIX (enero-marzo), pp. 5-25.
- DEVOTO, D. (1960), «El mal cazador», en *Studia Philologica in honorem D. Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 481-491.
- DEVOTO, D. (1963), «Sentido y forma de la cantica *Eya velar*», *Bulletin Hispanique*, LXV, pp. 206-237.
- DEVOTO, D. (1969), «Un no aprendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado método geográfico», *Ábaco*, I, pp. 11-44.
- DEVOTO, D. (1974a), *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974.
- DEVOTO, D. (1974b), «Mudo como un pescado», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, pp. 170-187.
- DEVOTO, D. (1990), «Calandrias y ruiseñores. (Sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)», *Bulletin Hispanique*, 92-1, pp. 259-307.
- DEVOTO, D. (1994), «Mendoza al canto», *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, 2, p. 23.
- DEVOTO, D. (2015), *Antología poética*, ed. de Gustavo Zonana, Mendoza, EDIUNC.

Bibliografía secundaria

- ABRAS DANERI, A. (2018), *Julio Cortázar y el jazz. Sincretismo y América*, Universidad de Granada.
- AÍNSA, F. (2012), *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert.
- ANÓNIMO (1940), «Nos aclara su posición el poeta Devoto», *La Hora* (30 junio; Buenos Aires).
- ANÓNIMO (1941), «Nuevos poetas argentinos [Daniel Devoto, Basilio Uribe, Juan Ferreira, Olga Orozco, Eduardo Jorge Bosco, Alfonso Sola]», *La Nación* (Buenos Aires), 20 de abril.
- ANÓNIMO (1943), «Un poeta breve y profundo», *El Pueblo*, 13 de noviembre.
- AQUILANTI, L., y F. BAREA (2014), *Todo Cortázar. Bio-bibliografía*, Buenos Aires.
- ARABEU, Th. (1946), *Orquesografía*, Buenos Aires, Centurión.
- ARIAS CAREAGA, R. (2014), *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*, Madrid, Sílex.
- AYALA, F. (1983), *Recuerdos y olvidos. II. El exilio*, Madrid, Alianza.
- BARRENECHEA, A. M.^a (1983), *La génesis del texto: Rayuela y su Cuaderno de bitácora*, coautor J. Cortázar, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- BATAILLON, M. (1951), «Cancionero llamado *Flor de la Rosa*», *Bulletin Hispanique*, LIII-2, p. 227.
- BATAILLON, M. (1991), *Érasme et l'Espagne*, ed. de Ch. Amiel, texto de D. Devoto, Ginebra, Librairie Droz, 3 vols.
- BATRES, I. (2014), *Cortázar y París: Último round*, Madrid, Ediciones Xorki.
- BIANCHINI, R. (1945), «La escultura de Lorenzo Domínguez», *Égloga* (mayo-agosto; Mendoza), 4-5.
- BIANCHINI, R. (1946), «*Canciones contra mudanza*, por Daniel Devoto», *Égloga*, 6 (sept.-oct.).
- BIANCHINI, R. (1946*b*), «Sergio Sergi, xilógrafo», *Égloga*, 9-10 (marzo-junio).
- Biblioteca Devoto Valle-Inclán* (2007). [Catálogo subasta de la galería Fernando Durán, n.º 297; 22, 23 y 24 de mayo de 2007, Madrid].
- BONET, J. M. (dir.) (2013), *Rayuela. El París de Cortázar*, París, Instituto Cervantes.
- BORGES, J. L. (1947), «Los teólogos», *Los Anales de Buenos Aires*, II, 14 (abril), pp. 50-56. [Con una ilustración de Juan Otano].
- BORGES, J. L. (1947*b*), «La casa de Asterión», *Los Anales de Buenos Aires*, II, 15-16 (mayo-junio).
- BOSCO, J. E. (1952), *Obras*, Buenos Aires, Ediciones el Ángel Gulab, 2 vols.
- BRION, M. (1954), *Leonardo de Vinci*, trad. de A. Bernárdez, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- CABAÑAS, P. (1984), *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- CARTIER, H. (1982), *Óscar Capristo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Educación y Justicia).
- CASTIGLIONE, B. de (1949), *La música en El cortesano*, introd. y notas de E. Krebs, Buenos Aires, Gulab y Aldabador (col. Cuadernos del Eco). [Apéndice sobre vocabulario musical, histórico y mitológico de la obra de Castiglione según la traducción de Boscán].
- CAZAUX-KOWALSKI, Ch., J. GRIBENKI e I. HIS (dirs.) (2015), *Solange Corbin et les débuts de la musicologie médiévale*, Université de Rennes.
- CERNUDA, L. (1948), *Tres narraciones*, Buenos Aires, Ediciones Imán (col. Los Ecos). [Dibujo de la portada de R. des Vents, viñetas de Carlos León].
- CERNUDA, L. (1998), *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza.
- Colombo. *L'Art du livre* (s. a.), Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Dirección General de Relaciones Culturales.
- CORRADO, O. (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires, 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- CORRADO, O. (2012), *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- CORREAS, J. (2004), *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*, Buenos Aires, Aguilar.
- CORREAS, J. (2014), *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*, Buenos Aires, Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara.
- CORREAS, J. (2014), «Pieza única para coleccionistas», en L. Aquilanti y F. Barea, *Todo Cortázar. Bio-bibliografía*, Buenos Aires, pp. 13-18.
- DALMAU, S. (2015), *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*, Barcelona, Edhasa.
- DIEGO, J. L. de (2006), «1939-1955. La “época de oro” de la industria editorial», en *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 91-123.
- DÍEZ DE MEDINA, F. (1938), *El arte nocturno de Víctor Delbez*, Buenos Aires, Losada.
- EXIMENO, P. A. (1949), *Autobiografía inédita*, introd. y notas de D. Devoto, Buenos Aires, Gulab y Aldabador (col. Cuadernos del Eco).
- FANTONI, G. A. (2017), *Luz en la tormenta. Arte Moderno entre dos guerras*, Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» / Ministerio de Innovación y Cultura.
- FERRARI NICOLAI, M. (1939), «Devoto, Daniel Jesús, *Tres canciones* (Un cuadernillo de poesía)», *Estudios*, t. 61, 333 (marzo; Buenos Aires), pp. 281-282.
- GARCÍA GUAL, C., y D. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE (2015), *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA TEJERO, M., y M.^a T. MOLINOS TEJADA (eds.) (1986), *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos.

- GHIANO, J. C. (1946), «Canciones contra mudanza», *Cursos y Conferencias*, 177 (diciembre), pp. 179-181.
- GIONO, J. (1946), *Nacimiento de la Odisea*, trad. de J. Cortázar, Buenos Aires, Argos.
- GOLOBOFF, M. (2014), *Leer Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- GÓMEZ, Miguel Á. (1941), «Daniel J. Devoto, *El arquero y las torres*», *Huella*, 1 (Buenos Aires), pp. 62-63.
- GONZÁLEZ CARBALLO, A. (1944), «*Libro de las fábulas*, por Daniel Devoto», *Crítica* (Buenos Aires), 16 de enero.
- GORDON, S. (1980), «Algunos aportes sobre crítica y jazz en la lectura de *El perseguidor*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, octubre-diciembre, pp. 595-608.
- GUDIÑO KRAMER, L. (1944), «*El libro de las fábulas*, por Daniel Devoto», *El Litoral* (Santa Fe), 1 de junio.
- GUTHMANN, F. (1997), *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée*, Buenos Aires, ATUEL.
- GUTHMANN, N. (2009), *Fredi Guthmann (1911-1995)*, Letemendi.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2014), *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL).
- GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, I. (2014), *Historia del arte en Mendoza*, Universidad de Champagnat.
- HEIDEGGER, M. (1979), *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1930), *El retorno de los galeones*, Renacimiento.
- HERRÁEZ, M. (2011), *Julio Cortázar, una biografía revisada*, Barcelona, Al Revés.
- El jazz en la obra de Julio Cortázar* (2013), Madrid, Fundación Juan March. [Edición digital].
- JONQUIÈRES, E. (1949), *Crecimiento del día*, Buenos Aires, Losada.
- HOUGHTON, Lord (1955), *Vida y cartas de John Keats*, Buenos Aires, Imán. Traducción de J. Cortázar.
- JURADO MORALES, J. (2012), *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- KANAKIS, A. (2010), *Gómez Cornet*, Buenos Aires, Fundación Alon para las Artes.
- LAFLEUR, H. R., et al. (1968), *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL.
- LARA GARRIDO, J. (2020), «Teoría y práctica de la imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)», *Creneida, Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8, pp. 337-351.
- LAURENT, L. (ed.) (2016), *Jane Bathori-Andrée Tainsy. Correspondance: 1935-1965*, selecc. y present. de L. Laurent, Riveneuve Éditions.
- LOEDEL ROIS, G. (2012), *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.

- Luz en la tormenta. Arte moderno entre dos guerras* (2017), Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» / Ministerio de Innovación y Cultura. [Edición digital].
- MARECHAL, L. (1997), *Adán Buenosayres*, ed. crítica de J. Lafforgue y F. Colla, Madrid y otros lugares, ALLCA XX (col. Archivos).
- MARTÍNEZ, D. (1949), *Poesía argentina (1940-1949)*, Buenos Aires, El Ciervo en el Arroyo.
- MESA GANCEDO, D. (1997), *La obra poética de Julio Cortázar*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MESA GANCEDO, D. (1998), *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Édition Reichenberger-Kassel.
- MESA GANCEDO, D. (1999), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Berna, Peter Lang.
- MESA GANCEDO, D. (2006), «Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar. “Estación de la mano”», *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*, 16 (julio-dic.; Universidad Autónoma de Puebla [México]), pp. 43-91. [Y en *Continuidad de Cortázar*, pp. 105-144].
- MESA GANCEDO, D. (2012), «Las verdaderas traducciones cortazarianas de John Keats», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 231-239. [Y en *Continuidad de Cortázar*, pp. 73-104].
- MESA GANCEDO, D. (2015) «*Pli selon pli*: Cortázar siguiendo a Mallarmé». [En *Continuidad de Cortázar*, pp. 45-60].
- MESA GANCEDO, D. (2014), «Hacerse un nombre. La trayectoria onomástica del escritor más tarde conocido como Julio Cortázar», *Letral*, 12 (junio), pp. 70-90, en línea: <http://www.proyecto-letral.es/revista/index.php?id_num=14>.
- MESA GANCEDO, D. (2015), *Continuidad de Cortázar*, Madrid, Del Centro Editores.
- MESA GANCEDO, D. (2015), «De un cancionero (casi) apócrifo: *Larga distancia*», en *Continuidad de Cortázar*, Madrid, Del Centro Editores, pp. 105-144.
- MILTON, J. (1865), *The complete Poetical Works of John Milton with Life of the Autor and Dr. Channing's Essay on the Poetical Genius of Milton*, Halifax, Milner and Sowerby.
- MILTON, J. (1919), *The Oxford book of English Verse: 1250-1900*, Oxford / Clarendon, Ed. Arthur Quiller-Couch.
- MOLINARI, R. (1939), *Cinco canciones de amigo*, Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab.
- MONBALLIEU, A. (2012), «La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1919-1936)», *Bulletin Hispanique*, 114-1, pp. 383-410.
- MONTES BRADLEY, E. (2014), *Cortázar sin barba*, 3.^a ed. corr. y aum., s. l., Red Ediciones.
- MORA, C. de (2002), «La protohistoria literaria de Cortázar. *La otra orilla*», *La Licorne*, 60, (Université des Poitiers. UFR Langues et Littératures Poitiers), pp. 47-69.

- MOURE, J. L. (2002), «In memoriam Daniel Devoto», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXVII, 265-266 (julio-dic.), pp. 312-313.
- NOVERRE, J. J. G. (1946), *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Buenos Aires, Centurión.
- OLIVENCIA, A. M.^a (2006), *La creación musical en Mendoza (1940-1990). Trayectoria del maestro Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*, tesis doctoral inédita, Universidad de Mendoza.
- OLIVENCIA, A. M.^a (2003), «La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval», *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 3 (Mendoza), pp. 197-203.
- OLIVENCIA, A. M.^a (2014), «Historia de un joven músico belga», *Huellas Búsquedas en Artes y Diseño*, 8, pp. 61-68.
- OROZCO, O. (1950), *Las muertes*, Buenos Aires, Losada.
- ORTIZ GAMBETTA, E. (2012), «El escritor extraterritorial: una tendencia mundial», *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, XII, pp. 9-15.
- OTANO, J. A. (1948a), *Dibujos de Otano*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador. [Carpeta con 19 dibujos, de 36 × 28 cm. Es el ejemplar número 224 de 500].
- OTANO, J. A. (1948b), *Dibujos de OTANO*, Buenos Aires, 1948 [en la cubierta de la carpeta; interior: «El 4 de febrero de 1948 se imprimieron estos dibujos de Juan Otano en Rotaprint, editados por los Ángeles de Gulab y Aldabador, en casa de D. Francisco A. Colombo, Hortigueira, 552, Bs. As.】.
- El París de Cortázar* (2013), París, Instituto Cervantes. [Catálogo dir. por J. M. Bonet].
- PEYRATS LASUÉN, P. (2014), «Julio Cortázar: Una biografía musical», en *Jazzuela. El jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar*, Pallars (Lérida), Corre la Voz.
- POLITO, E. (1945), «Daniel Devoto, *Libro de las fábulas*», *Ínsula*, 7 (verano; Buenos Aires), p. 13.
- PUERTO, J. L. (ed.) (2003), *II Congreso de Poesía. Salamanca, 1953*, Salamanca, Amarú Ediciones.
- QUILLER-COUCH, A. (ed.) (1919), *The Oxford book of English Verse: 1250-1900*, Oxford, Clarendon, en línea: <www.Bartleby.com/101/> (consulta: 15 diciembre 2017).
- RILKE, R. M.^a (1935), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, París, Émile-Paul Frères.
- RILKE, R. M.^a (s. a.), *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Leipzig, Im Insel Verlag.
- RILKE, R. M.^a (1938), *Poesie*, trad. de M. Betz, París, Émile-Paul Frères.
- RILKE, R. M.^a (1937), *Poèmes*, trad. de Lou Albert Lasard, París, Gallimard.
- RILKE, R. M.^a (s. a.), *Der ausgewählten Gedichte anderer Teil*, Leipzig, Im Insel Verlag.
- ROIG MIRANDA, M. (-AÑO-), «La sátira anticultista en la poesía de Quevedo», en *Actas XIV Congreso de la AIH*, vol. III, pp. 485-493.
- ROMANO, E. (1980), «Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, pp. 105-138.
- RONCARD, P. (1938), *Œuvres Complètes*, texto establ. y notas de G. Cohen, París, Bibliothèque de la Pleiade, 2 vols.

- ROVIRA, J. C. (2017), «Lecciones tempranas de un maestro también de Literatura Hispano-americana», *Revista de Filología Románica*, 34, pp. 203-210.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2018), «Paso del unicornio, de Daniel Devoto, el libro gemelo de *Bestiario*, de Julio Cortázar», en *Cartografía literaria. En Homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, pp. 529-547.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2020), «El testamento lírico de Daniel Devoto: *Oda en el día de santa Cecilia*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, pp. 265-276. [Vol. sobre «La escritura como estuario de la crítica». Textos *in honorem* Túa Blesa].
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2021), *La valija del suicida (Eduardo Jorge Bosco en situación)*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., y L. RUBIO ROMERO (2021), *Daniel Devoto: Un pequeño gran editor*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- RUBIO ROMERO, L. (2015), *Daniel Devoto (1916-2001): compositor. (Aproximación a sus obras para canto y piano)*, trabajo fin de máster, Universidad de Granada.
- RUDEN, E. F. (1947), «Entre las alambradas», *Los Anales de Buenos Aires*, II, 14 (abril), pp. 20-23. [Con ilustraciones de Juan Otano].
- SACHS, C. (1947), *Historia Universal de los instrumentos musicales*, trad. de D. Devoto con la colab. de D. Berdichevsky, Buenos Aires, Centurión.
- SALAS, A. (ed.) (1949), *El Areito*, selecc. y notas de A. M., Salas Buenos Aires, Gulab y Al-dabahor (col. Cuadernos del Eco). [Música, canto y danza de las islas. El primer contacto del conquistador español con la música americana. Textos de Oviedo, Mártir de Anglería y Las Casas. Con un mapa de M.^a L. Laguna Orús].
- SALAS, A. (1950), *El llamador*, Buenos Aires, Ibn Gulab [en la cubierta, Losada].
- SALTO, G., D. BATTISTON y S. BERTÓN (comps.) (2020), *Los juegos de espejos*, Buenos Aires, Editorial Teseo.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1997), *Cántico espiritual. (Segunda redacción-CB)*, 4.^a ed., introd., revis. textual y notas al texto de J. Vicente Rodríguez, Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- SCARABINO, G. (1999), *El grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina (Cuaderno de Estudio n.º 3).
- SCHOLES, P. (1963), *Diccionario Oxford de la música*, trad. de D. J. Devoto, D. Berdichevsky y J. Cortázar, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2 vols.
- Sergio Sergi. Obra xilográfica completa* (1994), Mendoza.
- SERU, A. (1946), «*Canciones de la azotea*, por Daniel Devoto», *Criterio*, 598 (25 de julio; Buenos Aires).
- SHAKESPEARE, W. (1938), *The Works of William Shakespeare Gathered into one Volume*, Nueva York, Oxford University Press.

- STEINER, G. (2002), *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, trad. de E. Russo, Madrid, Siruela, 2002.
- STORNI, A. (1961), *Obra poética completa*, Buenos Aires, Ediciones Meridion.
- TELLERÍA, A. (1939), «Las ediciones de El Ángel Gulab», *El Orden* (Tucumán), 25 de julio.
- TEÓCRITO (1920), *Idilios y epigramas; Tirteo, odas anacreónticas*, Valencia, Prometeo.
- TEÓCRITO (1953), *Bucoliques grecs. I, Teocrite*, París, Les Belles Lettres.
- TOMASI, D. (2013), *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*, Buenos Aires, Seix-Barral.
- VALDIVIESO, J. de (1623), *Exposición paraphrasistica del Psalterio y de los cánticos del brevariario*, Madrid, Vda. de Alonso Martín.
- VALLS, X. (2003), *La meva caps de Pandora. Memòries*, ed. a cargo de Julià de Jòdar, Barcelona, Quaderns Crema.
- VEGA, G. de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica. Edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (1949), *La sombra Meyerbeer*, trad. de J. Cortázar, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor (col. Cuadernos del Eco). [Con una antología de opiniones de contemporáneos sobre Meyerbeer, y con un dibujo de Juan A. Otano].
- YOURCENAR, M. (1955), *Memorias de Adriano*, trad. de J. Cortázar, Buenos Aires, Sudamericana, 1955.
- ZAMORA VICENTE, A. (1950), «Sobre Daniel Devoto, *Cancionero llamado "Flor de la rosa"*», *Sur*, XIX (oct.-dic.), pp. 318-320.
- ZAMORA VICENTE, A. (1953), «Tres nombres argentinos», *Quaderni Ibero-Americani*, 14, pp. 321-323.
- ZAMORA VICENTE, A. (1953b), «Eduardo Jorge Bosco», *Ínsula*, 92, (15 agosto; Madrid), p. 9.
- ZONANA, G. (2005a), «Jorge E. Ramponi y el canon neorromántico del 40: su examen a partir de la correspondencia con Daniel Devoto», *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, 9-10 (Mendoza), pp. 151-176.
- ZONANA, G. (2005b), «Cartas de Daniel Devoto a Jorge E. Ramponi», *Piedra y Canto, Cuadernos del CELIM*, 9-10 (Mendoza), pp. 217-235.
- ZONANA, G. (2015c), «Julio Cortázar / Daniel Devoto. Proyecciones literarias de su amistad literaria en *Imagen de John Keats*», *INTI*, 79-80, pp. 51-69.
- ZONANA, G. (2008), *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*, Universidad de Mendoza.
- ZONANA, G. (2010), *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista.

OBRAS INÉDITAS DE JULIO CORTÁZAR

1. *Fábula de la muerte* (1941).—2. Una carta de Julio Cortázar a Daniel Devoto sobre el *jazz* (1949).—3. Carta de Julio Cortázar a Daniel Devoto (1951).—4. *Poemas* (1954).—5. Otros poemas

J. D.
FÁBULA DE LA MUERTE

MCMXLI

A Alfredo Enrique Mariscal, ya ido.
A aquellos que conviven la dulce pena de
perpetuarlo.

J. D.
16 de abril de 1941.
Agosto de 1941.

For we were nursed upon the self-same hill,
Fed the same flock by fountain, shade and rill.

MILTON, *Lycidas*

ORFEO

¡Oh, tela delicada,
Antes de tiempo dada
A los agudos filos de la muerte!

Garcilaso

I

Y tú, tendiendo la piadosa mano,
Probando a levantar el cuerpo amado,
Levantás solamente el aire en vano.

Garcilaso

La muerte y tú son ya una misma ausencia,
la misma rosa abierta en el desierto.
Música justa para tal concierto
canta en mi corazón su inexistencia.

(¡Crear un ser de tu no ser, qué ciencia
me abriera el agua del oscuro puerto!
¡Dióscuro, sí, para negarte muerto,
Cástor, resucitada adolescencia!

Librarte así, donante de tu vida
atada al desatarse de mi muerte,
columnata en las manos del acanto...)

— Retorno del ensueño, con la herida
que abre en el aire el llanto de no verte;
y nada más que soledad y llanto.

II

Acceder al silencio que te envuelve
sus raíces de hielo. Desnudarte
de muerte en mi recuerdo, eternizarte
con la gracia que en mármol se resuelve.

¡Así, feliz y jubiloso, vuelve
desde un pasado que tu luz comparte!
Guardarte así, clavel, dulcísimo arte
que tu imagen más pura me devuelve.

Para siempre. Conmigo tu alegría,
el brinco, el gesto azul, la travesura —
El tiempo llora en vano ante esta puerta.

Conmigo hasta el final, cuando una vía
conduzca por la tarde mi espesura
adonde yace tu espesura muerta.

MUERTE AHERROJADA

Que ny le temps, ny la mort, tant soit forte,
N'empescheront qu'au profond de mon sein
Tousjours gravez en l'ame je ne porte
Un œil, un ris, une larme, une main.

PIERRE DE RONSARD

I

No te lo llevas todo cuando ciñes
la voz al abandono del que yace;
en tu seguro paso se interpone
algo que sobrevive y te derrota.

Detenida en los lindes de la nada
—esta mano en la sombra, calcinándote—
no te lo llevas todo. Entre los brazos
ves deshojarse el aire de tu reino.

Búscame en vano el pecho que mantiene
la flor arrebatada a tu codicia
—imagen viva, solamente mía—.

Nada es tuyo en la esfera clausurada;
aquí el clavel, desnudo de cenizas,
con la fragancia del ayer persiste.

II

Búscame y abre el pecho que mantiene
la dulce esfera en aguas de su canto;
tu negación se abisma en el rescate
de un pájaro de espumas y un silencio.

¡Mata mi cieno, Despojada, hiere
la espesura cansada de mi río!
Sombra de plumas quedará del ave,
abolida canción ya nunca tuya.

Yo conservo el clavel que amé en silencio,
y alguien vendrá que recupere mi aire
más puro —defendido de tu signo—.

Teoría del amor con sus esferas:
el Ser, el ser de amor, el ser Idea;
trino y perfume en gozo de sí mismos.

III

Tanto sostuvo mi aire tu figura
que trasfundida en mi pasaje alientas
desde una infancia triste, con un perro
y un niño enfermo —tus primeras máscaras—.

Ámame y acaece en mi poesía
—pétalos asomados de tu cáliz—.
Ni tú ni yo creímos en el tiempo;
por ti en la nada se anegaba todo...

Pero vuelto al ayer lo perpetúo
más allá de tu sed, y lo consagro
— ¡tiempo de ahora, entre tú y yo, una espada! —.

Antigua sombra de mi cielo, llora;
me desgajo de ti y te soy ajeno,
mi amor y yo, en amor recuperados.

IV

Armonía del ser con su figura,
rota por tu codicia, ya pasado.
La ensimismada sombra que te sigue,
con ágil brinco era color y fiesta.

Algo te llevas, aunque duerma el ala
de la presa que cobras. Qué me dejas
más que un vacío apenas sostenido
por esta arquitectura de la sangre.

Rota está ya la síntesis que unía
oro de mediodía con campanas,
la espiga en el oleaje de su júbilo;

yo tengo más que tú, tengo la esencia —
pero qué amanecidas de vacío
vuelven mis manos de su vano reino.

V

A veces sufro cuando te preveo
junto al árbol lindero de mi senda,
asistida de manos caudalosas
entre perros callados y alabardas.

Si el día de la boda que nos ate
yo estoy solo de amor, desvanecido
en otros corazones, aplicado
sólo en mi ser al borde de la nada,

calcinarás mi nombre y su riqueza.
Yo sé desde hoy que tu garganta esconde
la sed de dar conmigo desgajado;

¡sólo un amor que conservara mi aire!
¡sólo un niño diciendo mis poemas!
Quién, por la noche, pensará en el ido.

VI

(A alguno, de este lado)

(Qué infinita riqueza será el premio
del alma que cobija mi presencia.
Trémula, ardida, verá abrirse el aire
en fuentes, en palomas, en acantos.

Pon el oído junto al verbo, y calla;
el juego de agua canta con sus peces.
Tuyo mi amor, una cabeza rubia,
cejas nocturnas y nocturna música.

Amé; preserva —sin saber acaso
que tu alma es ya la mía por el verso—
lo que por ti me salva de la muerte;

y si solo es silencio lo que escuchas,
pon el oído en el silencio, y calla;
alguna vez tu amor será la llave).

VII

Reunión.

Oye esta voz que va por ti en la sombra
y se acoge a tu lado, y te sonríe.
Algo queda en nosotros que nos une,
que ata la espada al labio de la herida.

Cuando vengas —entonces será el tiempo
de verano, con césped y calandrias—
nada persistirá que nos aparte;
yo te daré de mí la parte justa.

No pedirás, verdad, lo que no es tuyo
—en otro amor será ya lirio mi aire—
mientras discurra nuestro amor andar la senda

de entonces, con las manos recobradas,
mi ruiñón ceñido a tus halcones,
juntos hasta anegarnos en la noche.

AL IDO

I

No sé siquiera distinguir mi cara
cuando al encuentro herida por la sombra;
cómo podría asegurar si vives
un otro sol, un otro ser, eterno.

Acaso tu alma asista a la Belleza
que mana de sí misma y se contempla;
acaso, junto a un dios que te sonríe
dés como siempre sin temblar las manos.

¡Juegos del nadador ensimismado,
qué olvido del pasado cuando el río
fluye sin fin, inmóvil en su fuga!

Acaso, así, perdido en lo perfecto
seas como el narciso o la granada —
y de mi no haya nada en tu recuerdo.

II

Quién sabe donde empieza el abandono. —
Yo sólo sé que te preservo, mudo
y lacerado corazón de espuma,
con una sangre que en tu pulso falta.

Tu flor en su cristal de cielo aroma,
ya salvada de sed y de agonía;
quién sabe si asomada a mi pasaje
comprende —como un grito— esta batalla.

Te tengo aquí, perfume de una ausencia
que persiste en el aire del pasado,
redoma estremecida en su milagro. —

Acaso a veces, si te llega el canto,
ciervo de luz, desciendas a encontrarme
con una antigua jubilosa gracia.

Living you made it goodlier to live,
Dead you will make it easier to die.

SANTAYANA

CARTA DE JULIO CORTÁZAR
A DANIEL DEVOTO SOBRE EL JAZZ (1951)

[22, 23 y 25 de enero de 1951]¹

Danny boy:

¿De qué te sirvió el verano,
oh ruiseñor en la nieve,
si el *jazz* tan claro y tan leve
se te escapa de la mano?

Así te decimos Cernuda y yo, a razón de dos versos c/u, no necesito
decirte cuáles los suyos. Pero yo soy un alma paciente,

y con calientes tortuguitas tímidas
me detengo largas horas en las vidrieras
donde se exhiben las flamantes heladeras
que guardan el corazón de las magnolias y la verdímidas.

Por eso,

dado a la contemplación de los imposibles
y al recuento de los glóbulos de las estatuas,
paso por un ser de los más sensibles
que acepta libros y amigos llenos de erráticas.

Además,

oye venir la línea
trompo inmóvil de tiempo
que ciñe en movimiento
la fuga de la vida.
Jazz, el borde preciso
donde termina el labio
y no es música un canto
muerto apenas nacido. (1)

(1) Los discos son accidente mecánico, inescencial —aunque providencial: ámbar para la abeja—.

1 Fondo DD y MBVI de FLG. Escrito a lápiz, probablemente por Daniel Devoto.

No sin olvidar que

A mí me nace el verso y la medida
con fatal precisión, número interno.

Y que una buena «arte poética» cabe en esto:

Apolo, sí, mas hermanado a Orfeo.

Con el estudio de Havas carezco de recursos bibliográficos, lamento no poder rematar las citas, aunque las dos últimas —oh rubor— sean más pero un tanto viejas. Claro que

Où sont les *ragtimes* d'antan?

Y ahora voy a contestar, un poco triste, huraño,
porque no entiendo a mi gusto tu quinta carta del año,
porque tu nomenclatura de «producto» y de «proceso»
te viene muy bien a vos, pero a mí me deja el hueso,
ya que si acepto el proceso es que me agrada el producto...
(Vos te guardás el petróleo, dejándome el oleoducto).

Mejor seguir en prosa, ya que el verso me contiene, ¿y qué haré el año que viene si no alargamos la cosa? Cuento con tu voluntad de la que tengo harta idea, para seguir la pelea hasta encontrar la verdad.

(Intermedio: del 22 al 23 de Nero, en que reanudo este centón).

Primo, coincidido sorprendentemente en que hubiéramos hecho mucho mejor en medir las espadas, como en *Hamlet*, antes de empezar el duelo. Por no ajustar el vocabulario, estamos quizá hablando de cosas distintas. Acepto, pues, tu distingo entre «producto *jazz*» y «proceso *jazz*», que me servirá tanto como a vos.

Acepto la primera elucidación de tu carta, o sea, tirar a la basura de lo sobreentendido aquello en que coincidimos. *Ergo*: admito que el producto *jazz* no tiene nada que hacer con la sonata Bartok. Siempre lo admití. Lo reitero y lo enfatizo. Listo. A la basura.

Tu perfidia, tu *reptilious proclivity*, empieza cuando pretendés insidiosamente hacerme pisar el palito y que te acepte como dicotomía (o lo que sea) el par proceso-producto. Decís: «El disco de Perla White (¡oh canalla!) te gusta porque ves el funcionamiento de un ser humano que responde a sus propios estímulos...». Pues no, querido.

Si me gustara nada más que por eso, como un proceso,
NO TENDRÍA NINGUNA NECESIDAD DE ESCUCHARLO
UNA VEZ POR SEMANA.

Si me gusta escucharlo una vez por semana,
es porque

LO QUE ME GUSTA ES EL PRODUCTO, eso que llaman *jazz*.

—¡Ah! —dice Daniel Crocodile Devoto—. ¡Pero ese producto es pésimo!

—Sí —contesta Julio Bee Cortázar—. Es realmente pésimo. Es vulgar como las tanagras, populachero como los parlamentos del choricero en los parlamentos en Aristófanes, *corny* como las ornamentaciones del aduanero Rousseau. Estoy seguro de que Goethe se hubiera tapado las narices al oírlo.

—Todas esas cosas —advierde D. D.—, se insertan en una obra total que las explica, justifica y trasciende. Pero el *jazz* se propone como cosa autónoma, obra concluida y satisfactoria. Al menos lo pretende.

—Acepto el reparo —dice cínicamente J. C.—. Digamos entonces que el producto *jazz* es pésimo como

La Nochebuena se viene,
la Nochebuena se va...

o la Virgen tendiendo pañales en el prado. Esto —dentro de tu escala absoluta de valores— es pésimo por comparación con Paul Claudel.

Y como D. D. abre ya la boca para fulminarme, agrego rápido:

—Ya se, ya sé. Vas a decirme, como el viernes pasado, que el paralelo no vale porque el producto-poesía popular está tan denso de poesía como el producto-Claudel.

—Yo no he dicho nada de eso —dice indignado D. D.

— Bueno, la idea era esa más o menos. Y yo te contesto: Feliz de la poesía que puede darse igualita en lo popular y en lo culto. No ocurre igual con la música, ay, porque la música es arte de palacio, llena de sutileza y artimañas, y de escondías claves, y de cuartos de tono...

—La puta que te parió —me dice D. D., que es sumamente mal educado cuando se pone.

Tras esto, nos imponemos una pausa concentrada, y la seguimos en la siguiente forma:

—Vamos a dejar las comparaciones en paz —digo yo—. Voy a jugar lealmente, y prometo no manotear vitrinas ajenas.

—Dale —dice D. D., que no me cree.

—La cosa se interrumpió en este punto: Si lo que a mí me gusta es el PRODUCTO (que naturalmente lleva implícito el proceso que lo determina, porque eso es el *jazz*),

¿por qué me gusta una MÚSICA que tiene poco o ningún valor MUSICAL?

Respuesta: Me gusta porque en el *jazz*,

oh Daniel,

en el *jazz* el PRODUCTO ES EL PROCESO.

¿No lo ves, no lo quieres ver, te niegas a verlo?

Tan te niegas que me escribes este horror: «Descompuesto musicalmente, sus componentes no dan y eso tenés que aceptármelo— la menor idea cualitativa de la acción *jazz*; analíticamente, el producto *jazz* no arroja nada diferente de cualquier otro producto musical... etc.».

Claro que sí. ¡Seguro que sí! «Descompuesto», no queda la menor idea cualitativa de la acción *jazz*. «Analíticamente»... lo mismo.

PERO ES QUE EL JAZZ ES ESO QUE DESCOMPUESTO CESA DE SER JAZZ. Que solo se integra en la acción-producto; que no tiene causa-efecto como la sonata de Bartok. El proceso, en el *jazz* (¡oh dicotómico!) tiene como rasgo esencial que no se diferencia del producto. NO HAY CAUSALIDAD EN EL JAZZ. HAY INSTANTANEIDAD. El término *improvisación* —que también se da en Bach o Mozart, como bien me lo has enseñado— es una manera de designar este fenómeno de AUTOCREACIÓN, de música haciéndose a sí misma, escapada al control racional. Nada puede explicar mejor al *jazz* que los párrafos de la *Lettre du Voyant*, donde Rimbe intenta explicar la génesis del verbo poético.

(Leyendo esta carta me vino por primera vez la intuición de que el *jazz* era el surrealismo del sonido, la conquista de la libertad sonora que la sonata de Bartok somete al control de la lucidez).

—Ché, dejá hablar un poco —dice D. D., que se sale de sus casillas.

—Para eso tenés tus cartas, y tus provocaciones en casas de amigos y conocidos —le digo. En esta página mando yo. Aguantá otro poco.

Y le descerrajo este epítome:

Error de musicólogo que pisa el palito en su última carta, es hablar de «análisis» y de «descomposición». Esto cabe en la música culta, porque sus valores son estéticos, formales, apuntan a la duración y además el músico mismo es el primero en hacer de su intuición una obra, es decir, introducir la materia musical en formas, o directamente intuir la ya en formas que posteriormente aceptarán el análisis musicológico.

—¿Ah! ¿Y el *jazzman* no está forzado a meter sus intuiciones en formas? ¿No borda su improvisación sobre un esquema *blue*, o una melodía que se llama *Seis Bananas para que te rompas el ánimo en la calle*, baby?

—Claro que sí, muchacho —digo yo—. Pero ocurre que lo único que le queda al musicólogo para analizar ahí son esas formas previas (*blue*, *Seis Bananas*): tantos compases tónica, tantos dominante, tantos subdominante, vuelta tónica. En el *jazz*, la forma es como el molde del soneto: una vez que la preceptiva nos explica sus características, no hay más nada que hacer. Creo en cambio que las formas de la música culta...

—De las que no sabés nada —dice D. D.

—Ay —digo yo, y me callo.

Pero después me animo un poco y prosigo:

—Dejemos quietas las formas. Aludí a ellas porque en tu carta te acercás al *jazz* con instrumentos de director, y eso es precisamente lo que acaba con lo poco que el *jazz* tiene de comprensible.

Todo —hasta lo racional— puede, debe entenderse —dice D. D. que me repite en esta forma un párrafo de su carta.

—Entender simpáticamente, sí. No con «descomposiciones» que serán excelentes para entender a Mozart o a William Walton, y aun así no me

siento del todo seguro. Pero mirá, voy a mostrarte mi enfoque del asunto. Quizá vos, musicólogo, puedas decir: «La belleza de este pasaje mozartiano reside en que Mozart descubre esto o aquello, o hace uso de esto o aquello, o inventa, o altera, etc». Así, el musicólogo se queda contento, y está bien que así sea; siempre es bueno entender racionalmente algo, ayuda a dormir y a valorar. En cambio, en el *jazz*, lo que puede tener de bello,

EVIDENTEMENTE NO ES MUSICAL *STRICTU SENSU*,

si por musical se entiende algo reductible musicológicamente.

Lo que tiene de bello es

LA AVENTURA DE LA INSTANTANEIDAD IRREVERSIBLE, INCORREGIBLE, INSUSTITUIBLE. ¿Esto no es música? Bueno, yo le llamé «poesía», pero en el fondo se llama con un nombre secreto que ni yo ni nadie sabemos. Ese «ángel», ese «duende» que el *jazz* tiene para mí y no para vos, es su secreto, y solo por vía metafórica se puede tratar de intuirlo.

—Dale —dice D. D., resignado—. Te escucho. A ver el ángel.

—Procederé por la negativa. Decía en tu carta que un disco de Juana arengando a los franceses podría tener el mismo «valor» que una improvisación de *jazz*. Solo aquel que no ha latido con el *jazz*, que no ha sentido que el ritmo del *jazz* era una superposición de su propio pulso, o una corrección y un ejemplo para su pulso, puede incurrir en tan falso parangón. Enténdeme, Danny: el *jazz* negro se siente extra-auditivamente, uno advierte que el oído —y por extensión el sonido del *jazz*— son solo parte de ese hecho al que se asiste. El ritmo, que indudablemente define el *jazz*, es una vinculación simpática, incantatoria; bien lo sabía el Stravinsky de *Le Sacre* y el Ravel del *Bolero*: ritmo es comunicación entrañable, es permeabilización entre cuerpo y espíritu, entre arte racional y sortilegio simpático.

Y si al ritmo, ese primer contacto con las Madres, con las fuentes, ese pasaje del y al inconsciente personal y colectivo, le sumás la libertad de creación, es decir, la puerta franca para que el inconsciente (traducido por sonido en este caso) se lance fuera, en un acto de creación que tiene mucho de eyaculación

(por cierto que todo el *jazz* es altamente sexual, y que el estilo de un Louis Armstrong, por ejemplo, es perfectamente fálico),

Oh boy, el músico de *jazz* renuncia a su determinación humana mientras dura su placer, pierde identidad, cede para la música que es en él,

QUE ES ÉL,

deja de ser un hombre que hace música, para ser un hombre que se hace música,

y, claro, como eso no es ARTE,

el producto vale poco artísticamente,

poco musicalmente,

aunque se caiga en la paradoja de que la música librada a sí misma es menos música que aquella que el hombre produce artísticamente,

y es verdad: porque MÚSICA, lo que verdaderamente se llama MÚSICA,

no es la OBRA MUSICAL, no es la Séptima ni el Trío,

es

como de sobra lo vio y lo dijo Nietzsche,

DIONISOS,

las Madres, lo primordial, lo informe,

la latencia caótica que luego el espíritu del hombre filtra, organiza,

somete al espíritu apolíneo,

decanta, arquitecta, informa, cataloga, evalúa,

y Palestrina, Purcell, Monteverdi, Bach, Wagner, los hermosos cisnes del arte, la conquista prodigiosa del espíritu humano dominando lo informe.

El *jazz* es un asomo de ese informe atisbo primordial humano, sometido a formas groseras y sin complicación (*blues, ragtime*).

Por eso vale poco artísticamente,

pues no aspira a la duración —que es el sentido mismo de todo arte—,

sino al goce instantáneo; no aspira a la in-formación, pues le basta una estructura general para darse infatigablemente; no aspira a la belleza sonora, a la perfección estilística; en realidad, el *Jazz* no pone el acento en sí mismo,

como toda música que se respete (y, sobre todo, la de hoy, que ya se quitó de encima el lastre romántico),

sino que el *jazz* opta por ser ESO QUE ES SONADO, eso que yo invento y soy, que soy-invento.

El *jazz* elige el lado de dentro; su expresión es auto-placer, no placer para terceros. El *jazzman* no hace ninguna OBRA. Su producto cae en el olvido apenas dada (repito porque es importante: el disco fue un accidente feliz, la recompensa para los meros oyentes).

Y para acabarla: en tu justa observación sobre «*jazz* y escritura automática», te digo: reconozco que el producto poesía-automática da más, mucho más que el *jazz*. Pero mantengo que el proceso es análogo, y que si hay diferencias en la calidad de los productos, ello se debe a que los elementos de la música son mucho más simples y pobres que los de la poesía. Entiendo por *elemento* el sonido y el ritmo. La música es la más ARTE de las artes, porque de la nada, de una flautita y un tambor, ha sacado todo su enorme mundo. Eso se logró ARTIFICIALIZANDO, es decir, haciendo el arte de las artes; y por eso sus productos elaborados, salidos de la urdimbre de ese arte estupendo, están muy por encima de los elementos primitivos (sonido-ritmo) que el *jazzman* se limita a proyectar en su juego instantáneo y sin problemas. En la poesía, en cambio, el material elemental (palabras-conceptos-imágenes-intuiciones-todo lo que quieras) es RICO *A PRIORI*, es rico en sí. Acuérdate de que Rimbaud, para expresar su intuición de esa intimidad tenebrosa donde se prepara el poema, dice:

LA SYMPHONIE REMUE DANS LES PROFONDEURS (cito de memoria)

Es decir, que intuye algo rico como lo es la sinfonía (¡precisamente se busca una imagen musical, de la música culta, elaborada!)

Y POR ESO,

el poema automático nace más rico que el *jazz*, es más rico que el *jazz*,

PERO ES EL HERMANO GEMELO DEL *JAZZ*, nacido un minuto antes, y, por tanto, recibiendo el cordón rojo en el cuello (¿o es en un dedo?), y de ahí MAYORAZGO, dueño de lo mejor,

mientras *Jazz*, el menor, es el pródigo que se va de la casa y anda solo, y hasta se pone negro,

negrísimo,

como Earl Hines, Danny, como Earl Hines.

Ufs, no puedo más. Estoy engripado y sudando. La seguimos otro día.

Julio

CARTA DE JULIO CORTÁZAR
A DANIEL DEVOTO

9 de Mayo / 51¹

Mi querido Daniel:

Cuando te vea, te diré cosas, pero sé desde ahora que no serán las que quiero decirte; por lo menos no lo serán completamente, tendrán ese desajuste entre el sentir y el decir que a mí (y creo que a ti) nos ocurre a veces. Entonces me he puesto a escribirte esto, que no se refiere a tu valoración de *Bestiario*, porque de eso sí podremos hablar, y porque nada, realmente nada, tengo que oponer a una visión tan honda, tan clara, tan desmedidamente cariñosa.

Es de los demás que quiero hablarte, pero antes cerraré lo referente al libro con esto. Coincido en cada una de tus valoraciones, con la gratísima sorpresa de que *Lejana* te parezca mejor de lo que yo creía, y que admitas en *Ómnibus* una construcción que realmente fue muy calculada. Hablas ahí de «la raíz de nuestras oposiciones». Ojalá, Danny, hallara yo en cada minuto de mi día oposiciones tan claras como las tuyas, incitaciones a una palestra que a todos nos haría falta en este país sin controversia ni polémicas ni denuncias. (Nuestra oposición está, por cierto, en *panne*; hay que sacarla del barro en la camaSalas (lindo bicho verbal) y seguir adelante con ella). Y lo que ves de/en *Circe* y *Las puertas* es tan cierto. En realidad hay un solo relato con dos episodios: es la misma voz la que cuenta. Y que te gusten (porque son cuentos un poco «críticos», para mí y para los lectores) me parece una seguridad de no haber caminado mal por esa vía que la novela sigue y que pronto leerás.

(Ah, pero todo lo que me dices de *Bestiario* —el cuento— me hace tan *feliz*; te lo subrayo para romper un pudor, una gansada de argentino que cuida las palabras. Ese cuento vale para mí el resto; imagina si me hace feliz saber que te emociona y cómo te agradezco que me hayas dicho que esa emoción era ya llanto, aquí donde «no se estila». Y que veas (tan justo, tan justo) por qué es mejor que *Lejana*. Claro que ahí *me jugaba*, es tan cierto. En *Lejana* controlé y dispuse una máquina, pero en *Bestiario* (enfermo, con una fiebre loca, escribiendo entre canturreos y maldiciones, o temblando por abrazar una imagen [la del formicario, entera y pura, saliendo

1 Fondo DD y MBVI de FLG.

en la noche]) en *Bestiario* yo era todos ellos, hasta el tigre. Y perdón por haberte contestado tan estúpidamente tu pregunta sobre Rema y el Nene, no haber medido lo que iba por debajo. Qué espeso y torpe me has de encontrar tantas veces, tú que montas tus visiones con la visión del ajedrecista, y preguntas a veces cosas que serán contestadas mucho después, cuando la marcha de tu pregunta haya hecho su tiempo. (No me maldigas por esto; no estoy *retribuyendo* y lo sabes de sobra).

Ahora quiero decirte lo que me importa en un plano todavía más profundo. A quién sino a ti, amigo más acá de las palabras, entendedor (como yo, creo, a veces) de cosas que nos tocan y nos incumben y que en grande y hermoso estilo no serán nunca dichas, no deberán ser nunca dichas para que sean más ciertas y presentes. De lo que alcanzo a formular, quiero que sepas: con un inmenso orgullo recibo y acepto estas palabras: «Creo que nunca he encontrado en mi vida un balance tan fiel de ternura y discreción, de afecto y prudencia». Orgullo no porque sea cierto (y creo que lo es, en el plano del cariño), sino por ser tú quien me lo dice. Tú, que nos enriqueces con tu solo estar entre nosotros, con ese ejemplo admirable de ser y de hacer que eres. Me hace muy feliz que recuerdes el papel de un regalo de reyes. Es ahí, verdad, como otras veces en una mano que se apoya en un hombro, que lo que importa se comunica. No quiero entonces, aceptar o admitir su explícita referencia a una «admiración». No hay nada que admirar, pero me colma de paz saber que hay razones para el cariño. El aliento que tú —pienso también en Alberto y en Pocho, que es volver a pensarte— me han dado desde que nos conocimos (ese hecho sencillo y hermoso de conocernos y estar juntos) se llama hoy *Bestiario* como ayer fue *Los reyes*. Viví largos años solo, sin consejo, dado a un orgullo seco, a un hacerme a mí mismo sin controlar ni acicate.

Es de esto que quiero hablarte, porque lo mereces como nadie. Ya sabes que de mi pasado soy celoso y no lo suelto como a palomas. Quizá porque empezó hermosamente, en 1936, cuando acabé los estudios y anduve por la Facultad, y tuve conmigo a los camaradas que habían crecido conmigo en la Escuela Normal. Todo empezó tan bien y dos años después era un plato roto en el suelo. Tuve dos años de una felicidad punzante y libre, un negarme a ver el futuro, un querer salvar ese amor —bien puedo usar la palabra, en la que todo se resumía— de su inevitable pasaje. Fue entonces que escribí *Presencia* y te bastaría esta mención para comprender

(no te digo descubrir, porque siempre estuve seguro de que lo sabrías) lo que me colmaba. En 1939 aquello estaba acabado y yo, metido en la provincia, aprendía a vivir solo, me hartaba de lecturas. Pero entonces me negué a buscar gente, con vanidad e intolerancia escribí para mí, leí para mí —creo que el primer cuaderno de cuentos que te di en Mendoza te habrá mostrado ese egoísmo y esas anteojeras. No podía evitarlo. Estaba tan solo, y no creía posible salir de eso. En el pueblo hacía una vida monstruosa de encierro. Bajaba a B. A. los fines de semana, para encontrarme con los tres amigos que me restaban del Diluvio. Uno era Jorge —que no podía influir en mí; otro era Paco, que me quiso fraternalmente y que hubiera podido sacarme del pozo si no hubiera estado ya tan enfermo, tan vencido; murió en 1942, y la dedicatoria de *Bestiario* la merece literalmente: gustaba de mis relatos y a veces me los devolvía llenos de correcciones y disentimientos. El tercer amigo lo precedió en la muerte, el otro día se cumplieron diez años; era bueno y hermoso, pero no podía ayudarme más que con una simple ternura. Fíjate cómo me iba quedando cada vez más aislado, dispuesto a no ceder ese pasado que resumía en un nombre perdido, en un rostro entrevisto a veces en una librería, al pasar una esquina, con qué horrible delicia, todo lo que yo había querido alcanzar. Mi cobardía, mi flaqueza, mi incapacidad de rehacer un existir, me tiraba cómodamente del lado de la saudade. Un disco que había acompañado los años de felicidad, un *blues* como tantos, me hundía en lágrimas y varia cólera. Fue un tiempo en que bebí estúpidamente, en que me emborrachaba solidariamente o con pobres gentes del pueblo.

Escribí una novelita, planeé otra más grande —cuyo cuaderno de apuntes me robaste en Mendoza; mi corazón era una caja de botines.²

Después entré en la mansedumbre y hasta quise ganar el Premio Martín Fierro. Por no querer besarle el anillo al obispo me tildaron de rojo (era en los días de Baldrich y Olmedo). Cuando esperaba una terminación violenta de mi purgatorio pueblerino, Guido Parnagnoli me buscó (en base de un recuerdo de 8 años atrás un examen en F. y L.) para ofrecerme Cuyo. Acepté, lo mismo me daba. Y por fin iba a aprovecharme de mis fichas

2 No parece haber quedado rastro de este cuaderno.

inútiles, de mi amor por Valéry y por Rimbe [*sic*].³ Creo que todo eso pesaba, era una mano empujándome con la fuerza de tanto estar solo y esquivo, la noche en que crucé la calle para encontrarme contigo.

Todo esto suena idiota e inútil, pero cuando se recibe una carta como la tuya, hay cosas que se remueven dentro, hay como un deber de fidelidad que cumplir, un hueco que llenar. Comprendo oscuramente que lo que busco al echarme hacia atrás esta noche y contarte estas cosas, es echarme también a ti hacia mi tiempo de antes. Como queriendo iniciarte como amigo en ese entonces en que lo más hermoso estaba ahí y se dejaba mirar. Hoy sé que tú formas parte de ese tiempo clausurado. Créeme, nadie más ha entrado nunca en él, quizá porque será lo más puro que me lleve conmigo —si a uno le es dado quedarse con una imagen final bajo los párpados—.

Y te digo todo esto porque quizá no haya otro encuentro así explícito entre nosotros, y porque bien sabes que voy a marcharme. Después se podrán escribir cartas, pero serán cartas y no esto que ahora sube y busca tu oído y quiere aproximarle todo lo que el hombre puede decirle al hombre. Sé con toda lucidez el contorno de mi destino, y este año será el tiempo doloroso de las planchadas y los vagos planes de reencuentro —que nadie cree. Tal vez en todo lo que te he escrito no hay una sola razón valedera para explicar esto que llamo destino. Ten entonces la generosidad de aceptar que me calle otras, tal vez desde el otro lado me sea más simple (se escribe más cómodo en lo alto de las torres de Notre-Dame) continuar un día esto que no es siquiera una respuesta digna de tu bondad y de tu comprensión.

Julio

El día en que quieras mostrarle esto a Alberto, sabe que me parecerá muy bien. Mucho del cariño que pongo aquí es también para él.

No sé por qué escrúpulo de conciencia, quiero agregar aquí el nombre de Eduardo Castagnino al de los amigos del tiempo viejo. Me parecería injusto no hacerlo, en parte porque tú sabes que me merece un gran respe-

3 Era la manera coloquial con que se refería a Rimbaud, partiendo de las cartas íntimas de Lélian, es decir, Verlaine.

to, y en parte porque, al mencionar nombres, como lo hice más arriba, omití el suyo debiendo ponerlo. Gran Dios, esto parece un testamento. Pero tú ya estás habituado a mis documentos melodramáticos. (Si te fijas en la última palabra, verás que por rara cosa parece escrita por ti, especialmente «máticos»).

J. C.
POEMAS
(1954)¹

1 Fondo DD y MBVI de FLG. Abreviaturas en las notas aclaratorias:

- Pameos y meopas (PM)
- Poemas dispersos (PD)
- Poemas inéditos (PI)
- Le ragioni della collera (RC)
- Salvo el crepúsculo (SC)
- Obras completas (OC, IV)
- La vuelta al día en ochenta mundos (VDOM)
- Último Round (UR)

Respecto a los no identificados en *OC*, IV, puede ocurrir que hayan cambiado de título o de primer verso escapando a mi recuento.

Muerte de María

Notre-Dame, rue du Cloître

Como si manos fueran ángeles, así pequeños y agitados
y a la vez fijos en el vuelo, la piedra levantándose por siempre,
coronan la yacente,
son en María el círculo del tiempo que se enlaza.

Por fuera carcomidos,
hollados por el mar de los ojos rompiendo en sus orillas,
la gracia de la forma continúa,
como una espada de jacinto los protege,
y así velan, pulidos por la vigilia ajena,
petrificada eternidad de llanto.

Pero cada uno
en torno de María
bajo al luz de este farol
(la calle hueca, cuenco de laúd)
va arrojando de sí una diminuta sombra
que se aplasta en la piedra,
último resto de aquí abajo, última sangre
del pobre tallador que en plena vida osaba el Cielo.

Qué cercanía en plena noche, donde
María muere y resucita
como un gran golpe de arco entre
campanas.¹

1 No figura en *OC*, IV.

Notre-Dame La Nuit²

Ahí estas en espacio, oleaje de campanas,
insoportable libertad en toda tu estatura levantada,
mendiga, grave perra,
mira, yo simplemente asisto y esto
nace.

Del aborrecimiento que me humilla contra tu circo de espinas,
turbio diluvio, carro de holocausto que arrasa el pavimento,
devora este silencio donde escondido yazgo para estarte mirando,
desollado de insomnio, acostándome al filo de la plaza
para ser uno con tu sombra.

Odio la vanidad que te sostiene,
la irrisión de tanta mansedumbre, el pueblo de figuras que te corre por la
piel;
aborrezco la lenta preparación del juego,
gata sobre la alfombra donde se estrellan cabalgadas de reyes con antor-
chas,
la zarpa atormentando el orden de la noche,
sometiendo el fragor de la batalla, la anhelante ciudad
a tu pelaje de ceniza contra el tiempo.

Aceptarás esta avalancha de rechazo que contra ti me cierra,
el tráfico que más allá de toda lengua se une con tu cintura inabrazable.
Esto te digo, y muere. Pero tú sabes escuchar
el juego verdadero, el árbol del encuentro,
y en el incendio de maitines
una flagelación de bronce nos agita
enlazados a gritos entre
ángeles carcomidos y quimeras,
rodando en una misma imagen y debate
de leviatán, oh lengua roja

² En *OC*, IV, pp. 301-302, y en *SC*. Con variantes respecto a esta versión. Sin fecha en *OC*, IV.

que me repele y me vomita hasta
arrojarme a la calzada
como tu sombra, esa pared de tiempo.

Pero me yergo y me sostengo contra, madre de las lepras, tortuga infinitud,
y poco a poco retrocedo al canto original, a la pureza extrema,
al oprobio de la infancia, a la saliva dulce de la leche,
al existir en aire y fábula, al modo en que se accede y se conoce,
para conmigo hacerte pan, para en eterno desleírte.
Oh no fugues, marsopa, ésta es la hora en que
me atraigo al día cereal, al dulce gesto del pichel que danza el agua,
y ciego a la ciudad embisto los portales
bajo los órdenes que en vano te escudan de este amor,
salgo a tu centro en una danza de hoja seca, lengua de torbellino,
balbuceo del alma para incluirte y anegarte.
¡Oh noche, aquí está el día!

Otra vez es la sombra,
otra vez desde fuera te figuro,
vestido, solo, plaza.
Ahí estás liberada;
te miro desde mí, de tan abajo y vuelto.
Pero me yergo y me sostengo:
duerme, maraña de cristal. Yo soy tu límite,
tus muñones sangrando entre las nubes.
No hay otro amor que el que de hueco se alimenta,
no hay más mirar que el que en la nada alza su imagen
elegida.

París, abril de 1950

María³

Véalo tan alto
tan solo y desnudo
véalo por fin
el señor del mundo

Míreme tan baja
tan sola y callada
soportando apenas
todas esas cargas

Estas gentes creen
que conozco a mi hijo
como un cofre guardo
algo apenas mío

Lo abren y lo cierran
sin decirme nada
van poniendo lino
de amor y alabanza

Soy solo María
pero no comprenden
que un suplicio ajeno
me nimba la frente

No sé por qué vine
ni si fui elegida
Todo estaba escrito
para mí María

Sufro sin embargo
mirando a lo alto

3 En *OC*, IV, pp. 403-404, cambia el título «Voz de María», y en *RC*. Con la puntuación normalizada.

Una sangre mía
salpica mi manto

No sé por qué muere
pero tiene sed
Tal vez es lo único
que de veras sé

Via Appia Antica⁴

Las amistosas lagartijas de la Via Appia que no huyen a la mano,
que solo evaden la caricia con finos movimientos de ajedrez,
preparán incansables por el espejo del tiempo
y sentiré sus patas delicadas andar por mis oídos.

Oh campo del pasado, fragor de tantas tumbas estropeadas
y que quisieran encender sus lámparas,
proclamar los honores y los fastos
que fueron Quinto, Marco, Rufo, los tributos,
las batallas perdidas y ganadas,
el esqueleto riente de los dados,
la recompensa o la venganza, los navíos del trigo, las calendas, el fasto
de cortesanas y reciarios y habas verdes.

Pequeño vientre vegetal, la lagartija corre
sobre el polvo famoso, y lo devora
en sus formas compuestas: una mosca,
un fragmento de piel, un tallo leve
que apoya la raíz sobre la lengua
reseca de oradores, de estetas, de vanidosos generales.

4 No figura en *OC*, IV. Incluido en *PI* (2009).

Villa d'Este⁵

La entrelazada vid, el surtidor
que triza el aire con un huso de alegría,
repetición al infinito
de una sonriente nada, el agua.
Aquí se aprende a comprender el salto
del danzarín, su imagen de humo,
el peso aterrador de lo liviano, el necesario
seguir llevando entre los dedos
el ovillo del tiempo. Vamos,
los dioses duermen en las grutas,
ellos que de la vida tienen como el revés de cada espejo,
oh sabios, oh tristísimos.

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

5 En *OC*, IV, p. 361, y en *PM*.

Rota di San Romano⁶

Un suspendido azar, tregua de vida
Concertada en espejos que respiran,
Cunde entre caballeros y caballos;
El tiempo cristaliza en el topacio
Lúcido de esta guerra ya infinita.
La turbia crónica entra en perspectiva:
Organizado caos de aire, el cuadro.

6 En *OC*, IV, p. 384, y en *RC*.

Los dióscuros

Vaso griego del museo del Vaticano.⁷

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

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

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

7 En *OC*, IV, pp. 298-299, y en *SC*.

Don Juan⁸

Las dulces recompensas nocturnas,
el ciego encuentro que desangra los brazos, los gemidos
y el verde amanecer del goce, la caída
en el clamor de la carrera sin llegada,
y el desligarse tibiamente, el gesto
de la caricia que prolonga en el hombro su pequeño leopardo,

todo lo doy a cambio del deseo.

8 En *OC*, IV, p. 517, y en *PD*.

Los espejos la tiranía⁹

Espejo feroz, ¿es necesario que me tires a la cara
la copia de este mundo?

Una cara, dos caras, un pez, dos peces, una nube, dos nubes,
oh contaminación del tiempo, réplica al infinito de la estatua.

La Venus de Milo,

la Venus de Milo,

la Venus de Milo,

la Venus de Milo.

Grr: un perrito verde le pasa al lado
sin mirarla. ¿Usted es inculto, perro?

Grr: yo soy el sin espejos.

9 En *OC*, IV, p. 380, y en *RC*.

Se le lengua la traba¹⁰

Cuando digo oír de una lectura que tiene el hábito de la persona, me siento pensado a inclinar bien de ella.

Avellás Nicoláneda

Mueven las ganas y blancan
en dos jugadas. ¡La fresca que repausa!
Salgamos todos a cazar
los rinopótamos y los hipocerontes. Pero, ay,
tanto va el rompe a la fuente
que al fin se cántaro...
¡¡La rata quiere saber de lo que se puebla!! (Cabildo
del grito abierto). Sí, en los niños
los únicos argentinos son los privilegiados. Pues esta tierra
no estuvo nunca atada a la bandera
de ningún vencedor de carros. Y Noble
nos puso como a un dios sobre un tábano despierto
para picarlo y tenerlo caballo.

(Usted empieza cuando el espectáculo llega,
de manera que mejor
no te hermás, metano).

10 En *OC*, IV, pp. 378-379, y en *RC*.

Maniqueo queo queo¹¹

Las dos águilas paralelas planean sobre la cabeza del hombre
como la presencia coincidente del sí y el no
como la noche y el día
pero son dos águilas en el cielo y en el cielo será tal vez la leche transparente donde

los pensamientos van a crecer en burbujas y a reventar
pero son dos águilas no dos pensamientos que planean en ese cielo
que será tal vez la cabeza del hombre vista por otro
que tal vez no sea un hombre y pueda entonces ver así una cabeza
y comprender las dos águilas que planean paralelas en el cielo
mientras el hombre agobiado es una cabeza sostenida por dos manos
que en la inutilidad de las mejillas se quedan iguales a dos arañas blandas.

Esto quiere decir cómo la inutilidad y lo útil están en la mirada del hombre
y el encuentro y la pérdida
la necesidad y la gratuidad
el perro y el gato
la comunicación inmediata o la larga maldición de los números equivocados.

Dos águilas.

Esto hace además de problemático caminar alegremente por la calle
porque en el mismo momento o dos años después no se caminará alegremente por la calle

y qué es un mismo momento

o dos años

si el hombre es el mismo, si solamente las cosas pasan por él, pero por qué tienen las cosas que pasar por él,
por qué tiene que ser Nueva York, Berlín y Buenos Aires,
una novela, después otra, después el cine, después un beso, después fideos finos,

y por qué antes no había comas y ahora empieza a haber

y de golpe no hay más y seguimos como antes

y las dos águilas paralelas planean sobre la cabeza del hombre.

11 No figura en *OC*, IV.

O sea que no todo es lo mismo y échele usted un galgo¹²

Vamos a jugar a que todo desaparece
a que no queda nada
solamente un ratoncito

Ahora este ratoncito sale y camina
primero en línea recta pero es que no hay líneas rectas
o en círculo pero no pasa nada no vuelve al punto de partida
De todas maneras anda pero no hay andar
y entonces no se mueve pero no hay no moverse
y este ratón empieza a entender de otra manera el asunto

Primero se pregunta si no estará soñando
pero está despiertísimo ve su cola sus patas sus bigotes
y en sí mismo es un algo satisfactorio y tibio
aunque ya no haya nada
Tranquilizado al respecto decide la invención
el arriba muchachos el hágase todo
la luz el queso la crema las polillas la oscuridad donde se está seguro
la luz donde se está contento

La invención de un mundo corre a cargo del industrioso ratón
que instalado en el centro mira crecer su reino
y alegremente estira las patas hacia el gruyere sabroso
y piensa en la ratona que inventará al final
la ratoncita blanca virginal codiciable
y las mil cosas que contendrá el futuro porque ya pronto cesará de crear
pronto no necesitará ser su propio dios podrá dormir echarse patas arriba
en una cueva perfumada de chocolate y canela y blancos pelillos de ratona

Así piensa contento el ratoncito
y se da la vuelta satisfecho
Y HAY UN GATO

12 No figura en *OC*, IV.

Sapo profundo¹³

Sapo profundo que desde más atrás de la conciencia vives,
enorme corazón verde latiendo cara a cara con la estrella,
guante nocturno de una mano que se posa en la tierra
para escuchar el pulso.

Inútil preguntarte; en tu feliz estupidez
se hace pedazos el espejo.

Ni tenerte en la mano, sentir tu peso frío,
escuchar tu latido que no divide tiempo alguno.

Sí, todo ocurre fuera,
como una boca de vacío estás a nuestros pies,
devorando en tu sola ignorante indiferencia
nuestras riquezas, nuestro vasto mundo.

Y no es con ser un sapo
que salvaremos nada.

París, 3/3/52.

13 En *OC*, IV, p. 380, y en *RC*. En *OC*, sin fecha.

La viuda¹⁴

Prison de la Santé.

Con delicados movimientos lo rodeo,
lo acerco a mi ofendida soledad,
buscando en él la réplica ardorosa,
la marital conjugación.
Trato de no ofender su resistencia virgen,
ciño su cuello en la flor de mis oscuras manos,
y lo proclamo esposo con la fuerza terrible
de un deseo muriendo en un deseo
desde que vivo y amo.

Entonces la viudez, como si un filo
lo arrancara de mí.

14 En *OC*, IV, p. 397, cambia el título por «La veuve». Y en *RC*.

Ahogado¹⁵

No te dejes la máscara, te ven.
No eres estatua ni parábola: entra
en tu verdad de obligación. Los huesos
ladran como los perros, sin halago.
¿A qué luna te ofreces boca arriba?
Tu muerte no nos sirve, no te sirve.
Esta noche prosigue, esa victrola
en el recreo del balneario ronca.
Te quitaré una mosca de la cara,
pero que sea la última: mañana
a trabajar de firme. Que no quede
más que tu nombre y profesión
en la hoja de noticias policiales
con que empaquetan las legumbres.

15 En *OC*, IV, p. 576, y en *PD*.

El inocente

A Eduardo Jonquière¹⁶

Con cuchillos, con agujas,
inolvidarle el rostro para siempre.
La boca que no mentía,
las mejillas pulidas,
la paz de las pupilas.
Mirad al inocente, qué vergüenza del hombre,
qué escándalo en el día, en las moradas
donde la ley cuelga en su marco.

¡Con cuchillos!

16 No figura en *OC*, IV. Pero sí en *PI* (2009).

Orden del día¹⁷

Después el grito. Pero antes ese corte contra la luz,
la negación alzando su espiga negra: Dios te ignora.
Pero grita, mujer, grita, muchacho violado,
estás solo en la danza, hasta el verdugo miente.
Tal vez de tan incierto giro te nacerá el sistema
para achicar la barca. Un día
gritarás antes. Entonces las espadas serán polvo
para tu paso.

17 No figura en *OC*, IV.

Nocturno¹⁸

Tengo esta noche las manos negras, el corazón sudado
como después de luchar hasta el olvido con un ciempiés de humo.
Todo ha quedado allá, las botellas, el barco,
no sé si me querían, y si esperaban verme.
En el diario tirado en la cama dice encuentros diplomáticos,
una sangría exploratoria, lo batió alegremente en cuatro sets.
Un bosque altísimo rodea esta casa en el centro de la ciudad,
yo sé, siento que un ciego está muriéndose en las cercanías.
Mi mujer sube y baja una pequeña escalera
como un capitán de navío que desconfía de las estrellas.
Hay una taza de leche, papeles, las once de la noche.
Afuera parece como si multitudes de caballos se acercaran
a la ventana que tengo a mi espalda.

Firenze, 30/03/1954.

18 En *OC*, IV, p. 129, y en *SC*.

Tumbas romanas

Via Appia¹⁹

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

y les cede, con lástima furtiva,
un vuelo de palomas.

19 En *OC*, IV, p. 299, y en *SC*.

Venecia²⁰

El caracol de la laguna
guarda los ecos del pasado.
Aquí el león, aquí San Marcos
velan de pie entre tanta tumba.

Una ceniza de palomas
y un artificio de linternas
traman la fábula que cierra
la blanda estela de la góndola.

Sobre las mismas piedras rosa,
sobre las mismas aguas verdes,
los hombres y su vida breve
beben el vino de la hora.

¡Eternidad, oh entrega al tiempo!
La duración nace en la fuga...
Única, sola, la laguna
guarda las obras de los muertos.

(Ceder, astucia de la carne,
a una materia más espesa
la obra de amor, dura belleza
que burla el tiempo y lo rehace).

Así de noche, las linternas
salpican de oro la laguna:
es otra vez la arquitectura
del hombre que urde sus estrellas,

20 En *OC*, IV, pp. 243-244, y en *PM*.

Otra copia en un folio suelto, mecanografiado; es copia de papel carbón. Doblado en cuatro partes como por haber estado cerrado en un sobre. Con la dedicatoria autógrafa «A Daniel, Julio, 1954».

que alza del agua esta Venecia
como una rosa entre las tumbas.

Un canto italiano

A Fredi Guthmann²¹

El presente como un cuarto de estucos y tapices, con muros
falsamente profundos para ojos que consienten.
La puerta, ahí, y también una ventana.
¿Cuál devuelve al pasado, cuál contiene el futuro?

Esta columna socavada sabe más,
pero no cede su lenguaje de ceniza
como si para abrirse paso en la moldura cruel
nos fueran necesarias otras manos que estas pobres
sostenedoras de manzanas y cuchillos.

¡Identidad, reunión! ¡Oh exilio hermoso!
Es dulce este divorcio que nos quema despacio
y luchar con el tiempo sigue siendo
la luz de cada hoguera, la gracia en cada paso.
Barca al mar, oh naranja colgando del azul,
brillo de peces contra lo profundo!
Veo en la ola un signo sin objeto, crece
como la muerte en cada fruta, estruendo
de aire en pedazos. Quémate, cigarra,
nada transcurre mientras cantas, mientras
el día suspendido de tus élitros
sea una baya dulce de guitarras.

Doy nombre a cosas claras: este trozo
de pensar es Italia. ¿Qué presente
menos manchado de pared, menos opaco?
Esponja meridiana, calabaza sonora,
y en el continuo de las rutas, entre laureles rosa y piedras
este poroso ser, este instante que dura.

21 En *OC*, IV, pp. 362-363, y en *PM* sin la dedicatoria. El poema lo incluyó en cartas dirigidas a este y a Eduardo Jonquières.

Entonces, que el desgarro del amor desahuciado,
la sandalia quemada por el viento, la noche
con todas sus estrellas pesando en las espaldas,
sean reunión. El grillo asoma,
se quiebra un mimbre. ¿Y esto fue, será,
o solamente está ocurriendo? Mira,
bebe de cada fuente. En ti beben los muertos
y la sed del futuro. No te olvides
sin que un nuevo verano de gavillas
te dé derecho a olvidar. Ni años
los viejos años. Ellos duermen
en tu vigilia, y velarán como ese grillo
en la penumbra de tu sueño.
El aposento con estucos y tapices
cede al ser que lo habita, como cede la jaula
si su pájaro canta.

Despedida del Támesis

Waterloo Bridge.²²

Hermoso y triste, como un pavorreal que sostuviera
con su irisado movimiento el ritmo de una vieja pintura,
pasas por ti mismo, río sigiloso,
con la tersura del párpado sobre el ojo combado.
¡Esta continua construcción, este temblor
de libertad difícil bajo el tiempo!
Ser tú, ser yo; y ser esa flecha
capaz de establecer la ruta que invisible
se agazapa en el aire,
cortar por tiempo y embridar por rumbo
la carrera feliz del mediodía,
la necesaria máquina de muerte.
Y ser alegremente eso que sueña
boca arriba las fábricas, las quillas y las nubes,
para que flecha y muerte se den cita
en el exacto centro: una gaviota.

Abril de 1952.

22 En *OC*, IV, p. 612, y en *PI*. En *OC*, IV, sin fecha.

Leicester Square

Y su busto de Shakespeare.²³

Rodeado de delfines, un poeta
contempla la ciudad que corre en torno
con su traje de rojas verdes luces, sus niñas como flores amarillas,
sus geometrías de gorriones.
Silencio que protege las estatuas de una verdad mezquina,
nada temas aquí por el que arriba sueña,
aleja tus delfines retorcidos, tus muros de palomas,
déjalo en su ciudad que lo prosigue.

Exactamente igual que ayer es hoy,
y la barraca donde hervía la caldera de las brujas
arde esta noche con las luces del cinematógrafo.
Lo que sostiene el cambio es lo que nunca cambia;
sobre el solar que fue, como una cara, tantas cosas,
el mismo vuelo de aves hay, y el mismo andar de rubias nubes.

Deja, entonces, entrar en su ciudad al poeta,
no establezcas distancias entre lo inmortal y lo mortal,
cuando una misma mano que contiene ya su ceniza futura
es la que escribe las palabras de los dioses y los hombres.

23 En *OC*, IV, p. 613, y en *PI*.

Lines written in Berkeley Square²⁴

La mañana como un vino hace brotar el gozo que dormía en los ojos,
el reconocimiento de las manos contra una corteza de árbol. Ya
es primavera, abril el alto tiende al espacio su pavorreal hermoso.
Entonces este banco es como el centro del mundo me sostiene,
como el trono de Dios me deja presenciar las ilusiones de la tierra,
su henchida proa que abre nubes al viento y precipita sus espumas
en una alegre furia de vivir sin tiempo, un mismo instante eterno.
Leopardos de perfume suben del césped, y amarillas pupilas,
¡oh flores, ojos de la tierra!, sueñan lo que están viendo.
La vida es este juego donde gorriones, ramas y rumores de insecto
tejen una vez más la plaza, y la regalan
al dios del día, al hombre que se inclina.

24 En *OC*, IV, pp. 613-614, y en *PI*.

Los días¹

—Ánima bendita
me arrodillo en vos...

(Ronda infantil)

Ánima bendita me arrodillo en el recuerdo,
en las pesadas cucharas con su inscripción en alemán,
en la pantalla a flecos verdes de la araña del comedor,
en el sabor que ya no tienen los huevos pasados por agua,
la sopa de fideos y las fuentes de choclos.
Me arrodillo en mi piecita de niño solo, en los altos,
con sus dos ventanas al miedo nocturno,
y en las grandes falenas de cuerpo afelpado
y ojos que lucían como piedras, fantasmas
de sobremesa amable, cuando empezaban los mosquitos
y nos frotábamos las piernas con citronela...

La casa de Bánfield, palomar del recuerdo,
era en mis días los duraznos y el esplendor de las ciruelas remolacha,
con tanta agua corriendo en los canteros del jardín,
con tantas enramadas de tomates y glicinas.
Me acuerdo de las abejas, más grandes que estas de hoy,
con barrigas peludas, bebiendo en el charquito
al pie de la canilla,
donde también bajaban las avispas temibles
a pisar barro, a sembrar pánicos de fábula.

1 En *OC*, IV, p. 603, y en *PI*. La versión de *OC*, IV está cortada abruptamente y faltan 10 versos, por lo que puede considerarse un poema no publicado. En versión completa está en Universidad de Princeton; por algún error editorial, se incluyó incompleto en *OC*, IV.

Passage d'Oisy²

Passage d'Oisy, l'Étoile, barrios de pronto que se cambian
como el mimo al salir del biombo, tres en uno, eh Bip.
Al lado del erguido pavorreal Champs-Élysées,
esta menuda esquina pueblerina, rue St. Ferdinand,
el gris del buen París en su alto cielo y sus paredes.

Y sí, me acuerdo, qué hacerle a tanta sombra! El que se acuerda,
otra definición del pobre rey de la creación: el que suspira
en mitad de la dicha. Tómese una paloma y una jaula,
moraleja: volvemos a lo andado. Las perdices andarán por los campos
en Mercedes, en Casbas, en Chivilcoy la amodorrada.
En un poste, el tercero, de la isla Tenglo, sobre el azul profundo
pacífico chileno, un signo de recuerdo queda,
y siento cómo entraba mi cortapluma en la madera.
Espigas de la Pampa, molinos como espejos para la soledad,
caballos!
Anda al galope el Fiero, y la Prenda relincha por azúcar.

Azúcar, sí,
para el café ya frío, dos terrones.
Vamos yendo que es tarde.

2 En *OC*, IV, pp. 483-484. Fue a *UR* en 1969. Comienza con dos versos que no están en *OC*, y después hay otras variantes por lo que necesita un estudio.

La abuela³

Una viejita de ojos claros
me espera siempre en la ventana.
Tiene en la mano el mate amargo
y todo el mar en la mirada.

3 En *OC*, IV, p. 604, y en *PI*.

La patria⁴

Patria de lejos, mapa,
mapa de nunca.
porque el ayer es nunca
y el mañana mañana.

Guardo un olor de trébol,
una calle con árboles,
un recuento de manos,
una luz sobre el río.

Patria, cartas que llegan
y otras que vuelven,
pájaros de papel
sobre el mapa volando.

Porque el ayer es nunca
y el mañana mañana.

Roma, 1954.

⁴ No figura en *OC*, IV. Está entre los papeles de la Universidad de Princeton. No debe confundirse con el poema homónimo «La patria», en *OC*, IV, pp. 473-475.

Hölderlin¹

Criaturas de agua y césped son las nubes
Que ascienden sin violencia por las gradas
Del monte prodigioso, y salvan leves
El exceso temible del espacio,
Su dura resistencia imprevisible.
La liviana leticia las impulsa
Como faldas o anémonas o géiseres,
Y se ciernen más altas que el topacio
Durísimo del tiempo.
Los sauces desde el suelo las repiten;
Cabalgadas de pájaros discurren
Como profundas solitarias cosas.

1 En *OC*, IV, p. 266, y en *SC*. Mantengo las iniciales mayúsculas a comienzo de verso.

El amor, como un vino²

El amor, como un vino enfermo, va por el aire
escondido en las nubes, y no asoma
a la lluvia. Teñidas las espaldas
con la púrpura opaca de la tierra,
vaga por las laderas del espacio,
gira en un viento húmedo.

2 En *OC*, IV, p. 609, y en *PI*. Antes *UR*, 1969.

El estío³

El estío, las cosas de hermosos nombres, la alta percha de los pájaros,
esas continuas garantías para la esperanza que titubea,
cómo el pequeño país de la palma de tu mano donde refugio la boca
las contiene, las guarda y favorece
entre sus líneas mágicas.

3 En *OC*, IV, p. 609, y en *PI*. Antes en *UR*, 1969.

Mediterránea

*A Daniel*⁴

Los nobles parricidios, las estatuas
tronchadas por la fría hoz de la luna,
descienden en un humo de leyenda
al más profundo cielo de los hombres.

Venus de Milo, tu secreto es éste:
todos al fin yacemos en tus brazos,
y las caricias más prolijas nacen
de la invisible máquina amorosa.

Gioconda, eres un hombre disfrazado
de hombre que se disfraza de mujer,
y tu sonrisa goza del minuto
en que despertaremos al espanto.

Así las formas de Gorgona vuelven
como espejos que fueran golondrinas,
a repetir las abominaciones
que son la sal y el vino para el viaje.

⁴ En *OC*, IV, p. 259, y en *SC*. Dedicatoria a lápiz «A Daniel». Cambia en la edición de *OC*, IV por «Para el Pajarero y su estrella».

T. E. L. a Dahum⁵

Tu corazón que muele un trigo oscuro
como de miel, que teje abejas
pronto olvidadas, máquina de amar.

Oigo su grillo amargo
girando en la ceniza.

Hace frío, hace tiempo.

Ahora danza, Dahum, elude el peso
de tanto amanecer sobre tu rostro,
vence la noche que recuenta víctimas
con sus mil ojos crueles,

sé la distancia que separa un pecho
de la ternura. No te entregues, huye,
yo te amo.

5 No figura en *OC*, IV.

*Tedium vitae*⁶

Aquí se posa el tedio de la vida
como el polvo ceniza en los espejos,
cabellera sutil de tanto tiempo
perdido, del amor que se examina.

Agua de viento entre las manos cede
a un seco estar, a un árbol invadido
por continuos inviernos, pelo rígido
entre hojas disecadas y papeles.

Tedio de vida, aroma sin aroma,
tacto de nada entre los dedos juntos:
un nombre viene que no es ya su nombre,
una encendida rosa que no quema.

Así de pie y silente está el viajero
de la inmovilidad vertiginoso,
y gira sin caer, y ve su rostro
en el cristal del aire que no hiere

hueco por fuera y por adentro roto.

6 En *OC*, IV, pp. 401-402, y en *RC*.

Canción⁷

Solamente que te has olvidado.

Amor, eras amor,
vida, eras vida.
Solamente que te has olvidado.

El corazón olvida sus mareas
y por el mismo banco de la escuela
pasa un niño tras otro.
Y por un mismo espejo,
y por un mismo río,
siempre lo mismo, siempre,

pero te has olvidado.

7 En *OC*, IV, pp. 606-607, y en *PI*. Antes *UR*, 1969, desde «El corazón olvida...».

Estatua

de Maillol⁸

Desde el silencio que la habita
—su negro vino sordo dentro—
ánfora y pie del movimiento
danza en el tiempo de la arcilla.

La luz la elude y juega en torno
sus finas sombras matinales,
resbala sin tocar y evade
la luz más pura de este torso.

Un seno, un vientre, una rodilla,
remansos donde busca el aire
su clara réplica, el pasaje
de toda estatua hacia sí misma.

8 En *OC*, IV, p. 246, el poema «Estatua de Maillol», pero falta la primera estrofa.

Poema⁹

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.

9 En *OC*, IV, p. 268, y en *SC*.

Soneto¹

Cuando de los violines se levanta
diurna y solar el ave del sonido,
qué ceniza sutil tapiza el nido
donde a salvo del suelo el ave canta?

¡Sigue su vuelo, amor, pasa la planta
sobre el aire quemado del olvido,
sé el pájaro en su cielo renacido
a salvo de este peso que te espanta!

Mas ya la turbia viola se conjura
y urde la flauta su alba enredadera
en la crecida noche del preludio,

hasta que la ceniza es esta oscura
muerte del ave, y el amor la espera
vana del vuelo y su final repudio.

1948.

1 No figura en *OC*, IV.

Paloma muerta

A Eduardo H. Castagnino²

Cuánto pesan el verde suelo, el nudo
que ata tu leve sombra, los cendales
nadadores de ríos cenitales,
el estruendo final de este aire mudo.

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

En la mano del césped te sostienes
menuda perfección ensimismada
bajo el agobio cruel del mediodía,

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

1948.

2 En *OC*, IV, p. 235, y en *SC*.

Soneto³

Va por el aire un bando de algazara
cada vez que la imagen del verano
corre ceñida de agua y avellano
y con la frente sombra y luz separa.

El cielo, gruta vegetal, ampara
la breve flor y el pájaro liviano;
bajo el simple pretexto de su mano
la barca de la nube corre clara.

Y no duele estar triste en el instante
que es ya pasaje, el hilo que alimenta
por el aire su plata a la deriva,

aunque en la ardida imagen del amante
yazga el amor, oh nada donde alienta
la clara muerte de la siempreviva.

1949.

3 En *OC*, IV, p. 238 con el título «El alejado» y con variantes en los tres primeros versos: «Su flecha el leve ayer ya no dispara / si una vez más la corza del verano / se alza ceñida de agua y avellano».

*Tombeau de Mallarmé*⁴

Suma de ausentes voces esta nada
la sombra de una vaga sepultura
niega en su permanencia la escritura
que urde apenas la espuma y anonada

Si la sola respuesta fue confiada
a la lúcida imagen de la albura
ola final de piedra la murmura
sobre sí y se contesta ensimismada

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

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

1949.

4 En *OC*, IV, p. 237, y en *SC*. Cambia el inicio del poema invirtiendo el orden de los cuartetos.

También en *VDOM*, titulado «Tombeau de Mallarmé», incluye este soneto, pero alterando el orden de los dos cuartetos. Mantengo la falta de puntuación.

La voz de Dafne⁵

Supón que de verdad Dafne murmura
en lo que llamas queja de esta planta,
sin sospechar la dicha que suplanta
en verde luz la antigua criatura.

Siente temblar al viento mi cintura
donde se enreda el día que adelanta,
la voz multiplicada que te canta,
oh Apolo, pelo rubio en la espesura!

Río del aire, estremecida escala
donde la danza aprende la cadencia
y urden abeja y flor su claro juego,

te amaré, dios de la miel, tortura de ala,
con la misma encendida resistencia
con que te huí mujer y árbol me entrego.

1953.

5 En *OC*, IV, p. 242, y en *SC*; sin el artículo en el título y sin fecha. Con variantes en el verso 8: «¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!».

Adriano a Antinoo⁶

La forma de tu cuerpo se demora,
eco fragante, centro de este lecho
donde mi amor te abrió la voz y el pecho
buscando el balbuceo de otra aurora.

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

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

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

6 En *OC*, IV, p. 247, y en *SC*. Cambia «La sombra de tu cuerpo...»; y en el verso 10, «arde» en lugar de «urde», que es lo que tiene sentido.

V

Viaje aplazado

In memoriam Mario Albano¹

Al costado del río, con la cabeza al viento,
cubierto de irrisión y escondida ternura,
ceñido en esa dura juventud por donde entra la luna,
denunciando, exigiendo,
pequeño juez, pequeño juez, los vivos siguen!

Nunca un intercesor
ni el entender vicario,
nunca calcomanías ni postales.
El encuentro sin cita, la verdad reclamada,
boca contra boca, agua y sed una misma
manzana inalcanzada.

(No hay tregua, y el perdón
como una flor se corta con los labios;
la mano palpa el día
terriblemente breve,
la hermosura que avanza envuelta en trapos,
cae hacia adentro como un despeñarse).

En Buenos Aires, capital del miedo,
urgiste la cruzada
tejiéndote una cota que no sintió latir tu corazón
donde —sí, créeme— se hubieran agolpado las lluvias y los días,
y que quebró sin fraude, anónimo,
sin ser casi noticia.

1 En *OC*, IV, pp. 326-327, y en *SC*. En *OC*, IV, precedido de este comentario: «Poco antes o después de irme murió en Buenos Aires un joven poeta que era amigo de cafés, de rápidas entradas y salidas, misterioso y claro a la vez bajo un chambergo de ala baja, con una cara que recuerdo italiana, renacentista, oliva, una voz como de muy atrás, de muy adentro».

Te vimos reclutar jinetes de salida,
te vimos ordenar bastimentos de viaje.

Te lo deben, muchacho.
La imperfección se cumple rigurosa.

A la esperanza²

Alarga tus patitas enguantadas, esperanza yerta.
Enciendo un fósforo: caliéntate. Te alcanza.
Después contemplaremos nuestros rostros
uno en el otro. Y pensaremos cómo
ha cambiado.

Creíamos
uno en el otro. Ves, no se debe.
Estira tus manitas frías, esperanza.

Nada que hacer, el fósforo se apaga.

París, enero/53.

2 En *OC*, IV, p. 516; y en *PD*, sin fecha.

A una virgen³

Cierra pronto los ojos, pronto. Duérmete.
Soñarás, es seguro, pero eso se perdona. Aleja
ahora, aquí, ese guante dulce
que te busca los senos, duerme. Ya mismo, es necesario.
Protege tu mañana de labor y lecturas,
la familia sin tacha y los paseos donde se habla y se habla.
Estírate hasta el fondo de tu reino,
pon las manos debajo de la almohada. Duerme.
No pienses, no te acuerdes.
Tú no tienes un cuerpo. No sonrías en sueños,
podrías convocar las larvas deliciosas. Cuídate del roce
de las sábanas tibias en los muslos. Tú no tienes
muslos. Duérmete en seguida
como una niña buena,
hasta las ocho y treinta, hasta el espejo
fielmente igual de un nuevo día.

3 En *OC*, IV, p. 390, y en *RC*.

Le Dôme

Montparnasse.⁴

A la sospecha de imperfección universal contribuye
este torpe recuerdo que me dejas, una cara entre espejos y platillos sucios.
A la certidumbre de que el sol está envenenado,
de que en cada grano de trigo se agita el arma de la ruina,
aboga la torpeza de nuestra última hora
que debió transcurrir en claro, en un silencio
donde lo que quedaba por decir se dijera sin menguas.
Pero no fue así, y nos separamos
verdaderamente como lo merecíamos, en un café mugriento,
rodeados de larvas y colillas,
mezclando pobres besos con la resaca de la noche.

Enero de 1953.

⁴ En *OC*, IV, p. 202, y en *SC*.

OTROS POEMAS

Cuando destruya esta pasión la muerte¹

Cuando destruya esta pasión la muerte.
Cuando un terrón tan alto me separe
y la tierra sosiegue este delirio
me llamaré remotamente sin oírme.
La voz como una playa del imposible mar
que ansiosamente nutre
la destrucción celeste de mi cuerpo.

Tal vez palpe mis labios torpemente
y el rumor de los días y el eco de las horas
me darán su silencio de perdida distancia.
Quién sabe con qué manos lo compruebe
y hacia qué nueva soledad me lance.
La sola y nueva destrucción del alma
en el final origen de la nada.

Julio de 1952.

1 Fondo DD y MBVI de FLG. No figuran en *OC*, IV. En dos folios sueltos, mayores que los anteriores y de diferente papel, aparecidos junto a los de *Poemas* (1954) este y el siguiente. Sin paginar y sin título común, cada folio con un poema. Por cercanía pueden ser de Julio Cortázar, pero no tengo datos mejores de atribución.

Como un latido remoto regresando²

Como un latido remoto regresando
de tan antigua destrucción.
No ajeno. Ya iluminado de sí mismo.
Desprendiéndose.
Venciendo el sortilegio de imágenes
que lo rodea y destruye cristalizando deseos
en la lucidez del insomnio
recobrado dentro del sueño.

Siempre como un latido
concibiendo su desnuda claridad.
Ascendiendo. Despojándose.
Transformado en el vértigo
imprecisable de su pulso remoto
más lejano que todas las distancias.
Anhelándose
descifrando la soledad
como un enigma cambiante y elemental.
Deseo final del encuentro
ya contemplado solo.
Última soledad del regreso.

Julio de 1952.

2 Fondo DD y MBVI de FLG. No figura en *OC*, IV.

Un día como un viento³

Primera versión

Los olvidados llamadores, el triste grito de las águilas,
cuando del cielo [tachado 'como una luz'] en luz final el viento vespertino
[suprimida 'la', y añadido:] cae,
con su [añadido] hollar de hoja seca aplastan [suprimido 'pisan'] los números del

/ día,

en el sendero quizás llamas todavía tiempo.

Pero el amor, como una brújula, crece sobre la luna,
la soledad, oh labio [suprimido 'labio'] del olvido. Y no se sabe
si al final de avenidas en donde el césped copia [suprimido 'reza']
interminablemente el mismo número [añadido]

Un retorno es posible, un gesto como anidados búhos.

Y nada importa, nada vale [suprimido 'baja la tormenta del cielo gastado']
aunque un grito, una lágrima, un rumor de tortura sofocada
nos devuelvan al jardín de los veranos, y de las rosas crezcan
los cínifes del canto, la reconciliación desesperada
de tu boca en mi boca.

3 Fondo DD y MBVI de FLG. De este poema existen dos versiones autógrafas. Ambas con correcciones:

Primera versión: en una hoja de libreta, escrito transversalmente con tinta verde, por las dos caras y con correcciones numerosas con tinta sepia.

Segunda versión: en un folio de papel cebolla, pero escrito con pluma en tinta verdosa oscura con algunas vacilaciones y correcciones.

Segunda versión

Las olvidadas verjas [sustituye a 'Los olvidados llamadores'], el triste grito de las

/ águilas,

cuando del cielo en luz final el viento vespertino cae,
y no solo eso, la hoja con su lepra crujiente,
los huesos ordenados bajo la losa verde,
aplastan los números del día en los desiertos corredores
donde el tiempo es una niña cruel de ojos vacíos.

Oh candor de los días, pero el amor crece como la soledad,
clausura la puerta del olvido y guarda su llave
en la grieta del muro que encontraste buscando hermosas telarañas.

Ni el mudo llamador, ni el espejo empañado hablarán
aunque un beso, una lágrima, un rumor de tortura sofocada
nos devuelva al jardín de la rosa secreta,
al centro donde nacen los cínifes del canto.

Allí, al final, quizá me muestres con un gesto de vieja cortesía
que un retorno es posible, que copia el césped,
interminablemente,
el mismo número.

Daniel poeta⁴

Tu corazón, sapito ensimismado
flotando sobre un musgo de murmullo.
Tu corazón, burbuja donde muere
prisionero el último verano.

Daniel poeta

Tu corazón, sapito en [...]
flotando sobre un mus [...]
Tu corazón, burbuj [...] a donde canta
prisionero el penúltimo [...] verano.

Shorty y «Los reyes»
1951

4 Fondo DD y MBVI de FLG. De este breve poema existen dos copias autógrafas: Primera copia: escrito transversalmente Pequeña hoja de libreta de anillas, pero sin título y sin otras indicaciones.

Segunda copia: escrito a pluma transversalmente en cuatro folios —falta el tercero—, una copia incompleta, con el título «Daniel poeta». Varía el último verso y añade fecha y referencia a *Los reyes*, recordando la cercana edición del libro realizada por Daniel Devoto.

Una colección incompleta de poemas⁵

The listener

Al que me lee sus poemas

Tu voz en plena noche tiene de sacrificio
al que vírgenes tibias entraran por la sombra,
y hay en lo que profieres un aire de batalla
y un horizonte herido que se levanta y clama.

Yo te dije mis números de incesante desvelo
en un tiempo de ataque frontal y de navajas;
qué dormido dolor persiste en el silencio
que te doy como un ramo de porcelana y pieles.

Hablas, hablas por calles y tranvías y fuentes;
Hablas sin decir nada y hablas con los muchachos;
hablas desde el sombrero que abandonas a veces,
hablas por cada mano de tus voces innúmeras.

Escucharte decir es como estar muriéndose
entre ciegos desnudos y amanecidas rosas;
tu voz en plena noche se levanta del lecho
con la piel codiciosa de los jóvenes ciervos.

Desde libros horribles con hojas otoñales
que al abrirse confían ríos de sueltas letras,
soy el que escucha y vela, separando tus voces
para saber si a ellas baja a veces mi nombre.

5 Fondo DD y MBVI de FLG. Siete folios mecanografiados por ambas caras, sin paginar. Sin indicación de autor. Pueden haber formado parte de una colección más amplia parte de cuyas hojas se han perdido, ya que no tiene portadilla ni ninguna otra indicación o índice. Mantengo el orden en que llegan. Sustituyo las mayúsculas de los títulos. Son 14 poemas, de los cuales en las *Obras completas* figuran cuatro que certifican la atribución de la autoría del conjunto a Cortázar: «Apenas, apartando...» (OC, IV, pp. 575-576); «Estado civil» (OC, IV, pp. 603-604); «Versos a John Keats» (OC, IV, p. 464) y «Hansel y Gretel» (OC, IV, p. 572). El resto parecen inéditos o desconocidos.

Apenas, apartando...⁶

Apenas, apartando los ojos del jazmín, osa el aliento
posarse sobre el tiempo. ¡Cuánto muerto
con su flauta desierta, sus portales sin vano!
Así deriva por el mar la nave
donde un musgo creciente se decanta en las velas.
Apenas concebimos la soledad sabrosa
porque cada ser nos increpa la mueca
de una sola, sufriente soledad compartida.

A veces, sin embargo,
sobreviene un retorno, canta un ave de fronda su reclamo.
¿Qué enloquecidas manos nos citan a las fiestas?
Al corazón afluyen las lluvias del estío...

Temerosos oímos la distante llamada
como furtivamente, como un culpable recaer, y vamos
a sigilosos ágapes. El vino sabe amargo,
de cada flor irrumpen máquinas y relámpagos,
un perro lacerado que nos ladra
y tumbas en las viandas, y medusas.

De semejantes fiestas vuelve herido el poeta
A retomar el caracol de las marismas;
en su profundo oído susurra melancólica
la remota, lejana
música de una estirpe sin reposo, insistente tornando,
ya vanamente dicha y escuchada.

6 OC, IV, pp. 575-576.

Poema

Para mi voz mejor fuiste la lira
que ceñía en su malla rigurosa
el aire infiel, la rosa que delira,

la precipitación de cada cosa
por decirte sumiéndote en su forma
y alzar de ti la música gozosa.

Eras la orilla de mi voz, su norma
de espacio blanco en torno del narciso
que mal de tanto espejo se conforma;

yo concluía en el límite preciso
del ánfora feliz, vino acordado —
Ay de mi voz sin lira que no quiso,

ay de mi claro vino derramado.

Estado civil⁷

De mí se van los vivos
y me dejan la historia,
un jacinto agostado
volteando entre los dedos.
Se llevan las campanas,
los pájaros y el río;
me dejan con el tiempo
vacío como un guante.
Solamente los muertos
permanecen conmigo,
incapaces del gesto
que de mí ser los salve.
Me pregunto si sufren,
si quisieran librarse,
oculto sus retratos
y finjo no acordarme
de sus aniversarios
y bailo en el minuto
preciso en que la muerte
—ya apenas como un viento—
los visita de nuevo.
Todo me lo perdonan
y se quedan conmigo
hablándome amistosos
desde cartas antiguas
y las fotografías.
Estoy más cerca de ellos
que de los que me miran
bajo la diurna bóveda
acaso sin saber
que me han abandonado
como a un libro leído.

7 *OC*, IV, pp. 603-604.

Dos relatos infantiles⁸

I

Hansel y Gretel

Hansel y Gretel buscando tamarindos en el valle
pasan por pueblos de hormigas y congregaciones de ardillas,
equivocan la invocación a una corza y se les huye rauda,
los niños sollozando beben almíbar de un manantial redondo.

Hansel y Gretel quisieran estar de vuelta
con gran discurso de chimeneas y hogaza caliente,
ahora que por bosques anda un paso profundo
de ogros melancólicos y hechiceras en triciclo.

La hueca cantimplora rebosa con las lágrimas de Gretel,
y Hansel siente cómo el asta del puñalito se deslíe en la mano.
El nombre de la noche cuelga de las bayas rumorosas
y el mamboretá que los contempla parece profetizarles algo.

Esperarán fuera del bosque a que los rescate la mañana,
abrigándose y dolidos se estrechan para olvidar el frío.
De un cielo indiferente, y porque la nieve tiene hoy descanso,
va cayendo sobre los niños muertos una multitud de pastelillos de azúcar.

8 El primero, «Hansel y Gretel» en *OC*, IV, p. 572, pero no el segundo, «Caperucita roja». Son dos poemas autónomos aunque cobijados bajo un título común indicio tal vez de una serie interrumpida con variaciones sobre relatos conocidos como estos.

II

Caperucita Roja

La licantrópía de la abuela solo ella la supo
después de atisbadas soledades y combates durísimos.
Caperucita Roja presumía de ilustres ascendientes
y he aquí que desde el árbol instituido la acechaba la fiera.

La canastilla, cruel pretexto necesario para configurar la fábula,
el viaje samaritano la mentira maravillosa.
¡Ay niña incomprendida atravesando sola el bosque,
el bosque inofensivo donde los pequeños te imaginan espiada!

En la cabaña —fuera— vaciló Caperuza.
Era la hora líquida de las transformaciones, cuando
el césped deja paso a gnomos cenicientos, y de cada nuez
brotó el chirrido insoportable de los sueños que parten.

Bajo al luz violeta franqueó la puerta última, la mano
aferrando el puñal bajo las fresas de la cestita.
Oyó gruñir la penumbra, cerca —¿Qué podía el puñal
casi solo, tembloroso contra la blanquísima panoplia que avanzaba rien-
do?—.

Y el lobo había engullido a la abuelita, el lobo malo —
Sí, nuestros sueños nos devoran, y nuestros deseos. El lobo
devoró a la abuela y a Caperucita Roja... (Los hombres
precisan entenderse; a tanto abominable acaecer llamaron lobo).

Berceuse pour Rara

Hommage.

Los élitros del aire, ráfaga de jacinto
para los atabales como siestas o corzas,
galerías cerradas por cortinas de cañas
con un pastor dormido que sueña en terciopelo.

—Dafnis, azul de selva, nieve de cielorraso,
Nicolette, escalera leve de ratoncillos,
ay el lino, ay la loza, ay el grillo apresado
por la red de las sombras y el sagaz heliotropo.

Ave del paraíso ya preludio del sueño,
tumba de finos dados que el cubilete danza
o no, tan solo un pelo de mujer olvidada
que se peina a la orilla de un espejo, su canto.

Las manos del poeta

Amistad de mis manos cuando van a los árboles
y acarician sus troncos distraídas
al rugoso lenguaje que responde.
Una palpitación de follaje nace en ellas
y flores invisibles asoman a sus dedos.

También del agua alcanzan el resumen secreto;
algo en mí las presiente satisfechas
cuando después del roce con la ola,
la breve cercanía en el cristal del vaso,
retornan a su oscura servidumbre
de plumas y saludos.

Diario de viaje

Preso de mí, en lo vano de ser recluso y celda,
algo de tanto hastío se arranca y cobra vuelo.
Fuga hacia dentro, salto vertical, trampolines
a la cisterna donde cantan los peces ciegos.

¡Hipóstasis! Irrumpe paloma pordiosera
nacida de un olvido y una astuta esperanza,
lanzada por los puentes más allá de los cuales
declina sus raíces de niebla la muralla.

El viaje y su inventario; derrota minuciosa
con manos fatigadas asiéndose a las barcas,
con fechas y retratos en idiomas remotos
y teléfonos muertos y mujeres calladas.

El tiempo desintegra sus vanas galerías:
a través de los muros se abren paso los remos
viniendo del mañana para entender de entonces,
arrebataando al mar la clave de los sueños.

—Saluda, Capitán, a las damas del puente:
una se llama Niágara y otra no tiene nombre.
Cuenta prolijamente los sacos del correo,
averigua qué músico me transfirió este acorde.

Apenas repelida la invasión de la Tierra,
¿se fijó en ese punto un concilio de arcángeles?
Sobre una mano hueca duerme el guante de un río;
conmemora sus fastos un trofeo de sables.

(Ah bitácora ciega que persistes en ruta,
paloma de la noche nadando entre bencinas,
apenas si perforan tus flechas la muralla,
apenas si por ellas se adelanta tu vista).

¿Y qué es viajar, Señor, sino hacer el retorno
con una flor de olvido girando entre los dedos,
escribir la palabra precisa para unirse
al abismado río que abre sus ojos ciegos?

...

Es así que arreciaban mi paloma y su canto,
alternada defensa sobre mi cuerpo herido.
Yo escuché dialogar capitán con paloma:
su acento me llegaba como si fuera el mío.

La palabra se ciñe...

La palabra se ciñe a las cosas, las alaba
como el mar a sus peces armoniosos, como el friso a la piedra.
Árbol de celo, viuda joven que inclina
sobre el mármol reciente la cabeza y reconcilia
en la corona el lirio con la adelfa.

¡Poema,
demorado paseo al borde de las tumbas!
Mujeres enlutadas sonríen al mirarse, mínimas o severas,
excelsas, recogidas. Vuelven luego
con la ordenada procesión del verso
a cumplir la tarea misteriosa, de ignorado logro
y oscuras razones.

Memorial de la espera

Quién te acaricia el pelo cuando duermes,
quién corta el pan que pulcramente comes
y las flores declina en tu cabello.

Quién te espera de noche en su alabanza.

La salvia, el césped y los dientecillos
de cachorros mojados en el musgo
y una pluma de verde adormidera,

todos de aguardan y no vienes nunca.

Está la menta numerando brisas
con la fina veleta de su aroma;
están los días que a tu día avanzan.

Todos te aguardan como flauta sola.

De imperiosas provincias viene el príncipe,
de nubes rotas bajan los neblíes
y hacen su ronda las escolopendras.

Quién te acaricia el pelo cuando duermes
el sueño interminable que te ciñe.

Poema

Algo de ti denuncia las estrellas
y el musgo inacabable del océano,
algo que es como un olvidar de pronto
los nombres y las formas para asirte.

No eres tu imagen, la destruye el modo
con que tu ser avanza de sí mismo
fuera del aire y de los acaeceres;
ni nombre, ni figura, ni recuerdo.

Ah, cómo amar lo que el amor destruye
en temporal de pura llamarada
que con sus propios brazaletes juega.

Ah, cómo huir de lo que no es distinto,
lo que en la estrella y en la marejada
recompone infinito su presencia!

Noche última

Esta ¿será la noche del sosiego sin ojos,
la sombra de las sombras ya no negra ni ciega,
el silencio en que todos los silencios se vuelcan
para quemar su estrépito?

Esta ¿será la noche cuando de cada nombre
se desgaje el recuerdo ya libre y lo abandone?
¿Veré por fin tu cara sin saber que es tu cara,
tendré los ojos vueltos por fin a lo invisible?

Esta, ¿será la noche donde ya nada quepa
dentro del corazón que ensimismado rueda?
¡Oh estrellas libre [*sic*], solas, ya sin el orden frío
de los mapas del cielo!
¡Oh noche para adentro, noche desconocida,
oh tus dedos peinando mi entregado cabello!

Versos a John Keats⁹

Inclínate al espacio de la noche
donde tiemblan los restos de la rosa;
¿oyes nacer por las enredaderas
una conversación de telarañas?

Qué sabrás tú de nuestro herido tiempo,
su solo césped el de los sepulcros.
¿Quedará alguna cosa que ofrecerte
sin sal y musgo y rotos capiteles?

¡Oh de un vino sin heces, una estrella
para tu mano abierta e insaciable!
La soledad, muchacho de ceniza,
la soledad que juega con tu pelo.

Algo queda, la sed de la manzana
danza en el sol con cínifes de plata;
en los parques del cielo andan las corzas
y hay una nube junto al viejo puente.

Algo queda, John Keats, sangrada boca
puesta como una flor en las columnas.
Inclínate al espacio de la noche
donde calladas cosas te recuerdan.

9 En *OC*, IV, p. 464.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN: EL RETORNO DE LOS GALEONES	11

PRIMERA PARTE: DEL LADO DE ALLÁ

AVES DE PASO: JULIO CORTÁZAR Y DANIEL DEVOTO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO.....	23
DOS CRONOPIOS EN EL LABERINTO DE BUENOS AIRES	73
Oficios y beneficios.....	75
Devoto editor de Cortázar: <i>Los reyes</i> (1949).....	96
<i>Las hojas</i> , de Daniel Devoto	119
Devoto y Cortázar frente al jazz.....	123
La exposición de Juan Andrés Otano en 1949.....	136

SEGUNDA PARTE: DEL LADO DE ACÁ

LA LLAMADA DE EUROPA. BOHEMIA Y CREACIÓN AR- TÍSTICA.....	149
Devoto y la publicación de <i>Bestiario</i>	169
Sobrevivir en París: de las anécdotas a su categorización.....	181

Entre París e Italia.....	214
La tardía publicación de <i>Paso del unicornio</i> , de Daniel Devoto..	221
Escritura y publicación de <i>Los premios</i> . Primera aproximación...	239
TERCERA PARTE: DE OTROS LADOS	
TRES ORIGINALES DE CORTÁZAR EN EL ARCHIVO DE DEVOTO.....	259
I. <i>Fábula de la muerte</i> (1941): un poemario desconocido e inédito.	260
II. <i>Imagen de John Keats</i> (1950-1952): buscando una voz poética...	282
III. <i>Poemas</i> (1954): una antología poética desconocida	300
CODA FINAL: EN EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN	329
BIBLIOGRAFÍA.....	333
Obras de Julio Cortázar (por orden cronológico).....	333
Obras de Daniel Devoto	335
Bibliografía secundaria.....	338
OBRAS INÉDITAS DE JULIO CORTÁZAR	
FÁBULA DE LA MUERTE	
ORFEO.....	353
I	355
II	356
MUERTE AHERROJADA.....	357
I	361
II	362
III	363
IV	364
V	365
VI	366
VII.....	367

AL IDO	369
I	371
II	372

CARTA DE JULIO CORTÁZAR A DANIEL DEVOTO SOBRE EL JAZZ (1951).....	375
---	-----

CARTA DE JULIO CORTÁZAR A DANIEL DEVOTO.....	377
--	-----

POEMAS (1954)

I	397
Muerte de María	399
Notre-Dame La Nuit	400
María	402
Via Appia Antica.....	404
Villa d'Este	405
Rota di San Romano.....	406
Los dióscuros	407
Don Juan	408
Los espejos la tiranía	409
Se le lengua la traba.....	410
Maniqueo queo queo	411
O sea que no todo es lo mismo y échele usted un galgo.....	412
Sapo profundo	413
La viuda	414
Ahogado	415
El inocente	416
Orden del día.....	417
Nocturno	418
Tumbas romanas	419
Venecia	420

Un canto italiano	422
Despedida del Támesis	424
Leicester Square	425
Lines written in Berkeley Square.....	426
II.....	427
Los días.....	429
Passage d'Oisy	430
La abuela.....	431
La patria.....	432
III	433
Hölderlin	435
El amor, como un vino	436
El estío.....	437
Mediterránea	438
T. E. L. a Dahum.....	439
Tedium vitae.....	440
Canción	441
Estatua	442
Poema.....	443
IV	445
Soneto.....	447
Paloma muerta	448
Soneto.....	449
Tombeau de Mallarmé.....	450
La voz de Dafne.....	451
Adriano a Antinoo	452
V.....	453
Viaje aplazado	455
A la esperanza	57
A una virgen	458
Le Dôme	459

OTROS POEMAS

Cuando destruya esta pasión la muerte	463
Como un latido remoto regresando	464
Un día como un viento	465
Daniel poeta	467
Daniel poeta	467
Una colección incompleta de poemas	468
Las manos del poeta	475
Diario de viaje	476
La palabra se ciñe... ..	478
Memorial de la espera	479
Poema	480
Noche última	481
Versos a John Keats	482

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en de 2023*



Títulos de la colección Humanidades

- 1 Joaquín Lomba Fuentes, *El oráculo de Narciso. (Lectura del Poema de Parménides)*, 2.^a ed. (1992).
- 2 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia* (1986).
- 3 Ignacio Izuzquiza Otero, *Henri Bergson: La arquitectura del deseo* (1986).
- 4 Gabriel Sopena Genzor, *Dioses, ética y ritos. Aproximación para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtoibéricos* (1987).
- 5 José Riquelme Otálora, *Estudio semántico de purgare en los textos latinos antiguos* (1987).
- 6 José Luis Rodríguez García, *Friedrich Hölderlin. El exiliado en la tierra* (1987).
- 7 José María Bardavío García, *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* (1988).
- 8 Patricio Hernández Pérez, *Emilio Prados. La memoria del olvido* (1988).
- 9 Fernando Romo Feito, *Miguel Labordeta. Una lectura global* (1988).
- 10 José Luis Calvo Carilla, *Introducción a la poesía de Manuel Pinillos. Estudio y antología* (1989).
- 11 Alberto Montaner Frutos, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La Comedia segunda de las mocedades del Cid de Guillén de Castro* (1989).
- 12 Antonio Duplá Ansuategui, Videant consules. *Las medidas de excepción en la crisis de la República Romana* (1990).
- 13 Enrique Aletá Alcubierre, *Estudios sobre las oraciones de relativo* (1990).
- 14 Ignacio Izuzquiza Otero, *Hegel o la rebelión contra el límite. Un ensayo de interpretación* (1990).
- 15 Ramón Acín Fanlo, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990).
- 16 Michael Shepherd, *Sherlock Holmes y el caso del Dr. Freud* (1990).
- 17 Francisco Collado Rodríguez (ed.), *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea* (1990).
- 18 Gonzalo Corona Marzol, *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)* (1991).
- 19 José Ángel García Landa, *Samuel Beckett y la narración reflexiva* (1992).
- 20 Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (1992).
- 21 Santiago Echandi, *La fábula de Aquiles y Quelone. Ensayos sobre Zenón de Elea* (1993).
- 22 Elvira Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche* (1993).
- 23 Francisco Carrasquer Launed, *La integral de ambos mundos: Sender* (1994).
- 24 Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (1994).
- 25 M.^a Carmen López Sáenz, *Investigaciones fenomenológicas sobre el origen del mundo social* (1994).
- 26 Alfredo Saldaña Sagredo, *Con esa oscura intuición. Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez* (1994).
- 27 Juan Carlos Ara Torralba, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León* (1996).
- 28 Diego Aísa Moreu, *El razonamiento inductivo en la ciencia y en la prueba judicial* (1997).

- 29 Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997).
- 30 Concepción Salinas Espinosa, *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre* (1997).
- 31 Manuel José Pedraza Gracia, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)* (1998).
- 32 Ignacio Izuzquiza, *Armonía y razón. La filosofía de Friedrich D. E. Schleiermacher* (1998).
- 33 Ignacio Iñarrea Las Heras, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV* (1998).
- 34 José Luis Mendivil Giró, *Las palabras disgregadas. Sintaxis de las expresiones idiomáticas y los predicados complejos* (1999).
- 35 Antonio Armisén, *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma* (1999).
- 36 Abū ṭ Tāhir, *el Zaragozano, Las sesiones del Zaragocí. Relatos picarescos (maqāmāt) del siglo XII*, estudio preliminar, traducción y notas de Ignacio Ferrando (1999).
- 37 Antonio Pérez Lasheras y José Luis Rodríguez (eds.), *Inventario de ausencias del tiempo despoblado. Actas de las Jornadas en Homenaje a José Antonio Rey del Corral, celebradas en Zaragoza del 11 al 14 de noviembre de 1996* (1999).
- 38 J. Fidel Corcuera Manso y Antonio Gaspar Galán, *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de los vocablos de Jacques de Lianó (Alcalá de Henares, 1565)* (1999).
- 39 José Solana Dueso, *El camino del ágora. Filosofía política de Protágoras de Abdera* (2000).
- 40 Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* (2000).
- 41 Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas. Aspectos históricos de la nueva biografía en España (1928-1936)* (2002).
- 42 Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002).
- 43 María Soledad Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* (2003).
- 44 Diego Navarro Bonilla, *Escritura, poder y archivo. La organización documental de la Diputación del reino de Aragón (siglos XV-XVIII)* (2004).
- 45 Ángel Longás Miguel, *El lenguaje de la diversidad* (2004).
- 46 Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004).
- 47 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura* (2004).
- 48 Luisa Paz Rodríguez Suárez, *Sentido y ser en Heidegger. Una aproximación al problema del lenguaje* (2004).
- 49 Evanhélós Moutsopoulos, *Filosofía de la cultura griega* (2004).
- 50 Isabel Santaolalla, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (2005).
- 51 René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (2005).
- 52 María Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta* (2005).
- 53 Rosa Tabernero Sala, *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI* (2005).

- 54 Manuel Sánchez Oms, *L'Écrevisse écrit: la obra plástica* (2006).
- 55 Agustín Faro Forteza, *Películas de libros* (2006).
- 56 Rosa Tabernero Sala, José D. Dueñas Lorente y José Luis Jiménez Cerezo (coords.), *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (2006).
- 57 Chantal Cornut-Gentille, *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o «nacionalista»? (2006).*
- 58 Fernando Alvira Banzo, *Martín Coronas, pintor* (2006).
- 59 Iván Almeida y Cristina Parodi (eds.), *El fragmento infinito. Estudios sobre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges* (2007).
- 60 Pedro Benítez Martín, *La formación de un francotirador solitario. Lecturas filosóficas de Louis Althusser (1945-1965)* (2007).
- 61 Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote* (2007).
- 62 José Julio Martín Romero, *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra* (2007).
- 63 M.^a del Rosario Álvarez Rubio, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX* (2007).
- 64 César Moreno, Rafael Lorenzo y Alicia M.^a de Mingo (eds.), *Filosofía y realidad virtual* (2007).
- 65 Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética* (2008).
- 66 Juan Antonio Tello, *La mirada de Quirón. Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa* (2008).
- 67 Manuela Agudo Catalán, *El Romanticismo en Aragón (1838-1854). Literatura, prensa y sociedad* (2008).
- 68 Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)* (2008).
- 69 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (2008).
- 70 Mónica Vázquez Astorga, *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)* (2008).
- 71 Jesús Rubio Jiménez, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer* (2009).
- 72 Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz* (2009).
- 73 Luciano Curreri, *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española* (2009).
- 74 Francisco Domínguez González, *Huysmans: identidad y género* (2009).
- 75 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida* (2009).
- 76 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá (2009).
- 77 Maryse Badiou, *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens* (2009).
- 78 Belén Quintana Tello, *Las voces del espejo. Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena* (2010).

- 79 Natalia Álvarez Méndez, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana* (2010).
- 80 Ángel Longás Miguel, *El grado de doctor. Entre la ciencia y la virtud* (2010).
- 81 Fermín de los Reyes Gómez, *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)* (2010).
- 82 M.^a Belén Bueno Petisme, *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas* (2010).
- 83 Joaquín Fortanet Fernández, *Foucault y Rorty: Presente, resistencia y desertión* (2010).
- 84 M.^a Carmen Marín Pina (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo* (2010).
- 85 Guy H. Wood, *La caza de Carlos Saura: un estudio* (2010).
- 86 Manuela Faccon, *Fortuna de la Confessio Amantis en la Península Ibérica: el testimonio portugués* (2010).
- 87 Carmen Romeo Pemán, Paula Ortiz Álvarez y Gloria Álvarez Roche, *María Zambrano y sor Juana Inés de la Cruz. La pasión por el conocimiento* (2010).
- 88 Susana Sarfson Gleizer, *Educación musical en Aragón (1900-1950). Legislación, publicaciones y escuela* (2010).
- 89 Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII* (2011).
- 90 Manuel José Pedraza Gracia, *El conocimiento organizado de un hombre de Trento. La biblioteca de Pedro del Frago, obispo de Huesca, en 1584* (2011).
- 91 Magda Polo Pujadas, *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick* (2011).
- 92 Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615* (2011).
- 93 Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras y Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación* (2011).
- 94 Gaspar Garrote Bernal, *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego* (2012).
- 95 Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)* (2012).
- 96 José Luis López de Lizaga, *Lenguaje y sistemas sociales. La teoría sociológica de Jürgen Habermas y Niklas Luhmann* (2012).
- 97 Ángeles Ezama, Marta Marina, Antonio Martín, Rosa Pellicer, Jesús Rubio y Enrique Serrano (coords.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* (2012).
- 98 Alejandro Martínez y Jacobo Henar (coords.), *La postmodernidad ante el espejo* (2012).
- 99 Esperanza Bermejo Larrea, *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires sur des espaces hostiles* (2012).
- 100 Nacho Duque García, *De la soledad a la utopía. Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna* (2012).
- 101 Antonio Astorgano Abajo (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino* (2012).
- 102 José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, M.^a Ángeles Naval, Juan Carlos Ara Torralba y Antonio Ansón (eds.), *El relato de la Transición/La Transición como relato* (2013).

- 103 Ignacio Domingo Baguer, *Para qué han servido los libros* (2013).
- 104 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Temas literarios hispánicos (I)* (2013).
- 105 David Pérez Chico (coord.), *Perspectivas en la filosofía del lenguaje* (2013).
- 106 Jesús Ezquerro Gómez, *Un claro laberinto. Lectura de Spinoza* (2014).
- 107 David Pérez Chico y Alicia García Ruiz (eds.), *Perfeccionismo: Entre la ética política y la autonomía personal* (2014).
- 108 Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (coords.), «Hilaré tu memoria entre las gentes». *Estudios de literatura áurea* (2014).
- 109 Ernest Sosa, *Con pleno conocimiento* (2014).
- 110 Rosa Martínez González, *Maurice Blanchot: la exigencia política* (2014).
- 111 Scheherezade Pinilla Cañadas, *Las ciudades intermitentes. El heroísmo de los muchos en Balzac y Galdós* (2014).
- 112 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Temas literarios hispánicos (II)* (2014).
- 113 María Isabel Yagüe Ferrer, *Jacinto Benavente. Bibliografía general* (2014).
- 114 Jesús Martínez Baro, *La libertad de Morfeo. Patriotismo y política en los sueños literarios españoles (1808-1814)* (2014).
- 115 Javier Aguirre, *Dialéctica y filosofía primera. Lectura de la Metafísica de Aristóteles* (2015).
- 116 María Coduras Bruna, «Por el nombre se conoce al hombre». *Estudios de antroponimia caballeresca* (2015).
- 117 Antonio Gaspar Galán y J. Fidel Corcuera Manso, *La gramática francesa de Baltasar de Sotomayor (Alcalá de Henares, 1565)* (2015).
- 118 Alicia Silvestre Miralles, *La traducción bíblica en san Juan de la Cruz. Subida del Monte Carmelo* (2015).
- 119 Vanessa Puyadas Rupérez, *Cleopatra VII. La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad* (2016).
- 120 Antonio Capizzi, *Introducción a Parménides* (2016).
- 121 Esther Bendahan Cohen, *Sefarad es también Europa. El otro en la obra de Albert Cohen* (2016).
- 122 María Leticia del Toro García, *Experimentación, intertextualidad e historia en la obra de Susan Howe* (2017).
- 123 Luis María Marina, *De la epopeya a la melancolía. Estudios de poesía portuguesa del siglo xx* (2017).
- 124 Miguel Espigado, *Reír por no llorar. Identidad y sátira en el fin del milenio* (2017).
- 125 Manuel Hernández Pérez, *Manga, anime y videojuegos. Narrativa cross-media japonesa* (2017).
- 126 Arturo Borra, *Poesía como exilio. En los límites de la comunicación* (2017).
- 127 José Luis Calvo Carilla (ed.), *Expresionistas en España (1914-1939)* (2017).
- 128 Jean-Marie Lavaud y Éliane Lavaud-Fage, *Rapsodia valleincliniana. Escritura narrativa y escritura teatral* (2017).
- 129 Juan Vicente Mayoral, *Thomas S. Kuhn. La búsqueda de la estructura* (2017).
- 130 María Fogler, *Lo otro persistente: lo femenino en la obra de María Zambrano* (2017).

- 131 Stanley Cavell, *¿Debemos querer decir lo que decimos? Un libro de ensayos* (2017).
- 132 Elena Cueto Asín, *Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio* (2017).
- 133 Frédéric Lordon, *Los afectos de la política* (2017).
- 134 Ernest Sosa, *Una epistemología de virtudes. Creencia apta y conocimiento reflexivo (vol. I)* (2018).
- 135 Ernest Sosa, *Conocimiento reflexivo. Creencia apta y conocimiento reflexivo (vol. II)* (2018).
- 136 Antonio Capizzi, *Heráclito y su leyenda. Propuesta de una lectura diferente de los fragmentos* (2018).
- 137 David García Cames, *La jugada de todos los tiempos. Fútbol, mito y literatura* (2018).
- 138 Gérard Brey, *Lucha de clases en las tablas. El teatro de la huelga en España entre 1870 y 1923* (2018).
- 139 Luis Arenas, Ramón del Castillo y Ángel M. Faerna (eds.), *John Dewey: una estética de este mundo* (2018).
- 140 Manuel Pérez Otero, *Vericuetos de la filosofía de Wittgenstein en torno al lenguaje y el seguimiento de reglas* (2018).
- 141 Juan Manuel Aragüés Estragués, *El dispositivo Karl Marx. Potencia política y lógica materialista* (2018).
- 142 Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)* (2018).
- 143 David Pérez Chico (coord.), *Cuestiones de la filosofía del lenguaje* (2018).
- 144 Jesús Rubio Jiménez, *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)* (2019).
- 145 Adrián Alonso Enguita, *El tiempo digital. Comprendiendo los órdenes temporales* (2019).
- 146 Antonio Capizzi, *Platón en su tiempo. La infancia de la filosofía y sus pedagogos* (2019).
- 147 David Pérez Chico (coord.), *Wittgenstein y el escepticismo. Certeza, paradoja y locura* (2019).
- 148 Aurora Egido, *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes* (2019).
- 149 Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)* (2019).
- 150 Carlos Clavería Laguarda, *Libros, bibliotecas y patrimonios. Una historia ejemplar* (2019).
- 151 Juan Manuel Aragüés Estragués, *De la vanguardia al cyborg. Una mirada a la filosofía actual* (2020).
- 152 José Antonio Vila Sánchez, *Javier Marías. El estilo sin sosiego* (2020).
- 153 Guillermo Tomás Faci, *El aragonés medieval. Lengua y Estado en el reino de Aragón* (2020).
- 154 Horacio Muñoz-Fernández (coord.), *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía* (2020).
- 155 Adrián Baquero Gotor, *La traición a Diógenes. Lecturas contemporáneas de la filosofía cínica* (2020).
- 156 J. L. Rodríguez García, *Postutopía* (2020).

- 157 Jordi Canal, *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra en México* (2020).
- 158 Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz (eds.), *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)* (2020).
- 159 Santiago Díaz Lage, *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX* (2021).
- 160 Javier Feijoo Morote, *La estética de Ramiro Pinilla. Idilio, imaginación y compromiso* (2021).
- 161 Juan Postigo Vidal, *Lugares de sabios. Bibliotecas privadas y ambientes de lectura en el Barroco. Zaragoza (1600-1676)* (2021).
- 162 Ronaldo González Valdés, *George Steiner: Entrar en sentido. Cincuenta glosas y un epílogo* (2021).
- 163 Manuel Sacristán Luzón, *Sobre Jean-Paul Sartre*, edición de Salvador López Arnal y José Sarrión Andaluz (2021).
- 164 Xaverio Ballester, *Orígenes de la lengua valenciana. La hipótesis repoblacionista* (2021).
- 165 Jesús Ezquerro Gómez, *Pólis y caos. Reflexiones sobre el principio de la política* (2021).
- 166 Stanley Cavell, *Esta nueva y aún inaccesible América. Conferencias tras Emerson después de Wittgenstein* (2021).
- 167 José Ángel Bergua Amores, *Nada. Eones, conciencias e ignorancias* (2021).
- 168 Nuria Aranda García, *Los Siete sabios de Roma en España. Una historia editorial a través del tiempo (siglos XV-XX)* (2021).
- 169 Manuel José Pedraza Gracia, *Una imprenta hispana del siglo XVII. El Libro de cuentas de Pedro Blusón y Juan Francisco Larumbe (Huesca, 1625-1671)* (2021).
- 170 Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos XIX-XXI)* (2021).
- 171 Fulvio Conti, *Dante y la identidad nacional italiana* (2021).
- 172 Alfredo Saldaña Sagredo, *Romper el límite. La poesía de Roberto Juarroz* (2022).
- 173 John Dewey, *Lógica. La teoría de la investigación (1938)*, edición de Ángel Manuel Faerna (2022).
- 174 David Pérez Chico (coord.), *Cuestiones de la filosofía del lenguaje: pragmática* (2022).
- 175 Héctor Caño Díaz, *Cómics en pantalla. Adaptaciones al cine y televisión (1895-1989)* (2022).
- 176 Ramón Pérez de Ayala, *Auto de fe con Galdós. Ensayos galdosianos, con el epistolario entre los autores* (2022).
- 177 José Antonio Mérida Donoso, *Borau, un escritor de cine y un cineasta escritor. Hacia el guion de su literatura* (2022).
- 178 Gabriel Insausti y Luis Galván (coords.), *Palabra y acción. El profetismo en la literatura moderna y contemporánea* (2022).
- 179 Manuel Ruiz Zamora, *Sueños de la razón. Ideología y literatura* (2022).
- 180 Raffaele Milani, *Albas de un nuevo sentir. La condición neocontemplativa* (2022).

- 181 Carmen Peña Ardid y Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021). Historia, literatura, cine, teatro y televisión* (2022).
- 182 Ernest Sosa, *Juicio y agencia* (2022).
- 183 Luis Fernández Cifuentes, *1955. Inventario y examen de disidencias* (2023).
- 184 J. L. Rodríguez García, *La mirada de Saturno. Pensar la revolución (1789-1850)* (2023).
- 185 Sara Martín Alegre, *De Hitler a Voldemort. Retrato del villano* (2023).
- 186 Carlos Marzán y Marcos Hernández, *Constelaciones en torno a la Teoría crítica* (2023).
- 187 Leonardo Romero Tobar, *Leyendo a Galdós* (2023).
- 188 David Pérez Chico (coord.), *Cuestiones de la filosofía del lenguaje ordinario* (2023).

