

«Llama el teléfono, Delia»¹³. Finalmente, el acceso a *La otra orilla* pone texto a dos resúmenes de cuentos inéditos facilitados en 1976 por personas que trataron a Cortázar en Chivilcoy: «Las manos que crecen» y «Distante espejo»¹⁴.

Como todos los relatos llevan fecha de escritura, puede percibirse que el criterio ordenador de *La otra orilla* no es cronológico, sino marcado por unos criterios intratextuales que pueden acotar los epígrafes de cada una de las tres secciones en que se divide la colección. Todos hacen referencia a tipos discursivos (plagios, traducciones, historias, prolegómenos) y son solidarios con otros artificios metaficticiales recurrentes (las notas al pie, las declaraciones del narrador consciente de su actividad, etc.), de donde puede concluirse que el volumen está lejos de ser un primer tanteo ingenuo.

La primera parte, «Plagios y traducciones», induce irónicamente a la sospecha, y así leeremos «El hijo del vampiro» como un lejano derivado de «El almohadón de plumas» de Quiroga, o «Profunda siesta de Remi» como un nuevo avatar del sueño de Chuang-Tzu, tan repetido por Borges, pero pasado por el filtro de Poe (no en vano se llama Morella la amiga del protagonista, no en vano dice el narrador de «Morella»: «Es una felicidad soñar», axioma que desencadena este relato» por dar sólo dos ejemplos).

Las «Historias de Gabriel Medrano» nos ponen delante de una cuestión capital: las relaciones intertextuales de estos relatos con el resto de la obra de Cortázar e incluso con su biografía. El cortejo de la correspondencia contemporánea permite suponer que ese Gabriel Medrano (que contempla en el título de la sección la imagen onomástica de los protagonistas del primer y último cuento: Gabriel y G.M., en «Retorno de la noche» y «Distante espejo», respectivamente) es un *alter ego* del Cortázar de Chivilcoy: vive de la misma manera, lee los mismos libros. Además, su apellido anticipa el de uno de los protagonistas de *Los premios* (trasvase onomástico que no será único: sin salir de las novelas, recuérdese el Fava que pasa de *El examen* a *Libro de Manuel*). Hay otras pistas: la fantasía teratológica de «Las manos que crecen» es inversa a la historia del hombre menguante de «La caricia más profunda» (que no se recoge en *Cuentos completos*). La paradoja morfo-

lógica que convierte en segunda persona a cualquier indefinido en/(i)ól, si está precedido de «usted», genera en «Puzzle» el artificio narrativo que se repetirá en «Usted se tendió a tu lado» muchos años después. De hecho, la investigación de lo fantástico oculto en la tor-

más de setenta lugares del publicado en La vuelta al día... (que sólo difiere en uno del de Los relatos, vol. 2, coincidiendo, al contrario, con La otra orilla). La versión fechada en 1943 va dedicada «A Gladys y Sergio Sergi» (amigos de los años 40 a quienes escribe cartas iluminadoras sobre su actividad de ese tiempo: cfr. Primer plano, Buenos Aires, 30-VI-1991), mientras que la publicada en 1967 elimina la dedicatoria e incluye un comentario autoral sobre el cuento. M. Domínguez (op. cit., p. 28) afirma, por su parte, conservar el original a máquina, hallado entre los papeles de Chivilcoy, con una dedicatoria manuscrita distinta: «A Mecha, con afecto, Julio Denis, XLIII». Las divergencias entre versiones son de distinta importancia, incluyendo supresiones y adiciones de peso. Por poner un ejemplo, la misma caracterización del protagonista cambia de un texto a otro: el texto publicado en 1967 suprime una referencia del narrador a «un lejano poema mío que comienza «Poder tomar tus manos...» (algo que ya señaló Domínguez), y transforma un inequívoco «mis más bellos poemas» en un ambiguo «mis poemas preferidos». Ambas correcciones limitan la caracterización del protagonista como poeta, rasgo en el que coincide con otros personajes de La otra orilla. La jerarquía de textos se complica por cuanto en la nota de 1967 Cortázar afirma que da el texto «tal cual lo encontró».

¹³ Respectivamente en la revista *Correo Literario de Buenos Aires* (15-VIII-1944, según H.R. Lafleur et al., *Las revistas literarias argentinas* (1983-1960), Buenos Aires, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962, p. 181) y en el diario *El Despertador de Chivilcoy* (22-X-1942, según Drailles, 9, 1988, p. 33). Su publicación reciente ha sido en *Co-Textes*, 11, 1986, pp. 16-23 y en N. Cócaro, «El primer cuento de Julio Cortázar», *Madrid, ABC Literario*, 22-VI-1991, pp. VIII-IX, respectivamente. Para más información sobre estos dos relatos, vid. Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985, pp. 42-43 (donde se habla de la publicación no autorizada de «Suena el teléfono» [sic] en *Clarín*, ya citada) y la carta de 24-IX-1944; en Domínguez, ed., op. cit., p. 270, así como también N. Cócaro, et al., op. cit., pp. 57 y 67 donde da la fecha de 1941 para la publicación de «Llama el teléfono, Delia». Este cuento también presenta variantes notables entre las versiones de *La otra orilla* y las de 1979 y 1991, que he podido cotejar. Las detectables en «Bruja», por el contrario, son mínimas.

¹⁴ Sin duda se refiere al primero Alberto M. Perrone: [...] Un día en una Peña literaria leyó un relato que hasta ahora no ha publicado. El tema giraba sobre un hombre que se pelea a puñetazos con otro, le amputan las manos y no sabe si eso sucedió en el sueño o en la vigilia. Los nombres de los personajes eran extranjeros porque, según explicó después, pensaba que así ayudaba a volver extraño al relato». («Un profesor en Chivilcoy», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Domingo, 18-IV-1976, pp. 2-3). La alusión al segundo es diáfana en la declaración de la hija de la dueña de la pensión donde se alojaba Cortázar en Chivilcoy: «Yo aprendí a escribir a máquina en la suya y le pasaba cuentos cortos que creo, nunca se publicaron. En uno de ellos hablaba de su vida con nosotros en la pensión, donde tenía un cuarto para él solo» (ibid.).

sión gramatical aparece también en «Distante espejo»: «Crucé al lado mío» (pp. 84, 85) y la preocupación por las posibilidades expresivas y la transgresión de los límites que el lenguaje impone a la experiencia también se manifiesta en la invención de los «farenses» (antecedentes quizá de los cronopios: «De la simetría interplanetaria») o en el gusto del protagonista de «Las manos que crecen» por las palabras «sin motivo, sin significado» (p. 37).

Otros cuentos de *La otra orilla* declaran su parentesco temático con cuentos posteriores: los hermanos que viven solos en una casa sola aparecen en «Puzzle», la *femme damnée* aficionada a los bombones ya está también en «Bruja». Por otro lado, las constantes simbólicas que caracterizan el universo cortazariano dejan profunda huella en estos cuentos: ante todo, las manos son una obsesión en muchos de ellos, desde el título («Las manos que crecen», «Estación de la mano») a la configuración microtextual. También impone su presencia la casa, ya mencionada, y el pasillo o corredor como formas del laberinto («Distante espejo», «Mudanza»). Por lo que respecta a los temas, atraviesan los relatos la constancia del sueño («Retorno de la noche») como reino de lo otro, la violencia y la culpa («Puzzle», «Las manos que crecen»), la muerte o las complejas relaciones entre el orden y lo extraño, el saber y la maravilla.

La última sección «Prolegómenos a la Astronomía» la integran fantasías «cósmicas» menores que reescriben irónicamente el modelo de Poe (especialmente ese «Breve curso de oceanografía») y anticipan ensayos humorísticos del propio Cortázar. La inclusión de «Estación de la mano» en esta sección no deja de parecer algo forzada, en tanto que difiere de los tres textos anteriores por la configuración de la voz narrativa: un cronista irónico en aquéllas, un personaje melancólico en ésta.

Más allá de los epígrafes a cada una de las secciones, no quiero terminar sin referirme al complejo entramado para-e inter-textual que caracteriza esta colección. Exergos de Arnold, Eliot o incluso Donald Duck, citas de Poe, Maupassant, Hofmannsthal, el Apocalipsis, Lautréamont, declaran el trasfondo de lecturas cortazarianas del que surgen estos relatos. El de los lectores (muchos de los cuales pueden identificarse en la corres-

pondencia contemporánea) lo dibujan las dedicatorias que declaran los afectos del escritor.

Por terminar en el principio, la nota prefacial del autor, garantizando la responsabilidad del proyecto unitario y selectivo, traduce la confianza de Cortázar en el desarrollo de lo que a todos los efectos, y como demuestran *Los relatos* y ahora estos *Cuentos completos*, iba a ser una «obra en marcha» que difícilmente podría encontrar parangón en su género.

Daniel Mesa Gancedo

La literatura como transgresión*

La afirmación de Cabrera Infante: «el bolero no es delito, sino deleite», permite comprender la importancia que la música tiene en *Delito por bailar el chachachá*. Libro compuesto por tres cuentos fechados en tiempos diferentes: «El gran ecbó» es de 1958; «Delito por bailar el chachachá», a pesar de que cierra el volumen, corresponde a 1962; mientras que «Una mujer que se ahoga», a pesar de ir en segundo lugar, es de escritura más tardía, 1992. Cabrera Infante siempre ha manifestado su

* Delito por bailar el chachachá, de Guillermo Cabrera Infante. Editorial Alfaguara, 1995, 100 páginas.

fascinación por el cine y la música, esta es para él «como el sexo para un impotente. Es algo que quiero hacer y no puedo y tengo que quedarme como un espectador: un voyeur de sonidos», como ha declarado él mismo. El autor de *Tres tristes tigres*, en *Delito...* toma como epicentro de su escritura la música popular y traza, a lo largo de los tres cuentos que lo constituyen, una breve, condensada y limitada historia de la música que, indudablemente, tiene su paralelo con la historia política de Cuba y, más concretamente, de unos años específicos de la historia política cubana y que como el propio escritor nos recuerda no hay que olvidar que el chachachá nace en torno a los años 50, tiempos de la dictadura de Batista. Hasta tal punto la música está presente en la brevedad de estos cuentos que ella marcará el ritmo de la sintaxis, una sintaxis condensada y apretada. Así lo confirma el autor de *Vista del amanecer en el trópico* al final del libro: «quería que ustedes lo leyeran como una modulación. Es decir como digresiones del tono principal según una teoría musical. La música cubana está llena de modulaciones que quieren ser contradicciones o contrastes en la clave, visible o invisible, que indica el ritmo». Por todo ello, podemos observar que el ritmo ritual de la santería, caracterizador del primer cuento, da paso, en el segundo, al bolero, «un ritmo apenas perceptible», y que culmina, en la tercera historia, en «ese ritmo sin igual. Es decir el chachachá».

Vuelve el autor de *Mea Cuba* a sus signos de identidad, no sólo explicitados en la música, sino en las mismas obsesiones, en el mismo referente, próximo y geográfico: Cuba, «ciudad necesaria y fatal» como dirá Lezama Lima en el mismo tiempo: años 50 en el trópico y su especificidad, en la referencia a elementos autobiográficos, de nuevo, trascendidos, presentes, incluso, en la dedicatoria a su mujer, la actriz Miriam Gómez, factor este último presente en varias novelas de Cabrera Infante: *Vista del amanecer en el trópico*, (reescritura de la historia de Cuba), *La Habana para un infante difunto* (autobiografía de sus años adolescentes en la Habana de los 40), *Tres tristes tigres* (ambientado en La Habana de los 50).

Bajo una apariencia trivial, Cabrera Infante se refiere, una vez más, a una realidad que pertenece al pasado y fascinado por la repetición, nos cuenta, a lo largo de

tres cuentos, la misma historia de forma diferente, con ligeras modulaciones y variantes. Esta voz hecha del recuerdo, evoca una Habana que no existe y que ha fracasado y es este sentimiento el que, quizá, lleve al escritor cubano a dar, como también tantas veces, una visión corrosiva, desencantada y feroz de una Cuba querida y añorada en la que es difícil sobrevivir («en la que nunca se sabe») y hacia la que Cabrera Infante dispara, de manera demoledora, su rechazo a la revolución, porque ésta, tampoco, ha ayudado a encontrar la identidad porque «copia de la Unión Soviética y de China». En este sentido no hay que olvidar que Cabrera Infante fue uno de los militantes y partidarios de la revolución, como la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos y, más concretamente, de los novelistas que configuraron el denominado *Boom* de los 60, pero que rompió con el castrismo. La evidencia del fracaso de la revolución es patente, sobre todo, en el último cuento, y es esa certidumbre la que conduce al autor de *Exorcismos de estilo* a afirmaciones del siguiente tipo: «Cuba es socialista por decreto» o «en el socialismo el hombre es siempre culpable». Curiosamente es también en esta tercera historia donde Cabrera Infante ofrece un contraste entre la represión del poder que, inevitablemente, conduce a la perversión, y una sexualidad desbocada, libre y espontánea que, también inevitablemente, conduce a la liberalización.

Además de ese espacio geográfico, único y repetido en la obra de Cabrera Infante, *La Habana*, hay otro en donde ocurre todo y que el autor de *Delito...* lo explica del siguiente modo: «el lugar es el restaurante El Carmelo, que era un microcosmos habanero, una especie de aleph social en que concurrían al mismo tiempo todas las clases de La Habana, es decir, de Cuba. Allí era posible encontrar a pasados y futuros primeros ministros, millonarios, hijos de millonarios, gente del pueblo, héroes del béisbol y presentes y pasadas glorias, varios oscars (Ganz, político; Hurtado, escritor, pero ninguno Wilde), servidos todos por camareros insolentes, indolentes. Era, no hay que decirlo, una bodega bar, y el templo de un tiempo: una mala metáfora». Como se ve, no falta tampoco el humor, algo fundamental en la narrativa de este peculiar escritor. No en vano Cabrera Infante ha acusado a la literatura