

**INVERSIÓN E INVENCION DE IMÁGENES Y ESPEJOS:
EL “POETICISMO” ROMÁNTICO DE JULIO CORTÁZAR
EN SU NARRATIVA BREVE A LA LUZ DE *IMAGEN DE
JOHN KEATS***

Emilio R. Báez Rivera

“Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante”.

John Keats, “Carta a Richard Woodhouse” (Cortázar 1996: 494)

“Tal vez me llegue el día en que acuda, con una muchedumbre, a sufrir la mirada de un iluminado; tal vez mi camino termine en un encuentro, en una oneness (...)”

Julio Cortázar, “Carta a Fredi Guthman” (Cortázar 2000: 254)

Resumen:

La poética romántico-ontológica de John Keats contribuye a la fijación de un armazón literario que posibilita a Julio Cortázar la re-creación de personajes y de circunstancias insólitas en toda su narrativa. En la obra literaria y epistolar del poeta inglés, el cuentista argentino rastrea los conceptos que vertebran ese ideario estético con el fin de imprimir un nuevo giro a los textos fantásticos que conforman su cuentística desde la etapa inicial de *La otra orilla*. El denso y extenso estudio de *Imagen de John Keats* se impone como testimonio irrefutable de la adquisición instrumental de una poética puesta al servicio de un proyecto literario ambicioso y efectivo: reclamar su espacio entre las nuevas voces de la narrativa hispanoamericana.

Palabras clave: romanticismo poético, *oneness*, camaleonismo poético, unidad de lo múltiple, creatividad onírico-ontológica, modelo literario.

Abstract:

Inversion and Invention of Images and Mirrors: The Romantic “Poeticism” of Julio Cortázar in His Short Stories Through the Light of “Imagen de John Keat”.

John Keats’ poetic concept of oneness helps to forge a literary framework, which enables Julio Cortázar to re-make several characters and unusual circumstances in his narrative works. The Argentinean writer traces the main theoretical concepts in the works and letters of this English poet in order to give an

Emilio Báez

innovative turn to his incipient way of conceiving short stories from the very beginning, those posthumously published in the collection called *La otra orilla*. Then, Cortázar's dense and lengthy *Imagen de John Keats* is the unanswerable proof of his outstanding acquisition of this Romantic poetics, essentially as an instrument to reach his literary ambitious goal: the rise among the new ones in Latin American prestigious writer listings.

Key words: poetic romanticism, oneness, poetic chamaleonism, unit of multiple, oneiric-ontological creativity, literary canon.

DESCRIPCIÓN DE *IMAGEN DE JOHN KEATS*

En este texto de juventud, Julio Cortázar vierte al castellano gran parte de la obra poética (tanto sonetos como fragmentos de los poemas mayores) y dramática (fragmentos de las únicas dos obras teatrales) de John Keats con el propósito de revalorarla a la luz de los datos más significativos de su vida, registrados en su epistolario y comentados por la crítica anglosajona más autorizada. Valiéndose de las cartas y de los poemas, principalmente, traza un boceto biográfico y dialoga continuamente con el poeta inglés para rastrear y formular su poética camaleónica, de la que se aprovecharía mismo Cortázar en la creación de su narrativa breve desde sus comienzos. De otra parte, el cronopio y el fama cortazarianos se turnan en el tono impulsivo y, a la vez, solemne, en la metodología confusa e impecable de estas seiscientas páginas salpicadas de digresiones parentéticas de la vida de su autor y de un sinfín de teorías y movimientos estéticos durante el proceso mismo de redacción. Una libertad romántica y una imponente erudición a su antojo gobiernan a Cortázar cuando redefine el romanticismo inglés; pone en su sitio a cada exponente del parnaso insular; contextualiza a Keats con voces pasadas y futuras, por cuanto fue capaz de cantar con voz homérica a una urna griega y de anticiparse al credo simbolista a un tiempo. Además, traza inevitables paralelos biográficos (un viaje de Keats al norte en el verano de 1818 le detona el recuerdo de una andanza suya en Chile por Osorno, Valdivia, Valparaíso) y le toma el pulso a la madurez instantánea y mística de esa poética que le sirvió de molde al "poeticismo" romántico de toda su narrativa.

Sólo un escaso margen de seis años faltó para que *Imagen de John Keats* celebrara sus bodas de oro con el silencio. La colección Biblioteca Cortázar de la editorial Alfaguara asumió el deber de malograrlas en 1996, cuando lo publicó *in memoriam* poco más de una década después. Obra de juventud, *Imagen de John Keats* muestra no sólo la pasmosa erudición y agudeza de su autor —a sus treinta y cinco años, ya podía optar para una

cátedra de poesía inglesa en Oxford—, sino la admirable poética de avanzada de Keats, la cual había sido, por un lado, su objeto de reivindicación en un estudio crítico de 1946 y, por otro, su catecismo difundido sobre ruedas en numerosos cuentos desde la misma etapa inicial de su narrativa breve.

LA GÉNESIS DE UNA OBSESIÓN

El interés de Cortázar por Keats se retrotrae a una carta de 1940, dirigida a Mercedes Arias, en la que no puede reprimir el asombro —“Leo a Keats. ¡Qué poeta!”— y le pide a su destinataria que le vuelque al castellano el soneto “On the Elgin Marbles”, que le resulta “oscuro, casi ininteligible” (2000: 101-2). Al año siguiente, le escribe de nuevo a Arias para lamentar el posible extravío de la solicitada traducción, a la vez que persevera y se maravilla de Keats hasta el paroxismo: “Jamás se había escrito antes de él, en un inglés tan límpido, tan musical” o “Milton y Byron se tornan ásperos —¡ellos!— a su lado” (108-9). En una tercera carta a Arias, le reitera que está leyendo las obras completas de Keats; además, le agradece la versión castellana del soneto con elogiosas palabras (112). En tanto, sigue traduciendo a Keats. Arias le exulta la oda “A una urna griega”: sin duda, uno de sus mayores logros del cual Cortázar se enorgullecerá hasta sus últimos días¹.

Todavía el 29 de julio de 1944, le ruega a Arias por las cartas de Keats a Fanny Brawne; por cualquier libro especializado de “crítica concerniente a Keats o Shelley” (165): algo con qué entretenerse el resto del año. Al cabo de un mes de haberse trasladado a Mendoza para impartir cursos de Literatura Francesa y de Europa Septentrional en la Universidad de Cuyo, le confiesa a Lucienne C. de Duprat su pletórica felicidad de “entrar a un curso superior y pronunciar el nombre de Baudelaire, citar una frase de John Keats, ofrecer una traducción de Rilke”, puesto que ha seleccionado a sus predilectos de entre “temas preferidos y largamente estudiados” (167-8). Al mes siguiente, le asegura a Arias haber concluido de leer *Byron and Shelley; A Tragic Friendship* de Isabel Clarke, para insistir en la vulgaridad de Byron, aunque Shelley sea punto y aparte. Tampoco se desentiende del *Keats* de Betty Askwith².

¹ Así lo expresó en breve nota antes del comienzo de *Imagen*: “Con excepción de dos poemas (“A una urna griega” y “La melancolía”), el autor considera provisionales todas sus traducciones, y sujetas a revisión total” (1996: 14).

² Carmen de Mora presenta el catálogo de fuentes intelectuales correspondiente al lustro de la docencia preuniversitaria: Heine, Hölderlin, Valery, Mallarmé, Alberti, García Lorca, Molinari, Neruda, Rimbaud, Lautréamont, Ellery Queen, Salinas, León Felipe, John Addington Symonds, gramáticas alemanas y Defoe, entre otras (2002: 48).

Emilio Báez

Restan dos rápidas alusiones más al poeta inglés, que se suceden en noviembre de 1944 (177) y en mayo de 1946 (203), para arribar, precisamente, a este segundo año como el de composición de “La urna griega en la poesía de John Keats”. Este extenso ensayo de investigación literaria apareció en la *Revista de Estudios Clásicos* del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo (1996: 264) y fue rescatado por Jaime Alazraki —bajo el sello Alfaguara— con las siguientes palabras liminares: “continuará siendo el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica” (1994: 11). Alazraki lleva razón. Este ensayo de Cortázar excede los límites de una minuciosa exégesis filológica y de una extraordinaria traducción al castellano de la oda incluida en el título. Es, sin duda, un excepcional periplo en la poesía de Keats —sonetos, odas, poemas narrativo-mitológicos, etc. — con el tono solemne y el estilo pulcro del profesor universitario, a fin de revalorar su poética incomprendida en tanto que “contemporáneamente” romántica a la luz de su actitud estética ante el tema helénico. Conviene, entonces, acercarse a sus planteamientos en detalle.

Aduciendo que la época moderna bifurcó el acceso “a los órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina” para intentar incorporarlos y recrearlos en su expresión artística, Cortázar opone —y avala— la visión romántica, que aprehende “el genio helénico en su *total presentación estética*”, a la visión racional y científica del clasicismo, que “*imita una supuesta técnica artística* clásica fundada en módulos, paradigmas donantes de eternidad”, aunque al margen de lo helénico por su interés “perfectamente técnico e instrumental” (1994: 27-31). De paso, Cortázar subraya la irrelevancia de que Keats no tuviera una cultura helénica sistematizada en Oxford o en Cambridge, cuando el clima del romanticismo inglés estaba saturado de helenismo que la antropología difundía en manuales y textos de divulgación general o ubicaba en las modestas galerías del British Museum. En este contexto, surgen los sonetos “A Homero”, que testimonia la revelación de Keats ante la epopeya griega, y “Al ver por vez primera los mármoles de Elgin”, que apunta a una “coexistencia espiritual con formas tras las cuales su aguda intuición le hace ver palpitante la realidad —románticamente exaltada— de lo griego” (33-7). Otros poemas *no explícitamente griegos* denotan una sensibilidad helenizada en subterfugios como lo es una estación del año, o el caso de “Oda al Otoño”. De ello se desprende que la poética de Keats privilegia más las formas que las palabras griegas, valorándolas más por su carácter poético que por su significado mitológico. O mejor, Keats asume la mitología griega para cantarla con su impronta indeleblemente lírica de

poeta romántico. He aquí, pues, un imponente muestrario: de una parte, “Endimión” e “Hyperion”, poemas que ilustran la subordinación total al tema mitológico; de otra, “Sueño y Poesía” y “Oda a un ruiseñor” que, excluidos de filiación mitológica alguna, ejemplifican la delectación de la poesía por un tema que permita *continuar* lo esencialmente griego como “un bien propio y natural” (39-42). Cortázar lo destaca con el término *natural sympathy* (‘empatía natural’) —citando el *Keats* de Sydney Colvin (1906) — aquello que capacita al joven poeta para “concitar con precisión de testigo el ambiente medieval” de “La Belle Dame sans Merci” o de “Isabella”, procurando aproximarse “a lo helénico o a lo isabelino y sorprender, al margen de la circunstancia histórica, las fuerzas espirituales que la determinan” (44-5).

La clave de la poesía de Keats se muestra en la preferencia por la imagen de un poema en perjuicio del objeto que la suscita, sin disolver, paradójicamente, la identificación con su sustentáculo sensible; de modo que, lejos de realizar la hermenéutica poética del mito codificado en las imágenes de un vaso griego, el verso keatsiano invita al “goce *inocente* y total del objeto bello” (46). En este punto, Cortázar devela la condición *sine qua non* con la cual Keats hubiera logrado su cometido poético: estar dotado de “la admirable —y angustiosa— característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa”. Y cita extensamente una carta crucial a Woodhouse para comprender la poética de Keats:

En cuanto al carácter poético en sí (...), 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 a 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,

Emilio Báez

(de modo que) en poco tiempo quedo aniquilado; y no sólo entre hombres, lo mismo me ocurriría en un cuarto de niños...

Poeta *camaleónico*, Keats se autorretrata, aquí, de manera insuperable. Así lo confirma Cortázar en la “Carta del camaleón”, sección que dedica en *Imagen* al anuncio del monumental hallazgo de la insistente intuición keatsiana que comporta, como poco, “una de las llaves maestras de la poesía contemporánea” (1996: 490). La proteica ipseidad del sujeto poético es lo que, de hecho, lo capacita para la creación literaria. Se trata de un “camaleonismo” poético que le permite “penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía del canto, ahondando en ellas hasta ese límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio” (494-5). Con sobrada razón Keats es el “místico” de la segunda generación de románticos ingleses. Igual que los místicos, Keats renuncia al sujeto cognoscente en su experiencia numinosa para zambullirse en el objeto contemplado y ser eso que ya deja de señalarse como ajeno en la otra orilla, por estar en el interior del hombre, en comunión connatural con el misterio fascinante. El lector con lupa que hay en Cortázar lo admite sin reservas:

Anonadarse parece, pues, privilegio de los místicos y de cierta especie de poetas. No hemos de ocuparnos aquí del particular e unilateral anonadamiento del místico, aunque no es inútil señalar que ese rasgo es el que más alcanza a emparentarlo con el poeta, en la medida en que ambos renuncian a su ser limitado para irrumpir en (o ser irrumpidos por) dimensiones ontológicas trascendentes (496).

Este camaleonismo, espinazo de la poética keatsiana, formó parte del decálogo de la cuentística cortazariana durante toda su producción literaria. Todavía más: en los setenta, aún no puede dejar de homenajear a Keats en confeso reconocimiento de su deuda.

PASEANDO POR *IMAGEN* DE LA MANO DE CORTÁZAR, QUE NO SUELTA LA DE KEATS

Después de la alusión relampagueante a Keats en una carta a Sergio Sergi, hay un paréntesis silente de cuatro años, que se cierra con la misiva —de inesperada atmósfera trascendental— del 3 de enero de 1951 a Fredi

Guthmann, el primero en recibir noticias de *Imagen*³. Cortázar reacciona perplejo y desprovisto de conocimiento ante la experiencia que su destinatario le había narrado a Susana en una carta, de cuya autenticidad no duda, porque “transmite una impresión de serenidad como sólo lo dan los textos místicos extremos, ésos donde el lenguaje es como el suyo, ya casi no es lenguaje sino voz en estado de pureza, transmisión directa del balbuceo” (2000: 151). Después de estos párrafos de felicidad en los cuales lamenta no poder ser más solidario con Guthmann por la notable ventaja espiritual que éste le lleva, le revela su agenda de trabajo para el verano de 1951: “he reunido el mucho material que había juntado en varios años atrás sobre Keats, y estoy haciendo de eso un libro. No quiero que sea cosa de scholar; lo escribo sueltamente, con toda clase de diversiones y digresiones, con relatos marginales y analogías. Será un libro escandalosamente anti-universitario; por eso, espero les gustará a los buenos lectores de Keats” (253). Nada más cierto, porque es en *Imagen* donde Cortázar engancha la toga, lanza al aire el birrete y le da un buen estirón a aquel valioso estudio almidonado de 1946, revigorizándolo con el “frugal” bagaje de un lustro de lecturas y aliñándolo con un tono anti-solemne, descaradamente creativo. Pero hay más, mucho más. En este “libro romántico”, el autor oscila entre la inspiración jocosamente parodiada y el pensamiento crítico. Ésta es la “Declaración jurada” que sirve de antesala al texto; un espacio de absoluta diversión donde se demuele la actitud encopetada del *scholar*: “Escribir salpicando citas es pedantería (...)”; aunque el erudito no acabe, en

³ Cortázar salpica esporádicamente datos que certifican la temprana composición de *Imagen*. En un paréntesis comenta que, mientras escribe, oye “Los pinos de Roma” por Radio del Estado, a las 23:15 horas “del 24 de enero de 1951” (1996: 180), con lo cual, para haber alcanzado 180 páginas de su *Imagen* a finales de enero, tuvo que haber comenzado en, o poco antes de haberse dirigido a Guthmann a principios de mes. Un segundo paréntesis corrobora su escritura sobre la marcha el 22 de febrero: va por la página 207 y abandona la máquina de escribir —según dice ese día— para beber agua y contemplar las boyas del canal; pero lo cierto es que igual lee textos “de riguroso *anti-clímax*” (2000: 255). A este ritmo —casi un mes para mecanografiar 27 páginas—, no parece improcedente retrotraer el comienzo de la escritura de *Imagen* a abril de 1950, en cuyo mes de febrero el autor había viajado a Italia. De hecho, a Fredi Guthmann le narra su itinerario (253) y, en *Imagen*, recalca la “religiosa” visita a la tumba de Keats (1996: 209). Una segunda referencia que apunta a 1950 es otra misiva a Guthmann (26 de julio de 1951) en la que traza su agenda de trabajo, con este texto en especial: “Todo lo que había trabajado en este año pasado y lo que va del ’51, sobre todo la tarea abrumadora de escribir el libro sobre Keats (...)” (2000: 256). Con todo, a pesar de que Ana María Hernández del Castillo opina —sin citar documentos— que en 1950 Cortázar estaba “hafway through his book on Keats (‘a medio camino en su libro sobre Keats’)” (1981: 3), Steve Boldy se ciñe a las fechas del texto mismo, que “porte les dates: Buenos Aires, 19 juin-Paris, mai 1952 (‘anota las fechas: Buenos Aires, 19 de junio-París, mayo de 1952’)” (2002: 13). Las versiones castellanas entre comillas simples me pertenecen; en adelante, citaré por nombre las de otros traductores.

Emilio Báez

definitiva, de abandonar la sala: “Si cito porque me da la gana, es que la gana me da las citas” (17-8). En su “Metodología”, parte del hecho de que va “del brazo de Keats, actitud más natural para conocerlo”, y justifica su no procurado pero tampoco evitado desorden por causa de la heterogeneidad de las fuentes (ficheros, cuadernos, folios sueltos, un batallón de libros y un torrente de cartas, de hechos...); también, por su imperiosa voluntad: “me divierte más escribir cuando me dan ganas de hacerlo” (19-20). Es así como Cortázar reformula el “romanticismo”, habitualmente asociado a la proclividad plañidera de Zorrilla, de Espronceda, del duque de Rivas, de Musset, de Chopin, de George Sand, de Goethe y de José Mármol, entre otros “sauces llorones”, cultivadores de género del Niágara nasal “que poco o nada tienen de vivo en estos tiempos de un romanticismo más original (de “origen”) como, por ejemplo, el surrealismo” (28). Sin lugar a dudas, corazón y mente han pactado en *Imagen*, quizá porque Keats es el poeta que guarda no pocos paralelos con Cortázar en este sentido.

EL ESCRITOR Y SU *ALTER EGO* : HACIA LA ADOPCIÓN DE UN MODELO LITERARIO

La predilección de Cortázar por Keats, el “poeta camaleónico”, no es fortuita. Su vínculo con grandes maestros de la narrativa argentina, particularmente obsesionados por la fantasía, la metafísica o la mística natural —i.e., Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, respectivamente—⁴, está fuera de discusión, aunque él y Roberto Arlt le dieran su vuelta de tuerca a la inquietud existencial con la estupenda llave inglesa del humorismo (Shaw 1999: 100). Por eso, Keats, “el más exigente y delicado” del segundo triunvirato de poetas románticos —anota Pujals (1988: 334-5)— “más puro aún que su amigo Shelley”; Keats, el apasionado por amar lo bello y cuya vida no fue otra cosa sino un “continuo ascenso para llegar a la unión con la belleza absoluta”; Keats, el “místico de la poesía”, le es tan familiar a Cortázar. No obstante, Keats también fue muy capaz de reírse en poesía. He ahí “El gorro y los cascabeles”, del que Cortázar especula: “es grato pensar que a Keats *le divertía* escribir estas estrofas, acumular expresiones extravagantes o intencionadas”, mas inconclusas por sus peores accesos de tos a partir de la

⁴ Gabriela de Sola ha demostrado que existe una indiscutible tendencia hacia el misticismo en la literatura argentina de los cuarenta y cincuenta (1967: 56-85). En cuanto a Borges, se trata de experiencias que no vaciló en calificar de místicas a Willis Barnstone en Indiana University (1982: 10-11), dimensión de su obra literaria de la cual me he ocupado en un algunos trabajos (1999: 93-102; 2003: 98-117; 2004: 71-88).

Inversión e invención de imágenes y espejos

crisis de noviembre de 1819 y de febrero de 1820 (1996: 589-91). Esto, en sentido estricto, lo hace muscular y no epidérmico o de bolsillo para Cortázar. De otra parte, el autodidactismo de Keats lo aproxima mucho más a Cortázar, de igual formación libresca. Si bien su nacimiento y las circunstancias de su adolescencia le levantaron un muro infranqueable hacia la cultura académica, Keats fue un lector voraz de todas “las voces paralelas” (32-7). ¡En qué tremendo espejo se contempla Cortázar!

Otro hecho no menos interesante, que humanamente hermana a Cortázar con Keats, es la primogenitura. Les tocó ser “el hombre de la casa”. Y Cortázar lo expresa de Keats —más bien pensando en sí— como si esta bendición fuera “una penetrante conciencia de obligación, de responsabilidad. Era ‘el hermano mayor’. ¡Qué lástima!” (154)

A estos datos de estratégica exposición biográfica —casi asistimos a una autobiografía cortazariana—, el narrador argentino no se inhibe de incrustar en su prosa espontánea, otro aluvión de intuiciones poéticamente sentidas sobre su predilecto, al estilo de la siguiente: “Del Keats de los dieciocho a los veintitrés años hay una sola diferencia que va de la manzana verde a la madura; no necesitó de eternidad para ser él mismo. Era una criatura solar, de las que no requieren una moral para articular su conducta” (45). Tampoco se abstiene de agregar anécdotas suyas en las que deja caer frases que borboritan en sus cuentos a la vez que son excusa para justificar el uso de fuentes, como el epistolario de Keats, en el afán de una certera apreciación de su poética. Veamos, por ejemplo, su visita a Siena:

Venía de pasar largo tiempo junto a la Fonte Branda, después subí una calle, pero en realidad la calle me subía, yo me dejaba estar poniendo apenas el movimiento. Así que llegué a la casa donde habitó Santa Catalina de Siena, y me senté en el umbral a descansar, a imaginarme, a comparar. Había un sol de diez de la mañana, que en Siena-la-que-sombras es más amarillo y azul, rompiendo el suelo en franjas brillantes como segundas calles puras, franjas por donde quizá solo Caterina Bernincasa había tenido el derecho de pasar.

Siena es callada (...) y me placía incorporarme a esa luz silenciosa, mirando por entre mis rodillas la casa de la santa, oyendo todavía en la memoria el cloqueo de Fonte Branda. Entonces, por encima de mí, desde una ventana, la voz de una muchacha empezó a dibujar (decirlo de otro modo sería cobarde) una *canzonetta* a la vez tierna y viva, donde la palabra *primavera* brincaba como un conejo. En la calle vacía, la voz era de pronto parte del sol y de la santa, Siena cantaba su presente como para probarme un contacto con lo ido, con eso que yo perseguía casi desesperado por la Toscana.

Inmóvil, temiendo mirar a lo alto y romper la voz con mi gesto, oí el canto limpio que se iba por el aire. Cuando cesó, la calle era distinta,

Emilio Báez

la privación de esa voz la volvía de golpe a su opacidad de piedra y formas; me pareció que el pasado se cerraba otra vez en torno como una mano sobre un fruto; celoso, inquieto, necesario. Entonces, extraña cosa, pensé en Keats. Lo que había sentido un momento antes, la estructura total de ese sentir, el presente que abarcaba tanto más que el instante mismo, era el universo perfecto de la *Oda al otoño*, de la *Urna griega*, de *La víspera de Santa Inés*. Y supe que Keats había matado la noche, y que su obra era el rescate de lo diurno, la proclamación más alta de la vida matinal; esa calle de Siena era absolutamente Keats, como sólo puede identificarse el mundo con el hombre cuando hay verdad en los dos, cuando hay un día octavo (48-49).

En primer lugar, salta a la vista el eco de un pasaje de “Distante espejo” (1943) —relato incluido en *La otra orilla* (1937-1945)— cuando el protagonista expresa que:

Algo más fuerte que yo me puso el sombrero en la mano, y por primera vez en mucho tiempo abandoné mi cuarto y salí a pasearme (...) proyectaba yo amablemente seguir hacia la plaza, bella y espaciosa plaza de Chivilcoy, cuando la rara atracción (...) me proyectó, irresistible, por la calle Rivadavia que se alejaba sin remedio de la plaza. (...) Por un momento me negué pero la fuerza aniquilaba toda defensa; (...) y me dejé llevar (1998: 83).

De este modo misterioso, el personaje cortazariano llega —sin proponérselo— a la casa de doña Emilia; igual que su autor llega a la casa de la santa italiana, cuyo carismático temple hizo regresar a Gregorio XI, el padre “pródigo”, Gregorio XI. La santidad de la dominica se reconoce en la bella descripción de la luz solar, dotada de galerías por donde transita su espiritualidad también lumínica; es el momento cuando Cortázar se proyecta hacia la luz para participar de ella, como lo hubiera hecho Keats en semejante ocasión de pura sensibilidad, de pleno goce estético. En esta sintonía o transposición de identidades, las categorías temporales se trastocan y el presente se *preteritiza* —si se me permite el neologismo— o, igual, el pasado se actualiza dilatándose en la conciencia del ensayista argentino, que disfruta de un efímero portal hacia la eternidad. La belleza inefable de esta experiencia numinosa le detona el recuerdo de Keats, el “místico” del romanticismo inglés⁵, el cantor de: “A thing of beauty is a joy

⁵ No parece gratuita la comparación acerca de los más altos estados de la poesía keatsiana con los de la lírica juancrucista que Cortázar realiza taxativamente. A propósito de la “Oda al ruiseñor”, un insuperable pasaje de *Imagen* muestra al ensayista dominado por el asombro del lector afásico, sitiado por la belleza del texto:

Inversión e invención de imágenes y espejos

forever”⁶ (Keats 2000: 30). De ahí que, al día siguiente y en la escalinata de Santa Trinità dei Monti, Julio conciba la idea más original del libro:

(...) nada podía ser más injusto hacia él que mantener una separación entre sus cartas y sus poemas, y supe que su obra es una, en cuanto su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración. (...) Pensé (...) en una edición keatseana que mostrara poemas y cartas en su orden de creación, devolviendo la obra al decurso de la vida (1996: 49).

Y así es. Cartas y poemas dialogan en *Imagen*, de cuyas páginas emergen la figura humana y el ángel del poeta de “una lírica solar, una afirmación vigilante del vivir humano, un romanticismo de *visión* directa”. Porque Keats es el poeta que, desde muy joven, descubre que la palabra ve. Así lo demuestra en la minuciosa descripción del paisaje avasallador que sus ojos perplejos tienen delante en “De puntillas estuve...”, con todas las deficiencias que pueda arrastrar un texto primerizo (58-66). Todo ello concuerda, además, con lo que Alazraki ha observado sobre el volumen y la calidad artística de la correspondencia cortazariana: “Su afición a la comunicación epistolar alcanzaría la magnitud de un verdadero género literario, no solamente por el altísimo número de cartas que escribió, sino por el gran valor estético y biográfico que contienen...” (Cortázar, 2000a: 1831) Por si fuera poco, el mismo autor ha concluido en y de su *Imagen*: “También este libro es una larga carta” (1996: 255).

No sé de otro poema de John que —si preciso fuera señalar uno solo— nos acerque más a su *desvelada ansiedad* de ser, a su entrega por irrupción, a su ingreso enajenado. Éste es el delirio lúcido del lírico, el lenguaje que no espera al pensamiento, que vuela por imágenes y accede por incantación. Realmente *ya no se puede hablar*. Pienso en John cara arriba, yéndome al canto; pienso en San Juan de la Cruz:

Que me quedé balbuciendo
Toda ciencia trascendiendo (321).

Esta filiación de Keats con el místico carmelita demuestra, una vez más, la intuición particular de Cortázar para identificar, bajo las coordenadas de una poética *avant la lettre* (‘anticipada, de avanzada’), a poetas de culturas y estilos muy disímiles, puesto que San Juan de la Cruz también ha sido leído por Carlos Bousoño como un poeta “visionario”, allende su vida mística, en su inteligentísimo ensayo “San Juan de la Cruz: poeta ‘contemporáneo’”, donde comenta la fascinante enumeración de símbolos o “imágenes visionarias” de las dos estrofas que dedica la voz lírica a la descripción del Amado en el celebrado “Cántico espiritual” (1985: 361-87).

⁶ Traduzco al castellano: “Un objeto de belleza es un júbilo perenne”.

MÁS HUELLAS DE POEMAS Y DE CARTAS DEL POETA EN LA
NARRATIO BREVIS DEL CUENTISTA

Cuando comenta “Sueño y Poesía”, Cortázar hace hincapié en que la originalidad es el único rasgo común que Keats guarda con los románticos, porque “no es *elegíaco*,/sublima la habitual nostalgia del pasado, de la edad de oro, y sustituye la lamentación por la recreación,/ignora el *exotismo* a la Byron y aún a la Shelley (...)” y desdeña lo confesional: “(el ciclo de poemas a Fanny no estaba destinado a publicarse)” (1996: 72). Ello lo insta a incurrir en un paréntesis que contiene una hermosa definición del poeta, que ya había ensayado en su primera narrativa y proyectado en su etapa de madurez: “(...) El poeta es ese hombre que escribe nuestros poemas. Descubrirlos, entre tantos que no nos tocan, es hallar nuestra verdad, dicha por alguien que es nuestro doble, el doble del aire, el doble sin nombre ni impedimentos ni renunciaciones.” (73-4) Otra vez en “Distante espejo”— otro de los cuentos de *La otra orilla*— el protagonista desdoblado se ve a sí en la habitación de su propia casa, realizando ininterrumpidamente su lectura bíblica “con la indiferencia con la que se soslaya la propia imagen al pasar frente a un espejo” (1998: 85). Por otro lado, en el cuento “La noche boca arriba”—que forma parte de *Final del juego*— el moteca y el motociclista llevan vidas anacrónicamente paralelas, simultáneas, en prodigiosa ubicuidad. Todo esto resulta congruente con el principio poético keatsiano—visto arriba— en torno a la identidad compartida con el objeto bello, cuya contemplación le proporciona un goce estético de instantes sempiternos o —para ser más preciso— de presente preteritizado.

El comentario textual de “Sueño y Poesía” parece responder a un irrenunciable interés de Cortázar en lo onírico, taller del fenómeno poético donde se fraguan la imaginación y la intuición en el crisol de la plena libertad creadora⁷. Conviene citar algunos versos, como los que dicen: “A drainless shower/Of light is poesy; ’tis the supreme of power; /’Tis might half slumb’ring on its own right arm”⁸ (Keats 2000: 16); o, éstos, en los que el “sueño” es un espacio de creación de la belleza principalmente al cuidado de la sensibilidad, no de la razón:

⁷ En este particular, es muy valioso el citado estudio de Hernández del Castillo (4-5) sobre la teoría junguiana de los arquetipos actuantes en la inspiración, aplicable a Keats, según el conocimiento de conceptos de la psicología profunda por parte de Cortázar, adquiridos en la biblioteca de Daniel Devoto.

⁸ En la traducción de Martínez Luciano *et al.*: “Incesante aguacero / de luz es la Poesía; es ella el poder más supremo; / el poder que dormita apoyado en su hombro” (Keats, 1997: 97).

Inversión e invención de imágenes y espejos

The hearty grasp that sends a pleasant sonnet
Into the brain ere one can think upon it;
The silence when some rhymes are coming out;
And when they're come, the very pleasant rout:
The message certain to be done to-morrow (18)⁹.

En suma, en tanto espacio de creación, Keats le atribuye al "sueño" el valor estético de sus versos: "For what there may be worthy in these rimes/I partly owe to him (...)" (19)¹⁰ mientras que Cortázar lo explotará con todas sus variantes —el entresueño, la duermevela— en sus cuentos de *La otra orilla* para pergeñar situaciones insólitas y de exquisita ironía literaria. En la narrativa madura, los ejemplos proliferan con asombrosa naturalidad.

Esta primacía del sueño como espacio idóneo de la creación artística es un lugar común del verso keatsiano. Así lo está, nuevamente, en "Endimión", poema que, según Cortázar, propina al lector "un *knockout* esplendoroso" (1996: 80). En otras palabras: es el poema que le concede cerca de cuatro mil versos a la palabra *vidente* y panegírica de la espontánea alegría de saberse ante lo bello del mito, no por el mito en sí¹¹. Es la denominada "obra de visión" que da paso a la "obra de corazón" —a tenor con los postulados poéticos de Rilke, citados por Cortázar—: "John mira, y es *Endimión*" (81). Dado que mirar no es actividad pasiva, sino "lo más terrible que se puede hacer con el silencio, la luz y el espacio", Cortázar pone énfasis en esta cualidad de artista plástico que Keats emplea

⁹ Cito de nuevo de Martínez Luciano *et al.*:

El puño en el corazón que envía un bello soneto
hasta la mente sin que nos dé tiempo a pensarlo;
el silencio del que surge la aparición de las rimas,
y cuando llegan, el feliz alboroto que organizan:
aunque el mensaje quede por hacer para mañana. (Keats, 1997: 103).

¹⁰ De Martínez Luciano *et al.*: "pues cuanto hubiere de valor en estas rimas / se lo debo en parte a él" (Keats, 1997: 105).

¹¹ Keats toma el mito como excusa literaria para cantarle a la belleza del pastor tendido en la gruta de Latmos y —ojos indeciblemente hermosos, bien abiertos por regalo de Hipno— en espera perpetua de su amada Selene. ¿*Love Story* de la Hélade? Más, mucho más que eso: gustosa expansión del tiempo a fin de gozar de la verdadera belleza, siempre eterna. En el cuento "Breve curso de Oceanografía" (1942), la mención del mito se da con deliberada ironía por el misterio que supone el lado oscuro de Selene, su "espalda de azúcar", que Endimión nunca pudo ver por razón de su inmovilidad perenne y de que Selene se le presentaba siempre de frente, mostrándole sólo su rostro al besarlo. Invocada por el narrador con el nombre de Astarté (o Íshtar, la diosa de la fertilidad y del amor en el panteón fenicio), queda de relieve el erotismo que hace del satélite un objeto de culto con el propósito de parodiar discursos literarios al estilo de Hesíodo o de Lautréamont.

Emilio Báez

en descripciones de insospechada avanzada respecto al verso de todo un Baudelaire modernísimo. Más aún, en carta a Shelley, y con un pie casi en la fosa, Keats define al poeta como un ser yoísta en buena parte: “Un artista debe servir a Mammón; debe ‘concentrarse en sí mismo’, quizá ser egoísta” (97). Esto representa —según Cortázar— una magnífica explicación de “Endimión” y de toda la obra keatsiana posterior.

EL CREDO DE KEATS EN LA PROFESIÓN ESTÉTICA DE CORTÁZAR

Con el subtítulo “Carta de poesía”, Cortázar expone los axiomas de la poética keatsiana tomando como referente la misiva del 22 de noviembre de 1817, que Keats dirigió a Bailey: 1º) el poeta es un camaleón, dada su capacidad de ser por participación en la fundición y enlace unitivo con el objeto bello en el instante mismo del cumplimiento estético; 2º) existe una certeza de “lo sagrado de los afectos del Corazón y de la verdad de la imaginación”, que se resume en que “(eso) que la Imaginación aprehende como Belleza tiene que ser verdad”, o mejor: “‘Beauty is Truth, Truth is Beauty,’—that is all/Ye know on earth, and all ye need to know” (Keats 2000:216)¹². Y Cortázar lo explana en sencillas palabras: “Al *Cogito* (‘pienso’) del clasicismo responde otra vez la intuición romántica de que la verdad es antes un acuerdo con la sensibilidad que con la razón”, reformulado en un nuevo axioma: “Siento, luego soy”. Sin pasos intermedios u operaciones “consecutivas” —así las calificó Keats—, la Imaginación abre los ojos y ve la Verdad, al modo de una revelación del corazón que Cortázar no vacila en ejemplificar con los luminosos versos de san Juan de la Cruz: “sin otra luz ni guía/sino la que en el corazón ardía” (Cortázar 1996: 100-1). Por otro lado, en carta para sus hermanos George y Tom (21 de diciembre de 1817), Keats establece la *intensidad* como el rasgo de excelencia del arte, por cuanto posee la capacidad “de disipar todo lo que sea desagradable, poniéndolo en relación estrecha con la Belleza y la Verdad...” Esta concepción del arte comporta un gran preludeo con relación al poeta maldito y a los derroteros de la poesía contemporánea. Además, Keats apunta en esta misma carta hacia un hallazgo de resonancia trascendental que marcará la nomenclatura de la crítica literaria posterior:

(...) de golpe advertí cuál era la cualidad que hace a un hombre plenamente realizado, sobre todo en literatura, y que Shakespeare poseía tan enormemente: quiero decir la *capacidad negativa*, o sea, la

¹² Traduzco: “‘La Belleza es Verdad, Verdad es la Belleza’ —eso es todo lo que vosotros conocéis en la tierra y todo lo que vosotros necesitáis conocer”.

Inversión e invención de imágenes y espejos

del hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas, sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón... (...) Esto, estudiado en muchos volúmenes, tal vez no nos llevaría más allá de lo siguiente: que en un gran poeta, el sentido de la Belleza supera toda otra consideración, o más bien anula toda consideración (...)

y, desde aquí, Keats complementará su “poética *in nuce* (‘en la nuez’)”, que apenas alcanzó un mes entre las cartas citadas para encapsular el germen “de toda su selva futura” (109).

Retengamos un par de ideas. A saber: la palabra vidente keatsiana y la “obra de visión” rilkeniana para volver sobre la concepción de Cortázar en torno al mirar, actividad nunca pasiva, y a la identidad con el objeto contemplado —la *oneness* de Keats—, lograda en un presente preteritizado que le sirve de espacio vivencial al observador y lo hace intensamente testigo, partícipe del contexto a-temporal de la Belleza¹³. Efectivamente, en los cuentos de madurez, Julio Denis lleva a feliz término este credo romántico con el que Keats se refirió al ser humano cumplido en su famosa frase *negative capability* (‘capacidad negativa’). Los protagonistas cortazarianos son capaces de cumplirse en lo movedido y lo arcano de su propia existencia, cuando renuncian a comprender racionalmente sus angustias, sus fatalidades.

De vuelta a *Imagen*, no queda más que ejemplificar las congruencias de la cuentística cortazariana con la obra epistolar y literaria de Keats. En “La víspera de Santa Inés”, Keats no se propone un texto autobiográfico, sino el canto soterrado de campanas a rebato en su corazón, puesto que fue escrito “inmediatamente después de conocer a Fanny Brawne”, su adorado tormento. Poetización de otra balada medieval donde prima la creencia de la doncella que habrá de conocer el nombre de su príncipe azul si ayuna durante la noche de esa víspera, en tanto la aportación de Keats está en la introducción de “(todo el poema es un juego de espejos) un sueño en otro” (1996: 216-7). Caja china puesta en práctica en el verso, resurge la fijación cortazariana por los espejos y el espacio onírico. En “La víspera...” predomina un estilo directo, “agitadamente plástico” que Cortázar no cesa de asociar con algunas características diferenciadoras de la poesía moderna: “Este torear ceñido de John, su apretarse deliberado contra la sustancia del poema, es lo que mejor nos lo acerca a partir de *La víspera*. Si algún rasgo común tiene la poesía moderna desde el simbolismo, es el avance continuo

¹³ En carta a Bailey, Keats coloca “su universo poético esencial” sobre el tapete en tácito reconocimiento de que ha descifrado —ilustra Cortázar— “*le lieu et la formule*” (‘el lugar y la fórmula’) en unas palabras estremecedoramente reveladoras: “Y si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava” (1996: 105).

Emilio Báez

hacia lo concreto (...)” (223). La lectura cortazariana sobre la poética *avant la lettre* de Keats cobra vigor en cuanto avanza sobre la obra de su admirado poeta.

A propósito de “La Belle Dame sans Merci”, Cortázar reincide en subrayar las repercusiones del sueño como elemento recurrente en la poesía de Keats. En “La Belle Dame...”, Keats elabora poéticamente la historia del caballero que se enamora de —y se lleva consigo a— una frágil y desconsolada doncella, desamparada a la orilla de un camino. Por efecto de la magia —en las ancas de la cabalgadura, la doncella canta y encanta al jinete—, arriban a una gruta donde le acaece al caballero una horrible pesadilla en la que el testimonio de reyes, princesas y guerreros empalidecidos por la muerte le hacen descubrir la identidad de la doncella despiadada, que “es la dominación y la degradación del amante bajo los filtros de la maga” (243). Tanta fascinación causó en Cortázar este poema, que llevó a cabo una conversión a la narrativa bajo el título de “Circe”, haciendo honor y camuflando a la vez a la *belle fatale* de la leyenda medieval, recuperada en verso romántico inglés con la eufemística frase *a fairy’s child* (‘doncella de cuento de hadas’), que el autor argentino tornó en el nombre ordinario de Delia Mañana. Diáfanos son las demás correspondencias. Desde el *knight-at-arms* (‘caballero andante’) en “La Belle Dame...” y Mario en “Circe”, se suceden otras, como la de *her elfin grot* (‘su gruta de duendes’), actualizada en la casa de los Mañana. Los *pale kings and princess too, / Pale warriors* (‘pálidos reyes y princesas también, /pálidos guerreros’) cobran el verosímil giro de sus pasados novios (Héctor y Rolo). La *fairy’s song* (‘canción encantada’) prospera en piezas al piano... y en bombones. La *garland for her head* (‘corona para su cabeza’), los *brazalets* (‘brazaletes’) y el *fragrant zone* (‘espacio fragante’) del amante medieval se metamorfosean en esencias y sustancias para la repostería afrodisíaca de Delia, así como en la sala de su hogar. Las *roots of relish sweet, / and honey wild, and manna dew* (‘raíces de dulce sabor, / y miel silvestre, y rocío de maná’) se derivan en bombones de alquímicos rellenos de licor —y de organismos (*nice* eufemismo)—, bañados de chocolate o moka... Y mientras el instante de descubrimiento de la verdadera identidad de la *belle dame* se desarrolla en el sueño del caballero, para Mario acaece en la penumbra de la sala donde Delia, “anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso”, le ha ofrecido un bombón cuyo contenido fue revelado por “la luna que cayó de plano” (1998: 154). Sin ánimo de subestimar los valores literarios de “Circe”, mucho más que un simple cuento de inspiración romántica, su trenzado *belle dame*-Delia Mañana con el personaje mitológico acentúa los vínculos de estas protagonistas en un auténtico entrecruce de paralelismos acomodados a la

mejor conveniencia por los autores de estas historias. Advirtamos que la raigambre de las *roots of relish sweet* de la leyenda “a lo Keats” ha sido identificada por Cortázar como el “molu” o raíz mágica que el dios Hermes dio a Odiseo para hacerse inmune a los hechizos de Circe, “una maga con poderes para transformar a los hombres a su antojo y con capacidad para purificar a los asesinos” (Alvar Ezquerro 2000: 197-8). El efecto de los bombones constata la imposibilidad del asesinato —“Igual que Héctor y Rolo se iba y se las dejaba” (Corryrtázar 1998: 154) —; lo que se contradice en el destino aciago que se cumple en los novios desengañados.

DE POEMA A POEMA: LA REVELACIÓN DEL POETA Y DE SUS NOMBRES EN EL TIEMPO

Suscribiéndose a la crítica unánime en el aplauso a las odas, Cortázar certifica que éste es el mejor Keats, al que juzga como de espíritu más asequible a la lengua y a lo mejor del verso lírico castellanos¹⁴. Este género de la poesía es el más dúctil para que el autor inglés realice “el acto poético puro donde queda anulado *el poeta como persona*, como ‘hacedor’ del poema” (1996: 254). Cuando comenta la “Oda a Psique”, a caballo entre el sueño y la vigilia creativa: “Surely I dreamt to-day, or did I see/The winged Psyche with awaken’d eyes?” (Keats 2000: 210)¹⁵, Cortázar visualiza en Keats a un “poeta rdbomante” cuya sensibilidad lo familiariza naturalmente con la tierra y “las comunicaciones oscuras de la especie”, con el “lado ‘primitivo’, inmediato de las cosas y los recuerdos” en versos como: “‘Touch has a memory...’ (El tacto tiene memoria)” (1996: 295). Esta lucha de contrarios tan keatsiana —vigilia/sueño; pasión humana/libertad artística— es lo que Cortázar pretende explicar con su reinterpretación del sadismo psicológico en sadismo poético:

Entendemos aquí por sadismo un alto plano de situación poética, donde los pares dialécticos que la inteligencia descubre y sitúa (...), no son datos últimos e irreductibles, sino *estados que trascender*. Hay negro y blanco, placer y dolor; si dialécticamente no se alcanza a superarlos —tarea a la que se consagra toda metafísica e incluso toda ciencia— el poeta busca entonces *el producto de la fusión de los contrarios* (...) (300; cursivas suyas).

¹⁴ En materia de traducción, hay excepciones. Cortázar descarga el mandoble sobre dos versiones españolas de “A una urna griega” (267-8), por entender que son “una mala faena que le han hecho a Keats en España”. Sin embargo, concede que la poesía de Keats comporta una genuina obra de traducción al cuidado del ángel de Luis Cernuda.

¹⁵ Traduzco: “¿Seguramente soñé hasta hoy, o vi/con los ojos despiertos a la alada Psique?”

Emilio Báez

Por eso declara que el sadismo poético “es un método; y tiene por objeto una posesión ontológica” de la multiplicidad del mundo en la unidad de cada cosa que lo conforma, de modo que la miel es en tanto que el acíbar le sirve de sustentáculo, y a la inversa. Como el color negro no es peor que el blanco ni el acíbar peor que la miel, el método consiste en que “la mejor manera de asegurar poéticamente (luego diremos: ópticamente) la miel, es buscarla en, desde, por el acíbar”. En este plano, Cortázar ha precisado un lugar común en la obra de Keats y en la de los místicos: la obsesión por los contrarios en perfecta coincidencia o, mejor aún, la belleza de la noche sin cuyo contraste la luz desaparecería en su pureza misma.

Importa subrayar que el cuentista argentino no sólo se asombra del poeta de avanzada que es Keats: “(...) está viendo ya lo que ocho lustros después va a ver —y practicar— Baudelaire” (303), sino que no le importa apropiarse del método para ponerlo en marcha desde su primera narrativa breve. Evitando ser prolijo, en *La otra orilla* el cuento “Los limpiadores de estrellas” (1942) es de paradigmática ilustración. Concluida la limpieza de la única estrella que quedaba por limpiar, el resultado fue absolutamente desastroso:

La noche quedó instantáneamente abolida. Todo fue blanco, el espacio blanco, el vacío blanco, los cielos como un lecho que muestra las sábanas, y no hubo más que una blancura total, suma de todas las estrellas limpias...

Antes de morir, uno de los directores de la Sociedad alcanzó a separar un poco los dedos y mirar por entre ellos: vio el cielo enteramente blanco y las estrellas, todas las estrellas, formando puntos *negros*. Estaban las constelaciones y las nebulosas: las constelaciones, puntos negros; y las nebulosas, nubes de tormenta. Y después el cielo, enteramente blanco. (1998: 95-6)

En la narrativa posterior, sírvannos de muestra la tensión psicológica que el protagonista asume en la seductora del chico en “Las babas del diablo” —relato de *Las armas secretas*—: “Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer *no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueña* para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como *un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico*” (Cortázar 1998: 219; cursivas mías); o el desdén del amante engañado, que arde en celos en “Continuidad de los parques” —cuento de *Final del juego*—: “Admirablemente *restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias*, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta (...)” (291; cursivas mías).

Inversión e invención de imágenes y espejos

En lo profundo, parece que emerge el conflicto Keats-Fanny, que Cortázar ya había estudiado en la correspondencia del poeta traducida en *Imagen*: “John descubre que Fanny lo ha separado de sí mismo y que sólo está en contacto con el hombre de fuera, el habitante; ése que no es digno de admiración” (355). La temible batalla keatsiana entre los opuestos ‘pasión humana/libertad artística’, el enamoramiento de Fanny —sin estarlo finalmente— resulta ser el humus donde sus odas crecieron como espléndidos paraguas abiertos. Por último y anticipándose a la muerte, Keats dejará, en “El gorro y los escabeles”, unos “versos atroces que Fanny no conoció”, pero que le sirvieron a Cortázar de trampolín para iniciarse en los saltos mortales de la narrativa breve:

This living hand, now warm and capable
Of earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou wouldst wish thine own herat dry of blood
So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience —calm’d— see here it is—
I hold it towards you (367)16.

No ofrece dificultad advertir el motivo de la mano como *alter ego* volente del poeta fallecido, también presente, por un lado, en el cuento “Estación de la mano” (1943) —perteneciente a *La otra orilla*— a la cual se atribuye —en el espacio onírico— un instinto de agresión posesiva; por otro, en “El hijo del vampiro”, cuyo protagonista —de nuevo en sueño— toma sexualmente la sangre codiciada de Lady Vanda. Hasta aquí, sírvanos esta trayectoria de ejemplificaciones del diálogo constante entre la obra keatsiana y la cortazariana para apreciar en *Imagen* el proyecto de asimilación de la poética de John Keats como modelo literario de la cuentística —extensivo a la novelística, no contemplada en estas páginas— de Julio Florencio Cortázar y, a la vez, aproximar las conclusiones.

EL “POETICISMO” DE CORTÁZAR Y SU INDELEBLE *R.I.P.* SOBRE *IMAGEN*

¹⁶ Cito de *Imagen* la traducción de Cortázar (367): “(Esta viviente mano, tibia ahora y capaz / de oprimir con fuerza, si estuviera fría / en el glacial silencio de la tumba, / se te aparecería de día, y tus sueños nocturnos helaría / hasta que desearas tener el corazón exangüe / para que en mis venas la roja vida corriera otra vez / y tu conciencia se calmara... Mírala, aquí está. / La extendiendo hacia ti)”.

Emilio Báez

Queda claro que *Imagen de John Keats* (escrito entre 1950-1952) es el proyecto literario que, paralelo a otro millar de inquietudes, Cortázar llevó a cabo por espacio de doce años de intensivo estudio, avalado por el gobierno francés con una beca de diez meses (octubre-julio de 1952) en vista de su novedoso plan de trabajo, según le informó a Guthmann (2000: 257). Y la raíz del poeticismo cortazariano se hunde en su cátedra de Literaturas Septentrionales, donde asimiló las poéticas de Shelley, Keats y Rilke, específicamente.

De la autocondena de *Imagen* a las mazmorras del silencio, hay una clave en la carta a Damián Bayón del 10 de agosto de 1954 (308). No descarta la versión inglesa; pero exige respeto al orden de las cosas. Acaso sea algo más que una cuestión de orgullo por lo vernáculo, por el sentido original de las ideas en su lecho de concepción. Cortázar ha refrenado la iniciativa editorial de su *Imagen* por razones previsibles, entre las que priman: 1º su hispanidad y el homenaje que rinde a poetas españoles y argentinos, principalmente; 2º el prestigio de ser el primer escritor hispano en abordar la obra de Keats como merece¹⁷, es decir, con el regalo de la trama y de la poética que afluyen en su epistolario. En cualquier caso, este libro genial no parece haber salido totalmente de la sombra a ocho años de su publicación. Al margen de las asperezas que tuviera que limar, su autor, probablemente, lo protegía resguardándose a la vez de la embestida demoledora de una crítica implacable.

“Golpe a golpe”, carta a carta y poema a poema, ningún encuentro personal requirió Julio Cortázar para comprender mejor a John Keats. Sin embargo, algunas páginas de *Imagen* hallaron cauce editorial en el séptimo número de la revista *La Torre* de la Universidad de Puerto Rico (2000: 339), como afirma en la citada misiva a Bayón: “Me hablas de *La Torre*. Pues, señor, la conozco bien, y un ensayo mío debe andar por salir en uno de los próximos números. Se trata justamente de uno de los capítulos del *Keats*, donde se habla de la poesía y la magia y se hace un poco de antropología poética (...). Si lo lees (debe estar en alguna gaveta de la Editorial) dime qué te parece. A mí me gusta una barbaridad” (308).

¹⁷ Cortázar era consciente de la indiscutible contribución de su misceláneo *Keats*; tanto que, aún en 1973, se ufanaba en los siguientes términos: “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* (‘aquí y ahora’); hablo del universo poético de Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta” (169; énfasis suyo). Nada más cierto. *Imagen* es una travesía por toda la obra de Keats, dado que pudo haber concluido con el capítulo “La vida póstuma”; pero Julio, en cambio, se apresuró a incluir unos apéndices con comentarios a *Otón* y *El rey Esteban*, únicas obras de teatro keatsianas, y al poema paródico “El gorro y los cascabeles” (1996: 577-95).

Inversión e invención de imágenes y espejos

Todavía un año después —y a tres de haberlo escrito—, le afirma a Bayón que podrá continuar limando asperezas de *Imagen* con una proyectada estancia en la patria de Keats (319). Y, finalmente, a Paul Blackburn le testimonia la existencia amordazada del texto, ya resuelto a no dejarlo ver la luz (380). Hasta 1996, nada más quedó dicho ni escrito de *Imagen de John Keats*.

Fuera de discusión queda que las consideraciones de Cortázar sobre el cuento y su homologación estructural con la poesía son útiles para validar la adopción deliberada de poéticas —la de Keats en este caso— a fin de lograr un armazón literario que le garantizara relatos efectivos, en tanto que compuestos al estilo mozartiano, como lúdicas cuentas ensartadas en un patrón estético dúctil a variaciones temáticas e intuiciones intensamente trasferidas al folio. En buen espejo se miró Cortázar; espejo de palabras que le invirtió su imagen por la de Keats, y la de éste por la de Cernuda o la de Devoto o la del místico carmelita en voluntaria confrontación de palabras que, por mirarse, cumplen la inexorable profecía de inventarse, en proyección indefinida, hacia el hondón espiritual de quien se asoma al texto como a sabiendas de un no sé qué, pacta con él durante la lectura y se despide no siendo el mismo, sino la imagen de Cortázar, que no es la de Cortázar.

*P.O. Box 7845
Caguas, Puerto Rico (U.S.A.)
00726-7845
Ericardo2@aol.com
Universidad de Sevilla*

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (ed.). 1994. “Prólogo”, en Julio Cortázar. *Obra crítica / 2*. Madrid: Alfaguara. 9-14
- ALVAR ESQUERA, Jaime (dir.). 2000. *Diccionario Espasa Mitológico Universal*. Madrid: Espasa.
- BÁEZ RIVERA, Emilio R. 1999. “Del éxtasis a la palabra: retórica y hermetismo del discurso místico literario”, en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*. San Juan: Plaza Mayor (: 75-116)

Emilio Báez

- 2003. “Jorge Luis Borges o el (re)negado místico: hacia el rescate de sus dos encuentros con la eternidad”. Departamento de Filologías Integradas, Área de Literatura Hispanoamericana: Universidad de Sevilla.
- 2004. “Swedenborg and Borges: from the Mystric of the North to the Mystic in puribus”, en Stephen McNeilly (ed.), In *Search of the Absolute—Essays on Swedenborg and Literature*. London: Journal of the Swedenborg Society. 71-88.
- BARNSTONE, Willis.1984. “The Secret Islands”, en *Borges at Eighty*. Indiana: Indiana University Press.1-14.
- BOLDY, Steven. 2002. “Mise en perspective de *Imagen de John Keats*”, en *La Licorne 60*. UFR Langues Littératures Poitiers: Université des Poitiers.13-26.
- BOUSOÑO, Carlos. 1985. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- CORTÁZAR, Julio.1972. “Paseo por el cuento”.*Textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (antol.). México: Universidad Autónoma de México.331-8.
- 1973. “Casilla del camaleón”, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México: Siglo XXI.169-77.
- 1974. “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*. México: Siglo XXI. 59-82.
- 1994. “La urna griega en la poesía de John Keats”, en *Obra crítica / 2*. Jaime Alazraki (ed.). Madrid: Alfaguara. 25-72.
- 1996. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
- 1998. *Cuentos completos / 1*. Madrid: Alfaguara.
- 2000. *Cartas (1937-1963)*. Aurora Bernárdez (ed.). Buenos Aires: Alfaguara.
- 2000a. *Cartas (1969-1983)*. Aurora Bernárdez (ed.). Buenos Aires: Alfaguara.
- HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana María. 1981. *Keats, Poe, and the Shaping of Cortazar’s Mythopoesis*. Philadelphia: John Benjamis B. V./Purdue University.
- KEATS, John. 1997. *Poemas escogidos*. Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas (trads.). Madrid: Cátedra.

Inversión e invención de imágenes y espejos

-----2000. *Selected Poems*. Nicholas Roe (ed.). London: Everyman.

MESTICA, Giuseppina Sechi. 1993. *Diccionario de mitología universal*. Marie-Pierre Bouyssou y Marco Virgilio García Quintela (trads.). Madrid: Akal.

MORA, Carmen de. 2002. "La protohistoria literaria de Cortázar: *La otra orilla*". *La Licorne 60*. Joaquín Manzi (dir.). UFR Langues Littératures Poitiers: Université des Poitiers. (: 47-69).

PUJALS, Esteban. 1988. *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos.

SHAW, Donald. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Postmodernismo*. Madrid: Cátedra.

SOLA, Graciela de. 1967. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.