Inti: Revista de literatura hispánica

Number 10 *Otoño-Primavera* 1979 *Article* 22

JULIO CORTÁZAR EN BARNARD

El rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*

José Miguel Oviedo*

*

Copyright ©1979 by INTI. *Inti: Revista de literatura hispánica* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress) for Inti and the Providence College Digital Commons.
http://digitalcommons.providence.edu/
http://digitalcommons.providence.edu/inti

EL ROSTRO EN EL ESPEJO: PARA IDENTIFICAR A *UN TAL LUCAS"*

José Miguel Oviedo

A partir de los años 60, ciertos libros raros, juguetones e indefinibles, ciertos libros involuntarios que son burlonas negaciones de ese producto cultural que llamamos *libro*, han ido apareciendo en la obra de Julio Cortázar y ocupando un espacio muy singular al lado de sus volúmenes de cuentos y sus novelas. A esa década pertenecen los tres primeros: *Historias de cronopios y defamas, La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round.*[1] Los tres caen en esa categoría fuera de las categorías para la cual no cabe otro nombre que el de "misceláneas", designación que tiene el inconveniente de sólo sugerir la variedad y la informalidad (que son parte de esos libros), pero no la rara consistencia y la subterránea y delicada imantación que les confiere la voz literaria del autor. El cuarto de la serie es muy reciente y se titula *Un tal Lucas*,[2] aunque tal vez sea el quinto si se toma en consideración el inmediatamente anterior *Territorios,*[3] que es un híbrido entre los híbridos: está compuesto, en parte, con textos que provienen de *La vuelta ...* y de *Ultimo round,* y de otros libros de homenaje, con los cuales aquellos encuentran, como dice el autor, "una zona de contacto más entrañable" *(T,* 10),[4] tal vez porque el tema del libro es uno solo: la experiencia visual, desde el *striptease* hasta el arte cinético. Una mirada desprevenida que recorra la obra de Cortázar puede concentrarse en sus eminencias más notorias (las que son decididamente "ficciones", sus novelas y sus cuentos) y considerar como muy secundarias o prescindibles esos otros repertorios miscelánicos. La obra entera de Cortázar es un laboratorio siempre en actividad, siempre dispuesto a depararnos sorpresas y encuentros inesperados. En sus narraciones, vemos ese laboratorio en pleno funcionamiento, creando sus imágenes y jugando con sus familiares fantasmas; en las misceláneas ingresamos al laboratorio justamente cuando se supone que el público debía haberse quedado afuera, esperando los resultados de la magia, y encontramos al autor en mangas de camisa, ensayando, fracasando, intentando de nuevo, practicando y afinando como un artista antes del concierto. Estas misceláneas importan e interesan más que por lo que logran o culminan, por lo que dejan entrever como

adelantos y líneas que se exploran y quedan abiertas para futuras empresas. Como dice el mismo Cortázar en un texto de *La vuelta* . . . que rinde homenaje a uno de sus artistas favoritos, Charlie "Bird" Parker:

"En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un *take* vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno. Lo mejor de la literatura es siempre *take,* riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro. . . Yo no quisiera escribir más que *takes"(VOM,* 201).

Seguro de que en estos *takes* el escritor nos ofrece a la vez una reflexión y una imagen invalorable sobre la naturaleza de su propio arte y sobre sí mismo, voy a examinar algunas cuestiones que *Un tal Lucas* plantea, con la intención de presentar con ellas un haz de problemas que tal vez sirvan como puntos de partida para una discusión que pueda extrapolarse del libro. Las cuestiones son tan heterogéneas como él, pues tienen que ver con la conciencia de su edad, su condición de argentino, la siempre espinosa relación entre su arte y los lectores, y finalmente con la invención de Lucas como personaje de esta obra.

1. La cuestión u obsesión de la edad —de la propia edad— no sólo se convierte en un asunto de importancia en *Un tal Lucas,* sino que el autor parece haber querido subrayarlo al abrir el libro con un texto, "Lucas, sus luchas con la hidra", que está traspasado por esa preocupación. Por cierto, no es la primera vez que aparece en su obra, pero sí es la primera en que ocupa un primer plano y en la que se la reitera y considera desde diferentes ángulos y niveles. En *La vuelta. . .,* por ejemplo, aludía al asunto cuando hablaba del falso pudor sudamericano por los libros de memorias de autores vivos, y se preguntaba: "¿por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo... ? *(VOM,* 13); y en otra página de ese mismo libro, donde discute la relación entre vivir y escribir, anota:

"Siempre será como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo" *(ibid.,* 21).

Las sarcásticas alusiones literarias —al crepúsculo, a Dante— no ocultan la necesidad de hacer una confidencia personal al lector: los libros, aun los más fantásticos e imaginativos, son gajos de una historia privada, son tiempo vivido que la conciencia creadora va contemplando, ordenando y extrayendo de su propio pasado. Pero en *Un tal Lucas* ya no se trata de alusiones hechas al pasar y que puedan ser fácilmente ignoradas: han cobrado una dramática consistencia, se han convertido en un inescapable problema. Las primeras líneas del texto inicial dicen: "Ahora que se va poniendo viejo se da cuenta de que no es fácil matarla" (15). Su propia edad se yergue ante él como una

monstruosa hidra que trata de dominarlo y destruirlo aunque sabe que "la hidra es el mismo Lucas y lo que él quisiera es salir de la hidra pero quedarse en Lucas" *(ibid.).* El difícil dilema se presenta una y otra vez, igual que los brazos de la hidra renacen cuando se los corta. En el relato, la hidra de la edad está homologada a uno de los enemigos jurados del autor: la rutina, ese fácil tobogán por el que nos deslizamos, ciegos, a los territorios establecidos por el sistema y la indiferencia humana. La edad encierra el peligro de la odiada complacencia, especialmente de la peor de todas: la autocomplacencia. Vivir es para Lucas una constante batalla contra el orden invasor que va paralizando todo. Por eso procede contra su enemigo aprovechando

"esta voluntad de desorden y tajo ahí nomás a esa cabeza amiga del encierro, del sillón de lectura al lado de la lámpara, del scotch a las seis y media con dos cubitos y poca soda, de los libros y revistas apilados por orden de prioridad" (16).

Observemos que no sólo ese orden es, en cierto sentido, un sistema o estrategia intelectual para apropriarse del mundo y disfrutarlo del mejor modo posible, sino que es, en cierta medida, el fruto mismo de sus años, la *forma* que la existencia va tomando en él. Como en tántos textos de Cortázar, esa forma es cómicamente monstruosa; en las líneas finales del texto, nos lo confiesa con una precisión cuyo patetismo sólo está aliviado en parte por el resorte liberador del humor: "Siete cabezas, una por cada década; para peor, la sospecha de que todavía pueden crecerle dos para conformar a ciertas autoridades en materia hídrica, eso siempre que haya salud" (18).

Confesiones como ésa no faltan en otras páginas del libro: la que aparece en "Burla burlando van los seis delante" quizá sea la más conmovida; lamentando la muerte de Cocteau, dice:

"Más allá de los cincuenta años empezamos a morirnos poco a poco en otras muertes. Los grandes magos, los shamanes de la juventud parten sucesivamente... Tal vez tardaremos en darnos cuenta de que también nuestra muerte ha empezado ese día" (127).

En "Lucas, sus hospitales (II)" se nos cuenta la historia pesadillesca de la que es víctima Lucas cuando, decidido a comprar algunos objetos para su mujer recluida en un hospital de Marsella, pierde el rumbo y en su confusión siente lo distante que está de su juventud (porque "a espaldas de Lucas no había veinte años más", 203) y compara críticamente una situación que imaginó en ese tiempo con la situación que ahora vive:

"Piensa vagamente (se siente mejor, empieza a burlarse de esas puerilidades) en un cuento leído hace siglos, la historia de una falsa banda de música en un cine de Buenos Aires. Debe haber algo de parecido entre el tipo que imaginó ese cuento y él, vaya a saber qué, en todo caso Lucas se encoge de hombros (de veras, lo hace) y termina por encontrar el camisón y las sandalias. . . " (205).

El cuento al que se hace referencia es, por supuesto, "La banda", de *Final*

del juego, esa sarcástica viñeta antiperonista del Buenos Aires de la década del 40. La alusión hecha desde las páginas de *Un tal Lucas* crea un curioso efecto de refracción intertextual: por un lado, se establece un sutil juego de relaciones entre las dos narraciones y el autor como narrador-lector de ambas ("un cuento leído hace siglos", dice Cortázar, en vez de *escrito);* por otro, la distancia crítica que lo separa "del tipo que imaginó ese cuento" hasta hacer de él casi otra persona, lo que es un modo de señalar la evolución de su conciencia política; por último —y esto quizá sea lo mas sorprendente — la alusión permite releer "La banda" casi como una premonición de los temores de Lucas, cuya temporal pérdida del sentido de la realidad puede compararse con el descubrimiento, en "La banda", de una dimensión inauténtica que pretende usurpar la vida misma y que se prolonga amenazadoramente "a su veraneo de marzo, a su amiga, a sus madurez, al día de su muerte".[5]

Esta conciencia de su cronología vital no es meramente un dato biográfico curioso que cobra ahora intensidad : su importancia es otra y afecta la esencia misma del arte de Cortázar. Todo lector habrá tenido, leyéndolo en cualquier etapa de su obra, la impresión de que su espíritu experimental se salvaba de caer en la seriedad aparatosa gracias a la constante actitud irreverente, anticlimática y traviesamente inocente que solía adoptar frente a sus propias conquistas. Ese niño que siempre hay en él, ha determinado el "juvenilismo" de su ficción, ese aire fresco y audaz que un hombre maduro ha sabido adoptar para expresar su angustia y su horror por una civilización que ha convertido al hombre en su víctima. Ese arte de contestatario y de rebelde insumiso es, sin embargo, la obra de un hombre que empieza a preocuparse por su edad y a verse cada vez más lejano del joven que fue. La cuestión, aunque no lo parezca, afecta su evolución futura, pues ésta dependerá en gran medida de la forma como se resuelva aquélla.

2. Muy vinculada con la primera cuestión, su problemática condición de argentino trasplantado a Europa es también materia de *Un tal Lucas.* Este tema ha sido tratado por Cortázar en libros anteriores como algo relacionado con las peculiaridades de su estilo y aún con las razones que lo impulsaron a escribir: un movimiento instintivo contra la solemnidad, la falta de espontaneidad y la helada pulcritud de forma, males que le parecieron muy visibles en la literatura argentina cuando él era sólo un joven practicante. Esto explica las alusiones constantes a la marginalidad de su arte y de todo arte que aspire a no ser inferior a la vida que la genera, etc. En *La vuelta. . .* nos dice:

"Qué suerte excepcional la de ser un sudamericano y especialmente un argentino que no se cree obligado a escribir en serio, a sentarse ante la máquina con los zapatos lustrados y una sepulcral noción de la gravedad-del-instante" *(VOM,* 14).

Y también: "Los argentinos necesitamos que nos desalmidonen un poco, que nos enseñen a escribir con naturalidad" *(ibid,* 30). En un texto fundamental

("Acerca de la situación del intelectual latinoamericano") incluido en *Ultimo round*, vuelve sobre el tema:

"Palabras como 'intelectual' y 'latinoamericano' me suenan en seguido a disertación del tipo de las que terminan casi siempre encuadernadas (iba a decir enterradas) en pasta española" (*UR*, "Planta baja", 199).

En *Un tal Lucas*, esa preocupación da el tono nostálgico y sin embargo irónico con el que Cortázar recobra los paisajes, pasiones y personajes de su juventud argentina en varias partes del libro; pero hay tres textos, que son por otro lado de los más bellos del volumen, que concentran el tema y casi lo resuelven en la conciencia del creador de una vez y para siempre: me refiero a los titulados" "Lucas, su patriotismo", "Lucas, su patrioterismo" y "Lucas, su patiotismo". En el primero, el sentimiento de patria es sobre todo una visión de cosas perdidas y borrosas en el tiempo, cuya melancólica enumeración es tan discreta y contenida como lo son los catálogos de símbolos con los que Borges recobra los orígenes patricios y heroicos de su propia sangre: los emblemas y valores son distintos, pero los une el mismo temple de los afectos. Cortázar recuerda

"la plaza Irlanda, los jardines de Agronomía, algunos cafés que acaso ya no están, una cama en un departamento de Maipú casi esquina Córdoba, el olor y el silencio del puerto a medianoche en verano, los árboles de la Plaza Lavalle" (25).

Pero, al final, su enumeración patriótica se vuelve más reveladora y más dolorosa también, porque evoca "la lectura de *Sur* en los años dulcemente ingenuos, las ediciones a cincuenta centavos de *Claridad*, con Roberto Arlt y Castelnuevo, y también algunos patios, claro, y sombras que me callo, y muertos" (26). Esa palabra —*patios*— es clave porque parece haber desencadenado el juego de palabras que explica la serie y especialmente el tercer texto. Así, *patriotismo/patrioterismo/patiotismo* son como tres fases de un mismo sentimiento que se trata de fijar para celebrarlo pero también para criticarlo. En el segundo texto el tono es más burlón: Lucas admite, con cierta autoindulgencia, que a veces "se pesca a sí mismo engallado y argentino hasta la muerte, porque su argentinidad es otra cosa pero dentro de esa cosa sobrenadan a veces cachitos de laureles" (27), y que, estimulado por otros patrioterismos, "él se sanciona mentalmente" por pensar, sin poder evitarlo, en trivialidades como "a la final decime de dónde salen las mejores carteras de cocodrilo y los zapatos de piel de serpiente" (28). La tercera parte de la serie es otra vez íntima y poblada de recuerdos familiares que, si bien lo agobian con su patente humildad, son sin embargo parte de sí mismo y parte también de su experiencia formativa de escritor: Lucas recuerda que mientras los demás cruzaban en esos patios "lentas conversaciones sobre enfermedades y disgustos familiares", él "a esa hora se encerraba a leer a Homero y Dickson Carr en su cuartito atorrante" (29). El mundo del patio familiar sin duda representa el indolente y estático mundo de la pequeña burguesía argentina

que tantas veces el autor ha condenado en sus libros, pero sabe también que "no hay nada que hacer, que ya está de nuevo en el patio, que la tarjeta postal sigue clavada para siempre al borde del espejo del tiempo, pintada a mano con su franja de palomitas, con su leve borde negro" (30).

Estas páginas demuestran cómo su condición de argentino sigue siendo intensamente dilemática: por un lado, Cortázar se aferra a ella con el vivo impulso de quien sabe que toda una vida y toda una obra desarrolladas al margen (y muchas veces *en contra)* de una experiencia inmediata del país corren el riesgo de resultar desarraigadas o anacrónicas; por otro, sus acercamientos intelectuales o afectivos a la realidad argentina (y por extensión, latinoamericana) encierran el peligro de caer en la fascinación de un estereotipo convencional, construido por la imaginación o por el recuerdo indulgente. Esas pueden ser otras nuevas cabezas de la hidra con las que tiene que librar batalla —operación traumática porque en realidad es una amputación. La creación cortazariana es el fruto de la tensión por huir de esos fantasmas del pasado que lo acosan, sin destruir la recóndita afinidad con que alimentan su fantasía. Y es así cómo la argentinidad de Cortázar resulta más que un dato anecdótico de su repertorio personal, una cuestión que la estética asumida le ha enseñado a examinar con suma lucidez: no como un accidente biográfico, sino como un conflictivo destino intelectual.

3. La tercera cuestión que *Un tal Lucas* plantea es un asunto que Cortázar parece haber considerado ya desde todos los ángulos posibles: el de la libertad y la responsabilidad del ejercicio de la imaginación literaria. Es cuestión polémica tan conocida y tan diseminada por toda su obra, que me evita tener que caracterizarla. Lo interesante es observar que en este último libro, Cortázar se ha concentrado en un aspecto específico del problema: la relación escritura-lector, y que su posición implica una defensa, más ardiente que antes si cabe, de la voluntad exploratoria sin límites del artista. Escojo dos distintos pasajes para tratar de demostrarlo.[6] "Lucas, sus comunicaciones" es el primero y consiste en una digresión sobre las exigencias y límites de la expresión y la comunicación literarias, tal como las entiende su emisor (el que escribe) y su receptor (el que lee). Según el autor, Lucas se preocupa por la forma como se emite la comunicación, pero menos por el modo como llega al receptor. La validez del circuito se prueba en su arranque, no en su final :

"por más enrarecido que esté el aire de su escritura, por más que algunas cosas sólo puedan venir y pasar al término de difíciles transcursos, Lucas no deja nunca de verificar si la venida es válida y si el paso se opera sin obstáculos mayores. Poco le importa la situación individual de los lectores. . . : entre él y los demás se dará puente siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto" (31-32).[7]

No es esta una nueva versión del viejo narcisismo romántico, según el cual la expresividad es soberana y operativa por sí misma; el escritor es

también un lector que genera su propio material de lectura, de tal modo que él está a uno y otro lado del circuito de su texto: "No se trata de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás (32). La cuestión poética que se presenta en "Lucas, sus discusiones partidarias" es más programática y polémica. Lucas se queja de la tendencia del lector a rechazar la dificultad del discurso literario como algo indeseable y aun injustificable desde el punto de vista ético. Con cierta irritación, Lucas se pregunta: " ¿No será, che, que para ciertos niveles todo lo que no es inmediatamente claro es culpablemente oscuro? ¿No habrá una secreta y a veces siniestra necesidad de uniformar la escala de valores para poder sacar la cabeza de la ola?" (180). Y finalmente hace una tajante propuesta para salir del impasse:

"Pero yo aspiro a suprimir la divergencia que nos aflije, y por eso el pacto consiste en que ustedes y nosotros abandonemos al mismo tiempo nuestras más extremadas conquistas a fin de que el contacto con el prójimo alcance su radio máximo. Si nosotros renunciamos a la creación verbal en su nivel más vertiginoso y rarefacto, ustedes renuncian a la ciencia y a la tecnología en sus formas igualmente vertiginosas y rarefactas, por ejemplo, las computadoras y los aviones a reacción" (181-82).

La absurdidad del pacto es deliberada, porque Lucas quiere subrayar que las demandas de los lectores lo son en grado todavía mayor; su propuesta debe ser entendida como una nueva reacción (bastante pugnaz e impaciente, esta vez) a la desconfianza con la que ciertos sectores intelectuales militantes siguen contemplando una obra que se distingue por su rareza, su excentricidad y su libertad indesmayable. Este texto nos dice que el artista ha renunciado a seguir escuchando esas demandas a menos que sus defensores acepten por entero las consecuencias de las mismas, es decir, la vuelta a la simplificación *total* de la experiencia humana y su correspondiente empobrecimiento. La literatura no puede considerarse como un fenómeno aislado de la complejidad del mundo contemporáneo y negarse a verlo es no entender (por buenas o malas razones) ninguno de los dos. La digresión de Lucas culmina la cuestión urgente de las relaciones entre literatura, libertad, compromiso y militancia que Cortázar ha venido debatiendo por lo menos desde su formulación teórica en "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano" (1967).

4. Al tratar los tres problemas anteriores, he estado conciente y continuamente sorteando una cuestion que ahora quiero examinar: la de la identidad y el significado del personaje llamado Lucas. Para enfocar el asunto es necesario explicar un poco la naturaleza del libro, que es bastante enigmática. He señalado al comienzo que *Un tal Lucas* es una miscelánea, pero esta miscelánea se distingue claramente de las anteriores en que tiene un protagonista reconocible, el Lucas del título. La presencia de un personaje parecería anunciar, siquiera en embrión, una voluntad narrativa, una ficcionalización de las preocupaciones características del autor. No

sólo el nombre del personaje figura en el título, sino que encabeza también cada uno de los textos que ocupan la primera y la tercera parte del libro. En el heterogéneo material generado por o referido a Lucas, es fácil advertir muchos conatos o instancias narrativos ("Lucas, sus compras", por ejemplo, o "Lucas, sus soliloquios"), pero realmente el único texto que podemos llamar cuento y donde el personaje funciona como tal es "Lucas, sus hospitales (II)", ya citado. En los demás, Lucas es sobre todo un alter-ego, un vocero en quien Cortázar ha querido encarnar sus memorias personales y su ideario intelectual. Un supra-personaje, mas bien, que entra y sale de sus textos garantizándoles el tono casual al mismo tiempo que una cierta unidad: una vasta pluralidad de actitudes atribuidas a un solo protagonista.

Pero al repasar la segunda parte, se descubre que el personaje desaparece por completo, aunque el autor sigue hablando de lo mismo y en un tono que en nada es sustancialmente distinto del que usó en las otras dos partes. "Lazos de familia", por ejemplo, podría considerarse una estampa de la vida argentina de Lucas —salvo que Cortázar no quiere atribuírsela; "Burla burlando van los seis delante" tampoco forma parte de la serie de Lucas, pero contiene la preocupación por la edad que el autor refleja —y uso el verbo con toda intención— en ese personaje.[8] Fácilmente, todo el libro, incluyendo la segunda parte, podría estar centrado en la figura de Lucas; su omisión parcial es, pues, caprichosa, quizá misteriosa. Creo que Cortázar nos ha dado en esa ausencia una clave negativa que hay que descifrar, una pista hacia la verdadera identidad de Lucas. Lucas puede ser un personaje enteramente de ficción, como cuando lo vemos protagonizar el mencionado "Lucas, sus hospitales (II)", pero más frecuentemente puede ser, de modo más o menos directo, una *persona literaria,* un "comodín" intelectual en el que el autor proyecta los aspectos de su vida (real, mental, imaginaria, poética) que quiere revivir y rescatar: una especie de *invención biográfica,* si cabe la expresión. Pero esa persona literaria es devuelta arbitrariamente al anonimato en la segunda parte y de ese modo el lector es inducido a *ver* a Lucas detrás de los textos en los que *no* aparece, pero que podrían pertenecerle con el mismo derecho; es decir, sospechamos que Cortázar nos está hablando de la misma persona sin decírnoslo, que está poniéndose y quitándose esa máscara, que es y no es Lucas y que Lucas puede ser cualquiera. Más que un sujeto individual y con rasgos fijos, Lucas es una serie de acciones identificables para el que las contempla y las juzga. Esta visión del yo como una esponja que se impregna de los objetos que contempla, coincide perfectamente con la que Cortázar nos da el sujeto poético en "Casilla del camaleón"; el poeta, nos dice,

> "renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada

paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben" (VOM, 212).[9]

Así las fronteras de lo real y lo ficticio, del sujeto y sus procesos, se borran y se crea una zona ambigua y sin solución de continuidad entre muchos géneros y formas: cuentos, memorias familiares, ensayos de bolsillo, planteamientos teóricos, declaraciones ideológicas, crónicas humorísticas, parábolas, etc. El lector de *Un tal Lucas* tendrá que reconocer que ésa es la zona favorita donde ha estado trabajando la imaginación de Cortázar, siempre con la misma intención: hacer que el arte se parezca a la vida.

NOTAS

1. *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires: Minotauro, 1962); *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1967); y *Ultimo round* (México: Siglo XXI, 1969). En adelante las citas de los dos últimos van precedidas en el texto por las siglas *VOM* y *UR*, respectivamente.

2. *Un tal Lucas* (Madrid : Alfaguara, 1979). En adelante se cita en el texto.

3. *Territorios* (México: Siglo XXI, 1978). Se cita con la sigla *T*.

4. En un imaginario debate con el autor del libro, Polanco dice algo más cáustico: "LR único que se le ocurre es rejuntar las verduritas que escribió para festejar a sus amigo tes de la plástica, y con eso te combina este matote" *(T,* 7).

5. *Los relatos 3. Pasajes* (Madrid: Alianza Editorial, 1976), 46.

6. "La armonía natural o no se puede andar violándola" es un pasaje de "Vida de artistos" *(sic,* 87-88) que cabría también que tener en cuenta en relación con este tema.

7. Quizá esto sea un modo de contradecir la afirmación de Roland Barthes: "a text's variety lies not in its origin but in its destination" *(Writing Degree Zero);* quizá esto explique ciertas parodias contra los excesos del estructu-ralismo que contiene el libro, como "Texturologías" (95-98).

8. Hay otros indicios significativos: en "Lazos de familia", que es un texto en el que Lucas no aparece ni es mencionado, se nos habla de "la tía Angustias" (75), que es la misma tía que encontramos en "Lucas, sus traumatoterapias" (184).

9. La idea deriva, por cierto, de las de Keats, que Cortázar comenta admirativamente en ese texto *(VOM,* 209-213). Véase Ana María Hernández, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", *Revista Ibero americana,* nos. 108-109, julio-diciembre 1979, 475-92.