

Referencias parisinas en el imaginario mítico de Julio Cortázar

Miguel Herráez (Catedrático de Literatura Española en la UCH-CEU de Valencia)

Pido un café, me siento en el Saint Séverin a las tres y cuarto de esta tarde húmeda y un poco fría, y observo una vez más pasar a la gente, sentido Sena o sentido boulevard Saint-Michel. He marcado una franja visual en el suelo y calculo cuántas personas la rebasan. Inicialmente, por puro ejercicio, me fijo en el tipo de calzado que pisa esa frontera y determino que prevalecen las zapatillas deportivas, seguidas de botas (tacón alto), zapatos de cordón, algunos modelos de manolequinas y botines. Mocasines, apenas distingo. Cuento que se cruzan ciento veintidós hombres y mujeres por minuto, de los que cinco no utilizan, en apariencia, calcetines, ocho empuñan paraguas a la vista, cuarenta y dos usan algún ejemplar de gorros, treinta y seis se enrollan bufandas o fulares, y treinta y una cargan con mochilas. Ciento veintidós hombres y mujeres multiplicados por sesenta minutos da la cifra de siete mil trescientas veinte personas por hora. Esas son, pues, las que caminan frente a mí (dos cafés, a tres euros y veinte céntimos cada uno, consumidos en esa horquilla temporal), ante esta mesita del Saint Séverin que ya conozco desde hace años.

Estas reflexiones *perecianas* siempre se me ocurren en París, la ciudad me invita a perderme en digresiones absurdas de esta profundidad también absurda (Georges Perec no es absurdo) y suelo deslizarme hacia su pantano casi sin percatarme. Evaluar el *métro* y su ecosistema a una hora punta, indagar un sábado por la tarde en calles de segundo orden donde una modesta banda de músicos con instrumentos de viento interpreta *Non, je ne regrette rien*, detenerme en rincones con verjas oxidadas de las que cuelgan ramajes de glicina, ojear *bistros* en los que se acoda un joven de cabello engominado que bebe Pernod, jardines, escaparates, escaleras, árboles, el río, buhardillas, ventanas, patios, pasajes, son objeto de mi depredadora vista, y eso es porque París se deja tasar, porque posiblemente sea la ciudad que más y mejor se ha tasado en sus últimos trescientos años.

Julio Cortázar, que vivió en París entre 1951 y 1984, quizá sea uno de los mejores ejemplos del incorregible *flâneur* baudelairiano, el transeúnte cuyo único motivo es la insaciabilidad justamente de transitar por la ciudad sin obtener ningún pago a cambio. Es el caminante siempre de mirada inédita que explora cada jornada sin cansancio, que indaga en todos los rostros de la ciudad, en cualquiera de sus posibilidades, y logra un permanente diálogo con ella. Salir de su casa a partir de la simple tenta-

ción de andar por París, con un rumbo aleatorio, errático, movido por el descubrimiento (o la revisitación) de nuevas calles, plazas, esquinas, era lo que decretaba su impronta en esa ruta inventada que trazaba a diario. Sus pasos le despleaban el mundo (un mundo de más personas andando) y al mismo tiempo se autoescrutaba, pues viajaba en línea recta hacia su interior, justificando lo que nos recuerda David Le Breton cuando afirma que caminar es a veces un rodeo para reencontrarse con uno mismo.

Por esa razón resulta difícil implantar con precisión los enclaves cardinales de una cartografía urbana ligada al escritor argentino. Estrechar con exactitud territorial los engarces emocionales de *su París* sería falsear en gran medida lo que él interpretaba que era esta ciudad y lo que a él le animaba filtrarla en sus itinerarios. Cortázar hacía suyo el epígrafe de Walter Benjamin, que puede localizarse hoy en algunos vagones del metro parisino (“Paris est la grande salle de lecture d’une bibliothèque que traverse la Seine”), porque París desde su adolescencia era el mapa a sondear, algo que se consolidará desde su primera estadía de cuatro semanas en 1950, ese hechizo que convirtió la ciudad en una aspiración insistente a su regreso a la Argentina, en un anhelo de vuelta decidida. Eso precisamente es lo que provocará que hable de París como mito cotidiano. “Mi mito de París actuó en mi favor. Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de una manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano, un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora [...]. Pero París es como un corazón que late todo el tiempo; no es el lugar donde vivo. Es otra cosa. Estoy instalado en este lugar donde existe una especie de ósmosis, un contacto vivo, biológico”, declara el escritor en la película de Alain Caroff y Claude Namer.

Es posible de esta forma rastrear algunas constantes, referencias acerca de espacios, bien porque se hayan propagado a través de su biografía o bien por la traslación de esos entornos a su propia obra narrativa. En este planteamiento, sin distinciones entre sus esferas fictivas y sus esferas vitales, he acotado algunos de ellos, y lo he hecho utilizando una vez más la frontera histórica del Sena como corte diferenciador entre la *rive gauche* y la *rive droite*.

Queda de lado, por algunas razones (la longitud), la constitución de un espacio común formado por las casas parisinas de Cortázar, pero no puedo dejar de nombrar las que ocupó, entre ese paréntesis de 1951 a 1984, en la rue de Gentilly, rue Mazarine, rue Broca, rue Saint Honoré o en el 24 bis de la rue Pierre Leroux, siendo las dos sustantivas, la de place du Général Beuret, en la orilla izquierda, y la rue Martel, en la orilla derecha. (De estas dos calificadas de concluyentes, la primera es la compartida con Aurora Bernárdez y la segunda la unida a Carol Dunlop). Hay que recordar que la noción de casa en el escritor excede la premisa de la mera morfología arquitectónica para inquirir en la propiedad de lo inmaterial, además de ser motor en tantas de sus historias. Valga el ejemplo de “Casa tomada” en donde percibimos que ese ámbito no es exclusivamente una acotación

dimensional sino –la morosidad descriptiva que realiza en el relato nos da la señal, el detallismo enumerativo desde el que materializa el comedor, la sala de gobelinos, los cinco dormitorios, la biblioteca, el *living*, el baño y la cocina en la que el hermano prepara los almuerzos mientras Irene se encarga de los platos fríos para la noche– un territorio que se contrae y respira como entidad.

Uno. El Pont des Arts es el nexo del Louvre con el Institut de France, y se halla entre el Pont du Carrousel y el Pont-Neuf. Por derecho propio, este puente está vinculado a *Rayuela*, pues es el escenario donde la Maga y Horacio Oliveira se encuentran sin buscarse en la novela. Oliveira baja por la rue de Seine, supera la (encantadora) Librairie des Alpes en la estrecha acera y el arco que da al Quai de Conti y distingue la silueta delgada de la Maga mirando el Sena y *las pinazas color borra vino*, avanza, sube peldaños y entra en su cintura. “¿Qué venía yo a hacer al Pont des Arts?”.

Sabido es que ambos personajes no se dan citas convencionales sino que es el azar quien los ensambla en la ciudad. Cortázar, que no creía en las contingencias, consideraba que hay un procedimiento clandestino de fuerte impulso volitivo que es el que fija cotidianamente nuestras acciones como seres humanos. Su vida entera estaba repleta de esos efectos de la casualidad, palabra que a él no le gustaba por mistificadora, de esos lances supuestamente accidentales.

Mucho se ha especulado acerca de quién es la Maga y quién es Horacio Oliveira. Puede asumirse que Oliveira contiene al propio *alter ego* de Cortázar, ese perseguidor existencial, como su personaje embrión de Oliveira que es Johnny Carter (una distorsión nominal de Charlie Parker). En el caso de la Maga hay que apuntar que es un conjunto de muchas mujeres, si bien en algún momento se ha barajado el nombre de Edith Aron, una argentina de padres alemanes, traductora, que Cortázar conoció en el barco *Conte Biancamano* cuando realizó su primer viaje exploratorio de París en 1950. Con ella anduvo por París y con ella descubrió algunas claves (no las importantes, que le corresponden al traslado posterior y definitivo de 1951) de la ciudad, escuchó música de Bach, vio un eclipse de luna desde Notre-Dame, botó un barquito de papel en el Sena y sustantivó con el término de “figura” esos sucesos brotados entre ambos y posibilitados por la acción de lo ocasional a los que antes aludíamos.

Hay que aceptar que Aron, residente hoy en Londres, es el inicial núcleo de esa leyenda (negada por ella, pero al mismo tiempo un poco fomentada también por ella), una mujer nacida en el Sarre en 1927, judía de origen, quien pasó su adolescencia en Buenos Aires, donde se exilió con su madre. Más adelante vivió en París, en Berlín y escribió en alemán, justamente (justamente), *55 Rayuelas*, un libro de micronarraciones autobiográficas en el que, en algunas de esas rayuelas, trata de Cortázar y de esas citas sin cita previa que cristalizaron entre ambos en ese París de la primera estadía de Cortázar (los encuentros fortuitos en una librería de Saint-Germain, en el Luxembourg, durante el pase cinematográfico de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, el poema que él le regaló) y cuya operación de

permitir que fuese el azar quien trabara los destinos tanto sedujo a los lectores jóvenes de los años sesenta por su heterodoxia, por lo vulgar de las reglas sociales, por no querer tampoco, desde que lo leímos en la novela de Cortázar, apretar el tubo de dentífrico por la parte de abajo.

La vista desde este puente, de suelo de madera y barandas bajas de hierro trenzado (desde los últimos años repletas de miles de candados colocados por parejas de enamorados, moda importada del florentino Ponte Vecchio), es una de las más bellas sobre el río.

Dos. Los sitios velados siempre atrajeron a Cortázar. En realidad toda esa representación del “no-lugar” apuntada por el antropólogo francés Marc Augé, esa zona donde se despersonaliza el ser humano y pierde su condición social por ser esos “no-lugares” paréntesis vitales sin categoría, circunstanciales, le atrapaba. Los vagones de metro, los aviones, el ómnibus y las galerías cubiertas, todos ellos sugerían una palpitación vital extraña (¿por qué no de genética agorafóbica?) al mundo de la lógica, el mundo externo o no limitado por paredes, muy rico en el imaginario cortazariano. El metro, con su planificación de universo autónomo y sumergido, con sus propios ritmos ajenos al cosmos de fuera, con sus recovecos, sus olores metalizados, escaleras, pasquines en sus paredes, chirridos de vía, altavoces anunciando salidas y llegadas, con sus estaciones en las que, a determinada hora (Gare du Nord, la de Saint-Lazare), hierven como una colmena de personas que avanzan con rapidez, con sus destinos prefijados y egoístas, no se le escapó como espacio fascinante. Cuentos memorables suyos transcurren en estos perímetros.

En el volumen *Octaedro*, sus relatos comparten el propósito de investigar en lo narrativo y lo hacen a partir de presupuestos ya sintonizables, por ejemplo, con el anterior libro *Todos los fuegos el fuego*: el pasaje, la búsqueda, el absurdo, el sueño y su reversibilidad. O lo que sería igual en esa geografía del *subte* de “Manuscrito hallado en un bolsillo” y “Cuello de gatito negro”. El punto en aquél que ocupa lo espontáneo entre ese personaje que sondea sonrisas o miradas a través de los cristales de las ventanillas del vagón, o este otro (“Cuello de gatito negro”, uno de los mejores del volumen), imprevisible, constituido en un vagón entre dos personajes cuyas manos juegan al juego del supuesto flirteo, de la aventura. Dedos rebeldes, independientes dedos de sus propietarios, de Lucho y de Dina, dos personajes que no se conocen (son extranjeros, fuera cae aguanieve, se sienten solos), pero cuyos dedos se entrecruzan en la barra de sujeción, dedos que se rebuscan a lo largo de las distintas estaciones de esta línea 12 (desde la rue du Bac, y en sentido sur de la ciudad, Montparnasse-Bienvenue, Falguière, Pasteur, Volontaires, Vaugirard, Convention, Porte de Versailles, Corentin Celton), dedos indiscretos que sirven de excusa para charlar y tomar un té en la casa de Dina, en su piecita donde suena un disco de Nina Simone y la oscuridad será primero una amenaza y después será lo (más) terrible.

Tres. 62. *Modelo para armar* fue la tercera novela publicada por Cortázar (la cuarta escrita, ya que está *El examen*, rechazada por el editor

en los años cincuenta) y partía, de ahí el título ilusoriamente críptico, del capítulo 62 de *Rayuela*. La poética de Cortázar siempre se caracterizó por la exigencia de un lector activo. Imposible adentrarse en sus narraciones y en sus novelas si uno se niega a participar, si uno no deja de ser lector pasivo (recordemos su famosa y desafortunada expresión de “lector-hembra”, que luego corrigió) para convertirse en algún grado también en autor, en coautor, de las propuestas a las que instiga el escritor.

Si tuviéramos que establecer un baremo de dificultades en relación al conjunto de su obra, 62. *Modelo para armar* habría que situarla en la cima por su abstracción, por su naturaleza contranovelística, que no antinovelística. 62. *Modelo para armar* ofrece una estructura muy atrevida y una anécdota tan opaca, tan secreta, que resulta complicado trabajarla. Cortázar, le confiesa a Francisco Porrúa en mayo de 1966: “Como he escrito dejándome llevar por las constelaciones que se armaban, hacia el final la cosa se vuelve terrible para mí porque no tengo mucho asidero fáctico o psicológico sobre tipos y tipas que se han enredado en otra alfombra jujeña de esas que para qué” (Bernárdez). Es exactamente eso, un relato que zarandea el paradigma, lo desencuaderna, genera otro orden del contar, y esas son las dificultades que argumenta Cortázar a su buen amigo y editor. Este es un Cortázar alejado de *Los premios*, su primera novela publicada, que, en términos de estrategia, sería de lo más convencional, en comparación con este nuevo empeño.

El restaurante Polidor (Crémerie Restaurant Polidor), situado en la rue Monsieur le Prince, 41 (fácil entrada desde el boulevard Saint-Michel y la rue Racine), sirve de escenario a la apertura de la novela. El Polidor es un local de marcadas resonancias (han colocado una foto firmada de Woody Allen, que lo visitó y lo insertó en *Midnight in Paris*, pero los vínculos, sin remontarnos mucho, nos llevan a Boris Vian, Max Ernst, René Clair, Jacques Prévert o Alfred Jarry y su corriente *Pataphysique*), con aire austero, fachada de madera, cristalera al estilo alsaciano con cortinillas a mitad de vidrio y una sola puerta de acceso. El interior, con mesas, tulipas y una cabina donde se encuentra la caja registradora de cobro, resulta muy acogedor y sugestivo. El personaje de Cortázar entra, se sienta a la mesa del fondo, frente al gran espejo, y pide una botella de Sylvaner. A partir de ese momento comienza el imparable flujo de conciencia.

Cuatro. Siempre se ha mantenido, y el propio Cortázar lo aceptó, que el personaje Johnny Carter, de su cuento “El perseguidor”, de *Las armas secretas*, fue el foco primario de Horacio Oliveira y, por tanto, de *Rayuela* también. Ese personaje era un traslado de Charlie Parker, “Bird” o “Yarbird”, el saxofonista alto y compositor norteamericano nacido en Kansas en 1920 y muerto en Nueva York en 1955.

El asunto central del relato es la vida y la muerte apócrifas de aquél situadas en París y narradas por su biógrafo, Bruno, aunque Parker sólo había estado en dos ocasiones en Europa en 1949 (París) y en 1950 (Suecia y Dinamarca). Iniciado con la orquesta de Jay McShann, mantuvo posteriormente contactos con Kenny Clarke y Thelonious Monk, quienes lo

introdujeron en las sesiones del Monroe's y del Minton's, de Nueva York. Compañero de Earl Hines, de Bill Ecstine y de Dizzy Gillespie, Duke Jordan, Tommy Potter o Miles Davis, Parker nunca fue alguien de trato fácil y sí muy inclinado al consumo masivo de drogas, lo que se proyecta en el relato, lo que la autopsia practicada en su cadáver falló: un envejecido cuerpo de más de veinte años respecto a su edad real.

El desafío era distanciar el cuento de orientaciones intelectualistas, así como alejar a Carter de un prototipo de ser reflexivo y coherente. La idea de Cortázar era la de arraigar la problemática existencial en un sujeto que más que héroe era un antihéroe primigenio. La experiencia de la angustia, la necesidad de averiguar qué hay del otro lado de las cosas, pero desde la óptica de un individuo mediocre, sólo motivado por la intuición, era el planteamiento cortazariano. No es otro eje que el de saber que el hombre se halla en la senda confundida, equivocada, metido en el pasillo de su propia tragedia. Cortázar localiza a Carter en esa extensión, alguien que es "un caso extremo de búsqueda, sin que se sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero en no saberlo es él mismo", señalará el escritor.

Cortázar, profundamente melómano desde niño (al final de su vida llegó incluso a escribir letra de tango), quiso rendir su personal homenaje a Parker y, por ramificación, a la música jazzística. Si uno baja hacia el Sena, por el boulevard Saint-Germain, dobla hacia St. André des Arts y entra en un callejón, Gil-le-Coeur (pasará junto al Beat Hotel en el número 9, donde se hospedaron Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso o Peter Orlovsky), que da al Quai des Grands Augustins, sólo le falta apoyarse en ese pretil frente al río para imitar a Bruno y a Johnny. Ambos se posan en ese balcón, mientras navegan por debajo las barcazas, y dialogan sobre la vida desde un plano de primitivismo ontológico, rasgo esencial de Carter. "El perseguidor" es un relato largo que anuncia una nueva etapa cortazariana, una nueva perspectiva porque supone el descubrimiento del hombre por parte del escritor en su tentativa de ser prójimo.

Cinco. El Montsouris es un parque de finales del siglo XIX. Como su nombre sugiere en parte se halla centrado en una elevación de terreno, sobre un gran estanque con patos, carpas que de repente saltan capturando mosquitos y cisnes silenciosos, con sauces llorones volcados hacia el agua. Además de un teatrillo de guiñol en uno de sus extremos, tan francés, hay dos grupos de estatuas de piedra que siempre hacen que me detenga unos minutos cuando lo atravieso de sur a norte. Una está compuesta por un hombre que traslada sobre sí mismo, pegado a su espalda y a su nuca, a otro hombre, quizá muerto o herido. Es una imagen solidaria de un gran dramatismo. La segunda, en la puerta opuesta, la forman tres hombres que transportan sobre sus hombros un enorme león, casi con certeza muerto. También hay un recuerdo de la guerra mundial a pie de un árbol, cerca del estanque y de un pequeño huerto biológico, es un mojón en el que una plancha indica que el soldado Pierre Durand murió ahí por la explosión de una bomba alemana.

El Montsouris es donde acuden Oliveira y la Maga para *sacrificar* el viejo paraguas una tarde fría de marzo, tras habérselo encontrado ella en la place de la Concorde. Oliveira lo arroja desde el puentecito por debajo del cual circula el metro en un tramo exterior. Lo lanza con fuerza y ella grita por su paraguas de varillas desencajadas perdido, descompuesto. También fue uno de los primeros parques que Cortázar debía franquear cuando llegó a París en 1951, si decidía caminar hacia Montparnasse o, más hacia el Sena, hacia el Quartier latin, pues él se instaló en la Maison de L'Argentine de la Cité Internationale Universitaire, en el tercer piso, habitación número 40, un dormitorio de no más de tres metros por cuatro. Lo que podía ver al despertarse y mirar desde la ventana de su habitación, que daba hacia el interior de la CiuP, era un centenario ciprés azul de Arizona, que existe todavía.

El director del pabellón entonces era Horacio Jorge Guerrico. A él se dirigió Cortázar desde la Argentina al menos en dos ocasiones solicitándole hospedaje. Escribió una carta, pero no recibió respuesta. Dejó pasar un mes e insistió. Ambas cartas vienen firmadas (aún) por Julio Florencio Cortázar, Lavalle 376, 12 C Buenos Aires. En la primera se presenta como escritor que ha publicado dos libros de ficción, *Los Reyes* (poema dramático) y *Bestiario* (ocho cuentos), además de anunciarse como ensayista de la obra de John Keats, el proyecto que le acompañó toda su vida. Hace mención a la beca que le ha concedido el Gobierno de Francia para realizar estudios de literatura durante el bienio 1951-52 bajo la dirección del profesor Jean-Marie Carré, catedrático de literatura comparada de la Sorbonne, experto en Rimbaud, Verlaine y en Goethe. Contrariamente a lo que se suele creer, o se quiere creer desde dentro de la propia institución, Cortázar estuvo muy poco tiempo residiendo en este pabellón, pese a que en la plaquita de bronce de la puerta se dice que fue desde 1951 a 1952. Prefirió instalarse en una casa menos al sur del sur y donde no reinara, como reinaba entre los residentes (él lo dijo), una exagerada nostalgia por el país lejano.

Seis. Montparnasse no es el más bonito de los cementerios parisinos, dicho sea en clave necrofílica, tampoco lo es el de Montmartre, lo sería quizá (ahí coincide la mayoría, por su carga histórica, por sus enormes castaños bajo cuyas copas la gente va a leer y a pasear) el de Père Lachaise, afín al movimiento insurreccional de la Comuna. En el de Montparnasse, en la orilla izquierda, frente a los otros dos que lo están en la derecha, es donde fue enterrada la segunda mujer de Cortázar, Carol Dunlop (1946-1982), estadounidense de nacimiento y canadiense de adopción, fotógrafa y escritora, y donde él quiso que también lo sepultaran. Dunlop murió a causa de una mielitis y Cortázar debido a una leucemia mieloide crónica, que son procesos degenerativos ligados a la sangre y a la médula espinal. Carol falleció en el hospital y tuvo que cumplir los requisitos que marca la ley francesa de permanencia en la morgue, algo desabrido por el excesivo margen que debe transcurrir entre la muerte y su enterramiento. Cortázar no murió en la rue Martel, como se dijo en principio. Lo hizo en el hospital Saint-Lazare, pero se trasladó el cuerpo a su domicilio de la rue Martel y

allí el médico (comprensivo) firmó el acta de defunción, con lo que se evitó la aspereza de la fría exposición pública fuera de su hogar.

El sepulcro fue perfilado por sus dos buenos amigos Julio Silva y Luis Tomasello, ambos artistas plásticos argentinos de nacimiento, hasta hace muy poco los dos en activo¹ y residentes en París desde hace más de cincuenta años. Con ellos compartió decenios de fraternal intriga y libros cómplices como *Negro el 10* (Tomasello y Cortázar), *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Silvalandia* (Silva y Cortázar). La tumba no es difícil de localizar. Dos altos árboles sirven de contraseña, si uno sabe más o menos cuál es su ubicación. Entrando por la puerta del boulevard Edgar Quinet se halla a la derecha antes de la rotonda central. Es de diseño sencillo, sobre el mármol sólo pone (por petición del escritor) los nombres y las fechas de nacimiento y muerte de Carol y de Julio. Rara vez es posible verla sin ramitos de flores, mensajes, rayuelas dibujadas a lápiz o a rotulador sobre la misma piedra o tiques de *métro* o avión, piedrecitas agrupadas como signo de cumplido, muestras de cariño profundo, espontáneo, auténtico. Alguna carta que se repite en el tiempo le pide perdón por haber sido ofendido en su último viaje a la Argentina, ya enfermo, cuando el entonces presidente Raúl Alfonsín no quiso recibirle en la Casa Rosada, tras las elecciones de 1983 que le dieron el triunfo a la Unión Cívico Radical. (Nos consta que, con posterioridad, Raúl Alfonsín se disculpó con Aurora Bernárdez, argumentando, asombrosamente, que él ignoraba que el escritor estaba en esa fecha en Buenos Aires (Herráez), en lo que fue el último viaje a su país).

Siete. En general se ha dicho que las inclinaciones de Cortázar venían muy marcadas por su atracción por la orilla izquierda, por el Quartier latin y todo cuanto implica esa área tan concretada. De hecho, la balanza de las varias casas en las que vivió en París cae hacia esa *rive gauche*. Pese a eso, Cortázar nunca dejó de expresar su persuasión por el viejo París, el del norte. Esto es, por la franja de *les grands boulevards* y las arterias que prosperan desde ellos como tentáculos gigantes, envolventes, muy en especial los pasajes cubiertos.

De todos (se da un número importante, como el Verdeau, el Véro-Dodat, el Jouffroy, la Galerie Sainte-Foy, el Des Panoramas, el Passage du Caire), hay uno que no puede escapar al lector de su obra, y es la Galerie Vivienne. Tampoco escaparon a los intereses de Zola o de Balzac o (nombre de nuevo, por imprescindible en este aspecto) de Walter Benjamin. En el de Vivienne, ceñido desde la propia rue Vivienne, que desemboca en el boulevard Montmartre, hasta la rue des Petits Champs, ya a orillas de los jardines del Palais Royal, encontramos el ejemplo de esta galería revestida. Cortázar emplaza en él su relato "El otro cielo", de su libro *Todos los fuegos el fuego*, aunque apareció inicialmente en italiano, por mediación de la poeta y amiga Alejandra Pizarnik, en una edición de Einaudi. Sirviéndose del personaje principal que actúa de unión a partir de dos planos

¹ Tomasello murió el 10 de febrero de 2014.

temporales (alguien que accede por el pasaje Güemes, de Buenos Aires, y converge en la Vivienne, pero en otro tiempo), ambos pasajes son la entrada y la salida a un reducto que conduce a la destrucción de lo real, pues son una apertura al ámbito de lo fantástico.

La idea del cuento nació una tarde mientras paseaba por la place des Victories, donde había vivido Isidore-Lucien Ducasse, Conde de Lautréamont, símbolo contracultural por su visión iconoclasta y nihilista del mundo recuperado por los surrealistas. Se deslizó por la atmósfera del barrio. La Galerie Vivienne le pareció un lugar en el que el tiempo se paralizaba, se desorganizaba, se alteraba y perdía su posición cronológica, y resolvió escribir un relato que tentase ese ambiente, que nombrase implícitamente a Lautréamont, que recreara ese cielo de mentira, las claraboyas y esos rincones oscuros, húmedos y amenazadores donde acechará Laurent, el asesino de la historia.

El cuento, cifrado en el planteamiento tan suyo de imbricar realidades simultáneas, está trazado con un pulso hábil que logra teñir de ambigüedad dichas realidades desproblematizadas. La Galerie Vivienne y el Pasaje Güemes son las dos bocas de una zona que conduce a la destrucción de lo real, pues son una precipitación a otro territorio, el de lo fantástico, en el que están Josiane y Laurent, pero también Irma y el narrador y la conexión de dos niveles de época ajenos. Cortázar se remansa en los atributos de la mecánica cuentística, reitera su compromiso con la transgresión del tiempo y el espacio unívocos, y con ello nos invita a seguirle por un trayecto tan inquietante (¿lo intentaría de nuevo aquella noche Laurent?) como seductor.

Ocho. El Canal Saint-Martin, entre los distritos diez y once, en la orilla derecha, fue excavado a principios del siglo XIX por mandato expreso de Napoleón con la meta de trasladar agua potable a la ciudad. Transcurre dócil a lo largo de sus casi cinco kilómetros de longitud navegables y sus nueve esclusas y dos puentes giratorios desde la place de la Bastille hasta la dársena de la Villette. A Cortázar le gustaba pasear por sus bandas. Siempre lo frecuentó. Su última casa, en la rue Martel, no le quedaba muy lejos. A veces, ya en diciembre, su cauce se congela y es fácil ver palomas y patos resbalar por su superficie. En él, Amélie Poulain, en la película de Jean-Pierre Jeunet, hace rebotar piedras. En la actualidad se ha convertido en tránsito turístico, muy en especial a partir del Quai Valmy, por la oferta de bares y restaurantes. Se mantiene incólume, por su encanto, tanto la parada de la esclusa (húmeda y cubierta de musgo, umbría) como el propio Hôtel du Nord, inevitable desde su mitificación por el filme (en una de las habitaciones, Renée y Pierre han decidido suicidarse) del mismo nombre de Marcel Carné del año 1938.

Resulta grato caminar por allí, cruzar sus pasarelas de hierro y contemplar, como Cortázar lo hizo, sus altos castaños y plátanos de tronco grueso. Lo que le apresaba a Cortázar, una vez más, era la sensación de tiempo estancado, de conservación de un París al que no le afectaban los cambios. De algún modo, este espacio venía a constituir otro género de

pasaje de transfiguración, pero no cubierto. Estaríamos ante un espacio vital más que de traslación fictiva. También es el espacio asociado al período de la enfermedad y de la muerte de Carol, Carlota o Carolina, como la llamaba el escritor. Desde el diagnóstico, el estado de Carol empeoró con rapidez. Su médula se bloqueó, dejando de producir células sanguíneas, lo que indujo a su organismo a infecciones y sangramientos severos, desajustes hematológicos. Con diversos tratamientos se intentó que volviese a producir glóbulos blancos y plaquetas, sin resultados positivos. Recibió transfusiones de sangre, pero no mejoró. Pese a los ofrecimientos, no se encontró con el donante adecuado para el trasplante alogénico de médula.

Con la muerte de ella, Cortázar se hundió hasta el fondo. Angustia y soledad, su búsqueda angustiada de la soledad en el primer invierno (Carol murió en noviembre), pese al cariño y compañía de los amigos de siempre. Esa pérdida no logró superarla nunca, le acompañó hasta el 12 de febrero de 1984.

“Carol se me fue como un hilito de agua entre los dedos”, les escribió a su hermana Memé y a su madre, en la lejana Argentina.

Bibliografía

Aron, Edith (2007). *55 Rayuelas*. Barcelona: Belacqva.

Bernárdez, Aurora (2000). *Julio Cortázar. Cartas 1,2,3*. Buenos Aires: Alfaguara.

Caroff, Alain y Namer, Claude (1999). Filme: *Julio Cortázar*.

Herráez, Miguel (2011). *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.