

# Julio Cortázar: la imposición del presente o la impostura de la memoria

Toda acción exige el olvido, como todo organismo tiene necesidades, no sólo de la luz, sino también de la oscuridad. Un hombre que pretendiera no sentir más que de una manera puramente histórica se parecería a alguien a quien se obligase a no dormir, o bien a un animal que se viese condenado a rumiar siempre los mismos alimentos.

FRIEDRICH NIETZSCHE

 En este escrito se analiza los cuentos *Ahí pero dónde, cómo* y *Los pasos en las huellas*, del escritor argentino Julio Cortázar, como mundos posibles dinamizados por la construcción de la memoria, donde el presente está atado al pasado, de modo que lo acontecido se impone violentamente a la praxis cotidiana del sujeto. Los protagonistas de las narraciones de Cortázar no pueden escapar de su pasado, pues deambulan diariamente junto a seres y situaciones que se aferran al presente, que se niegan a reposar tranquilamente en las regiones de la memoria personal o colectiva, toda vez que se instalan en la realidad de los personajes, apoderándose de sus sentimientos, pensamientos y verdades. En este sentido, el pasado no es el territorio en el que el ausente descansa, para ser rescatado por el sobreviviente como una afirmación de su vida y existencia; no, en los textos de Cortázar el pasado transgrede su espacio cronológico y vital, de manera que se desdibuja en el tiempo presente, asentándose en la cotidianidad del sujeto que no puede desligarse de su historia.

La memoria, como construcción narrativa de la realidad, genera un espacio de diálogo entre el pasado que se niega a desaparecer y el presente que se afirma en el tiempo y espacio del sujeto. En la figura del recuerdo lo acaecido pervive en el fondo memorial del ser y, de cuando en cuando, asalta su presente, se entremezcla en la vivencia actual del sujeto, rompiendo con la totalidad de un tiempo pasado concluido –en el que todas las vivencias *han-sido*: no resta más que archivarlas en los anales de una historia personal–, y propulsando una reformulación del pasado a través del acto de recordar, de manera que el recuerdo está-siendo, está-existiendo en el presente, en la enunciación declarativa de la memoria. En este sentido, Ricoeur nos recuerda que

repetir no es ni restituir después, ni reefectuar: es “realizar de nuevo”. Se trata, en este caso, de una rememoración, de una réplica, de una respuesta, incluso de una revocación de las herencias. Toda la fuerza creadora de la repetición se funda en este poder de reabrir el pasado al futuro (Ricoeur, 2003: 498).

En los cuentos *Ahí pero dónde*, y *Los pasos*, Julio Cortázar presenta, en el espacio de la ficción narrativa, dos formas de encontrarse con el pasado, de encarar el presente que agobia y define al ser. Los protagonistas sienten la carga del pasado en la construcción de su presente, pues lo acaecido condiciona su existencia: la vida ya no se configura en términos positivos, orientada hacia los derroteros del porvenir, dado que se encuentra limitada por los fantasmas del pasado, por las imposiciones de la historia. En este sentido, los personajes representan un tipo de hombre que “se dobla bajo la carga cada vez mayor del pasado. Ese peso le inclina de un lado y dificulta su paso, como si llevase un fardo oscuro e invisible” (Nietzsche, 1945: 10).

A manera de sinopsis, el protagonista de *Ahí pero dónde*, se enfrenta diariamente con la muerte de su mejor amigo, Paco, quien persiste en el mundo, pues “está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos o de ir a morirnos” (Cortázar, 1999: 83), lo que lo ata a la escritura de ese otro tipo de existencia, de permanencia que nace en el sueño y prosigue en la vigilia. Por otro lado, en *Los pasos*, el protagonista de la narración, Jorge Fraga, emprende la recuperación de la vida y obra del poeta Claudio Romero,

quien pese a la fama que alcanzan sus poemas –aun después de su muerte– no ha sido abordado de manera seria y detenida por ningún crítico literario; Jorge Fraga se enfrenta con los avatares y contingencias que implica reconstruir la memoria, la historia ajena, como una manera de afirmarse en el presente, de forjarse una historia halagüeña, sin importar las mentiras y engaños que envuelvan el trabajo reconstructivo.

En *Ahí pero dónde*, el presente se apodera del pasado, pues la presencia de Paco es mucho más fuerte que la certeza de su muerte, y los treinta y un años que han transcurrido no logran borrar su imagen de enfermo, convalenciendo en una pequeña pieza de la calle Rivadavia, con

su cara pequeña y pálida, su cuerpo apretado de jugador de pelota vasca, sus ojos de agua, su pelo rubio peinado con gomina, la raya al costado, su traje gris, sus mocasines negros, casi siempre en corbata azul, pero a veces en mangas de camisa o con una bata de esponja blanca (Cortázar, 1999: 82).

Los gestos, rastros y contornos de Paco se instauran brutalmente en la realidad del protagonista, quien plasma en su escritura la particular existencia de su mejor amigo, muerto hace muchos años, pero con una especie de muerte que no ha transcurrido, la cual no da paso a la formación del recuerdo, a la constitución de una memoria que permita una escritura reconstructiva, suavizada por los años y por el duelo, pues, como lo plantea Paul Ricoeur “hay memoria ‘cuando transcurre el tiempo’ [...] o, más precisamente, ‘con tiempo’” (Ricoeur, 2003: 34).

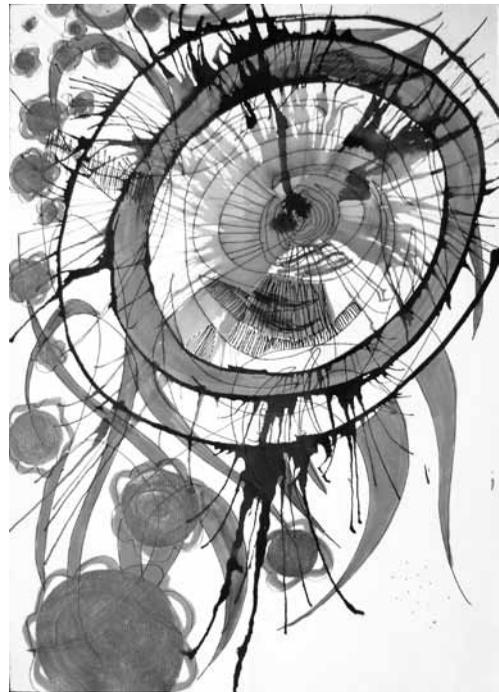
La figura de Paco no se extiende en la memoria, sino que se impone en la cotidianidad del amigo que lo sufre, más que recordarlo. Paco, pues, “es como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro” (Cortázar, 1999: 81), su imagen no se

encuentra sepultada en algún territorio lejano, arcano, del que sea preciso rescatarla a través de la empresa rememorativa, de un ejercicio propositivo de la memoria que la renueve en su enunciación declarativa; por el contrario, la imagen de Paco permanece en el presente, en el aquí y el ahora del sobreviviente, del amigo que despierta cada mañana con la presencia de Paco, que goza de una existencia que se ha detenido en el tiempo, que se niega a desaparecer tras la muerte, y se renueva en el sueño para extenderse en la jornada diurna. Paco, muerto hace treinta y un años, vive de una manera particular, cada mañana del mismo modo, bajo la misma figura, con una existencia que se afirma en la escritura de su mejor amigo.

La escritura del protagonista es el medio en el que habita Paco, de modo que la palabra vitaliza los espacios, las imágenes y los rasgos de su agonía. La conclusión de sentido que instaura la muerte<sup>1</sup> se extiende hacia el dominio del lenguaje, pues el fenecido ya no puede decir nada sobre sí mismo, por tanto, sus gestos, acciones y emociones quedan abiertas a la interpretación del otro que, en el caso de *Ahí pero dónde*, se detiene en la escritura de Paco, como una suerte de condena que se sostiene en la palabra y se vitaliza en la narración. La palabra propia desfallece junto a la muerte, y es la expresión ajena la que resiste el gesto final. Al respecto, George Bataille en su escrito *El culpable*, nos menciona:

1 En este sentido es sugerente la propuesta de Mijail Bajtín, quien en su texto *Estética de la creación verbal*, al analizar las relaciones dialógicas de los personajes y sus construcciones éticas y estéticas, plantea que la muerte actúa como conclusión de sentido al restringir la realización vital del sujeto, que al morir pierde la posibilidad de construirse, de formarse cada mañana de una manera diferente y renovada, de modo que es su prójimo, específicamente *el otro*, quien asume la tarea de interpretar los gestos, rasgos y acciones de ese ser que en alguna época fue su compañero, y que ahora sólo permanece mediante el lenguaje, en la enunciación de su tiempo y espacio en el mundo.

En verdad, el lenguaje que tengo no podría acabarse más que por mi muerte. A condición de no confundirla con un aspecto violento y teatral que el azar pueda darle. La muerte es una desaparición, es una supresión tan perfecta que, en la cumbre, el silencio pleno es su verdad, en tanto que es imposible hablar de ella. Aquí, el silencio a que apelo, evidentemente, sólo es alcanzable desde fuera, de lejos (Bataille, 1981: 16).



El protagonista de la narración de Cortázar se refugia en el acto solitario de su escritura, de modo que no le queda más que decir: “Simplemente estoy aquí y dispuesto, Paco, escribiendo lo que una vez más hemos vivido juntos mientras yo dormía; si en algo puedo ayudarte es en saber que no sos solamente mi sueño que ahí pero dónde, cómo, que ahí estás vivo y sufriendo” (Cortázar, 1999: 86). Precisamente, la agonía de Paco persiste en la escritura del protagonista, quien no puede huir de la continua visión de su amigo sufriendo, en una habitación de la calle Rivadavia, esperando lentamente su muerte: el sufrimiento, por tanto, es compartido a través de la palabra escrita. “Añado: si ahora muriese, intolerables sufrimientos, por supuesto, figurarían en la cuenta de mi vida. Mis sufrimientos, que tornarían en último extremo, mi muerte más penosa a los supervivientes, no

cambiarían la supresión de la que soy objeto” (Bataille, 1981: 16).

En el texto *La memoria, la historia y el olvido*, al comentar las consideraciones de Husserl sobre el recuerdo y la imagen, Ricoeur reseña que la “experiencia descrita tiene un eje, el presente, el presente del sonido que resuena ahora” (2003: 53). La idea del pasado como una sonoridad, una nota musical –puede ser– que aunque ya ejecutada siga proyectando un sonido, una melodía que atrae las miradas, e induce a los espectadores a recuperar esas notas perdidas en el tiempo y el espacio, se quiebra en la ficción narrativa de Cortázar. En el universo ficcional de *Ahí pero dónde*, el pasado no se desvanece con el transcurrir del tiempo, como el eco de un instrumento que transita leve y ahogadamente hasta las últimas filas del escenario, donde se instalan los hombres y mujeres que acaban de llegar a presenciar el espectáculo. Por el contrario, el pasado se confunde con el presente, de modo que lo acaecido (la muerte de Paco hace treinta y un años) persiste como condición de existencia del mundo que habita el protagonista. No es posible llegar tarde al espectáculo, pues los músicos estarán tocando incesantemente las mismas notas, desde el alba hasta las últimas horas de la noche, en esa constante repetición que también impulsa la presencia de Paco en la vida del protagonista, quien desesperadamente le reclama que “nada empieza ni termina mientras duermo o después en la oficina o aquí escribiendo, vos vivo para qué, vos vivo por qué, Paco, ahí pero dónde, viejo, dónde y hasta cuándo” (Cortázar, 1999: 88).

En *Ahí pero dónde*, la figura de Paco no resuena en el presente, como un eco del pasado que alcanza la memoria del protagonista, sino que, por el contrario, su imagen se instaura en la realidad actual y dinamiza las vivencias del sujeto que se enfrenta diariamente con esa particular forma de vivir, de existir que tiene Paco:

Mirá, cuando sueño con Alfredo el dentífrico cumple muy bien su tarea; queda la melancolía, la recurrencia de recuerdos añejos, después empieza la jornada sin Alfredo. Pero con Paco es como si despertara también conmigo, puede permitirse el lujo de disolver casi enseguida las vívidas secuencias de la noche y seguir presente y fuera del sueño, desmintiéndolo con

una fuerza que Alfredo, que nadie tiene en pleno día, después de la ducha y el diario (Cortázar, 1999: 85).

Paco se instala en el sueño junto a los otros difuntos, y permanece como un recuerdo que asalta la conciencia rememorativa del ser que sueña, de ese ser que reconoce la finitud de sus sueños y sabe que al pasar la noche no quedarán más que imágenes borrosas, inconexas, fantasmas que terminarán por escurrirse en alguna rendija que proyecte las primeras luces del alba. Pero con Paco es diferente, él transgrede los límites de la noche, de la pesada somnolencia, y se impone en el día, en la cotidianidad de los actos de su mejor amigo, como una presencia que absorbe todo recuerdo y escapa a cualquier intento de conclusión vital, de construcción rememorativa. Para el protagonista, la muerte de Paco es un hecho inminente, más no consumado, que lo acosa diariamente; es una muerte intensa y agobiante que jamás llega a un término preciso –aunque haya ocurrido hace treinta y un años– y que le presenta siempre la misma imagen de Paco, enferma, acabada, tan cercana de la muerte... una muerte que sería un alivio para los dos.

Cuando despierto después de haberlo encontrado en su casa o en el café, viéndole la muerte en los ojos como de agua, el resto se pierde en el fragor de la vigilia, sólo él queda conmigo mientras me lavo los dientes y escucho el noticioso antes de salir; ya no su imagen percibida con la cruel precisión lenticular del sueño (el traje gris, la corbata azul, los mocasines negros) sino la certidumbre que impensablemente sigue ahí y que sufre (Cortázar, 1999: 90-91).

Sería bueno recuperar la propuesta de Gaston Bachelard, quien señala que “el sueño nocturno puede desorganizar un alma, propagar en el día las locuras ensayadas durante la noche” (1998: 32), puesto que sólo la ensoñación permite

acometer una escritura amorosa, reconfortante y poética de las imágenes provenientes de esa contraparte de la vigilia que es el ensueño. En el mundo ficcional de *Ahí pero dónde*, no es el ensueño, sino principalmente el sueño el que alienta la escritura, pues alguna existencia venida de la noche puede inundar la vida diurna del ser e instalarse como una verdad que pretende afirmarse, establecerse a manera de realidad actual y efectiva mediante el acto de escritura. Paco es una presencia que se gesta en el sueño, pero que se realiza en el amanecer.

No habré podido hacerte vivir esto, lo escribo igual para vos que me leés porque es una manera de quebrar el cerco, de pedirte que busques en vos mismo si no tenés también uno de esos gatos, de esos muertos que quisiste y que están en ese ahí que ya me exaspera nombrar con palabras de papel (Cortázar, 1999: 91).

En *La memoria, la historia y el olvido*, Ricoeur señala la necesaria comprensión del duelo en la construcción de la memoria, en el manejo del olvido, pues en el gesto de sepultura el hombre que escribe su historia –privada o colectiva– otorga un lugar a los muertos para cimentar un espacio en el que los vivos puedan actuar, alejados de las ataduras del dolor, en la vivencia de un duelo sosegado que les permita seleccionar y ordenar sus recuerdos en la conquista de una memoria feliz. Al respecto, el filósofo francés apunta:

Es un acto, el de sepultar. Ese gesto no es un hecho momentáneo; no se limita al momento del entierro; la sepultura permanece, porque permanece el gesto de enterrar; su recorrido es el mismo del duelo que transforma en presencia interior la ausencia física del objeto perdido. La sepultura como lugar material se convierte así en la señal duradera del duelo, el memorándum del gesto de sepultura.

Es este gesto de sepultura el que la

historiografía transforma en escritura (Ricoeur, 2003: 480).

La situación de deuda del sobreviviente con sus muertos lo obliga a reconocer la existencia de estos últimos en la construcción de una historia privada y colectiva que los rescate de las fauces del olvido, del no-ser que los aísla en el pasado. Tras el gesto de sepultura, el sobreviviente construye una memoria del fenecido a través de palabras, sonidos e imágenes que recuperan los momentos más importantes del ser que existió en una época lejana, memorable, y que está-siendo y está-existiendo en la enunciación declarativa de la memoria.

El gesto de sepultura no se ha dado en la narración de Cortázar. Paco no ha tomado su lugar en el territorio de los muertos, pues su figura persiste en el sueño-realidad (enferma, agobiada, siempre a punto de morir) y no abre un espacio a la construcción afirmativa de su historia, de modo que no es posible ordenar y enlazar los recuerdos más importantes, vigorosos y amables de su existencia agotada. Paco no ha muerto, pero tampoco vive en un espacio definido, claro y preciso, pues es creación del sueño que atormenta y se proyecta en la realidad del sujeto que lo observa, lo percibe, mas no lo puede asir, ni reconfortar con algún gesto, palabra o expresión que mitigue su terrible enfermedad. El protagonista de la narración no ha pasado por ese necesario duelo que permite depositar a los muertos en algún lugar de la memoria, y recuperarlos de vez en vez, cuando el cuerpo y el espíritu así lo permitan o requieran, para que el sobreviviente pueda continuar con su propia vida, con su ser y lugar en el mundo.

¿voy a dejarte de soñar, te sabré de veras muerto? Porque hace muchos años, Paco, que estás vivo ahí donde nos encontramos, pero con una vida inútil y marchita, esta vez tu enfermedad dura interminablemente más que la otra, pasan semanas o meses, pasa París o Quito o Ginebra y entonces viene Claudio y me abraza, Claudio tan joven y cachorro llorando silencioso contra mi hombro, avisándome que estás mal, que suba a verte (Cortázar, 1999: 88).

Nietzsche destaca en *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, la importancia del necesario olvido en la consolidación de una historia que sirva a la vida, al ser y su acción, alejada de cualquier

empresa histórica monumental o anticuaria, que fortalece las verdades, hábitos e ideales venidos de la tradición, los cuales, en muchos casos, son ajenos a las pretensiones vitales del hombre. La “fiebre de consunción histórica” está en contravía de la formación de una historia crítica, que no se preocupa por enaltecer y preservar el pasado, sino que busca juzgarlo y condenarlo, recuperando de él lo que le sea útil y necesario para vivir, con plena facultad de olvidar todo lo demás. “Para poder vivir, el hombre debe poseer la fuerza de romper un pasado y aniquilarle, y es preciso que emplee esta fuerza de cuando en cuando” (Nietzsche, 1945: 29). El hombre, aunque esté atado al pasado, al recuerdo, debe colocarse por encima de toda historia monumental y forjar una suerte de conciencia no-histórica que le permita recurrir a un “oportuno olvido”, tan necesario para existir, para ponerse en juego frente a la vida.

El protagonista de *Ahí pero dónde*, no lucha por recordar, tampoco por olvidar, sino por afirmar la existencia de Paco a través de la escritura, aunque él mismo reconozca el artificio de dicha empresa. El protagonista no puede levantarse sobre la figura de Paco y romper con su interminable agonía; dejar de aprisionar el recuerdo de Paco enfermo, en su casa de Rivadavia, y de Claudio corriendo hacia él, para decirle que Paco se está muriendo, que vaya a verlo pronto. La conciencia no-histórica, el “oportuno olvido” no se ha presentado para consumir de una vez y para siempre la muerte de Paco –como debió ocurrir hace treinta y un años–, y al protagonista no le resta más que vivir en ese perpetuo presente de la enfermedad de Paco, en el que Paco está cada día a punto de morir, en una imagen que no tiene antes ni después, que se conserva en el sueño y se renueva en la jornada diurna siendo siempre la misma, pues como señala Nietzsche (1945) “[...] ahí está el momento, y en un abrir y cerrar de ojos desaparece. Antes, la nada: después, igualmente la nada. Pero el momento vuelve, para turbar el reposo del momento que va a llegar” (Nietzsche, 1945: 9). Tal vez sea la imposibilidad de recordar en circunstancias más favorables, de olvidar para continuar con la vida, lo que obliga al protagonista a escribir sobre Paco, como una forma de escapar a la pesada y urgente reiteración del presente que vive, del mundo que con Paco habita.

... simplemente tenía que decirlo y esperar, decirlo y otra vez acostarme y vivir como cualquiera, haciendo

lo posible para olvidar que Paco sigue ahí, que nada termina porque mañana o el año que viene me despertaré sabiendo como ahora que Paco sigue vivo, que me llamó porque esperaba algo de mí, y que no puedo ayudarlo porque está enfermo, porque se está muriendo (Cortázar, 1999: 91).

En *Los pasos*, el pasado se configura desde la posición privilegiada del historiador –en este caso el crítico literario– que construye la memoria colectiva, la cual emerge como una historia monumental afirmada por la tradición, por la sociedad que se encarga de erigir sus propios ídolos, sus hombres excepcionales. En la construcción de una historia monumental, la labor del historiador está orientada por los valores e ideales que acompañan la configuración de una memoria remarcable, orgullosa, jactanciosa, que resalta los grandes atributos de la sociedad, ejemplificados en algunos pocos “hombres de bien”, sin importar que dicha empresa reconstructiva esté marcada de antemano por la corrupción, la falsedad y la conveniencia, hasta el punto de consumir y desvirtuar algunos de los resultados del propio historiador.

Cuando el hombre quiere crear alguna cosa grande tiene necesidad del pasado, se apodera de éste por medio de la historia monumental; cuando, por el contrario, quiere conformarse con lo conve- nido y de antiguo venerado, se ocupa del pasado como historiador de anticuario. Únicamente aquel a quien tortura una angustia del presente y que a toda costa quiere desembarazarse de su carga, sólo ese siente la necesidad de una historia crítica, es decir, de una historia que juzga y condena (Nietzsche, 1945: 24).

Jorge Fraga –el protagonista de la narración de Cortázar– se siente en la obligación de recuperar la olvidada memoria de Carlos Romero, uno de los grandes poetas del siglo veinte, quien ha compuesto algunos de los poemas mejor

logrados de la literatura argentina, y que tras su muerte han inducido a muchos argentinos (entre ellos al mismo Jorge) a profundizar en el mundo de las letras. Fraga, el crítico literario, desea profundizar en el sentido más íntimo, más personal de la obra de Romero, por tanto se ocupa en desentrañar su vida, que ha estado marcada por la vaguedad, el desconocimiento y la superficialidad de las conversaciones de café, que en muchos casos se confunden con la invención y la inocente admiración.

También sintió que no debería quedarse en un mero ensayo con propósitos filológicos o estilísticos como casi todos los que llevaba escritos. La noción de una biografía en el sentido más alto se le impuso desde el principio: el hombre, la tierra y la obra debían surgir de una sola vivencia, aunque la empresa pareciera imposible en tanta niebla de tiempo (Cortázar, 1999: 24).

La pretensión de Fraga de construir una memoria excepcional de Romero, en la que se produjese una perfecta simbiosis entre la vida y obra del gran poeta argentino, que lo conectara con la naturaleza, con las virtudes del ser y su patria, lo hizo acreedor del Premio Nacional, de tal manera que la admirable historia de Romero llenó de gloria al mismo Fraga, hasta el punto que la memoria construida se liberó de su propio creador, del crítico literario.

Jorge, sumido en el juego del éxito y la gloria que durante tantos años le fue negada, cedió ante las tentaciones e imposturas de la historia monumental, olvidando (o queriendo olvidar) que

mientras que el pasado se escriba como si fuera digno de ser imitado, como si fuera imitable y posible una segunda vez, ese pasado correría el riesgo de ser deformado, embellecido, alterado en su significación [...] Hasta hay épocas que no son capaces de distinguir un pasado monumental de una ficción mítica (Nietzsche, 1945: 22).

Cuando se pretende escribir una historia monumental que tenga por objeto ser enaltecida y alabada por la comunidad, el sentido de imparcialidad es negado de antemano, pues en la construcción de la memoria colectiva se eligen las palabras exactas, las situaciones precisas que develen los elevados sentimientos y pasiones que se requieren ostentar; los acontecimientos o pensamientos reticentes a la historia predeterminada son borrados de tajo de la memoria compartida. Se sostienen ante los hombres ídolos de bronce que en su reverso son ídolos de barro. Cuando Jorge reconoce la impostura de la memoria construida, la falsedad de la historia monumental enaltecida, comprende la adulteración de su trabajo, la conveniente parcialidad de sus decisiones, y no le queda más que aceptar que:

Inapresablemente, en un momento indefinible, el peso confuso, el viento negro, se habían resuleto en certidumbre: la *Vida* era falsa, la historia de Carlos Romero nada tenía que ver con lo que había escrito. Sin razón, sin pruebas: todo falso. Después de años de trabajo, de compulsar datos, de seguir pistas, de evitar excesos personales: todo falso [...] Como si nadara bajo el agua, incapaz de volver a la superficie, azotado por el fragor de la corriente en sus oídos, sabía la verdad. Y no era suficiente como tortura; detrás, más abajo todavía, en un agua que ya era de barro y basura, se arrastraba la certidumbre de que la había sabido desde el primer momento (Cortázar, 1999: 36).

La memoria histórica levantaba una imagen falsa y conveniente de Carlos Romero, la cual se sostenía en el ideal de poeta sensible, honesto, humilde, dadivoso, que emergía como el arquetipo de “hombre de bien”, del hombre que la sociedad requería para redimir todos sus pecados, sus despropósitos, sus suciedades.<sup>2</sup> La labor de Jorge Fraga se resumía en la construcción de una historia monumental que ya había sido visualizada y aprendida por todos, sus búsquedas estaban de antemano sometidas por su inconsciente aspiración de éxito, y sus escritos ofrecían verdades postizas, propias de Premios Nacionales.

La lectura de la carta fue una mera sobreimpresión de palabras en algo que Fraga ya conocía desde otro

2 Al respecto, acertadamente Bachelard (1993) comenta: “Nosotros retenemos una máscara en el rostro del prójimo. En la figura de uno reajustamos la máscara del otro” (Bachelard, 1993: 212).

ángulo y que la prueba epistolar sólo podía reforzar en caso de polémica. Caída la máscara, un Carlos Romero casi feroz asomaba en esas frases terminantes, de una lógica irreplicable. [...] El hombre que se había complacido en escribir unas semanas antes: “Necesito la noche para mí solo, no te dejaré verme llorar”, remataba ahora un párrafo con una alusión soez cuyo efecto debía prever malignamente, y agregaba recomendaciones y consejos irónicos, livianas despedidas interrumpidas por amenazas explícitas en caso de que Susana pretendiera verlo otra vez (Cortázar, 1999: 38-39).



Jorge Fraga comprende lo fraudulento de su labor, el interés corrompido de su escritura, y se decide por quebrar las piernas de ese “ídolo de bronce” que había creado, que estaba buscando, pues le proporcionaba reconocimiento, notoriedad y un lugar enaltecido en esa memoria colectiva, colmada de artificios que él mismo había ayudado a formar. Finalmente, la invención es más fuerte y portentosa que su propio inventor, quien es castigado por rebelarse contra la historia monumental que él mismo apuntaló en algún momento, puesto que, como asegura Ricoeur:

Si, en efecto, los hechos son indelebles, si no se puede deshacer lo que se hizo ni hacer que lo que aconteció no sea, en cambio, el sentido de lo que aconteció no

está fijado de una vez para siempre [...] los acontecimientos del pasado pueden narrarse e interpretarse de otro modo” (Ricoeur, 2003: 500).

Es posible concluir que en *Ahí pero dónde*, y *Los pasos*, Julio Cortázar despliega dos mundos posibles en los que el diálogo entre pasado y presente emprende trayectos y enfoques que rompen la construcción tradicional de una memoria personal o colectiva. En *Ahí pero dónde*, la realidad se extiende en un imborrable presente que no permite forjar una memoria reparadora del pasado, en que la muerte sea asumida como la finalización de un ciclo que requiere del duelo, del gesto de sepultura para que el sobreviviente continúe con su existencia. Por otro lado, *Los pasos* presenta la debilidad del hombre ante una historia monumental que se eleva sobre mentiras, omisiones e invenciones, orgullosa de sí misma, de su éxito y de la poderosa memoria colectiva que forja en favor de la impostura y el engaño. LC

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1993), “La máscara”, en *El derecho de soñar*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1998), *La poética de la ensoñación*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1981), *El culpable*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Cortázar, Julio (1999), “Ahí pero dónde, cómo”, en *Octaedro*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cortázar, Julio (1999), “Los pasos en las huellas”, en *Octaedro*, Madrid, Alianza Editorial.
- Nietzsche, Friedrich (1945), *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, Buenos Aires, Editorial Bajel.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Editorial Trotta.