



**JULIO CORTÁZAR**

---

**El perseguidor y otros relatos**

Los relatos de Julio Cortázar constituyen uno de los ejes esenciales de su gran obra narrativa. Si en sus novelas la búsqueda de una nueva expresión de la realidad, acepta incluso los riesgos de una audaz y brillante experimentación formal, en los relatos la perfección de la forma pretende no alterar la descripción de los espacios ambiguos, incomprensibles, fantásticos de la realidad. Ciñéndose por tanto a una prosa sólo aparentemente realista, Cortázar logra crear, de pronto, un imprevisto, inquietante pasaje de un mundo cuyos códigos creemos conocer a otro cuyos misterios, encantos y horrores escapan a la comprensión. Y no por ello, sin embargo, son mundos diversos; la percepción de la realidad no es completa si serena, por temor o dogmatismo, sus aspectos mágicos o fantasmagóricos.

En estos veintiún relatos de Julio Cortázar, entre los que se encuentran los más perfectos de toda su obra *El Perseguidor*, *La autopista del Sur*, *Casa tomada*, *El otro cielo*, *Cartas de mamá*, *Después del almuerzo*, surge en todo su esplendor la gran cualidad narrativa que ha situado al autor entre los principales escritores en lengua castellana.

JULIO CORTÁZAR

---

EL PERSEGUIDOR  
y otros relatos

*Primera edición:  
Barcelona 1979*

## PRESENTACIÓN

### Julio Cortázar, o la construcción de la figura

Una tradición malaya —que Jorge Luis Borges recogió o inventó en una ya antigua antología— asegura que todos los ogros viven en Ceylán y que todas sus vidas caben en un solo limón: un ciego corta el limón con su cuchillo, y mueren todos los ogros. Sobre el final de la epopeya de Gilgamesh —la novela más antigua de la humanidad— el héroe alcanza a ver, y hasta a tener en sus manos, la planta submarina que otorga la inmortalidad: pero una serpiente se la arrebató, y con ella se lleva la posibilidad del hombre de derrotar a la muerte. En los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos —y particularmente Basílides— imaginaron el fantasmal e interminable argumento del «Dios-que-no-es», creando para siempre una probable *realidad-otra* que nos acecha desde entonces del otro lado del espejo. El rabino Eleazar de Worms, mil años después, dejó asentado que la realidad es verbal, y que hasta Dios necesita nombrar el mundo para que éste se manifieste. Sinesio de Rodas —que se perdió en el mar— nos legó la inefable especulación de sus ángeles volatineros, que tejen y destejen

sin pausa y sin sentido las vidas de los hombres: esa sucesión de eventualidades que llamamos destino, y que no sería otra cosa que datos sueltos del programa de una impensable lanzadera celeste. Mucho más cerca de nosotros, la física contemporánea sospecha que dos cosas *distintas* pueden ocupar el *mismo* espacio al *mismo* tiempo.

Estos ejemplos son vagos y azarosos; permutables por otros, susceptibles de ser ofrecidos en otro orden, de organizar otra cadencia. Si acaso algo los rescata de la arbitrariedad, es que apuntan en común a una sospecha: el universo podría no ser como lo imaginamos; el tiempo es tal vez una materia untuosa como una mermelada, y en algún punto del espacio somos los mitos de minotauros y unicornios que no pueden dar por cierta nuestra insensata realidad.

Un pueblo subterráneo, instalado como un moho sutil en la comodidad de la historia, ha venido dando testimonios en tomo a estas materias vertiginosas. A esta familia de sospechadores del cosmos, de contrabandistas metidos de perfil en la cultura, de incómodos hurgadores del dedo en la llaga; a esta familia de piedritas en el zapato, idiotas de la casa, aguafiestas; a esta repelente tribu de músicos desafinados, de incordiantes vocacionales, de resfríos de verano, pertenece sin duda Julio Cortázar.

¿Para qué necesitaba el triunfal cristianismo postpaulino los eones gnósticos y el orden de la enéada? ¿Qué falta le hacían los cataros a la Edad Media? ¿Quién le dio vela a Jonathan Swift en el entierro de Cromwell? ¿Qué necesidad tenía la literatura infantil de la perfidia de Carroll? Preguntas que no tendrán jamás respuesta: los cronopios existen como los imprevistos meteorológicos, como los eclipses diurnos de luna (que si no se pueden ver, para qué se producen), como los empecinados celacántidos que ya deberían estar muertos desde el cretáceo, y sin embargo. Son una infiltración de la naturaleza en la cultura, del pensamiento prelógico en las computadoras, de la solaridad en

el orden, del estornudo en la solemnidad, intuitivos, desmañados, cándidos como serpientes y astutos como palomas, remolones, indecisos, afables, haraganes, un poco estúpidos, terriblemente inoportunos: están ahí, tocando sus desafinadas cornetas que alteran el sueño de los justos; riendo como tontos.

Cortázar —cronopio crónico— ha intentado una obra que irrita hasta el crujir de dientes a quienes no pertenecen a la tribu. En las primeras líneas de su *Libro de Manuel* (se la veía venir) dejó escritas estas palabras reveladoras: «Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser, sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico, mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días». Muchos años antes, en *El perseguidor*, había deslizado otro preaviso: «Secuencias. No sé decirlo mejor, es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que se sepa qué ley fuera de las leyes clasificadas decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia, o se va a ir la leche al fuego o vamos a ver desde el balcón a un chico debajo de un auto».

De eso más o menos se trata. Hay literaturas (hay vidas) organizadas en torno a una certeza: un núcleo central que puede ser duro y deslumbrador como un diamante (en contados ejemplos que todos conocemos), o más modestamente simple y redondo como una buena patata sacada de la tierra. En todo caso, un diamante y una patata tienen más cosas en común de lo que a primera vista parece: están ahí, son abrumadoramente visibles, corpóreos, evidentes. No se puede disimular su integridad, tomarlos por lo que no son, interpretarlos: en una gama que va de la genialidad a la estolidez, los rotundos cubren la historia de la pa-

labra, desde los techos a los intersticios de los sótanos. Los rotundos mayores definen, sentencian y organizan la realidad; los rotundos menores la legislan: los minorísimos — pobrecitos— la repiten a tontas y a locas, copian sus modelos como pueden y con frecuencia los caricaturizan.

No importa, en cualquier caso van sobre seguro: el dogma, la revelación, la ortodoxia, la ciencia, la verdad, el dos más dos, el Soy Fulano, el Nací en X Parte, la identidad, el día y la noche, las estaciones, el envejecimiento y la familia, las estadísticas y el bien, el cálculo de probabilidades los respaldan. Pero ¿qué pasa cuando un hombre sospecha que la realidad es a la vez corpuscular y ondulatoria (como la luz), estática y dinámica, vigilia y sueño, coherencia y disparate, causalidad y casualidad, ser y no ser? Horribles cosas comienzan a pasar en cadena: se mete uno en un pulóver del que no puede salir como no sea hacia la muerte (*No se culpe a nadie*); entra uno en el tiempo como si tomase el metro (*La noche boca arriba*); tropieza uno no dos veces sino mil en la misma piedra, porque tal vez la cosa consista en tropezar y no en acumular experiencia o ser inteligente (*El perseguidor*).

Como es evidente, este tipo de tanteos está condenado a la impopularidad: si construye usted un castillo verbal esplendoroso pero tembleque como una gelatina, admiraremos su destreza polisémica, pero haga el favor de no manifestar opiniones políticas; si se cree usted con capacidad jurídica y moral como para declarar en contra de y a favor de, no nos venga con esas escandalosas fantasías, con esa precaria identidad. Adónde vamos a parar si Oliveira deja de enredarse en sus piolines, si Manuel después de tanto esfuerzo nos sale un reaccionario. Seamos serios, dijo el predicador.

Ahora bien. Lo que ocurre es que la foto está movida, el rollo estaba viejo, o el campeón del encuadre todavía no nació. Y cuando se tiene esa intuición toda ortodoxia hiede como un muerto antiguo: no hay más camino que la cuerda

floja, ni medio de transporte que no sean los zancos, ni modo de evitar meter a cada rato un dedo en el ventilador. La obra es entonces la construcción de una figura, por la que los ángeles del viejo Sinesio se pasean a hurtadillas, complicando la trama sin cesar: por el final de un cuento se sale a cierto episodio de una novela anterior; un personaje se disfraza de otro; algunos se afincan en la casa y tercamente reaparecen; una página suelta apunta a un cuento que aún no se escribió. Espasmódicamente, la figura parece concretarse a veces; pero el constructor es demasiado viejo, demasiado sabio como para caer en la tentación: sabe que debe mantener abiertas todas las ventanas —a riesgo de gripes y de miasmas— para que la liebre pueda saltar algunas veces; sabe que esa interminable construcción es la figura: que nunca la congelará en un determinado estilo arquitectónico, pese al horror de sus devotos de uno u otro ismo.

Si la obra de Julio Cortázar es, como presumo, la construcción de una figura, estos fragmentos que he seleccionado no pueden pretender representarla, sino ofrecerse como una de las múltiples perspectivas para contemplarla. Creo que están aquí las principales líneas de fuerza, las tensiones más habituales en los relatos de Cortázar, y también una muestra de sus diversos modos de composición, desde el cuento breve sostenido por una idea brusca como un latigazo (*Continuidad de los parques*), hasta ese único ejemplo de nouvelle en la obra cortazariana que es *El perseguidor*. Algunos —yo, en principio— echarán a faltar en este volumen piezas maestras como *Las ménades*, *Final del juego*, o *Reunión*, pero esto forma parte de la arbitrariedad de toda antología; de los riesgos —en este caso concreto— de acceder a una obra como la de Julio Cortázar, antológica en sí misma por la imposibilidad de dividirla en textos buenos y menos buenos.

Me gusta imaginar que, por momentos, la construcción de la figura escapa de las manos del demiurgo y admite so-



breimpresiones, collages como este; que Cortázar lo sabe y que, más aún, cuenta con ello. Parcializada y amputada, desmontada de su organización original, la obra no es menos ella misma, pero ya es otra cosa: otra mirada la organiza en una secuencia que, con sus mismas palabras y sus temas, suena con distinta melodía.

Me parece ver al cronopio, absorto frente al caleidoscopio —uno de sus instrumentos de trabajo—, fascinado por las piedrecitas de colores que realizan su incesante gimnasia combinatoria; esas frágiles y admirables geometrías que duran lo que un golpe de muñeca, antes de viajar al olvido.

Perdiendo el tiempo, como siempre, un hombre de sus años.

I

## CONTINUIDAD DE LOS PARQUES (1956)

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparceras volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus be-

sos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estará a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

## NO SE CULPE A NADIE (1956)

**E**l frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por cuba de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. Parecerá que no lo es porque apenas la lana del pulóver se ha pegado otra vez a la tela de la camisa, la falta de costumbre de empezar por la otra manga dificulta todavía más la operación, y aunque se ha puesto a silbar de nuevo para distraerse siente que la mano avanza apenas y que sin alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida. Mejor todo al mismo tiem-

po, agachar la cabeza para calzarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendrá que salir fácilmente, pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos aunque en cambio parecerá que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul lo aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul. Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire, al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera aunque la otra siga apresada en la manga, quizá era cierto que su mano derecha estaba metida en el cuello del pulóver, por eso o que él creía el cuello le está apretando de esa manera la cara, sofocándolo cada vez más, y en cambio la mano ha podido salir fácilmente. De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso, respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y

aunque no puede verlo porque si abre bs ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda. Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación, es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo, ir subiendo por la espalda hasta aferrar el borde inferior del pulóver con ese movimiento clásico que ayuda a ponerse cualquier pulóver tirando enérgicamente hacia abajo. Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecerá que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salida en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver, lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo. Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podrá descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces