

y sociales del mismo. Los versos en gallego que pueden presentar dificultades para los lectores no familiarizados con el idioma de Galicia aparecen traducidos al castellano, todo lo cual, sumado a una bibliografía selecta y actualizada, contribuye a modelar un libro imprescindible para los interesados en la historia del teatro hispano de los siglos XVI y XVII, y especialmente del de los jesuitas en Galicia.

Julio I. González Montañés
www.teatroengalicia.es

Dalmau, Miguel

Julio Cortázar: el cronopio fugitivo. Barcelona / Buenos Aires: Edhasa, 2015. 639 pp. (ISBN: 978-84-35027359)

El centenario del nacimiento de Julio Cortázar en 2014 suscitó múltiples congresos, libros y reportajes alrededor del autor de *Rayuela*. Sin embargo, una publicación se quedó en el tintero por razones extraliterarias: la biografía del argentino escrita por Miguel Dalmau, que vio la luz recién en octubre de 2015, una vez que la fiebre mediática por el centenario había disminuido. La polémica que generó el rumor de que la viuda y la agente literaria del novelista detuvieran las prensas solo aumentó el interés de los lectores por la biografía inédita, envuelta entonces en un aura

prohibida que la hacía más apetecible.

Dividida en tres partes (“Del lado de acá”, “Las dos orillas” y “Del lado de allá”), la obra de Dalmau, *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*, está compuesta por breves capítulos sin numeración. El libro aborda la vida del escritor de manera cronológica, con un estilo desenvuelto en anécdotas y juegos lingüísticos (habla constantemente del Gran Cronopio, vuelve sobre los lúdicos giros epistolares de Cortázar, etc.). Asimismo, está libre de academicismos y es profuso en citas cuya referencia exacta está ausente, lo cual le hace ganar en fluidez lo que pierde en precisión. Con todo, observa de cerca todas las etapas de su vida y acompaña el periplo con constantes referencias a su obra literaria, lo que hace del género de biografías de escritores algo sumamente relevante, pues se eleva sobre la pura anécdota e ilumina la obra literaria. Asimismo, frente a la abundancia de publicaciones acerca del escritor (hay sendas biografías de Goloboff, Peri Rossi, Herráez y Montes-Bradley, además de cientos de libros, capítulos y artículos sobre su obra), Dalmau juega un rol crítico, hurgando secretos o derribando mitos y lugares comunes que se han erigido en torno a la figura del escritor. Se apoya, además, en el psicoanálisis a la hora de comprender a Cortázar, lo que da un resultado ambiguo: los

fantasmas que el argentino exorcizó en su literatura –incesto, fobias, suicidio– se iluminan desde la biografía, pero, debido al escaso interés por todo registro que pueda confundirse con lo académico, el lector se pregunta más de la cuenta si Dalmau se apoya en un documento, elucubra desde algún testimonio o se acerca a la especulación.

La primera parte, “El lado de acá”, explora los orígenes familiares de Cortázar. Como toda exploración biográfica del argentino, sitúa en un lugar importante la figura paterna, pues su rápida desaparición del plató lo volverá una ausencia cuya sombra rondará largos años. Banfield, el suburbio bonaerense que sirve de atmósfera provincial de algunos relatos, es escenario de una infancia relativamente solitaria y tímida donde descubre su pasión por la lectura y por los juegos de palabras. Pero, sobre todo, es la capital de un mundo gobernado por mujeres: su abuela Victoria, su madre Herminia Descotte y su hermana Ofelia. Este trío condicionará toda su vida, pues serán mantenidas por el sensible Cocó, ese hijo bueno y responsable que relega sus pasiones por las necesidades de sus mujeres. De joven, Cortázar trabajará como maestro en lugares inhóspitos y con escasa vida cultural para poder enviarles dinero. Pero sus anhelos y ambiciones tenían otra

magnitud, por lo que, luego de convertirse en traductor y conocer brevemente Europa (en Latinoamérica, algo así como un viaje iniciático), decide probar suerte en París, a donde viaja en 1951, el mismo año en que aparece *Bestiario*.

La segunda parte, “Las dos orillas”, aborda sus primeros años franceses. Junto con mostrarnos al escritor descubriendo los secretos de París, el texto identifica algunas huellas biográficas que cristalizarán en su obra. Cobra especial relevancia el perfil de Edith Aron, la mujer que inspiraría a la Maga. Aunque a ratos Dalmau analiza la obra de Cortázar solo a la luz de su biografía, muestra bien cómo el argentino no construye artificios verbales de la nada, sino que encuentra en la palabra una válvula de escape para sus traumas y alegrías más íntimas. La política se vuelve una clave interpretativa importante para el biógrafo: la excusa antiperonista de huida de Argentina sería menos relevante que la búsqueda de libertad, demasiado condicionada por su núcleo familiar. Y, posteriormente, el ideal del hombre nuevo de las revoluciones latinoamericanas será comprendido como un viraje antes romántico que ideológico.

Si bien durante su juventud argentina tuvo alguna oportunidad de viajar, es en Europa donde Cortázar la convierte en una actividad funda-

mental: su trabajo como traductor de organismos internacionales le permite recorrer múltiples destinos, principalmente europeos. Junto con su mujer, Aurora Bernárdez, combinan sus trabajos en el extranjero con largos períodos de vacaciones. En ellos, Julio logra escribir con cierta tranquilidad y avanzar en traducciones, como la célebre versión de los cuentos completos de Poe realizada en Roma. Sin embargo, habrá un destino que parece importante, a pesar de su escaso abordaje crítico: su visita a la India en 1956. Según Dalmau, el viaje “supu[so] para ellos un cambio de paradigma con respecto a Occidente” (287). Aunque se le da relativa importancia (mucho menor que al viaje a Cuba a principios de los 60), podría haber allí un germen que explique los radicales cambios del escritor: dejó de ser el ordenado Cócó de Banfield y pasó a ser el símbolo del intelectual comprometido. Pero eso sucedió cuando Cortázar ya era el famoso autor de *Rayuela*.

La tercera parte, “Del lado de allá”, comienza con la publicación de *Rayuela*. El biógrafo advierte, sin embargo, que cualquier análisis detallado de la obra excede los límites de una biografía, pues “pocos libros han reflejado mejor el extravío del individuo moderno, y sus ansias de buscar una respuesta que le permita trascender a la realidad” (329). La

ambición, queda claro, no es poca. Dalmau relata los pormenores que rodean la obra, pero no se limita a las anécdotas. Explora también qué fuentes literarias habrían servido de modelo para los personajes, y rastrea el gran leitmotiv de la vida de Cortázar, que aquí alcanzará su cumbre: la necesidad de expandir los límites de la realidad y del lenguaje que la expresa. Heredero de las vanguardias de principios de siglo, gran lector del surrealismo y conocedor de las innovaciones artísticas del siglo XX, el argentino no se limitó a establecer una poética propia y a dominarla con virtuosismo: siempre quiso ir más allá, explorar los límites del lenguaje y, sobre todo, de la novela. Cortázar no se complace con los logros de *Rayuela*, y los procesos creativos de *62. Modelo para armar*, *El último round* o *El libro de Manuel* muestran a un escritor que necesita desafiarse a sí mismo.

En esta tercera parte es fundamental el giro político del novelista. Como ya anticipábamos, su viaje a Cuba lo hizo comprometerse con la revolución. Pero Dalmau es enfático al señalar que “no hay nada ideológico en él sino romántico” (345). ¿Nada ideológico en quien defendió con ahínco la revolución cubana incluso después del escándalo del caso Padilla; quien viajó a Nicaragua en repetidas ocasiones para respaldar a los sandinistas y publicó decenas

de artículos en su defensa; quien no dudó en denunciar los crímenes de los regímenes militares o del imperialismo norteamericano? Dalmau matizará más adelante: “La política no había entrado, pues, por el cauce habitual de la ideología o de la militancia sino a través de una experiencia romántica” (450). Hay, sin duda, algo de romántico, pues toda la vida de Cortázar exulta sensibilidad, pasión y brío. Pero el romanticismo inicial abre el paso a un compromiso ideológico importante. Haber descubierto la militancia casi a sus cincuenta años, en un cruce peligroso con una adolescencia tardía, puede hacer creer que se trató de un entusiasmo sin raíces. Pero entonces el mismo Dalmau nos recuerda a Cortázar en Chivilcoy negándose a besar el anillo del obispo y apoyando las manifestaciones estudiantiles en Mendoza. ¿Puro romanticismo? No. Más bien cierta coherencia que, con los años, alcanza a la política activa. El propio Cortázar se ocupó de mostrar esa evolución –en sus cartas y entrevistas– como un quiebre entre el artífice apolítico de sus primeros libros y el escritor comprometido con la izquierda, lo que en años de guerra fría significaba tomar una posición entre dos alternativas.

La obra de Miguel Dalmau es arriesgada, profusa en información e interpretaciones. Al tiempo que ex-

plora múltiples caminos y claves de lectura para abordar a Cortázar, deja muchos cabos sueltos que podrán ser estudiados luego por otros expertos. Asimismo, a pesar de su afán iconoclasta, es a ratos condescendiente con el argentino –¿acaso no justifica su ceguera política o doble moral para juzgar la guerra fría (550-51), o el hecho de dejar al hijo de Carol Dunlop en Canadá para darle la libertad que no tuvo él en el gineceo argentino (530)?– o con su posición política –el comienzo del capítulo “Chile de todas las lágrimas” (485) es suficiente muestra–. Y a veces se excede en su entusiasmo interpretativo, como cuando señala, refiriéndose a la importancia que tenía huir de las garras del gineceo porteño: “Por eso escapó. Pero al llegar aquí se hace la luz. Toda esta literatura que amplía y subvierte los confines de la realidad nace de esto; toda la pasión iconoclasta que se percibe en Cortázar, toda esa ansia infinita de romper el marco de la forma nace de esto. Ahora ya lo sabemos. El debate literario de la experimentación de los años sesenta –el *nouveau roman* o el *boom*– es aquí irrelevante. No importa ni debería importarnos. En el fondo es totalmente secundario cuando la verdad es otra” (538). ¿No será un poco exagerado?

La obra es una interesante y muy actual entrada a uno de los au-

tores fundamentales del siglo XX. Un libro como este despierta discusiones que serán útiles a los estudiosos cortazarianos y puede ser una buena ocasión para que el público masivo – por su registro, parece ser el lector que esta obra busca– conozca mejor la vida del gran cronopio.

Joaquín Castillo Vial
 Universidad de Los Andes (Santiago,
 CHILE)
 jcastillo@miuandes.cl

García Santo-Tomás, Enrique, ed.
 Tirso de Molina. *Amar por arte mayor*.
 New York/Madrid/Pamplona: IGAS/
 IDEA/IET, 2015. 176 pp. (ISBN: 978-1-
 938795-01-5)

Amar por arte mayor fue publicada en Madrid en 1636, en la *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. De esta parte Lola Montero ha localizado hasta la fecha once ejemplares, de los que García Santo-Tomás maneja tres, si bien no menciona la posible presencia de correcciones en los ejemplares conocidos, es decir, de *estados* diferentes, lo cual hubiera sido deseable. La edición que reseñamos sigue el texto de la *princeps*, enmendando sus erratas de impresión y algún que otro error de lectura a criterio del editor, que ha tenido a la vista también las ediciones modernas

de Hartzzenbusch (1841 y 1848) y de Blanca de los Ríos (1958), y que opta por prescindir de un aparato de variantes, dada la sencilla transmisión textual de la comedia.

Poco se sabe de la fecha de composición del drama. Blanca de los Ríos aventuraba la de 1630-1631, Maurel la de 1627-1629, y Palomo la de 1624-1625. Todos ellos fundamentan sus conjeturas en referencias internas de la comedia interpretadas en clave autobiográfica (un viaje de Tirso a Oviedo y León) o histórica (bodas reales y otros sucesos en la corte de Felipe IV). García Santo-Tomás, que nos ofrece un estado de la cuestión sobre estas conjeturas, no las considera concluyentes, por lo que, con acertada cautela, evita pronunciarse sobre la posible fecha de composición.

Tampoco se conoce casi nada de la fortuna escénica del drama, con la excepción de alguna representación en la tercera década del XVIII. Por lo general la crítica, desde Hartzzenbusch, ha acogido la obra desfavorablemente, o la ha relegado al olvido.

La comedia, muy barroca, basada en una complicadísima intriga político-amorosa, bien explicada en la introducción (14-19) y en los juegos de ingenio imperantes en la época, resulta de difícil lectura hoy, lo cual explica, quizá, su escasa fortuna entre los críticos y en los tablados.