

BORGES Y CORTÁZAR ANTE LA CRUZ.  
DIFERENTES VISIONES DE  
UN SACRIFICIO INDIFERENTE

En la lectura paralela de las obras de Borges y Cortázar hay, al menos, una tarea por hacer: el acercamiento y confrontación de los textos poéticos de ambos autores, tan desigualmente leídos. Esa tarea podría apoyarse en lo que ya Yurkievich (1986: 171) percibió como idéntica concepción inicial de un destino de poeta en el caso de los dos autores. Ese proyecto inicial deja en ambos casos huellas textuales tempranas<sup>1</sup>, pero tanto Borges como Cortázar abandonan la publicación de versos durante décadas<sup>2</sup> en favor de los reclamos de la prosa de ficción. En ambos casos se impone el cuento fantástico y en ambos casos se alcanza la excelencia. Podría señalarse, quizá, que Borges nunca renunció a la publicación de sus primeros libros poéticos, a pesar de la ironía con que pudo prologarlos, mientras que Cortázar se negó siempre a reeditar *Presencia*. Pero no puede olvidarse que parecida resistencia opuso Borges a la posibilidad de reeditar sus primeras obras en prosa (*El idioma de los argentinos*, *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*), que sólo tras su muerte han vuelto a recuperarse. En ambos casos, entonces, ha habido una especie de arrepentimiento con respecto a textos que « desentonaban » con el resto de su escritura, sobre todo por razones estilísticas. Por otro lado, aunque Borges -más « literato »- publicó más, no puede decirse que Cortázar escribiera menos. Y esto es válido también para la obra poética. Tanto en un autor como en otro, la escritura de poesía en verso fue práctica constante. La datación de los poemas de *El hacedor* y los volúmenes borgianos sucesivos demuestran esa continuidad. Lo mismo ocurre, para el caso cortazariano, con *Pameos y meopas* y, sobre todo, con el volumen póstumo *Salvo el crepúsculo*, el cual manifiesta otra coincidencia con las últimas obras borgianas:

---

1. *Fervor de Buenos Aires*, 1923, *Luna de enfrente*, 1925, *Cuaderno San Martín*, 1929 en el caso de Borges; *Presencia*, 1938, en el caso de Cortázar, por citar sólo los textos publicados y no referirme a las numerosas pistas de textos inéditos que uno y otro autor han dejado en otros textos.

2. *El hacedor* de Borges es de 1960; *Pameos y meopas* de Cortázar de 1971.

el deseo de disolver los límites genéricos entre prosa y poesía, si bien cada uno de los autores verificó esa intención de modo distinto<sup>3</sup>.

Más allá de esa coincidencia relativa en el desarrollo de su carrera poética, el cotejo de los poemas de uno y otro autor revela la coincidencia recurrente en ciertos temas (la evocación de Buenos Aires, el doble y el espejo), tonos (la mezcla de erudición e ironía, a veces en los mismos textos) y formas (la constante presencia del soneto, el monólogo dramático). Bien es cierto que uno y otro frecuentaron a la vez registros diferentes (el tema amoroso está bastante ausente de la lírica borgiana<sup>4</sup>; el mundo escandinavo no deja apenas huella en la obra cortazariana<sup>5</sup>). Pero merecería la pena releer los textos en que en uno y otro autor tratan los mismos temas, a veces con títulos muy próximos<sup>6</sup>: los cementerios de Buenos Aires (« La Recoleta » I: 18 / « La hiedra », SC: 254); la evocación crítica de la historia nacional (« Oda compuesta en 1960 », II: 212; « Oda escrita en 1966 », II: 316; « Elegía de la patria », III: 129; « A Manuel Mujica Láinez », III: 133 / « La Patria », VDOM: 197-198). También se da la elaboración, bajo títulos idénticos, del mismo tema, desde la personal perspectiva de cada uno de los dos autores: « El Gólem » de Borges (II: 263) y « Gólem » de Cortázar (SC: 148) serían el caso paradigmático; pero al respecto interesa, asimismo, la diferente percepción del linaje que presentan « Los Borges » (II: 209) y « Los Cortázar » (UR, II: 48-49); el homenaje a un mismo poeta querido (« A John Keats », II: 473 / « Inclínate al espacio que la noche », IJK: 454-455); la memoria del poeta desaparecido (« A un poeta menor de 1899 », II: 278 / « El poeta propone su epitafio », UR, II: 55); su relación con el tango y con

3. Podría quizá objetarse que la suma poética borgiana (publicada en vida del autor), al aislar los textos en verso de los relatos o poemas en prosa que los acompañan en las obras originales y que seguirán acompañándolos en los volúmenes posteriores a 1976, reinstaura ese límite —quizá por razones editoriales—. Por el contrario, la suma cortazariana hace de su superación el pretexto para la recopilación.

4. Apenas « Ausencia » o « Sábados » en *Fervor de Buenos Aires*, y ello a pesar de lo que más parece un wishful thinking, expresado en el «Epílogo» al Libro de arena: «El tema del amor es harto común en mis versos [...]» (Borges, 1985b: 189).

5. Aparte de la mención de los « vikings » en « The Smiler With The Knife Under The Cloak », el poema dedicado a Borges (VDOM: 41), sólo he encontrado otra alusión a ese mundo en ese « poema-río » que es « Ándele » (SC: 49-54) y creo que ésta apunta también veladamente a Borges: « Pero pasa que el tipo es un poeta / y un cronopio a sus horas, / que a cada vuelta de la esquina / le salta encima el tigre azul, / un nuevo laberinto que reclama / ser relato o novela o viaje a Islandia / (ha de ser tan translúcida la alborada en Islandia, / se dice el pobre punto en un café de barrio). / Le debe cartas necesarias a Ana Svensson ». Para las abreviaturas de los títulos cortazarianos, vid. nota siguiente.

6. En lo que sigue, la barra inclinada separa los poemas de Borges (a la izquierda) de los de Cortázar (a la derecha). Doy la referencia a los poemas de Borges por el número de volumen y página que ocupan en las obras completas, obviando, por razones de espacio, la referencia al título del volumen del que proceden originalmente. Para los poemas cortazarianos utilizo las siguientes abreviaturas: IJK: *Imagen de John Keats*; SC: *Salvo el crepúsculo*; UR: *Último round*; VDOM: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Los datos se completan en la bibliografía final.

la ciudad de Buenos Aires (*Para las seis cuerdas*, II: 331-349; « El tango », II: 266; « Buenos Aires », II: 324-325, 387 / *Con tangos*, SC: 63-80; *Trottoirs de Buenos Aires*, disco de 1980); la enumeración de las cosas perdidas (« Cosas », II: 483; « Las cosas », II: 370 / « El interrogador », SC: 253); la evocación de la biblioteca (« Mis libros », III: 110 / « Rechíflao en mi tristeza », SC: 69); o, por último, el suicidio plasmado en un monólogo dramático (« El suicida », III: 86 / « Chatterton », UR, II: 94-95). La lista podría continuar pero me detendré aquí. El estímulo es suficiente para un estudio más detenido.

Ante la evidente coincidencia de temas y tonos líricos, y más aún frente a la elevadísima estima de la obra borgiana por parte de Cortázar<sup>7</sup>, llama la atención que el autor de *Rayuela* no mencione en ningún caso la poesía de Borges. No es, desde luego, que Cortázar no leyera poesía. Él mismo declaró en varias ocasiones que lo que más leía era poesía (Pereira, 1993: 24) y son fundamentalmente poetas los autores que proporcionan sustrato estético a su escritura.<sup>8</sup> Me parece que el silencio con respecto a la poesía borgiana en Cortázar es análogo a su inhibición a la hora de traducir la poesía de Poe: Cortázar se aplicó a traducir al español toda la obra en prosa del norteamericano (ensayos y cuentos) y, sin embargo, hasta donde se sabe, no intentó nada parecido para con su poesía. ¿Supone esto, en ambos casos, Borges y Poe, un "oneroso" silencio que implicaría minusvaloración? Me atrevería a afirmar que no. Por un lado, se entiende que para un maestro del cuento como era Cortázar lo que más podía atraerle de los autores en cuestión era su producción cuentística. Su poesía quedó como lectura privada. De la relación con la poesía de Poe quedan algunos testimonios sueltos<sup>9</sup>. Pero de la poesía borgiana no hay ni rastro en el texto crítico de Cortázar.

La explicación de ese silencio puede quizá orientarse por las vías que apunto a continuación. Cortázar era absolutamente consciente del papel de « árbitro » poético que Borges representaba en los años 40<sup>10</sup>. El silencio puede relacionarse, en un primer momento, con la « incomodidad » frente a una figura de la generación anterior « demasiado » presente. Aun reconociendo sus méritos, era un modelo difícilmente « útil » para el poeta en cier-

7. Que he evocado en otro lugar: (Mesa Gancedo, 1999b)

8. Cfr. Mesa Gancedo 1996 y 1998a.

9. « Ocurría que había empezado a leer a Edgar Allan Poe, sus cuentos, en español porque no sabía otro idioma, y los poemas en la famosa traducción de Blanco Belmonte, que era la única que había en español en aquel entonces; me habían aterrorizado los cuentos, y conmovido los poemas [...] ». (Soler Serrano, 1986: 77). Y esta confesión de un verso infantil propio: « Otra ráfaga: recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de *El Cuervo*, sin sospechar que eso se llamaba aliteración: ¡Pobre poeta, desdichado Poe! » (SC: 44).

10. Me he ocupado del tema en otro trabajo (Mesa Gancedo, 1998b: 11-79).

nes: Cortázar buscó otro, más afín a su concepción de la lírica en el momento, y más accesible: Ricardo Molinari<sup>11</sup>.

En segundo lugar, acaso el silencio, una vez más, es reconocimiento elocuente del paralelismo en la evolución de las obras respectivas, con esa dedicación temprana a la lírica, el paréntesis de décadas en la publicación y la recuperación inequívoca en la última etapa de sus obras respectivas.

En tercer lugar hay que considerar la conciencia inevitable de los ecos mutuos de poesía a poesía, como he señalado. El hecho de que, a pesar de no nombrar nunca su poesía, Cortázar decida elegir el verso para expresar el más intenso y personal homenaje a la obra borgiana (el poema « The Smiler with the Knife under the Cloak », VDOM: 41) me parece una confesión indirecta de esa conciencia.

En lo que sigue, quiero analizar un ejemplo muy connotado de la afinidad imaginaria entre ambos poetas: el interés por la figura de Cristo crucificado, según se presenta en « Cristo en la cruz », primer poema del último libro borgiano, *Los conjurados* y en « Crucifixión », primer soneto de la segunda sección (« Retratos ») del primero libro de Cortázar (*Presencia*), todavía firmado como Julio Denis. ), La coincidencia temática ha de revelar interesantes diferencias que acaso ayuden a entender mejor la poética de cada uno de los dos autores. Para facilitar el seguimiento de mi estudio transcribo a continuación los dos textos:

---

11. A quien en los años 40 consideraba « la gran voz en la Argentina » (Dominguez, 1992: 270) y al que siempre reconocerá como una de las mayores influencias sobre su primer libro de sonetos, *Presencia* (Huasi, 1981: 54).

## CRISTO EN LA CRUZ

- Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.  
 Los tres maderos son de igual altura.  
 Cristo no está en el medio. Es el tercero.  
 La negra barba pende sobre el pecho.  
 5 El rostro no es el rostro de las láminas.  
     Es áspero y judío. No lo veo  
     y seguiré buscándolo hasta el día  
     último de mis pasos por la tierra.  
     El hombre quebrantado sufre y calla.  
 10 La corona de espinas lo lastima.  
     No lo alcanza la befa de la plebe  
     que ha visto su agonía tantas veces.  
     La suya o la de otro. Da lo mismo.  
     Cristo en la cruz. Desordenadamente  
 15 piensa en el reino que tal vez lo espera,  
     piensa en una mujer que no fue suya.  
     No le está dado ver la teología,  
     la indescifrable Trinidad, los gnósticos,  
     las catedrales, la navaja de Occam,  
 20 la púrpura, la mitra, la liturgia,  
     la conversión de Guthrum por la espada,  
     la Inquisición, la sangre de los mártires,  
     las atroces Cruzadas, Juana de Arco,  
     el Vaticano que bendice ejércitos.  
 25 Sabe que no es un dios y que es un hombre  
     que muere con el día. No le importa.  
     Le importa el duro hierro de los clavos.  
     No es un romano. No es un griego. Gime.  
     Nos ha dejado espléndidas metáforas  
 30 y una doctrina del perdón que puede  
     anular el pasado. (Esa sentencia  
     la escribió un irlandés en una cárcel.)  
     El alma busca el fin, apresurada.  
     Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.  
 35 Anda una mosca por la carne quieta  
     ¿De qué puede servirme que aquel hombre  
     haya sufrido, si yo sufro ahora?

Kyoto, 1984

J.L. Borges: *Las conjuradas*, Madrid, Alianza,  
 1985, pp. 15-16

## CRUCIFIXIÓN

- TANTA la sed, que el agua hubiera sido  
 sucedáneo de Dios en ese instante.  
 Tanto el dolor como el clamor quemante  
 a cada descender del pecho herido.  
 5 Y el corazón latiendo, con latido  
 tenaz y mantenido y delirante,  
 reloj trizando un tiempo agonizante,  
 matando en más vivir lo Prometido.

- Jesús alzó los ojos hasta el cielo  
 10 y halló tan sólo un resplandor de hielo  
 tras del cual se escondía indiferencia;

y comprendió el porqué de ese latido  
 prolongado en el ansia del gemido,  
 y comprendió el porqué de su Presencia.

Julio Denis (seud. de Julio Cortázar): *Presencia*,  
 Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938, pp. 35-36.

Aunque el tema de la crucifixión sea tradicional, no me interesa perseguir aquí su historia ni las posibles fuentes concretas en cada caso. Casi cincuenta años separan ambos textos y las circunstancias de escritura son totalmente diferentes. En Cortázar es un punto de partida connotado: la figura de Cristo subyace a la importante elaboración del tema del sacrificio

que aparece en muchos de sus textos<sup>12</sup>. Además, el poema se compone en una época de « exilio interior », en Bolívar, alejado del mundo cultural bonaerense en el que Cortázar quería integrarse. En Borges, que escribe su texto durante su primera visita al Japón (también « fuera de sitio », pues, pero acercándose, probablemente, al centro de un nuevo mundo cultural), el poema es un punto de llegada: diferentes aspectos del tema habían aparecido ya en su obra, tanto en prosa (« Tres versiones de Judas », « El evangelio según San Marcos », etc.) como en verso (dos poemas titulados « Juan I:14 » — en *El otro, el mismo*, 1964, y en *Elogio de la sombra*, 1969 —; « Lucas XXIII », en *El hacedor*)<sup>13</sup>.

Creo que la lectura del poema de Borges puede iniciarse a partir del v. 29: « Nos ha dejado espléndidas metáforas ». Escrita poco antes de la muerte del autor, la sentencia que el poeta aplica a Cristo (en la que se funden con sabia ambigüedad, la más alta valoración estética con la más sutil herejía: el cristianismo parece reducido a una retórica) podría entenderse quizá también como el mejor epitafio borgiano: la mejor herencia del demiurgo reside en la palabra transformadora.

Más allá de la interpretación subjetiva, derivada de circunstancias extratextuales, ese v. 29 de « Cristo en la Cruz » es, a mi juicio, el ápice semántico y, sobre todo, rítmico del poema. Construido en endecasílabos blancos, la esdrújula cadencia de este verso ha sido sabiamente anunciada y preparada por el poeta a lo largo de todo el texto: atiéndase a la cantidad de palabras proparoxítonas que se han ido diseminando por el poema: « ...láminas » (5), « ...áspero... » (6), « ...buscándolo... » (7), « ...último... » (8). En esos cuatro versos, la distribución de los acentos señalados (respectivamente en las sílabas 10ª / 2ª / 6ª / 1ª) marca el « tempo ». Pero más adelante sigue: « ...gnósticos » (18), « la púrpura... » (20), « ...mártires » (22), « ...ejércitos » (24). Las esdrújulas han ido acumulándose a lo largo del poema en posiciones clave para que la música de ese v. 29 encuentre su adecuado contexto<sup>14</sup>.

Acaso entonces el primer nexo de este poema con el de Cortázar pueda encontrarse en esa melodía, en esa manera de acentuar. Porque el soneto « Crucifixión » comienza con un endecasílabo enfático que

12. Cfr. Mesa Gancedo (1999a: 221-225).

13. El censo más exhaustivo de las apariciones de Cristo en la obra de Borges es Planells (1989), si bien sus análisis son escasos.

14. A la música del verso contribuyen, además, las numerosas rimas internas (« espinas-lastima », 10; « piensa-espera », 15; « indescifrable / catedrales », 18-19; « púrpura-liturgia », 20; « conversación / Inquisición », 21-22; « sangre-mártires », 22; « alma-apresurada », 33) y otras formas diferentes de la repetición: de sílabas o sonidos (« pende-pecho », 4; « befa-plebe », 11; « mosca-carne-quieta », 35), de palabras (« tierra / tierra », 1-8; « piensa-piensa », 15-16; « no le importa / le importa », 26-27) o de frases (como la que da título al poema: « Cristo en la cruz », 1-14).

« disimula » una palabra esdrújula y con ella una interesante alusión mitológica: « Tanta la sed... ». El sonido lleva al sentido: al nombre de « Tántalo », el condenado a no poder alcanzar lo aparentemente cercano. La sed de Cristo en la cruz es « tanta » que es « tantálica », insaciable. Ello permite progresar por dos vías. En primer lugar, conviene ya señalar que el nivel retórico del soneto cortazariano utiliza recursos semejantes a los del poema de Borges, pero se diría que lo que en éste es sutileza en Cortázar es inflación. Sin duda, la diferente extensión de los poemas contribuye al diferente grado de percepción de la intensidad retórica. No obstante, es evidente en el soneto cortazariano un manierismo formal que falta o se disimula en Borges<sup>15</sup>: las rimas internas son mucho más flagrantes (« dolor »-« clamor », 3; « latido-mantenido », 5-6; « trizando-matando », 7-8); lo mismo ocurre con las aliteraciones (*t-z* en 6-7), las figuras etimológicas (« latiendo con latido ») y las repeticiones de todo tipo (tanta-tanto, 1-2), (y comprendió-y comprendió, 12-14) que alcanzan incluso a dos palabras rima (latido, 5-12). Una cierta pobreza léxica es compensada en el plano del sonido.

Superada la melodía, conviene progresar hacia el nivel del sentido. De modo diverso, el tema del sacrificio aparece reiteradamente en las obras de Borges y Cortázar. En Borges pesa más el componente heroico de la entrega en la muerte, la justificación de un destino individual (como en los poemas dedicados a los antepasados « guerreros ») o, en paralelo, lo que el sacrificio puede tener de fatalidad, como elemento indispensable en una trama difícilmente aprehensible (« Tres versiones de Judas »). En el caso de Cortázar, el sacrificio comporta siempre un compromiso de la identidad individual que se atribuye la capacidad de representar a todas las identidades individuales, cuya culpa común va a redimir (aparte de otras apariciones del tema conviene recordar sobre todo « El perseguidor » y « Reunión »<sup>16</sup>). Entre las

15. El resto de la configuración retórica del poema borgiano es igualmente controlada: juega sabiamente con la dicción oblicua y el estilo coloquial (ese adverbio que, solo, ocupa siete sílabas del verso 14, « desordenadamente »; o la frase para expresar la indiferencia: « da lo mismo »). Esto es imposible en el soneto temprano de Cortázar, que prefiere tensar el léxico (« quemante »), la sintaxis (« a cada descender », « reloj trizando ») o incluso la ortografía (en el uso de las mayúsculas: lo Prometido, su Presencia).

16. Recuérdese además esta cita: « todo sacrificio nacido de la caridad y la lástima (como el del Gólgota), excede infinitamente sus motivaciones y sus beneficiarios. » (reseña de Graham Greene, *The Heart of the Matter*, 1949; Cortázar, 1994: 163, n.). Una vez más, la diferencia del enfrentamiento de uno y otro autor al tema parece pasar por el « patetismo »: ausente en Borges, en beneficio del juego intelectual; presente en Cortázar al punto de que su « compromiso político » fue explicado casi en términos cristológicos: « Yo suelo preguntarle con frecuencia por qué se mete en esto y en esto otro [...]. Escuetamente, me contesta que él necesita "ayudar a los pueblos". No es hombre de llorar fácilmente, pero un día, al abordar un avión de regreso de la India, se percató de que estaba lagrimeando: « ¿Cómo no iba a llorar, mamá? Yo dejaba a mis espaldas un hambre agotadora, una multitud de chicos desnutridos ». Julio sufre por toda la humanidad. Este hecho, tal vez, explique sus compromisos políticos » (Scott de Cortázar, 1970: 72).

variantes del tema, la más fascinante es la del sacrificio del Dios, misterio insondable, en tanto en cuanto el Creador accede a aniquilarse en beneficio de sus criaturas, pagando así el « mal uso » de una característica que Él mismo les ha otorgado: la libertad.

En los poemas que me ocupan, ambos autores coinciden en subrayar la humanidad de Cristo, hasta negar su relación con la divinidad. Tanto para Borges como para Cortázar, Cristo en la cruz es solamente un hombre. La diferencia entre el planteamiento de uno y otro poeta es que el Cristo de Borges lo sabe desde siempre (« Sabe que no es un dios y que es un hombre / que muere con el día », 25-26) y el de Cortázar lo descubre (o al menos parece descubrirlo) sólo en el momento de la agonía (« y comprendió el porqué de su Presencia », 14). Evidentemente, ésta no es pequeña diferencia y conlleva otras que afectan a todos los niveles de la composición.

Conviene fijarse primero en el nivel de la enunciación. El poema de Borges comienza con una descripción en tercera persona que, sin embargo, pasará a primera persona del singular, luego a primera del plural y, finalmente, se cerrará de nuevo sobre el yo. Pero un análisis más detenido de la voz que habla en el poema, de ese yo que surge en el v. 6, revelará que sus estrategias enunciativas son, al menos, cuatro: la imaginación de la escena evocada (« No lo veo », 16), la anticipación de información no presentada en la escena (« No le está dado ver... », 17), la interpretación del pensamiento del protagonista (« Sabe que no es... », 25) y, por último, el juicio de la escena (« Da lo mismo », 13) y de su sentido (« ¿De qué puede servirme...? », 36), que coinciden en la « indiferencia ».

El soneto cortazariano instaura una mayor distancia enunciativa al mantener durante todo el poema la tercera persona o incluso al eliminar los verbos principales en los cuartetos – o reducirlos a formas no personales – El yo ni siquiera se insinúa aquí. Si esto, de algún modo, reduce el patetismo (presente en Borges por medio de la aplicación – último momento de la operación hermenéutica – al yo que habla, sobre todo en ese epifonema de cierre: « ¿De qué puede servirme que aquel hombre / haya sufrido, si yo sufro ahora? »), a partir del v. 9 del soneto cortazariano la focalización se concentra en la víctima, cuyo nombre marca la frontera entre las dos partes del poema: tras la presentación de la figura sufriente, se ofrece una interpretación del Calvario que la propia víctima es capaz de hacer, se transcribe la auto-comprensión de la trascendencia del sacrificio. Y en ese aspecto el soneto coincide con el poema borgiano: el « sabe » de ese texto es idéntico del « comprendió » cortazariano en tanto en cuanto ambos verbos revelan que quien habla se atribuye la posibilidad de acceder a la conciencia del sujeto del sacrificio. Al respecto, la cuestión del nombre también es importante: Borges usa « Cristo » desde el principio, anunciando una aparente



distancia « cultural » que se reduce luego en el momento de la aplicación patética. Por otro lado, la « divinidad » connotada en el nombre de Cristo es negada por el propio sujeto. Cortázar no da el nombre hasta la mitad del poema y usa sólo « Jesús », el nombre del hombre, anunciando su interpretación. En ambos poemas, la mención del nombre tiene función estructural porque marca cambios en el desarrollo del discurso.

Pero si el uso de los verbos « saber » y « comprender » acerca a los poemas en su sentido, el contraste temporal entre el presente del uno y el indefinido del otro marca una diferencia esencial. La configuración temporal del discurso poético es bastante diferente en uno y otro poema. En Borges es bastante compleja: de un presente eterno que podría relacionarse con la écfrasis o descripción iconográfica (vv. 1-6) se pasa a un presente actual (« sufro ahora », 37) que afecta al yo. En ese discurrir de un presente oscilante (que incluye el histórico: « el Vaticano que bendice ejércitos », 24) se insertan la evocación de un pasado repetido (« ha visto su agonía tantas veces », 12) así como la prefiguración de un futuro problemático, pues lo es desde el tiempo del enunciado (el de la crucifixión), pero constituye un pasado distendido desde el presente de la enunciación (me refiero a todo lo que no « le está dado » ver a Cristo, porque, precisamente, surge después -y a partir- de su muerte). Pero, al mismo tiempo, hay otro futuro referido al tiempo de la enunciación: « no lo veo y seguiré buscándolo ». Del mismo modo, la relación entre los pasados simples es compleja, pues no se refieren al mismo tiempo el « fue » de la mujer que no fue de Cristo (16) y el « escribió » de la escritura del irlandés en una cárcel (32).

En el soneto de Cortázar la construcción temporal es menos compleja, no hay aplicación al presente y, así, se establece una diferencia fundamental con respecto al poema borgiano, considerados ambos en cuanto operaciones hermenéuticas. Los cuartetos se mantienen todavía en un tiempo relativamente impreciso, gracias a la elipsis de formas conjugadas como núcleos verbales. Sólo el uso de « hubiera sido » (1) sitúa la escena en un pasado alejado de la enunciación, pero el uso de « ese instante » (2) reduce, en cierto modo, la distancia. En los tercetos, en cambio, se acumulan los verbos en pasado.

¿Qué importancia tiene esto para la comprensión de los poemas? Esa configuración de los tiempos verbales es, en ambos casos, traducción formal de un componente semántico clave en los dos textos: la posibilidad de suspender el curso temporal. En el caso de Borges, además de las « espléndidas metáforas », la herencia de Cristo es « una doctrina del perdón que puede / anular el pasado » (30-31). En el caso de Cortázar es el sufrimiento el que suspende el tiempo: « reloj trizando un tiempo agonizante / matando en más vivir lo Prometido » (7-8). Si la posibilidad de suspender el tiempo aparece en los dos poemas, la causa y sus consecuencias son distintas. Es en

este nivel donde se manifiesta el patetismo cortazariano y la distancia intelectual o erudita borgiana. Para el Jesús de Cortázar, la agonía cancela la llegada del futuro, que es « lo Prometido » en un doble plano: el acceso del propio Cristo al Paraíso, pero también – hay que entenderlo así – el advenimiento de la redención y del cristianismo. La propia figura de Cristo *aún-no-muerto* cancela su destino. En el caso de Borges, la anulación del tiempo es de orden filosófico y proviene, no del sufrimiento, sino de la doctrina cristiana: arrepentirse y perdonar es modificar el pasado<sup>17</sup>. La diferencia en las causas es importante, porque como ya se ha apuntado, el poema de Borges niega que la anulación del tiempo sea posible por el sufrimiento: el padecimiento de uno no anula el padecimiento de otros (es el contraste entre « haya sufrido » / « sufro »: contra la doctrina, un sufrimiento no vale por otro).

Esa distancia entre el pasado perfecto y el presente actual es el mínimo espacio salvado en el poema borgiano. Pero, evidentemente, es una distancia más metafísica que cronológica. Hay otros pasados. El que afecta al tiempo de la agonía es también breve: « Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto » (34). Si ahí se actualiza el presente de la escena (que se describía estática en los vv. 1-6), otro pretérito perfecto tiene una extensión mayor y se prolonga hasta el presente eterno de la enunciación: la plebe « ha visto » la agonía muchas veces. Ese tiempo que se extiende hasta el hoy de la enunciación para indicar que el sacrificio de Cristo se repite cada vez que es representado, es idéntico al del verso que, en mi interpretación, concentra el sentido del poema: « Nos ha dejado espléndidas metáforas » (29). El mismo tiempo es el de la consumación y el de la repetición.

En Cortázar, de repente, se pasa de la tensión de la agonía (detenida en un discurso plagado de gerundios o frases nominales) a la crisis, marcada por esa imposición del futuro en « lo Prometido ». Y entonces se acumulan los indefinidos que son el tiempo de la revelación sucesiva: *alzó-halló-comprendió*. Y en ese momento de la revelación concluye el soneto.

Al hablar del tiempo, la separación entre el plano de la enunciación y el del enunciado ha mostrado ya su fragilidad. No obstante, es al plano del enunciado al que pertenece la negación de la divinidad de Cristo, común a

17. Borges mismo da la pista para rastrear el origen de esa idea: es una sentencia que « escribió un irlandés en una cárcel », sin duda Oscar Wilde en *De profundis*, porque en Otras inquisiciones « Sobre O. Wilde », recoge la misma idea, añadiendo que Wilde casi siempre tiene razón (Borges, 1985a : 84). El texto de Wilde reza : « Of course the sinner must repent. But why? Simply because otherwise he would be unable to realise what he had done. The moment of repentance is the moment of initiation. More than that: it is the means by which one alters past. The Greeks thought that impossible. They often say in their Gnostic aphorisms, « Even the Gods cannot alter the past ». Christ showed that the commonest sinner could do it, that it was the one thing he could do. » (Wilde: 1971: 933).

los dos poemas. Uno de los síntomas de su humanidad es el sufrimiento, cuyo diferente alcance ya ha sido mencionado más arriba. Hay no obstante otras diferencias específicas, no relacionadas con el tema del tiempo. En Borges, el dolor es casi exclusivamente físico (« La corona de espigas lo lastima », 10; « Le importa el duro hierro de los clavos », 27); el sufrimiento moral se niega reiteradamente (« No lo alcanza la befa de la plebe », 11; « Sabe que no es un dios y que es un hombre / que muere con el día. No le importa », 25-27). El planteamiento del tema en esos términos es, sin duda, herético, y se completa con la descripción de lo que piensa Cristo en el momento de la agonía: en una mujer que no fue suya y en un reino « que tal vez lo espera » (15).

El sufrimiento del Jesús cortazariano es también físico (padece sed y dolor), pero en cierto modo se ve más afectado por un dolor moral (el « clamor quemante » que ha de ser idéntico a la befa de la plebe borgiana). Esta mayor vulnerabilidad del Jesús cortazariano puede obedecer, en mi interpretación, al diferente grado de conciencia que se atribuye al sujeto: el del poema de Cortázar no intuye que no es Dios hasta el final mismo. El Cristo borgiano es más escéptico (duda del « reino »), mientras que el de Cortázar realmente cree que tras la muerte — que lo retarda — va a llegar « lo Prometido ». El posible alcance herético del poema cortazariano es ligeramente distinto, también. Se había iniciado ya con la sugerencia de un cierto panteísmo en la propia conciencia de la víctima que atribuía condición divina a lo que no puede serle dado: « Tanta la sed, que el agua hubiera sido / sucedáneo de Dios en ese instante » (1-2). Pero su eclosión se produce con la repentina revelación de la Nada tras la muerte: si no hay lo Prometido, si Dios falta o es indiferente, el sujeto que sufre tampoco puede ser Dios. Al descubrir eso, Jesús comprende tanto el latido (el deseo de aferrarse a la vida, aún en agonía) como el significado de su figura o Presencia: velar a los ojos de los hombres el « resplandor de hielo », la Nada tras la muerte. En ese momento entiende su gemido, que es su protesta. El Cristo borgiano también gime cuando descubre su no ser (« No es un romano, no es un griego. Gime », 28), pero este « no ser » es de índole menos metafísica que política: por el hecho de no ser ciudadano, de ser un paria, se le impone ese tipo de muerte. En ambos casos, con diferente alcance, el sacrificio es ceremonia que revela al sujeto la verdad de su propia identidad.

En ambos poemas, pues, el momento de la muerte es momento de una crisis doble. Por un lado, en lo que se refiere al devenir temporal. La agonía del Jesús cortazariano dilata el advenimiento del porvenir prometido; la del Cristo borgiano subsume las tres declinaciones del tiempo en un suceso en principio atemporal, cual es la enunciación del poema. Por otro lado, la crisis se refiere también a la revelación de la identidad: el Jesús cortazariano descubre su condición de « ser-interpuesto », signo de una trascendencia

que en realidad es la del vacío; el Cristo borgiano, por el contrario, se muestra consciente de su identidad humana desde el principio, pero descubre que precisamente su condición de « marginal » le depara la muerte en la cruz; y es esa conciencia de exclusión la que le hace sufrir. Además, la agonía borgiana es representación más compleja del problema de la identidad, desde el momento en que funciona como lugar en el que el yo enunciador (ausente del soneto cortazariano) se refleja para afirmarse.

En ambos casos, el sufrimiento es el elemento semántico que aquilata ambas crisis. En Borges, de nuevo, esto es más complejo y explícito. A partir de ahí podemos seguir precisando algunos elementos. Para el Jesús cortazariano el sufrimiento está relacionado con la persistencia del cuerpo, puesto que es ese persistir el que mide el tiempo: el corazón que se resiste a dejar de latir es el « reloj trizando un tiempo agonizante » (7). En Borges, la representación de la muerte se sirve del recurso a la falacia patética: Cristo es un hombre « que muere con el día » (26) – de ahí que los perfectos en « Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto » (34) no sean equivalentes: implican una sucesión –. En su figura se funden sujeto y espacio: el poco tiempo que pasa en el poema funde al personaje con la escena, son análogos. Por lo que hace a la presencia del cuerpo de este Cristo, sólo aparece en un par de ocasiones: al principio, cuando se mencionan sus pies que « tocan la tierra » (1), lo que parece anunciar esa fusión simbólica con el espacio (además de « rebajar » su vínculo con el mundo celeste)<sup>18</sup> y al describir su rostro « áspero y judío » (6), lo que anuncia también su condición de « excluido » Hacia el fin, vuelve a evocarse el cuerpo mediante la « carne quieta » por la que anda una mosca (35). Es una vuelta a la estrategia de la écfrasis que abría el poema, pero ahora introduce un mínimo dinamismo: el de la consumación, el del abandono del alma (« el alma busca el fin, apresurada », 33). La visión, por otro lado, es barroca y sugiere que el paso del tiempo es el inicio de la corrupción.

Hay, además, otro elemento simbólico que me parece importante a la hora de comparar los dos poemas. En el momento de la crisis y de la revelación de la identidad, es la mirada la que funciona como signo. La concisión del soneto, una vez más, obliga a una sola mención en el caso de Cortázar: « Jesús alzó los ojos... / y halló » (9-10). Es la mirada la que precipita el desenlace y la aceleración de los sucesos, como ya se ha dicho. En Borges, el tema de la mirada está implicado desde el principio. Los seis primeros ver-

18. Desde luego no puede ser casual que este primer poema de *Los conjurados* venga después de un prólogo en el que el poeta declara: « yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra » o « No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. » (Borges, 1990: 13). El prólogo del libro, pues, anticipa la aplicación al yo que se verifica al final del poema, confiriéndole mayor significación.

sos constituyen la écfrasis de una imagen, no tradicional, de ahí el uso del presente. El primer hemistiquio del v. 1 (« Cristo en la cruz... ») da título al poema y funciona también como título de ese hipotético cuadro que se va a describir (cuando se repita en el v. 14, marcando una transición en el discurso, su sentido será ligeramente distinto: es un avatar del sufrimiento). Pero, sorprendentemente, el v. 6 niega que esa imagen sea vista por el yo. Lo que puede ser una alusión a la ceguera del Borges real tiene implicaciones más profundas: en primer lugar, es la primera aparición del yo en el poema, como sujeto que no ve una escena que, en cambio, sí describe. Esa escena, imaginada pues por el poeta, tiene un objetivo concreto: comprender la importancia de la figura para el yo. Es confesión de fe y anticipación de la persistencia de esa figura invisible como signo de paso, inevitable para el poeta que habla, del tiempo « seguiré buscándolo hasta el día / último de mis pasos por la tierra » (7-8)<sup>19</sup>. Pero además entra en relación con otras visiones que aparecen más abajo: la plebe « ha visto » la agonía de Cristo muchas veces (12) y a Cristo « no le está dado ver » (17). La vista, una vez más, es crisol de la complejidad del tiempo: Cristo y el yo se unen en cuanto « no ven » (en presente o en un futuro referido al momento de lo que el yo no ve). La actividad « imaginativa » del yo es análoga a la actividad mental de Cristo en el momento de la agonía: « piensa en el reino » y « piensa en una mujer » (15-16). Ese pensamiento es, entonces, simultáneamente memoria y anticipación, anulación del tiempo una vez más. Pero lo que importa es saber que ese pensamiento es de cosas sin existencia real: lo que « tal vez » tendrá y lo « que no fue suyo ». Y además no puede olvidarse que eso que Cristo piensa es un pensamiento imaginado por el poeta. Por otro lado, el yo — metafóricamente — ha visto o sabe más que el propio Cristo. En los vv. 17-24 el poeta abandona la conciencia de Cristo para anticipar todo lo que éste no podrá ver porque está en un futuro que le es negado y, más importante, que se construye a partir de su propia muerte. El sujeto de pasión aparece enajenado del significado de su figura. Es el momento de despliegue erudito<sup>20</sup>, mediante alusiones generales (la « teología », los « gnósticos ») o mucho más precisas (« la navaja de Occam », « la conversión de Guthrum », el rey danés que invadió Inglaterra en el S. IX). Todas las alusiones son metonimias del cristianismo, que no tiene nada que ver con (o no es visible

19. Es quizá interesante notar la repetición de la palabra « tierra » en final de verso, con poca distancia (1-8). Ocurre también en el soneto cortazariano, pero aquí hay cambio de significado, coherente con el paso del estatismo de la tierra no-vista al dinamismo inevitable del peregrinaje del yo. En Cortázar la repetición de « latido » (5-12) era símbolo de la persistencia de ese « latido » y del porqué del deseo de detener el tiempo.

20. Este nivel de erudición anticipa la cita de la sentencia del « irlandés » y puede ponerse en relación con la evocación mitológica que señalé en el primer verso del poema cortazariano.

para) Cristo. De ahí esa « indescifrable » Trinidad (18) cuya discusión es, en cierto sentido, objeto del poema: no es un dios, es un hombre. El poeta sí ha podido « verlo » (metafóricamente, insisto), puesto que el futuro de Cristo es el pasado del yo. Pero esos sucesos, objetos o teorías no son simultáneos nada más que en el momento de la evocación poética. Así, si la « visión » del yo es metafórica, lo visto, en este caso, es también metafórico, en un sentido amplio. O, si se quiere, metonímico: todos esos sucesos, objetos o teorías son tropos de la herencia de Cristo; son, en cierto sentido, la plasmación de su doctrina. » Pero la enumeración, en el fondo, es irónica – y volvemos al inicio del comentario – porque todo, desde la teología a la mitra, de la « conversión de Guthrum » al Vaticano son « espléndidas metáforas », su valor es estético, objeto de acceso erudito.

El significado eternizador de la doctrina del perdón, igualmente, se verá cancelado de modo irónico. Es la perduración del sufrimiento, representada, una vez más, en la visión repetida de la agonía por parte de la plebe (vv. 12-13) lo que anula realmente el tiempo. La repetición de la contemplación reduce el sentido de lo contemplado: la agonía deja de estar vinculada a un sujeto concreto. Todos los sufrimientos son análogos para ese contemplador colectivo: « da lo mismo ». Esta indiferencia apunta directamente al epifonema final: no *da lo mismo* que sea uno u otro el que sufre, o, si lo da, es en otro sentido: ese sufrimiento no vale por (no tiene la misma importancia) que el del yo; o da lo mismo (no importa) que otro haya sufrido si ese sufrimiento concreto no cancela el sufrimiento individual. Se está negando la posibilidad de redención: todos los sufrimientos *no* son el sufrimiento, en el fondo. Da lo mismo quien sufra, pero no porque eso justifique a los otros, sino porque eso no va a impedir la perduración del sufrimiento y es esa perduración la que, de hecho, anula el pasado<sup>21</sup>.

La cuestión de la indiferencia nos lleva de nuevo al soneto cortazariano, donde aparece evocada sólo una vez, pero explícitamente. Para corroborar la *diferencia* de sentido profundo de uno y otro poema, aquí el sujeto de la *indiferencia* no es ambiguo, sino preciso, y se trata del único sujeto no implicado en el poema borgiano: no es el intérprete (veladísimo), ni la masa, ni el protagonista. Es Dios mismo quien no da importancia a la agonía. En el soneto, la figura que se impone al final no es el yo enunciador que reprocha esa « indiferencia » profunda del sentido del sacrificio. En este Cortázar

21. Además, esa indiferencia puede ser la de la plebe (que ha visto la agonía de otros crucificados o -en una nueva trasposición temporal- ha visto la agonía de « otros Cristos » en otras láminas, repetidas veces a lo largo de la historia), pero también puede provenir del yo intérprete o incluso del sujeto de la agonía, indiferente a la « befa de la plebe ». En el v. 26 la indiferencia será inequívocamente la de Cristo frente a su esencia: no le importa no ser un Dios. Le importa el sufrimiento y la razón de ese sufrimiento: su esencia de ser excluido.

inicial llamado Julio Denis, lo que se impone al final del poema es el sentido abstracto de la « presencia ». El Jesús cortazariano comprende el « porqué » de su Presencia: ocultar la *indiferencia divina*. Tal parece la respuesta – elíptica, sin embargo – a la incomprensión con la que se cierra el poema borgiano. Del misticismo pagano del Cortázar inicial – más esotérico – pasamos a la rebelión romántica del Borges final, que, en guiño irónico, se desdice a sí mismo en el poema: el v. 9, al respecto, es también clave: « El hombre quebrantado sufre y calla ». Si en un principio parece marcar una transición de la écfrasis a la penetración en la conciencia de Cristo, la sentencia puede valer también como ley estoica general, contra la que el epifonema final no puede evitar rebelarse<sup>22</sup>.

El tema de la rebelión (*in*-sumisión), el tema de la *in*-diferencia y el tema de la humanidad (*des*-divinización) de la figura de Cristo se funden mediante un procedimiento retórico destacadísimo en el poema de Borges: la repetición de las negaciones, a veces con uso explícito de la lítotes (« Cristo no está en el medio », 3)<sup>23</sup>. El poema comienza con una refutación de la iconografía tradicional: « no está en el medio », « no es el rostro de las láminas » (5). En este primer movimiento del poema, la negación tiende ya a rebajar la condición preeminente de la figura, a rebajar su dignidad jerárquica: es el tercero, los tres maderos son de igual altura (2). Ese rebajamiento visual es también simbólico: los pies tocan la tierra (1); este Cristo no es una figura celeste. En la isotopía de la negación se inscriben también la interpretación de la escena y de la figura de Cristo: « no lo alcanza la befa de la plebe » (11), la mujer « no fue suya » (16), a Cristo « no le está dado ver » (17), « sabe que no es un Dios » (25), « no es un romano », « no es un griego » (28). De ahí, volvemos a la definición de la identidad de Cristo: su esencia es « no ser ». El recurso a la enunciación negativa va en coherencia con el planteamiento global del poema: la inversión del tema tradicional. En esto coincide, como se dijo, con el soneto cortazariano<sup>24</sup>.

22. Al respecto, la misma ambigüedad enunciativa tiene la sentencia del v. 33: « El alma busca el fin apresurada ». Puede referirse al alma en general o a la de Cristo. La ambigüedad viene aquí reforzada por la aparición de dos nociones (« buscar, « fin ») que en el inicio del poema se aplicaban al yo irreflexivamente (« buscando hasta el día último). De ahí que « el hombre » general, « el alma » general terminen por identificarse con el yo, preparando su protesta final.

23. Que sin embargo está connotado: de un lado, porque la definición por negaciones apunta a la imposibilidad de apresar la esencia de lo definido. De otro, porque a veces la lítotes se refuerza con la repetición afirmativa de lo contrario: « sabe que no es un dios y que es un hombre » (25).

24. Es tópico de la crítica de Borges y Cortázar referirse a otro texto en el que la estrategia compositiva es la misma: « La casa de Asterión » y *Los reyes*, que invierten el mito del Minotauro. Ambas inversiones (la del mito y la de la descripción del Calvario) eligen un sacrificio privilegiado en la tradición occidental y ofrecen una interpretación que desmiente el significado habitual del rito.

Se ha visto, entonces, como en dos momentos muy diferentes de su trayectoria literaria, Borges y Cortázar recuperan un tema de la tradición occidental para presentar su propia versión: los dos poetas se sitúan ante la cruz, símbolo fundador de una cultura, para presentar su propia interpretación de la escena. A lo largo de mi comentario he procurado subrayar que esa interpretación tiene mucho de operación hermenéutica: conceptos como « comprensión », « distancia », « aplicación », « diferencia » e « indiferencia » se convierten en elementos fundamentales del sentido de ambos poemas. Dicho sentido, no obstante, a partir de un estímulo iconográfico y de una hipótesis herética comunes, diverge al final de la lectura. En ambos casos se parte de la negación de la divinidad de Cristo. Para ambos es una figura exclusivamente humana. Pero esto no elimina la pregunta por el sentido de su sacrificio. La respuesta es distinta. En Cortázar, la figura de Cristo y su sacrificio son instrumentales, sirven para mantener un ficción, un engaño. Jesús ha sido utilizado por una instancia superior impenetrable o, acaso, inexistente. Tal es la revelación que la víctima recibe en el momento de la muerte. En el poema de Borges, por el contrario, Cristo no recibe esa revelación, pues su humanidad no se le había ocultado. La función de este « otro » sacrificio es mucho más personal: situar al poeta ante la realidad de su propio sufrimiento y revelarle que no hay redención en el padecimiento ajeno, el cual, por tanto, para el yo, es inútil o absurdo. Como he apuntado, el Borges final parece mucho más romántico -a pesar de la enunciación irónica y controlada- que el Cortázar inicial, más dado a la especulación metafísica y al gusto de la forma. En ambos casos, no obstante, la crisis de la identidad vinculada a la crisis del devenir temporal pone el sustrato semántico al discurso. Esa línea de sentido, que confluye en « Cristo en la cruz » y se despliega a partir de « Crucifixión », es la que permite leer estos poemas como hitos en la configuración de la poética de sus respectivos autores.

Daniel MESA GANCEDO  
 Université de Séville

#### OBRAS CITADAS:

BORGES, J. L.

1985a: *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.

1985b: *Prosa completa / 4*, Barcelona, Bruguera.

1989-1996: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

1990: *Los conjurados*, Madrid, Alianza.

CORTÁZAR, J.

1938: *Presencia*, Buenos Aires, Eds. El Bibliófilo (firmado con el seudónimo de Julio Denis).

1968: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.



- 1980: *Trottoirs de Buenos Aires*, Disco, París, Polydor (música: Edgardo Cantón; voz: Juan Cedrón).
- 1988-1989: *Último round*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, (1969).
- 1985: *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.
- 1996: *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- 1994: *Obra crítica*, vol. 2, Madrid, Alfaguara.
- DOMÍNGUEZ, M.
- 1992: *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- HUASI, J.
- 1981: « Los bellos mundos de Julio Cortázar », *Nueva estafeta*, n° 28, pp. 50-62.
- MESA GANCEDO, D.
- 1996: « La trama poética en los cuentos de Julio Cortázar », en VV.AA., *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar (Actas del Congreso « El Cuento. Homenaje a Julio Cortázar », Murcia, Enero, 1995)*, Murcia, Caja Murcia, pp. 331-341.
- 1998a: « Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad », en Trinidad Barrera, ed., *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas correspondientes al II Congreso de la Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana, Santa María de La Rábida, 18-20 de septiembre, 1996)*, Universidad Internacional de Andalucía - Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 357-370.
- 1998b: *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Ed. Reichenberger, 190 pp.
- 1999a: *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Berna, Peter Lang, 1999, 334 pp.
- 1999b: « Borges-Cortázar: encuentros », *Miscelánea. Revista de la Asociación Austriaca de Profesores de Español*, Viena, diciembre, (en prensa).
- PEREIRA, M.
- 1993: « '93 modelo para entrevistar. Entrevista con Julio Cortázar », *Quimera*, n° 118, junio, pp. 18-24
- PLANELLS, A.
- 1989: « "Cristo en la cruz" o la última tentación de Borges », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 18, pp. 135-152.
- SCOTT DE CORTÁZAR, M.
- 1970: « Mi hijo Julio Cortázar », en *Atlántida*, año 52, n° 1288, Buenos Aires, mayo, pp. 68-73.
- SOLER SERRANO, J.
- 1986: « Julio Cortázar. Otra carta quizá perdida (entrevista) », *Escritores a fondo*, Barcelona, Planeta, pp. 71-86.
- WILDE, O.
- 1971: *De Profundis*, en *The Works of Oscar Wilde*, London & Glasgow, Collins.
- YURKIEVICH, S.
- 1986: « De pameos por meopas a poemas », en *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa.

CENTRE D'ÉTUDES MEDITERRANÉENNES IBÉRIQUES  
ET IBERO-AMÉRICAINES

**BRÉSIL, RIO DE LA PLATA  
ET AUTRE RIVAGES**  
« BRASIL 500 ANOS »

**TEXTURES**  
CAHIERS DU C.E.M.I.A.

2000



DÉPARTEMENT DES LANGUES ROMANES

## BRÉSIL, RIO DE LA PLATA

POULET J. : Croisement et continuité : de Clarice Lispector à Julio Cortázar. L'intertextualité dans les récits brefs du Brésil et du Río de la Plata.....	91
MESA GANCEDO D. : Borges y Cortázar ante la cruz. Diferentes visiones de un sacrificio.....	103
PROTIN S. : L'effet « Rayuela ». La fonction modélisante de « Rayuela » comme jeu.....	212
DURNERIN J. : Un mythe nouveau : la République de Buenos Aires en 1817 selon M. de Pradt.....	131
DURÁN M. A. : Argentina, muerte y resurrección en « Una sombra ya pronto será » de Osvaldo Soriano.....	145
MALHEIROS POULET M. E. : Le gaucho brésilien, homme de la frontière ou homme sans frontières.....	159
<b>AUTRES RIVAGES</b>	
GARCIA K. : Oralidad fingida y escritura en « Pantaleón y las visitadoras » de Mario Vargas Llosa.....	167
LLOREND Y. : L'écriture 'déportée' de Juan Goytisolo : quelques réflexions sur « Las virtudes del pájaro solitario » et « La cuarentena »....	181
ROTURI:AU E. : Offrez des fleurs aux rebelles qui ont échoué : le roman de la fuite.....	197

## BRASIL 500 ANOS

« Há 500 anos dizemos :  
 que o futuro a Deus pertence,  
 que Deus nasceu na Bahia,  
 que São Jorge é que é guerreiro,  
 que do amanhã ninguém sabe,  
 que conosco ninguém pode,  
 que quem não pode se sacode.

Há 500 anos somos pretos de alma branca,  
 não somos nada violentos,  
 quem espera sempre alcança  
 e quem não chora não mama  
 ou quem tem padrinho vivo  
 não morre nunca pagão.

Há 500 anos propalamos :  
 este é o país do futuro,  
 antes tarde do que nunca,  
 mais vale quem Deus ajuda  
 e a Europa ainda se curva. »

Afonso Romano de Sant'Anna, *Que país é este?*