

firmaron el cuidador, el jockey, el dueño y el propio caballo. Porque aunque tenía, según se sabrá, los más excelentes motivos para estar sufriendo y tragarse sin más todos los sellos de somníferos de todas las boticas de Santa María, lo que me estuvo mostrando media hora antes de hacerlo no fue otra cosa que el razonamiento y la actitud de un hombre estafado. Un hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser qué error de cálculo produjo el desmoronamiento. Porque en ningún momento llamó yegua a la yegua que estuvo repartiendo las soeces fotografías por toda la ciudad, y ni siquiera aceptó caminar por el puente que yo le tendía, insinuando, sin creerla, la posibilidad de que la yegua —en cueros y alzada como prefirió divulgarse, o mimando en el escenario los problemas ováricos de otras yeguas hechas famosas por el teatro universal—, la posibilidad de que estuviera loca de atar. Nada. Él se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar. La culpa era de él y nuestra entrevista fue increíble y espantosa. Porque ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo. Y hablaba fríamente conmigo, sin aceptar mis ruegos de que se emborrachara. Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas. Tal vez pensando que abriría el sobre la hermana superiora, acaso deseando que el sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Risso, segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable.

Julio Cortázar

(Bruselas, 1914-París, 1984) Cuando en 1963 Cortázar publicó *Rayuela*, la novelística hispanoamericana de la época encontró el libro que contenía, como un catálogo, todo lo que parecía indispensable para su renovación: espíritu vanguardista, orientalismo, juego, asimilación y crítica de la cultura moderna, erotismo, insatisfacción existencial, ironía y ternura, utopía neohumanista, búsqueda de un absoluto, técnicas de improvisación inspiradas en el jazz y el carácter gestual del arte contemporáneo, distorsiones temporales y cinéticas, lenguaje polimórfico y panglósico, etc. En una palabra, era el modelo perfecto de lo que Umberto Eco llamó entonces la «obra abierta», una composición aleatoria y múltiple que se prestaba a lecturas y significados múltiples. Ese libro fue la encarnación misma de la madurez estética de nuestra novela y de las nuevas direcciones que el género tomaría en la década.

Pero Cortázar no era, ni de lejos, un autor «nuevo»: venía publicando discretamente desde más de dos décadas atrás. Tampoco *Rayuela* era su primera novela —*Los premios* había

aparecido tres años antes y ahora conocemos, póstumamente, dos novelas anteriores a ambas: *Divertimento* y *El examen* (publicadas las dos en 1986)—, pero sí fue el libro que reordenó su trabajo literario, lo llevó a explorar otros territorios y lo impulsó a continuar cultivando el género. Siendo sus novelas obras de considerable importancia, para Cortázar sólo eran excursiones del género al que dedicó el más constante y prolongado esfuerzo: el cuento, del que se convirtió en un indiscutido maestro. *Bestiario*, su primer libro del género cuentos, ya lo anuncia (aunque pocos lo advirtieron en su momento), y los que siguieron mostraron el creciente y pasmoso dominio del lenguaje narrativo que llegó a alcanzar. Esa maestría es el resultado de un doble designio: la búsqueda en lo más hondo de sí mismo y la atrevida experimentación con formas y propuestas siempre nuevas. Hasta en sus últimos años, Cortázar seguía indagando, probando, explorando, como si fuese un joven escritor con enteros mundos por descubrir; el «juvenilismo» de su actitud siempre se transparentó en sus textos y los hizo más seductores. Cortázar quiso poner en cuestión todo, convencido de que cuando aceptábamos sin pensar, negábamos nuestra capacidad para ver lo extraño y deslumbrante que es el mundo real. Hay que agregar que, aparte de su obra cuentística, fue ocasionalmente un teórico del género y uno de los que más insistió en demostrar las enormes posibilidades de esa forma y su estrecha asociación con el lenguaje poético. No es de extrañar, por eso, que uno de sus autores emblemáticos fuese Keats.

Su obra y su vida pueden dividirse en tres etapas marcadas por cambios y reafirmaciones. La etapa formativa es breve, algo tentativa, y termina cuando publica *Bestiario* y abandona definitivamente Buenos Aires. Por entonces era

un escritor cuya experiencia literaria parecía más intensa que su misma vida. La ficción literaria le ofrecía una forma de evasión donde podía jugar con presencias imaginarias, fantasmas, animales míticos, desdoblamientos y convergencias que abrían las puertas a lo desconocido; un mundo que tenía ciertas conexiones con el de Borges (*véase*). La segunda etapa —a la que pertenecen dos colecciones notables: la segunda edición de *Final del juego* y *Las armas secretas*— comienza con su inserción cultural en París, donde trabajó largos años como traductor de la Unesco. Es un período que le permite reexaminar su posición ante varias cuestiones esenciales: el carácter liberador y revelador del erotismo; el arte como vehículo para religarnos con los niveles más profundos de la vida; la reinterpretación del espíritu vanguardista como una forma de negación o disidencia frente a las coartadas del *establishment*, etc. Este último aspecto es esencial en su poética y ha sido muy debatido por la crítica. Diremos solamente que más que al lenguaje surrealista, Cortázar le debe a la *mística* o espíritu irredento del movimiento, a su impulso de contradicción y provocación, que él combina con otros elementos aún más radicales: el aporte Dada; la Patafísica generada a partir de Jarry y definida como «la ciencia de las soluciones imaginarias»; y la vertiente plástica más alucinada, la de los belgas Michaux, Ensor, Magritte, Delvaux, Ubac y Pol Bury. La última etapa, que comienza hacia mediados de la década de los sesenta, toma un giro inesperado: después de sus primeras visitas a Cuba, Cortázar descubre la pasión de la política activa, expresa su total adhesión a la revolución castrista (y luego a la nicaragüense), reafirma su condición latinoamericana y llega a expresar simpatía por las acciones subversivas de los palestinos. Cuando se produjo el infausto «affaire Padilla»

(1971) en Cuba, esa adhesión lo enfrentó a buena parte de los escritores latinoamericanos y lo colocó en una situación intelectual bastante incómoda. El primer cuento que documenta este vuelco es el admirable «Reunión» de *Todos los fuegos el fuego*, pero hay que advertir que no hizo una abjuración de sus convicciones como artista y más bien las confirmó, integrándolas con la utopía de la liberación, como puede verse en su novela *Libro de Manuel*. Así las etapas producen una curiosa figura triangular: juego, erotismo y revolución, elementos que en realidad se comunican y se integran mutuamente en un movimiento caleidoscópico.

Su obra cuentística es muy extensa y de bordes imprecisos, porque se entremezcla con formas paralelas, como los textos incluidos en sus misceláneas o las prosas en las que aparecen sus «cronopios» y «famas». Quizá no haya texto más característico de su visión literaria que el celebrado relato «El perseguidor», que, por su extensión, no puede ser seleccionado en este volumen. Pero «Casa tomada» y «La autopista del sur» no son menos admirables y fascinantes. El primero es un relato temprano que pertenece a *Bestiario*; el segundo forma parte de *Todos los fuegos el fuego*.

La precisa sencillez del lenguaje de «Casa tomada», la engañosa morosidad de las descripciones, el juego de ominosas sugerencias y oscuras claves crean un clima que nos hace sospechar de todo, menos del sorprendente final. El ambiente es perfectamente normal: una pareja de hermanos que llevan una aburrida vida de hábitos vacíos e indiferentes; pero lo que les ocurre es completamente insólito: alguien —o algo— invade progresivamente la casa, los arrincona en unas cuantas piezas y finalmente los expulsa. Lo más alarmante es la resignación con la que ambos aceptan el hecho y abandonan la casa como si en el fondo supiesen que eso tenía que ocurrir.

Esa actitud, esa incapacidad para indagar y resistir complica la interpretación porque confina lo ocurrido al silencio, al mundo de las cosas de las que es mejor no hablar. ¿Son fantasmas y la explicación es entonces sobrenatural? ¿Son personas reales que sólo ellos conocen? ¿Son tal vez objetivaciones imaginarias de su propio sentimiento de culpa? La ambigüedad del texto es radical: deja abierto el camino para esas y otras interpretaciones que no podemos desechar del todo. Pero lo más acertado quizá sea entender lo *sobrenatural* como la contracara de lo *histórico-concreto*. El texto nos informa de que esta pareja es una especie de «matrimonio de hermanos»; de que ocupan estérilmente una casa donde «podían vivir ocho personas sin estorbarse»; de que gozan de la confortable renta que llega de sus propiedades rurales; y de que se distraen de su entorno real, él con la lectura de libros franceses y ella con el tejido. No es atrevido pensar que a través de ellos Cortázar ha hecho el retrato de la clase burguesa argentina justamente en los años en que el peronismo empezaba a crearle inquietudes y zozobras; es decir, presenta un orden amenazado por el caos. Tales temores parecen estar aludidos en esta alegórica expulsión del paraíso de la falsa seguridad. Hay que agregar que la minuciosa descripción de la casa tiene coincidencias con otra gran figura del repertorio cortazariano: la de la rayuela, ese juego que nos desplaza de *este lado* (tierra) al *otro lado* (cielo), zona que en este caso coincide con la fatal pérdida del hogar.

En «La autopista del sur» la situación absurda está planteada desde las primeras líneas: el inmenso atolladero de autos que vuelven a París después del fin de semana ha convertido la pista en un espacio inmóvil, en el que autos y personas conviven, incómoda y obligadamente, como refugiados tras una situación de emergencia. De manera gradual e

inevitable, la idea de que la situación es pasajera y de que las cosas se resolverán pronto se va desvaneciendo y lo impensable aparece como una realidad: van a tener que vivir varios días en plena autopista, compartiendo comida, ayudándose unos a otros, improvisando, aprendiendo cosas que nunca aprendieron. En realidad, se convierten en una pequeña sociedad donde hay relaciones amorosas, gente que se aprovecha de otros, solidaridad, miedo, etc. El proceso por el cual los personajes son identificados por sus autos («la muchacha del Dauphine») y después identificados *con* ellos («las caricias de Dauphine») apunta a la cosificación a la que, como buenos burgueses en una sociedad de consumo, se han sometido. (En *Weekend* [1968], el filme de Jean-Luc Godard, las escenas que están inspiradas en este relato acentúan sobre todo las connotaciones ideológicas de la situación.) Así, lo excepcional se convierte en la regla, el tiempo real deja de funcionar y las bases en las que se apoyan las costumbres homogéneas de la vida moderna quedan reveladas como carentes de sentido. El autor teje alrededor de ellos una cadena de circunstancias de la que no pueden escapar; esa distorsión de la lógica hasta límites absurdos recuerda un poco el final de «El guardagujas» de Arreola (véase). El desenlace tiene una fina ironía: los autos empiezan por fin a moverse y los veraneantes enfrentan melancólicamente la perspectiva de volver a la ya no tan deseable realidad de todos los días.

Obra narrativa

Bestiario, Buenos Aires: Sudamericana, 1951; *Final del juego*, México: Los Presentes, 1956; 2.ª ed. aum., Buenos Aires: Sudamericana, 1964; *Las armas secretas*, Buenos Aires, 1958; ed. Susana Já-

falvi, Madrid: Cátedra, 1978; *Los premios*, Buenos Aires: Sudamericana, 1960; ed. de Javier García Méndez, Madrid: Cátedra, 2005; *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires: Minotauro, 1962; *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana, 1963; ed. crít. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid: Alianza Editorial, 1987; Madrid: Archivos, 1991; ed. de Andrés Amorós, Madrid: Cátedra, 2008; *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966; *La vuelta al día en ochenta mundos* [miscelánea], México: Siglo XXI, 1967; Madrid: Debate, 1992; 62: *modelo para armar*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968; *Último round* [miscelánea], México: Siglo XXI, 1969; *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana, 1973; *Octaedro*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974; Madrid: Alianza Editorial, 1987; *Los relatos*, 3 vols., 1. *Ritos*; 2. *Juegos*; 3. *Pasajes*, Madrid: Alianza Editorial, 1976; *Alguien que anda por ahí*, Madrid: Alfaguara, 1977; *Antología*, pról. Nicolás Bratosevich, Barcelona: Edhasa, 1978; *Un tal Lucas*, Madrid: Alfaguara, 1979; *Queremos tanto a Glenda*, Madrid: Alfaguara, 1981; *Deshoras*, Madrid: Alfaguara, 1982; *El examen*, Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1986; *Divertimento*, Madrid: Alfaguara, 1990; *Cuentos completos*, vol. 1: 1945-1966, pról. Mario Vargas Llosa; vol. 2: 1969-1982, Madrid: Alfaguara, 1994; *Adiós, Robinson y otras piezas breves*, Madrid: Santillana, 1995; *La autopista del sur y otros cuentos*, ed. Aurora Bernárdez, Nueva York: Penguin Books, 1996; *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Barcelona: Ediciones Destino, 2002; *Obras completas*, ed. e intro. de Saúl Yurkievich, colab. de Gladis Anchieri, pról. de Jaime Alazraki, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003; *J. C.: papeles inesperados*, ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Ciudad de Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

Crítica

Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio. Los cuentos de J. C.*, Madrid: Gredos, 1983; *Hacia C.: aproximaciones a su obra*, Barcelona,

Anthropos, 1994; A., J., Ivar Ivask y Joaquín Marco, eds., *La isla final*. J. C., Madrid: Ultramar, 1981; Alonso, Carlos J., J. C.: *New Readings*, Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1998; Amícola, José, *Sobre C.*, Buenos Aires: Escuela, 1969; *Books Abroad*, número especial, 50: 3 (1976); *Casa de las Américas*, número de homenaje, 145-46 (1984); *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial, 364-66 (1980); Curutchet, Juan Carlos, J. C. *o la crítica de la razón pragmática*, Madrid: Editora Nacional, 1972; Ferré, Rosario, C.: *el romántico en su observatorio*, Hato Rey, Puerto Rico: Cultural, 1990; García Canclini, Néstor, C. *Una antropología poética*, Buenos Aires: Nova, 1968; Garfield, Evelyn Picon, *¿Es J. C. un surrealista?*, Madrid: Gredos, 1975; Giacomani, Helmy F., ed., *Homenaje a J. C.*, Long Island City, Nueva York: Las Américas, 1972; Gnutzmann, Rita, *Rayuela J. C.*, Madrid: Alhambra, 1988; Goloboff, Mario, J. C. *La biografía*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998; J. C., Nueva York: Ungar, 1975; Hernández del Castillo, Ana María, *Keats, Poe and C.'s Mythopoesis*, Ámsterdam: John Benjamin, 1981; J. C. *en Barnard*, número especial de *Inti*, Providence, Rhode Island, 10-11 (1979-1980); Lagmanovich, David, ed., *Estudios sobre los cuentos de J. C.*, Barcelona: Hispanoamérica, 1975; *L'Arc*, París, número especial, 80, s. a.; Lastra, Pedro, ed., J. C., Madrid: Taurus, 1981; López Petzoldt, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuort, 2014; Luna Chávez, Marisol, «La vuelta al día en ochenta mundos» y «Último round»: *composición literaria y visual*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014; Mac Adam, Alfred J., *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de J. C.*, Buenos Aires-Nueva York: La Librería, 1971; Mora Valcárcel, Carmen de, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de C.*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982; Morello-Frosch, Martha, «La tiranía del orden en los cuentos de J. C.», en Enrique Pupo-Walker, ed.*, 165-78; Orloff, Carolina, *The Representation of the Political in Selected Writings of J. C.*, Woodbridge: Tamesis, 2013; Rama, Ángel, *Primeros cuen-*

*tos...**; 173-88; Rein, Mercedes, J. C.: *el escritor y sus máscaras*, Montevideo: Diaco, 1969; *Revista Iberoamericana*, número especial, 39: 84-85 (1973); Sola, Graciela de, J. C. y *el hombre nuevo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968; Sosnowski, Saúl, J. C.: *una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Noé, 1973; VV. AA., C.: *Doce ensayos sobre el cuento «La noche boca arriba»*, Buenos Aires: El Arca-Fundación Banco Mercantil Argentino, 1995.

Casa tomada

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a

mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.

Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pulóver está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, ver-

des, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires

será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

—No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas,

casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

—Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba enseguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella teñía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente.

—No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

La autopista del sur

Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realtà, un ingorgo automobilistico impressiona ma non ci dice gran che.

Arrigo Benedetti,
L'Espresso, Roma, 21-6-1964.

Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el *bip bip* de la radio midieran otra cosa, fueran el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde y, apenas salidos de Fontainebleau, han tenido que ponerse al paso, detenerse, seis filas a cada lado (ya se sabe que los domingos