



Autorretrato de una dama. La escritura desencubierta de Aurora Bernárdez

Daniel Mesa Gancedo

► To cite this version:

Daniel Mesa Gancedo. Autorretrato de una dama. La escritura desencubierta de Aurora Bernárdez. *Iberic@l*, 2020, 17, pp.51-73. <hal-03778868>

HAL Id: hal-03778868

<https://hal.science/hal-03778868v1>

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Autorretrato de una dama. La escritura desencubierta de Aurora Bernárdez

Daniel Mesa Gancedo

Universidad de Zaragoza

Resumen: Este artículo propone un doble ejercicio: por un lado, llamar la atención sobre una posible hipótesis interpretativa del autorretrato literario, con base en el concepto heideggeriano de “desencubrimiento” (*Entbergung*); y, por otro, poner de relieve algunos pasajes auto-representativos del *corpus*, exiguo, fragmentario y hasta hace poco casi completamente desconocido de la argentina Aurora Bernárdez (1920-2014), figura importantísima en el campo literario hispánico del siglo XX y XXI, a partir casi exclusivamente de sus palabras, recientemente des(en)cubiertas.

Palabras clave: Autorretrato literario, Hermenéutica, Heidegger, Aurora Bernárdez, Literatura Argentina, siglo XX-XXI.

Résumé : Cet article propose un double exercice : d’une part, attirer l’attention sur une hypothèse interprétative possible de l’autoportrait littéraire, basée sur le concept heideggerien de *Entbergung* (traduit en français comme « capacité de désabriter »); et, d’autre part, de mettre en relief quelques passages auto-représentatifs du corpus, exigü, fragmentaire et jusqu’à récemment presque totalement inconnu de l’argentine Aurora Bernárdez (1920-2014), figure très importante du champ littéraire hispanique des XX^e et XXI^e siècles, à partir de ses propres mots, récemment « désabrités ».

Mots-clés : Autoportrait littéraire, Herméneutique, Heidegger, Aurora Bernárdez, Littérature Argentine, XX-XXI^e siècles.

El desencubrir es la naturaleza más interna del mirar a la luz.

Martin HEIDEGGER, *De la esencia de la verdad*

[...] descubrir qué es lo que soy, porque esto que veo no me parece convincente.

Aurora BERNÁRDEZ, *El libro de Aurora*

1 - El desencubrimiento

El concepto de “desencubrimiento” forma parte —como es sabido y he querido recoger también en epígrafe— del singularísimo idiolecto heideggeriano, que aquí no podrá ser, desde luego, dilucidado. Más bien se tomará como neologismo impulsor de la reflexión aplicada a los objetos con los que podemos sentirnos más cómodos: algún problema o algún texto literario. No es tan fácil, seguramente, sentirse cómodo reflexionando sobre un objeto como el concepto de *verdad*, que es el que suscita en Heidegger el uso del mencionado término (*desencubrimiento*) u otro afín (pero sutilmente distinto: *no-ocultación*)¹. Mi hipótesis es que tal vez la teoría del (auto)retrato (literario) podría sacar alguna consecuencia de este concepto, pues intuyo que, si se asume que el (auto)retrato implica la *existencia* del individuo representado, puede ser relevante introducir en la reflexión algunos otros conceptos operativos en el sistema que con más sutileza se ha enfrentado a dicho problema de la *existencia*. Si el retrato, además, no es concebido sólo como la representación de la apariencia física, sino que —como ya resulta indiscutible— comporta una dimensión metafísica, puede defenderse mejor la pertinencia de usar para su estudio conceptos instrumentales que han llevado al extremo la prospección en ese territorio.

La hipótesis no podrá desarrollarse en estas páginas, pero sí se propondrá aquí la posibilidad de proyectar sobre el estudio del (auto)retrato algunas de las derivaciones de la filosofía heideggeriana de la imagen (Rubio). En ese enfoque, de carácter hermenéutico, la imagen ya no se entiende como *copia*, sino propiamente como *exhibición* del ser, o, con más precisión, como un

1. HEIDEGGER (*De la esencia de la verdad...*). En alemán, el no-ocultamiento (*Unverborgenheit*), como señala el traductor, implica simplemente negación (y por tanto posible afirmación del contrario: lo no-oculto puede ser simplemente “visible”); mientras que en el “desencubrimiento” (*Entbergung*), el prefijo (en español y en alemán) no significa simplemente negación, sino proceso de inversión: lo desencubierto (o desocultado) necesariamente ha sido, previamente, encubierto u ocultado. Cabe apuntar ya que la idea de vincular la desocultación (en tanto en cuanto “sacar a la luz”) con la metáfora impresa en el nombre de Bernárdez (*Aurora*) ya está implícita en alguna reseña, que también se remite al ámbito (o al menos al código lingüístico) germánico: “En más de un sentido, lo más hermoso que tenían los dos cuando estaban juntos quedó del lado de Aurora cuando se separaron, aunque sea injusto con Cortázar decirlo. Me refiero a una luz interior (creo que en alemán la llaman *Strahlung* [propiamente es “radiación”]) que a mi gusto fue desapareciendo de Cortázar en sus libros posteriores, y que es la sustancia inefable de la que está hecho *El libro de Aurora*” (Forn).

“aparecer (sensiblemente) con sentido”, por lo cual ya no hay una relación de dependencia o subordinación de la imagen respecto de lo exhibido, sino que entre ambos se da una relación *constitutiva*: la imagen es —en cierto sentido— el *hacerse presente* del ser. Llevado al terreno del arte (Heidegger 2010), como glosa Rubio (288), “el aparecer de la obra es el ingreso a una dimensión manifestativa, a la cual Heidegger llama “lo desoculto”.”

La cuestión, que aquí sólo queda apuntada, es cómo podría (si es que podría) trasladarse (o proyectarse) toda esa complejidad argumentativa respecto del ser y el aparecer (con sentido), de la ontología y la hermenéutica de la obra de arte, a la teoría del (auto)retrato literario, teniendo en cuenta, además, que en este caso se añadiría toda la complejidad de la consideración metafísica de la *palabra*. Sea como sea, cabe imaginar que retratar en palabras puede ser comprendido como un proceso de *desencubrimiento* del ser (del individuo), previamente ocultado (por circunstancias o condiciones diversas: por ejemplo, el propio actuar, o, si se quiere, el existir mismo). No es inhabitual, por cierto, la consideración de que el valor (concepto que, por su parte, abriría nuevas consideraciones) de un retrato depende en buena medida de su capacidad de decir (mostrar, hacer presente) la *verdad* (por tanto, oculta o encubierta) del individuo.

2 - La dama

“Ocultamiento”, “invisibilidad”, “clandestinidad”, “secreto”, “sombra”... son palabras recurrentes en las evocaciones de la figura de Aurora Bernárdez, como habrá ocasión de señalar. Su “vocación de oscuridad y de secreto”, declarada por ella misma en la única entrevista extensa que concedió en su vida —y que es parte esencial del volumen que ha de ocuparme en estas páginas (Bernárdez 197²)— habla de ese momento de *encubrimiento* intencional, que ha de considerarse constitutivo de su propia identidad *verdadera*³. La salida a la luz, la manifestación, de cualquier información o texto de ella o acerca de ella, puede, por tanto, entenderse como *desencubrimiento*, aunque este gesto, en el caso que me ocupa, todavía deba comenzar por el recuerdo de algunos datos biográficos elementales.

El más elemental —el menos encubierto— de esos datos es el que la identifica como la primera esposa de Julio Cortázar, autor argentino central en el canon hispanoamericano del siglo xx, como desde luego resulta ocioso, en este caso, recordar. Se habían conocido en 1948 en

2. A partir de este momento todas las citas se darán por esa edición, indicando sólo el número de página.

3. Es claro que esa vocación puede relacionarse con el concepto psico-sociológico de “reserva”, compartido por el sujeto que en buena medida ha ocultado y desocultado simultáneamente —incluso en el libro que ahora me ocupa— la figura de Bernárdez: “Muy lacónico en ese sentido era Julio. De ciertas cosas muy privadas no hablaba, por lo tanto yo tampoco puedo hablar de ellas, aunque sepa lo que sé, que no es mucho, pero prefiero respetar su voluntad de reserva en ese terreno. Habla de eso en sus libros, lo alude de alguna manera. Pero nunca —tampoco en las cartas, por ejemplo, que son directamente su autobiografía— habla de su vida privada, incluso en momentos bastante dramáticos, llamémoslos así. No diré que los pasa por alto, pero no entra en detalles ni en comentarios, ni de su propia vida ni de la vida ajena. Era sumamente reservado” (214).

Buenos Aires; se casaron en París en 1953; se divorciaron en 1968⁴. Nunca perdieron el contacto y siguieron alimentando una relación singular, que culminaría con la recuperación de la convivencia después de 1982, cuando Cortázar había quedado viudo —tras el fallecimiento de Carol Dunlop, su última esposa— y se encontraba enfermo. Aurora Bernárdez se instaló en su casa para cuidarlo hasta el fallecimiento del escritor en París, en febrero de 1984. Después, se haría cargo de la gestión de ese legado literario, hasta el momento mismo de su propia muerte, también en París, el 8 de noviembre de 2014. Desde entonces los restos de Bernárdez y Cortázar (y los de Carol Dunlop) yacen juntos en la misma tumba del cementerio de Montparnasse⁵, diseñada por su común amigo, el artista plástico argentino Julio Silva (con quien Cortázar colaboró en repetidas ocasiones⁶).

Bernárdez había nacido el 23 de febrero de 1920 en Buenos Aires y era hermana —por parte de padre— del reconocidísimo poeta Francisco Luis Bernárdez (1900-1978). Pero conviene recordar, sobre todo, que Aurora Bernárdez fue traductora de autores capitales del canon occidental moderno (Sartre, Flaubert, Faulkner, Nabokov, Durrell, Calvino), lo que la ubica como una *mediadora* fundamental en el proceso de descubrimiento —es preciso decirlo— e integración (comprensión y asimilación, circulación e influencia) de esas literaturas en el ámbito de la lengua española⁷.

Por lo tanto, como a tantos traductores (incluyendo al propio Cortázar), muchos la habremos leído en alguna ocasión, si no “a escondidas” (como ella confiesa haber escrito en la mencionada entrevista⁸), tal vez “a ciegas”, sin saberlo, en definitiva, una vez más, *encubierta*. Como traductora, su figura no ha recibido hasta hoy la atención que merece, y ella misma parece ubicarla en un lugar vicario, al decir que ha olvidado mucho de lo que ha traducido⁹. De hecho, todo lo que se sabía de ella hasta hace poco parecía situarla en una posición vicaria análoga: hermana de un poeta famoso; esposa y luego exesposa de un escritor muy famoso, de quien algunos la vieron casi como “complementario”¹⁰, al punto que hasta la iconografía más difundida de Bernárdez ha estado

4. Los datos circulan desde hace tiempo. Para el encuentro, la fuente más directa es, desde luego, la propia Bernárdez en la entrevista incluida en este libro. Para la historia de esa relación, además de esa misma fuente, las cartas de Cortázar (2012).

5. Contra lo que lamentaba Vargas Llosa (2014): “He sabido que en sus últimas disposiciones estableció que fuera incinerada. No podré, pues, llevar unas flores a su tumba la próxima vez que caiga por París”.

6. Diseñó, entre otras, la cubierta de la primera edición de *Rayuela* (1963) y fue el diagramador de libros complejos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Además, los dos Julios firmaron a medias un divertimento titulado *Silvalandia* (1975).

7. Esa labor de “mediación”, cuya capacidad de influencia debería ser estudiada, alcanzará verdaderamente la condición de *gatekeeper* (en el sentido que se viene usando en la sociología literaria más reciente: véase Marling 2016) al convertirse en albacea y gestora de los textos póstumos de Cortázar —e incluso de algunos manuscritos de otros autores, como Alejandra Pizarnik—.

8. “Todo el mundo escribe a escondidas” (262).

9. “Traduje muchísimo. Traduje tantos libros que ya ni me acuerdo. Muchas veces me dicen: “¡Pero esa es una traducción tuya!”, y tengo que hacer un esfuerzo para recordarlo” (218).

10. Incluso físicamente (considerando sus respectivos tamaños, que Bernárdez evoca en la entrevista): “Salté unas cuantas [barreras mentales, gracias a Cortázar], por supuesto no muy altas, proporcionadas a mi tamaño” (248). Vargas Llosa dejó su evocación en varios lugares, pero el más difundido es el prólogo a los *Cuentos completos* de Cortázar. Allí incluye un retrato de Aurora Bernárdez: “Luce los cabellos grises, pero, en lo demás es la misma. Pequeña, menuda, con esos grandes ojos azules llenos de inteligencia y la abrumadora vitalidad de antaño. Baja y sube las peñas mallorquinas de Deyá con una agilidad que a mí me deja todo el tiempo rezagado y con palpitaciones. También ella, a su modo, luce aquella virtud cortazariana por excelencia: ser un Dorian Gray” (Vargas Llosa 1994, 14).

siempre supeditada a la compañía de Cortázar¹¹. Desvincularla —si es posible— de esa compañía y desocultar su voz por debajo de la voz de los autores a los que tradujo¹², pueden ser, momentos de ese proceso de manifestación (y simétricamente de acceso a la verdad) de la escritura —y la figura— de Aurora Bernárdez?¹³

Para ello, resulta fundamental el acceso a un *corpus* de textos recién desencubierto, en la medida en la que éste permite, por ejemplo, acceder a una escritura *no* traducida y *sí* voluntariamente ocultada¹⁴. Para lanzar la reflexión, podríamos partir del epígrafe de uno de los cuentos de Bernárdez incluido en ese *corpus* y al que más adelante prestaré atención destacada. Se trata del relato “Arrancada”, que lleva en acápite unas líneas de Charlotte Mew: “Se sentía como una hierba arrancada y arrojada por encima de la tapia”¹⁵. Más allá del sentido que ese epígrafe tenga en relación con el relato —intensamente autobiográfico— al que se antepone, me parece que en este punto puede funcionar como una expansión semántica del proceso de desencubrimiento que vengo proponiendo como clave. Hay en esa definición una identidad doblemente desplazada: por la metáfora y por el gesto que esa metáfora dibuja, un desenraizamiento y una ocultación violenta¹⁶. Pero también el gesto del “arrancamiento” parece exigir —en un contexto de cuestionamiento identitario— el complemento del *velo*: esa hierba arrancada con la que el sujeto se identifica no será

11. Sólo el documental *La vuelta al día* (de 2013), que es la versión previa y más condensada de la entrevista incluida en *El libro de Aurora*, y la portada de este mismo volumen permiten acceder a numerosas imágenes en las que la figura de Bernárdez aparece desligada de la figura cortazariana. En ambos casos esas imágenes están conservadas en el Centro Gallego de la Imagen que alberga un archivo conjunto (VV.AA. 2006). Para aquilatar esa circunstancia, sería interesante, sin embargo, saber cuáles de esas fotografías o filmaciones *no* fueron tomadas por Cortázar (con toda seguridad las anteriores a 1948, y muchas de las fechables entre 1968 y 1983). En cualquier caso, ese archivo y cualquier búsqueda en Google desmiente una cierta leyenda de que Bernárdez prefería no dejarse fotografiar, para contribuir a su “invisibilidad”.
12. El gesto confesado de exigir la revisión de sus traducciones en cada ocasión que se reeditaban (y en algunos casos fueron muchas) tiene que ver con ese *desencubrimiento*.
13. Otro ejercicio de desencubrimiento —paradójico, quizás, porque sigue enclavado en el vínculo cortazariano—, aún más interesante, es el que apenas sugiere María Ángeles Fernández en una evocación no publicada (pero disponible en Youtube: *Aurora Bernárdez en nuestro recuerdo...*) de su relación con Aurora Bernárdez: la búsqueda de las huellas ocultas de Bernárdez en *Rayuela* (y que cabría ampliar a otros textos). Muy convincentemente, propone que las lecturas de Durrell que algunos personajes sugieren o incluso la “censura” oliveriana de Galdós en el famoso capítulo 34 tienen que ver con —en el primer caso— la traducción que Bernárdez hacía del primero en 1959 (documentada en las cartas de Cortázar) y la confesión de que Galdós fue leído por ella durante un viaje a Italia. Cada vez, por otro lado, cobra más peso la hipótesis de que Aurora Bernárdez debió de colaborar en la monumental labor de traducción de Edgar Allan Poe firmada por Cortázar, pero realizada en su compañía durante una estancia en Italia en 1953.
14. Sería interesante considerar las diferencias (o semejanzas) entre escritura traducida y “original”, desde el punto de vista del (*des*)encubrimiento del sujeto. Quizá fuera útil la idea de “desfiguración” que pone en juego De Man para hablar de la autobiografía: “[...] no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (De Man 114).
15. Mew es una autora británica ciertamente “rara” en el ámbito hispánico, nacida en 1893 y muerta en 1928. No he encontrado todavía el origen de la cita. Muy probablemente la traducción sea de la propia Bernárdez. Sólo muy recientemente —tras alguna aparición ocasional en antologías— parecen haberse traducido algunos de sus relatos (Mew 2019). No hay ejemplares de esa autora ni en la biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, ni en la biblioteca que Aurora Bernárdez donó a la Universidad San Jorge de Zaragoza.
16. Me parece relevante apuntar que “ser arrojada por encima de la tapia” es la versión negativa del “saltar barreras (mentales)” que hemos visto Bernárdez reconocía a la influencia cortazariana. Las dos metáforas definen la tensión paradójica implícita en el desencubrimiento de la verdad del sujeto.

—verosímilmente— una sola brizna; más bien es posible imaginar un puñado, un paño deshilachado, disgregado y disperso, que sólo por un instante parece a punto de revelar un misterio, componer el rostro al que —aun ocultándolo— podría haberse adaptado, pero que enseguida desaparece tras la tapia, donde se perderá toda huella.

3 - La escritura

Tras arriesgar esa hipótesis hermenéutica sobre el sentido del (auto)retrato (literario) como desencubrimiento de la verdad de un individuo, el segundo propósito de este trabajo es, como he anticipado, realizar una lectura atenta del exiguo *corpus* de textos de Aurora Bernárdez publicado hasta ahora, y recogido en *El libro de Aurora* (2017)¹⁷, sin ocultar —en este caso— el impulso conmemorativo que tantas veces pone en marcha —en el mejor de los casos— la reflexión, cien años después del nacimiento de la autora. La cifra exacta, tantas veces, funciona como conjuro que puede permitir empezar a ver algo que no se había visto, otra manera de renovar algún retrato.

La serie de textos (poemas, cuentos, notas personales, de lectura o de viajes), publicados poco después de la muerte de Bernárdez revelan una dedicación constante (y, ciertamente, en buena medida secreta) a la escritura, con un elevadísimo nivel de exigencia, del todo acorde con el que reflejaba en sus traducciones. En lo que sigue trataré de aquilatar algunos de los valores de esa escritura encubierta, poniendo el foco en los mecanismos de desencubrimiento personal: esto es, en el autorretrato que emerge de esos textos. Será un mínimo aporte para sustentar la convicción de que esa obra original de Aurora Bernárdez —por tenue que, por el momento, parezca— puede suponer también una pieza muy importante para interpretar un momento clave del proceso de construcción de una nueva figura de mujer escritora en el ámbito hispanoamericano, si se pone en relación con otras grandes escritoras hispanoamericanas casi estrictamente coetáneas de Bernárdez, como la también argentina Olga Orozco, la uruguaya Ida Vitale o la peruana Blanca Varela, por nombrar sólo a tres autoras centrales. Quizá esa presentación (y la consecuente invitación a cotejarla con otros ejercicios cercanos de autorrepresentación femenina) pueda contribuir a incrementar el concepto y la realización de un arte nuevo de hacer retratos.

Conviene, pues, comenzar por una descripción del volumen que alberga los textos que utilizaré en mi ejercicio. *El libro de Aurora* es una recopilación, por mano ajena¹⁸, de escritos de muy diversa condición, organizados según un criterio genérico. Primero aparece una serie de poemas, estructurada, a su vez, en dos secciones: “La tarea de escribir y otros poemas”, que acoge la mayoría de los textos (46), y da a entender que se trata de una colección organizada por la autora; después,

17. No hay todavía un *corpus* crítico sobre la escritura de Bernárdez. Contamos apenas con algunas reseñas ocasionales de este volumen, más o menos valiosas (Avaro, Cruz, Debat, Herráez, Londoño, Néspolo ...).

18. En la página de guardas se identifican como editores Philippe Fénelon (que firma el prólogo y realiza la extensa entrevista que cierra el volumen) y Julia Saltzmann. Ambos fueron amigos personales de Aurora Bernárdez. Fénelon es un compositor francés, nacido en 1952, que entre otras muchas obras realizó una versión operística del poema dramático cortazariano *Los reyes*. Saltzmann (nacida en 1958) fue jefa editorial de Alfaguara Argentina entre 2003 y 2015, y colaboró en la preparación de las obras inéditas de Cortázar publicadas en ese periodo.

otra sección, “Poemas sueltos”, algo menos nutrida (21), recoge textos rescatados y ordenados por el editor¹⁹. Tanto en una como en otra sección, algunos poemas llevan fecha más o menos precisa: la colección organizada por la autora presenta una cierta condensación cronológica pues retiene textos de los años comprendidos entre 1980 y 1995. Los poemas sueltos, por su parte, revelan, sin embargo, que la dedicación a la poesía de Aurora Bernárdez no fue una tarea tardía, sino continuada en el tiempo: la fecha más temprana —del que abre la sección— es 1954 (entre paréntesis); la más reciente el 6 de julio de 2006, en un poema que no cierra la sección, pues aún le siguen otros tres sin fecha, que cabría suponer posteriores; entre medias, se ubican algunos textos otros fechados en 1980, 1998, 1995, 2001 y 2002. Después de los poemas, aparece un apartado titulado “Relatos”, con ocho textos titulados y no fechados, aunque el último, “Arrancada”, ya mencionado, por su inequívoco componente autoficcional, podría datarse en torno a 1968, el año de la separación entre Aurora Bernárdez y Julio Cortázar. Por último, el *Libro* incluye una recopilación de textos en prosa, de diversa extensión, que se albergan en una sección titulada simplemente “De los cuadernos”²⁰, organizada a su vez en subsecciones tituladas “Viajes” (5 textos), “Artes y oficios” (29), “Palabras” (6) y “Vida” (11). No se identifica de quién procede esa clasificación y titulación, temática a todas luces, y que incluye a veces igualmente textos fechados (especialmente en la primera sección), muy cercanos a la anotación diarística, que abarcan desde 1954 hasta 2002, pero, una vez más, sin orden cronológico. El volumen se completa con la transcripción de la extensa entrevista que ya he tenido ocasión de mencionar, entre la autora y el editor-amigo, Philippe Fénelon, a la que se da el título de “Conversaciones”²¹, a las que se añade como epígrafe inicial una respuesta que privilegia ya una cierta autoimagen de la autora: “Nunca me fue mal”.

Este conjunto heterogéneo que acabo de describir se deja, ciertamente, recubrir por la definición que el título propone: *El libro de Aurora*. Es, en efecto, una recopilación de textos que le pertenecen como autora. Pero, a los efectos que aquí me interesan, cabe proponer que ese libro *de ella* es también un objeto que *la representa* como figura: una metáfora que no indica propiedad u origen, sino esencia: la escritura que (es) la figura²². En lo que sigue, repasaré la autoconstrucción de esa figura ateniéndome, en principio, a la segmentación genérica que los editores han decidido.

19. “La poesía se publica siguiendo el orden de una lista precisa establecida por la propia Aurora en una agenda de 1996. Había también poemas terminados escritos en hojas sueltas, fuera de esa ordenación” (9).

20. Denominación quizá poco significativa, ya que en la introducción se ha dicho que también los poemas y los relatos estaban en cuadernos y agendas.

21. Tuvieron lugar en varias jornadas: 23, 24 y 25 de marzo y 7 de noviembre de 2005, y dieron lugar a un documento audiovisual (de 40’13” de duración), producido en 2013, y proyectado en diversas ocasiones. Es más sucinto, en contenidos, que la transcripción publicada y se organiza —a diferencia de esta— en siete “capítulos”: “1. Leer - 2. Ordenar - 3. Partir - 4. Escribir - 5. Viajar - 6. Entender - 7. Ser”.

22. Se podría proponer otra interpretación, que desviaría quizás demasiado la lectura, y por eso reservo para esta nota. En alguna ocasión, al poco de concluir la redacción de *Rayuela* y en carta a su editor, Francisco Porrúa, Cortázar afirmó: “El libro sólo tiene un lector: Aurora” (30/5/1962; Cortázar 2012 /2, 280). Obviamente, quería decir el autor que nadie más había leído todavía esa (contra)novela. Pero también puede jugarse a creer que había en la frase una definición atemporal: que *Rayuela* fuese, en efecto, el libro *de Aurora*. Inversamente, el *Libro de Aurora* podría ser también otra “rayuela”, quizás un avatar de la *Rayuela* / B que fantaseó Agustín Fernández Mallo (2008). Herráez, en su reseña, ya propone, la equiparación, conscientemente “facilona”, del *Libro* con *Rayuela*, por su condición heterogénea y fragmentaria (aunque parece dar por hecho que fuera Bernárdez quien lo diseñara así). Pero aún podría irse más allá: si consideramos *Rayuela* como una sinécdoque de la obra entera cortazariana, la analogía aún funcionaría mejor, porque *El libro de Aurora* puede leerse —también— como una “lectura” íntegra (y una

4 - Autorretrato y “desgaste del tiempo”

El acercamiento al autorretrato en la escritura de Bernárdez puede comenzar por una de las notas más tempranas de las extractadas de sus cuadernos. En lo que es, a todas, luces, una entrada de diario fechada en Italia 1954, el “sábado, 9 de enero”, deja constancia de una visita a una exposición de pintura holandesa del S. XVII, en la que lo que más le sorprende son los autorretratos de Rembrandt, que intenta transcribir: “Me reconcilio con él, sobre todo a través de los autorretratos: dos de joven, con y sin sombrero, con sus ojos buenos de cachorro, y dos de viejo ya, como un perro sabio y triste” (167). Da algunos ejemplos más de otros retratos, y aporta una interpretación del género pictórico que, sin duda, tiene interés para comprender igualmente su práctica del retrato y el autorretrato literarios: “Todos eran compasivos, humanísimos, como saliendo de la penumbra o de una suavidad de terciopelo. Esa carne sometida al desgaste del tiempo, cuyo proceso de maduración creemos estar presenciando” (167)²³. El buen retrato no fija, según Bernárdez, sino que traslada analógicamente la sensación del paso del tiempo. Ese será uno de los puntos centrales en su propia práctica autorretratística.

Asumiendo la contigüidad tradicional entre *pictura et poiesis*, a los efectos que aquí interesan, la glosa de ese apunte sobre una exposición puede conducir a los textos poéticos de Aurora Bernárdez. En ellos es muy frecuente la disseminación de fragmentos autofigurativos y, además, el *corpus* incluye dos poemas tardíos en que el autorretrato rige la composición entera.

Las estrategias de autorrepresentación de Bernárdez en su poesía pasan por el desplazamiento: la primera persona cede su lugar a la segunda o la tercera. Aunque sea un recurso tradicional que el sujeto se represente como un “tú” o una “ella”, conviene no pasarlo por alto, porque ese desplazamiento gramatical puede leerse —según mi hipótesis— también como un encubrimiento, que el discurso pone en cuestión y en crisis. El poema “En un jardín” (50), fechado en “Belgrado, octubre-noviembre de 1980”, y, por tanto, atribuible a una autora en las puertas de la vejez, constituye una evocación del pasado desaparecido, a través de una serie de preguntas, que se esfuerzan por reconstruir, quizás infructuosamente, ese tiempo ido e indeterminado (“[...] piensa, /

reescritura a veces casi literal) de la obra cortazariana: el *Libro de Aurora* sería la re-interpretación de un conjunto textual que la tenía por lectora única. Por fin, no debe dejarse pasar el paralelismo entre *El libro de Aurora* y *Libro de Manuel* (1973), de Cortázar (a pesar de que Bernárdez manifestara reiteradamente sus prevenciones frente a esa última novela del autor argentino). En ella la preposición *de* puede leerse como *para*: el *Libro de Manuel* es una colección de recortes y textos que los padres preparan para el hijo que será; un libro, entonces, que prevé y espera a su lector, al que se le dedica. Obviamente, *El libro de Aurora*, si es *para Aurora*, sólo puede ser entendido así como “en homenaje a”, puesto que ella ya no podrá leerlo, aunque sí lo habrá leído *in fieri*. Desde luego, esta larga lucubración debe relacionarse con el proceso de *desocultamiento* de la verdad de (*El libro de*) Aurora. Forn, no obstante, zanja la cuestión, un tanto precipitadamente: “*El libro*” implica —según Forn— que no habrá más libros de Aurora... Lo que, aparte de otras consideraciones, vendría a significar que *El libro de Aurora* oculta y encubre todo lo que no esté en él.

23. En esa misma exposición destaca “el atelier de Vermeer, cuadro musical, con su atmósfera propia, cerrada y sin embargo envolvente” (168) y algunos otros retratos de Frans Hals. La anotación está directamente vinculada con un párrafo de una carta de Cortázar a su amigo Eduardo Jonquières, fechada en Roma el 15/1/1954: “Roma es una ciudad de locos. ¡HAY UNA INCREÍBLE EXPOSICIÓN de holandeses! Está esa inconcebible barbaridad que es el Atelier de Vermeer, y 4 autorretratos de Rembrandt, más 4 retratos de su hijo!!! Y Hals, Ruysdael, y toda la crema pegajosa de los naturamortalistas con limones cortados y vasos donde tiembla el vino —pero que siempre asombra un poco” (Cortázar 2012 /1, 484).

y trata de acordarse?”). Igual que en un famoso soneto juanramoniano (“Retorno fugaz”), Bernárdez también se pregunta —sin apelar a la divinidad, como el poeta español, pero sí con la misma “mente indecisa”— “¿Cómo era?”: “¿Cómo eran los otoños?”. El poema desgrena algunas imágenes más o menos simbólicas, que incluso permiten el reconocimiento en una colectividad (“¿Husmeábamos el olor recóndito / de las germinaciones?”), pero concluye de forma —literalmente— desolada que el pasado no tenía por qué ser distinto de este presente y del “siempre”, apenas matizado por la pregunta retórica, que enmascara una figura derrotada y fragmentada: “¿O fue así siempre: / el pelo desolado, los pies húmedos, / la voz quebrada, / y la fatiga, la fatiga?”. El *ser-así* es el retrato; pero el retrato incorpora también la duda: quien habla no sabe si ese perfil fragmentado es resultado del desgaste del tiempo o constituye la esencia —inmutable— del sujeto.

La misma estrategia de desplazamiento ocurre en otro poema, sin fecha, más breve y condensado, más objetivo, menos patético (quizá por eso posterior al recién comentado): “Por la ventana” (71). En él, tras describir someramente “los ruidos del amor” que le llegan en verano a través de esa ventana, el poema concluye: “La mujer vieja y sola / los escucha”. Sin duda en esos ruidos del presente escucha otros del pasado. Esa descripción del yo, apenas difuminada por un velo gramatical, marca el tono de la autopercepción: el sujeto que Bernárdez compondrá en sus textos es un yo frágil, retraído, cansado del mundo.

Cuando ese velo gramatical se retira, la primera persona reaparece y perfila el retrato. Un poema significativamente titulado “Con humildad”²⁴, fechado en diciembre de 1994, y, por tanto, inequívocamente, *de senectute*, se inicia con una confesión: “Con humildad acepto lo que ignoro, / su sombra subrepticia se desliza / entre un saber y otro”, y tras una breve interrogación paradójica —que en este caso podría recordar a Octavio Paz— (“¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”), culmina en la representación de la sorpresa y la reacción frente a lo difícil del mundo: “Perpleja me retraigo / a la cara del mundo, / me quedo entre las cosas familiares, / sombras también, mas sombras compasivas”, con sintaxis inequívocamente quevediana, apropiada al tópico del desengaño. Acaso este poema del conocimiento, del ignorante saber (más que de *docta ignorantia*) sea uno de los que expone de forma más evidente las aporías del desencubrimiento²⁵.

24. Este es uno de esos lugares en los que se produce la reescritura de la obra cortazariana; la expresión que da título y abre el poema parece un eco o respuesta a otro de Cortázar: “Sin humildad, saber que esto que resta / fue ganado a la sombra por obra de silencio” (“Resumen en otoño”; Cortázar 2005, 262).

25. En esa perplejidad podrían, además, encontrarse elementos que la hermenéutica heideggeriana de la obra de arte pone en primer plano: “[...] el rasgo de inseguridad e inestabilidad propio del modo de aparecer de la obra de arte, así como la ruptura que este conlleva respecto al estilo de la experiencia habitual, se deben a que en la captación de la obra se experimentan sentido y presencia en su surgimiento a partir del contraste con instancias que se resisten a la comprensión y se sustraen a la presentación. En este sentido, la noción de “figura” [*Gestalt*], en lugar de plantear la relación entre sentido y presencia sensible a la luz de la polaridad entre forma y materia, apunta más bien a la tensión entre sentido y presencia incipientes, por un lado, y movibilidades de resistencia y sustracción, por otro” (Rubio 292). “Presencia” y “figura” son, por otra parte, conceptos centrales en la poética cortazariana —que Bernárdez comparte en buena medida—. Basta recordar el título de su primer poemario (*Presencia*, firmado como Julio Denis en 1938) o las reflexiones sobre el concepto de “figura” en *Los premios* (1960). Aunque resultaría complejo demostrar su raigambre heideggeriana, está fuera de duda la familiaridad de Cortázar con esa filosofía: ya cita el “genio” de Heidegger en un artículo de 1939 (“Esencia y misión del maestro”, en 2009, 164) en una carta a Mercedes Arias lo considera “el más grande metafísico de nuestros días” (mayo, 1940; Cortázar 2012 /1, 87-88]; en *Teoría del túnel* (1947) lo convierte en referente de su reflexión sobre el existencialismo (Cortázar 1994 /1, 120 n.); en 1949 le dedica gran parte de las páginas de su ensayo

El modo interrogativo (retórico²⁶) propio de esa perplejidad sigue siendo el que Bernárdez usa en otro poema de carácter autobiográfico, aun más tardío: “Unánime es el silencio” (59), fechado en París el 29 de septiembre de 1995. El poema desgrana la conciencia de levedad de la propia figura, prolongada a lo largo del tiempo: el padre pareció no reparar en su existencia (no le cede el “cetro que no tuvo”); un innominado tú no le “ofrece” al yo más que el “fugaz, luminoso reflejo” en su mirada; la madre es representada como “un portal sordo”, que no atenderá a la llamada; y los “parientes locuaces” serán sólo el trasfondo frente al que el yo errará “ignorada”. Su existencia, pues, es precaria: apenas ha dejado “leves huellas” sobre los objetos y nadie la reconocerá ni la recibirá. Todo, sin embargo, se plantea en este poema, una vez más, como una sucesión de preguntas retóricas, salvo, en la segunda estrofa, la única afirmación, que constituye una mínima figuración autorretratística, centrada en el atuendo, y por tanto, en un elemento sobrepuesto, variante de la máscara y el velo, y, además, no elegido: “No tengo más túnica de algodón, de seda, / que este sudario anónimo con que / anónimamente me vistieron”²⁷.

Otro poema (“¿Es tu sombra?”, 66), sin fecha en este caso, incide en la autopercepción de la insignificancia, retomando el simbolismo de la sombra, que acaba de verse en un poema clave. Ahora el yo se ve como una especie de lugar de tránsito, apenas relevante por sus ausencias: “¿Quiénes sufren destierro y despojo / a través de mi vida / en la que nada ha pasado?”. El yo de Bernárdez siempre se representa como alguien marcado por la carencia, por la insignificancia, la humildad, la modestia... al punto que puede llegar a diluirse y convertirse en nada más que un *espacio de in-experiencia*: el lugar al que va a desembocar y a estancarse la existencia ajena.

Pero será en dos poemas tardíos donde Bernárdez desarrolla de un modo más minucioso lo que podría acercarse a un autorretrato como tal. Se trata de “Aquí estoy bien” (85), fechado el 6 de julio de 2006, y de “Último testamento” (88), sin fecha, pero significativamente ubicado como cierre de toda la recopilación. El primero es otra confesión de conformidad²⁸, en este caso no resignada. Ha desaparecido el modo interrogativo tan característico de poemas anteriores (de otras épocas, podríamos sospechar), que escondía la queja o el (mínimo) patetismo. Este es un poema afirmativo, aparentemente: “Puedo decir que estoy bien en cualquier lado”²⁹. La ancianidad triunfa en la aceptación de la extrañeza: “Y soy una extranjera en todas partes, y todo me es ajeno”. La

“Irracionalismo y eficacia” (Cortázar 1994 /2, 201-202), y reaparecerá regularmente en otros textos (*Diario de Andrés Fava*, 1950, o *Imagen de John Keats* de 1951-1952). La recepción de Heidegger en Argentina ya la señalaron Lafleur *et al.* y Eduardo Romano (1980, 121); la ha desarrollado Ruvituso y ha seguido despertando interés en el ámbito continental (Cortés, Martínez). Después de las páginas que señalé en mi propia tesis (Mesa Gancedo 1998), trabajos recientes han explorado algunos aspectos de la filosofía heideggeriana en Cortázar (Etcheverry, Gabbay, Pinheiro Machado, Ralón).

26. Avaro lo vio con agudeza: “Casi no hay poema que no llegue, a su página y a su tiempo, para formular su tirada de incógnitas e imágenes: preguntas más o menos retóricas, aclimatadas en cierta trascendencia y salpicadas de astucias proverbiales”.

27. Por la evocación del ambiente familiar y el simbolismo fúnebre de la túnica, este poema no deja de recordar a Olga Orozco. Incluso la métrica es orozquiana: los dos últimos versos parecen mal segmentados: serían una perfecta sucesión de heptasílabo y endecasílabo si se leyeran “que este sudario anónimo / con que anónimamente me vistieron”.

28. Del todo análoga al “Nunca me fue mal”, que Fénelon elige para titular la entrevista que integra el volumen.

29. Aunque al menos desde el poema XX de Neruda (“Puedo escribir...”), y tras alguna torsión de Nicanor Parra (“Es de noche no piensa que es de noche”), sabemos que “Puedo decir” no es lo mismo que “Digo” (con más razón, “digo que estoy” es lo mismo que “estoy”).

extrañeza, la distancia, la alienación incluso, ya no son sensaciones incómodas: se han asumido, porque el yo ha traspasado una frontera temporal. Sin embargo, ese epigrama³⁰ reconoce y vuelve a confirmar los rasgos principales de su autopercepción, marcada una vez más por la referencia al ocultamiento: “Algo ha quedado en mí, un núcleo oscuro, / confusión, la caída. El desconcierto”. La conclusión es un comentario y recupera el modo interrogativo habitual, pero ahora enunciado —no confiado a la entonación—: “Es así, no me quejo. // Me pregunto”. De nuevo, el *ser-así* (que parece además, responder, al “¿Fue así siempre [...]?” de un poema anterior) condensa la esencia del retrato, ahora en dos actos ilocutivos contrapuestos.

El “Último testamento” puede leerse como la transformación de la mujer en libro: esta voluntad final identifica al sujeto con el texto —reforzando una posible interpretación del título del volumen, como antes apunté—: “Cuando se lo hayan llevado todo / como un papelito me doblaré en cuatro, / olvidada me dejaré entre las páginas que leía / cuando aún me quedaba algo”. Una mujer transformada en papel³¹ desaparece entre las páginas de un libro, cuando ya ha sido despojada de lo “poco que [le] va quedando”, con la última esperanza de que “Alguien apagará la luz”. De nuevo, el poema parece una autofiguración póstuma, una máscara construida por la técnica del “vaciado”. Y, de nuevo, el texto descubre en la metáfora un movimiento de ocultamiento y sustracción por parte del yo. Cabría concluir, provisionalmente, que la autofiguración de Bernárdez en sus poemas es la de un sujeto tenue, leve, sutil, casi invisible (e inaudible), que añora un pasado cada vez más lejano, pero que reconoce tal vez poca diferencia entre su ser de entonces y el ser del ahora de la escritura, y termina reconciliándose con esa eventual fijeza.

5 - La “existencia real” y el autorretrato en prosa

Las inscripciones autorretratísticas en prosa se concentran en las secciones de sus cuadernos tituladas “Artes y oficios” y “Vida”. Además merecerá consideración especial un relato autoficcional, “Arrancada”, al que ya me he referido antes y que cierra la sección dedicada a los cuentos.

Los textos no ficcionales parecen ciertamente fragmentos de unos diarios, sólo ocasionalmente fechados y en ellos podrían esperarse los trazos más fidedignos de la autorrepresentación, siempre muy fragmentarios³². Una evocación de Silvina Ocampo (1903-1993), incluida en “Artes y oficios”, permite ya notar algún rasgo propio: “[...] cómo es posible entenderse con ella: siendo absolutamente como uno es (en la medida en que uno sea capaz de no mirarse en el prójimo cuando habla o actúa [...]. Yo me acomodo, por lo menos de entrada, siempre o casi siempre)” (174). Es un rasgo que no sorprende tras haber leído la poesía, pues incide en los mismos componentes que allí se señalaban: levedad, transparencia, plasticidad, conformidad, autenticidad. En “La extranjera” —

30. En el sentido epigráfico: el “Aquí estoy bien” —imitaré a mi vez la entonación interrogativa, para atenuar irónicamente la ironía— ¿podría leerse como un *hic iacet*, esto es como una inscripción en una lápida? ¿Sería, entonces, este un poema, literalmente, póstumo, una máscara mortuoria, que el yo, radicalmente, se autodiseña en vida?

31. Una cita indirecta en el prólogo es explícita en ese sentido: “Estoy hecha de papel”, me dijo una vez, ya muy mayor” (7).

32. Por la propia condición de esa escritura y por la labor de selección de los editores.

de la misma sección— recupera literalmente otro rasgo clave que también había aparecido en algún poema: “¿Alguna vez dejaré de ser extranjera para mí misma?” (185). Los textos en prosa van dando consistencia autobiográfica a los perfiles del yo poético que antes se han analizado.

Por eso llama más la atención que ese yo casi desmaterializado y extraño inscriba en una ocasión la presencia del cuerpo, algo que —salvo menciones a la edad— estaba del todo ausente en la poesía. En un apunte no fechado, titulado, precisamente, “Cuerpo”, Bernárdez inscribe la sensación particular que una enfermedad pasajera le proporciona: “Un estado leve de náusea, tan leve que es casi placentero. Esos estados en que el alma se condensa en una bola compacta” (184). La levedad que define a este sujeto se contamina ahora de otra sensación, la náusea³³. En ese estado de enfermedad “cuando no es aguda”, “uno siente que es como un cuerpo que pesa”, se puede tener “esa sensación de existencia real, poderosa, del cuerpo”, que tampoco es posible cuando la enfermedad es grave o el miedo intenso. Desde el punto de vista que me interesa, podría decirse que es esa ligera angustia la que revela al sujeto su existencia como *ser-en-el-mundo*. El apunte es significativo porque, hasta donde se conoce esa escritura, resulta muy excepcional en Bernárdez la autopercepción de la propia materialidad (aunque no tanto su modulación paradójica: náusea placentera).

Si el cuerpo no, otro par de anotaciones en prosa inscriben su envoltorio: se refieren a las “Casas” y a los “Vestidos” (así sus títulos). La primera está fechada en el interior de la propia anotación (“hoy 5 de enero de 1963”, 191), y, aunque podemos saber (por las cartas cortazarianas) que en esa época Bernárdez está en París, en el apunte se despide definitivamente de la casa en la que vivió durante su infancia. La descripción de esa casa es minuciosa (el patio, las paredes, la escalera, los dormitorios, el escritorio...), y la despedida, una evocación elegíaca, concluye con el reconocimiento de quedarse “definitivamente huérfana, definitivamente adulta”, sensación a la que contribuye el recuerdo de algunas calles, en las que el yo ya experimentó —antaño— una “soledad” análoga a la del presente. Por eso mismo, la sensación de no estar *allí* se le hace “increíble”. De ese modo, este pasaje podría leerse como equivalente a la formulación interrogativa de algunos poemas en los que Bernárdez expresaba la misma sensación de paso del tiempo.

El apunte autorretratístico incluido en “Vestidos” tiene también carácter elegíaco. Esta vez manifiesta el arrepentimiento por no haber desarrollado alguna faceta de su personalidad, el lado no racional, no prudente, no práctico...:

De pronto me doy cuenta de que lo que yo hubiera debido hacer (o no hacer) es conseguir una porosidad cada vez mayor a ciertas fuerzas, o aguzar el oído a ciertas voces que alguna vez, siempre, he entreoído, y que mi lado sistemático, racional, práctico, han dejado de lado, o han hecho a un lado. Había que estar más atento a eso, menos distraído por una novela, un pollo al horno, un vestido. Cuestión de concentración. (193)

Son raras esas lamentaciones (“No me quejo”, decía un poema), pues, como hemos visto, lo habitual es la aceptación de la propia personalidad. Sin embargo, esa “porosidad” frente a esas “fuerzas” y “voces”, evidentemente ocultas (que sí se revelarán en algunos de sus relatos), resulta añorada, acaso porque se experimenta como descompensación respecto de otro sujeto que estuvo

33. Inevitablemente relacionada con Sartre, puesto que, como se sabe, Bernárdez tradujo en 1947 la novela del autor francés (publicada en 1938), que describía hasta la extenuación un estado similar.

al lado (Cortázar) y fue capaz de desarrollarla al máximo: la vida práctica —y el vestido como su metonimia— ha velado un aspecto significativo del ser del sujeto.

Los últimos apuntes autorretratísticos aparecen en una larga secuencia de anotaciones que parece unificada por el título “Tiempo” y, significativamente, en algún caso, se centran, de nuevo, en datos corporales, pero muy vinculados ahora a una edad lejana. En primer lugar, se inscribe una transformación inaugural:

De la contemplación de esos cambios, sabidos pero no creídos (como la redondez y el movimiento de la tierra) nace el sentido del cuerpo como un límite no de adentro afuera, sino a la inversa. Yo, el universo, termino donde empieza, un metro 55, 45 kilos, pelo negro. Ese límite que se ve cambiar (por primera vez es cierto; hemos crecido, sí, lo decían las amigas de nuestra madre ante nuestra fastidiada incredulidad, porque en toda la infancia no hemos sido un cuerpo sino un espejo ávido de bellas imágenes), sin que intervengan ni el deseo ni la voluntad del que pasa por ser irrisoriamente dueño (cuando el cuerpo es entonces como el perro, algo nuestro y ajeno), nace el tiempo. A partir de los humores empiezan a contar los días, las estaciones, los presagios; ahí nacen el pasado, los recuerdos. (194)

La transformación irreversible del cuerpo es la que inscribe definitivamente la conciencia del tiempo, porque proyecta el sujeto hacia el mundo, lo hace *ex - sistir*. Pero esa conciencia es absolutamente subjetiva, como anota un poco después: “A pocos días de cumplir 88, pienso, perpleja: “Se fueron juntando tantos años en tan poco tiempo” (195). La autopercepción no puede ser —de nuevo— más paradójica: el resultado es evidente; en cambio, el paso del tiempo se asume, una vez más, como algo que ha quedado encubierto. Hacia el final de esas evocaciones en prosa aparece la autodefinición más explícita en relación con ese ocultamiento, tal como mencioné más arriba: “Creo que siempre tuve una vocación de oscuridad y de secreto” (197), y que, en relación con la conciencia de paso del tiempo, puede ahora interpretarse como una intención de retirada, de sustraerse al desgaste y la fatiga de que hablaba en otros textos.

6 - Autoficción y retrato: del “vaciado” al “arrancamiento”

De entre la selección de relatos que incluye el volumen, uno destaca por varias razones, el que cierra la sección: “Arrancada”. Es un cuento en tercera persona, pero su orientación autobiográfica es manifiesta para cualquiera que conozca un poco la biografía cortazariana³⁴. Los protagonistas son una pareja, con nombres cuyas iniciales coinciden con los de Cortázar y Bernárdez (José y Ángela), y una tercera mujer nombrada exclusivamente por las iniciales “U.K.”, que remiten inequívocamente —diríamos, claro: *desencubren*— a Ugné Karvelis, la editora lituana con la

34. Néspolo y Avaro lo señalan en sus reseñas.

que Cortázar convivió durante 10 años, tras su separación de Bernárdez, y con quien había comenzado una relación antes incluso de esa separación. El relato parece reconstruir esa circunstancia y funciona como una especie de venganza, inusitada en el tono habitual en la escritura de Bernárdez³⁵. Una nota final certifica la especial idiosincrasia del relato: “(Los personajes de esta historia son todos reales, un poco menos los hechos. Ahora unos se han muerto, otros casi y otros tal vez no hayan nacido todavía)” (145).

Además de esa pseudo-aclaración (que, una vez más, revela algo y oculta otras cosas), otro paratexto singulariza el relato en toda la serie, un epígrafe (ningún otro relato lo lleva) que amplifica el sentido del título y orienta la recepción: “Se sentía como una hierba arrancada y arrojada por encima de la tapia (Charlotte Mew)”. Ya hubo ocasión antes de sugerir una interpretación de esa cita que trascendiera de su uso concreto en este relato, dado su carácter autobiográfico. Conviene ahora incidir en que, además —y antes— de esa eventual significación simbólica, la frase de Mew cumple una función estructural en la narración: no sólo recoge y amplifica el título (proponiéndose como “fuente” y clave semántica), sino que anticipa el punto de vista: la frase podría ser incorporada, perfectamente, al relato de Bernárdez, ya que la narración está en tercera persona, inequívocamente focalizada en Ángela, cuyas percepciones y sentimientos se detallan en un tono del todo análogo al del epígrafe citado. Así, el relato mismo podría leerse como un desencubrimiento de los sentidos implícitos en la frase ajena que, en virtud del mismo relato, se hace propia: la cita es máscara (o velo) que permite mostrar el verdadero perfil.

Desde el principio, se trasladan las sensaciones de Ángela, que aun siendo físicas, apuntan también a una eventual trasposición simbólica: así, cuando llega en coche al lugar en que transcurrirá la acción³⁶, “Ángela sentía cada piedra como si el asiento se deslizara directamente por el suelo” (138). Es, pues, un camino áspero, que anuncia un desenlace poco halagüeño, pero en el que es el sujeto quien parece “estar de más” o descolocado (como se ha visto en otros textos): “[...] sintió que entraba en otro mundo, un mundo en que la luz, las piedras estaban ahí, existiendo sin necesidad de justificarse” (138)³⁷.

La presentación de la protagonista continúa traduciendo sus sensaciones y sentimientos íntimos: “A Ángela se le hacía agua la boca; soñaba con esa cocina pueblerina que, impenitente ciudadana, nunca había conocido, como si por la vía del gusto pudiera llegar a penetrar en ese mundo tan secreto detrás de su banalidad” (139). La perspectiva es coincidente también con la de Bernárdez: el descubrimiento de un mundo más simple, que para ella es “secreto” por haber cancelado el acceso sensorial, en beneficio de lo intelectual³⁸. La llegada a ese “otro mundo” supone el

35. Avaro afirma, quizás exageradamente: “Es aquí, en “Arrancada”, y por vía de la ficción, donde Aurora Bernárdez se desarropa de los hábitos de albacea, para gestionar, junto con los daños maritales, su visa de escritora”. A pesar del interés del relato para mi propósito, no es de los mejores de la colección.

36. En la lectura autobiográfica, Saignon, el pueblo de Provenza donde Cortázar y Bernárdez poseían una casa.

37. La piedra es, como se sabe, un elemento clave en la reflexión existencialista: para Heidegger era lo “sin-mundo” (frente a la condición humana que es “formadora de mundo”) (Heidegger, *Conceptos fundamentales...*).

38. Algunos apuntes de viaje en Bernárdez apuntan en esa misma dirección. La “banalidad” que Ángela tiene dificultades para apreciar, será análoga a la percibida, durante el viaje a España en 1956, en la “casi pesadilla de Astorga, en esa plaza endomingada, llena de hombres y mujeres retacones hablando a gritos y mirándonos pasar casi como si nos hubiéramos escapado de un tratado de escatología”, con su “horror

despertar de los sentidos, pero siempre atenuados: “[...] terminaría comiéndosela [la mermelada] con la fruición sin exhibicionismo de los que ignoran la propia sensualidad” (139).

A partir de ese momento, el relato pone su foco sobre la figura de José, esposo de Ángela, escritor de éxito, que recibe visitas de otras mujeres interesadas por su obra y por su participación en procesos políticos. La descripción de esas visitas está marcada por la curiosidad (aquí teñida de leve envidia) y por la incertidumbre (otros dos rasgos que ya habíamos visto en Bernárdez):

¿Cómo sería verse rodeada de ese respeto siempre al borde de la provocación, sólo contenida por la presencia de la mujer legítima? “Honestamente, ha de ser difícil resistir”, pensaba Ángela. “Como volver a tener un año y que una docena de madres le repitieran que no habría, no habría nunca, nunca nadie mejor”. (140)

Poco a poco se irá desgranando una representación del marido escritor que toca aspectos ciertamente asociados a la figura de Cortázar, pero expresados —como se ve en el párrafo anterior— con una crudeza sarcástica difícil de encontrar en otros textos de Bernárdez.

El relato no es muy extenso, y ciertamente no desarrolla con demasiada sutileza la zozobra emocional de la protagonista, pero quizás por eso mismo se deja leer más fácilmente desde la perspectiva autobiográfica. Enseguida, entra en escena otra mujer cuya descripción desde el inicio es inmisericorde: “Para ser autora de una tesis parecía demasiado vieja” (141), pero también, contundentemente, es “rubia, maciza”. Frente a eso, la imagen de Ángela cuando se encuentran, está marcada por la inseguridad: “corrió a lavarse las manos y cambiarse las zapatillas embarradas” (141)

Lo que le interesa de “José” a esa rubia maciza es su apoyo a la causa política que ella defiende (“Se tuteaban. Camaradas. Compañeros, se decía ahora”, 141). El comentario metalingüístico (“se decía”) marca una distancia que ya no hará sino agrandarse a lo largo del relato. En el momento de la despedida, la tensión entre esa “rubia maciza” y la “mujer legítima” se hace explícita y sirve para ofrecer un autorretrato visto por ojos ajenos: “Al irse, la rubia la saludó con una sonrisa amable, pero poniéndola en su sitio, se lo leyó en los ojos: “Una buena mujer, atenta a la cocina, refugiada en sus lecturas estetizantes para protegerse del furor del mundo.”” (141) Así cree Ángela que la ven los otros, corroborando en parte su propia imagen: esas “lecturas estetizantes” son otro modo de decir la ignorancia de “la propia sensualidad”; y ese “furor del mundo” es lo que se escondía bajo la agresión de las piedras del camino que abría el relato.

Sin embargo, los rasgos de Ángela que la opondrán a la otra mujer, más allá o antes de su pulsión “estetizante”, tienen que ver con lo que podría considerarse su autenticidad (rasgo que había aparecido en otros textos), representada ahora por la cercanía explícita a la tierra (las zapatillas “embarradas”; o el hecho de que, con ocasión de otra visita de la rival, Ángela “decidió no darse por enterada y siguió removiendo la tierra”, 141). Si es capaz de asumir como propia —aun proyectándola sobre ojos ajenos— la tensión *esteticismo / sensualidad*, ahora ofrece como defensa la oposición *naturaleza-autenticidad / política-hipocresía*.

En ese mismo esquema encaja la circunstancia de que a Ángela le gusten las flores. Suele comprarlas en el mercado del pueblo. Pero, muy significativamente, ese gesto se carga de un

provinciano, gris, casi infernal a fuerza de mediocre” (149). Y el hiperintelectualismo coincide con el hecho de que para apreciar la “belleza un poco disparatada” de la catedral de esa ciudad haya de recurrir a subrayar su “aire a lo Cocteau” (149).

significado político, acaso imprevisible en el momento de la escritura, pues afecta a cuestiones de género, en concreto a la relación de la mujer con el dinero³⁹:

José la miraba comprar sin criticarla nunca, pero sin entusiasmarse; y eso seguía inhibiéndola. ¿Por qué sería que las mujeres, aunque se ganaran la vida, no se atrevían a gastar con la prodigalidad de los hombres? En tiempos en que no les sobraba el dinero, José salía y volvía con cinco o seis discos. A Ángela le parecía maravilloso animarse a tanto; ella necesitaba justificarse. “Supongo que la economía de la casa”, pensó, “acostumbra a las mujeres a reflexionar cada vez que están por comprar algo que no es necesario para la vida común”. Su madre le había metido en la cabeza la necesidad de ser autónoma, pero ¿lo era? Sí, en el sentido de que se ganaba la vida a la par de José; pero no usaba el dinero como si fuera de ella. (141-142)

En la entrevista incluida en el libro, Bernárdez parece lamentar haber asumido de forma demasiado acrítica esos “roles de género”⁴⁰. En el relato, esto tiene, sin embargo, una clara función dramática, porque la tensión se establece con “otro tipo” de mujer, y José parece una pieza que se desplaza automáticamente de un polo a otro, sin darse demasiada cuenta, no tanta como Ángela, en cualquier caso.

El vínculo de José con la actividad política va a ir distanciándolo de Ángela cada vez más. Una vez de regreso al hogar habitual, ella se va a ir definiendo por contraste: “El coraje de los demás la admiraba. La sola idea de correr perseguida por un policía montado la hacía temblar” (142). José irá acercándose hacia esos “demás”, pero Ángela —en un gesto anticipatorio— anuncia que el cambio no será esencial: “muchas cosas mueren, muchas nacen, pero ciertos hábitos resisten a todos los cataclismos, son nuestra esencia aparentemente frágil, pero oh cuán tenaz” (143). Ángela —igual que Bernárdez— seguirá presentándose como alguien de carácter mucho más moderado y adaptable:

Cuando llegaron a la ciudad, la casa tan querida le pareció a Ángela mezquina de espacio y de luz. La deprimió pensar que se acostumbraría y en 24 horas volvería a encontrarla amable, acogedora, a su medida, como decían todos, como si su medida fuera la buena y en esa armonía residiera el máximo encanto de una casa. (143)

La asociación entre mujer y casa es tradicional, y a Ángela parece costarle reconocer que está de acuerdo con ese vínculo. En cualquier caso, ella, como mujer, se queda lejos de la calle, pero también de otras “casas, donde [...] se sentía fuera de lugar [...], lejos, muy lejos de José, que hablaba animadamente con la dueña de casa” (143). El mundo de lo privado parece estar escindiéndose en dos tipos de casas, y, consecuentemente, en dos tipos de dueñas.

39. A este respecto podrían señalarse pasajes muy significativos de la correspondencia cortazariana en los que habla de dinero con Bernárdez (Mesa Gancedo 2015)

40. “[En mi juventud] Una escritora era un poco sospechosa. Primero, podía ser de una moral discutible —ahora parece ridículo pero en aquellos tiempos no lo era—; segundo, se metía en un terreno que no era para las mujeres, que tenían otros terrenos, igualmente respetables —porque no es que se los despreciara—, pero distintos. Yo siempre reaccioné contra esa actitud, pero en el fondo pesaba mucho sobre mí” (261).

La distancia entre los protagonistas alcanzará también al idioma, según ya se anticipó antes (con el comentario al repentino “compañeros”): cuando José habla reiteradamente del “pueblo” como la razón que justifica la acción política, “ella lo miraba sin complacencia, preguntándole qué era esa entidad que sólo tenía para ella una existencia verbal desprestigiada por tantos discursos oídos en su primera juventud, y que ni siquiera entonces la había convencido” (144). Su juventud (y la de José-Cortázar) habrá sido el momento del auge peronista, contra el que alzaron ambos (es sabido) ese “escepticismo aristocrático” (144), que Ángela aún asume, pero que José ha sustituido por una “fe”. Si al pronunciar esa palabra “pueblo”, perteneciente al idiolecto común de la lengua materna, Ángela todavía cree percibir en José “un poco de vergüenza”, no ocurre lo mismo cuando él utiliza sin mediación una abreviatura francesa usual en el momento para referirse a “la *manif*” que lo había entusiasmado. Ángela juzga, de nuevo, sin complacencia: “usó la palabra; a ella le pareció una concesión lamentable a la moda izquierdosa” (144). Ese “fervor revolucionario” es ya la manifestación de la distancia absoluta, en la que reaparece la caracterización de José como un personaje que se ha infantilizado sorprendentemente a ojos de Ángela. Si podía comprender irónicamente al niño “de un año con una docena de madres” en que se convertía gracias a la reacción frente a su obra, la respuesta ahora es otra:

Le dio un poco de pena y al mismo tiempo envidia esa ingenuidad, esa capacidad para creer a una edad en que todas las esperanzas parecen en general perdidas y uno se refugia en ciertas costumbres gratas para el interesado, inofensivas para los demás. (144)

El desencanto, el escepticismo, las “costumbres gratas”, ya no son compartidos. Y entonces comienza el desenlace. Hay un giro narrativo que parece una autocondena, y es, justamente en su simpleza, lo más logrado del cuento, la precipitación insinuada de una resolución que se entiende como inevitable. Ángela sabe que esa transformación se debe a la influencia de aquella rubia (“oportunist”, 144), y tras esa condena privada del infantilismo de su marido, hace lo que parece una apuesta arriesgada y, desde el punto de vista que aquí propongo, un ejercicio de *desencubrimiento*: “—Podrías invitarla a casa —le dijo, quizá porque se sentía culpable de su malignidad” (144). Ese sentimiento de culpa —provocado por una posible intención oculta— está también relacionado con el *rol* de género del que Ángela no ha podido desprenderse, como se vio antes. José, en su ingenuidad, acepta la propuesta; y el final del relato ya parece una mascarada, una farsa plenamente consciente por parte de quien la ha urdido:

Y vino nomás. Ángela se puso un postizo. U.K. le sonrió con conmisericordia y ella se sintió totalmente ridícula. Durante todo el rato que pasaron bebiendo, tuvo la impresión de ser una provinciana pacata y melindrosa, arreglada con cursilería frente a una especie de duquesa de Alba de la *gauche dorée* [...] (145)⁴¹

41. Al respecto es muy interesante comparar esa referencia a una “duquesa roja”, con el retrato que hace Bernárdez en su crónica de un viaje a Sanlúcar de Barrameda (en 1989) de otra “duquesa roja”, en este caso real, y mucho más fascinante para ella, al parecer, la de Medina Sidonia: “La presentación fue en condiciones un poco desconcertantes: en lo alto de la escalera oímos tirar de la cadena de un váter y vimos salir del reducto a la propia duquesa. / [...] la duquesa, con su suéter rojo lleno de larapatas y sus viejos pantalones reveladores de sus piernas de pájaro, era como la fachada de su palacio y como Caridad: aristocrática y simple, familiar y distante” (163-164).

El ridículo, sin duda, es solamente íntimo: Ángela sabe estar representando un papel y entiende el que representan los otros, quienes, por su parte, en cambio no saben que están actuando. Esa falsa duquesa está “tan” convencida “de poseer [una “clase”] que transmite su convicción a los demás”. En ese final, Ángela es la única que no se engaña, aunque lo enuncia con un distanciamiento nuevamente irónico: “A ella no, pero qué sabía ella entonces de gentes tan distinguidas” (145)⁴². Sabía mucho, claramente, mucho más que el “ingenuo” José, que “tenía el fervor de los que aceptan los milagros con alegría” (145). El final absoluto es melancólico: ese fervor añorado, del que sin duda Bernárdez supo disfrutar, es el mismo que, paradójicamente, en ese momento los distancia.

7 - “¿Quién fue Aurora Bernárdez?” El autorretrato para / desde otro

El título del prólogo al volumen suscita la cuestión que ha desencadenado mi análisis: “¿quién fue Aurora Bernárdez?”. El sujeto que se desprende de estos textos es un “yo” des-ocultado, una tercera persona, un “quién”, que adoptaba esa máscara gramatical en algunos poemas y en un relato muy significativo, y que poco a poco va a ir desencubriéndose, en otros poemas, y, finalmente, en una entrevista⁴³ en la que ese desdoblamiento se disimula, pero es irreductible: el yo de la enunciación (el que responde) no es el yo del enunciado (de quien se responde).

El editor resume en las pocas páginas introductorias muy bien el perfil de esos dos sujetos (yo / ella), trenzando las características de una y otra: “Aurora fue una muchacha de Buenos Aires” (7); “Fue una lectora precoz y constante” (7); “Nunca me fue mal”. Esta expresión, que ella utiliza en la conversación, retrata su carácter” (10); “ella se mantuvo en toda circunstancia como la joven que nunca dejó de ser: sonriente, elegante, literaria, conversadora... pero también secreta, para adentro” (10). El origen; la actividad; la actitud ante la vida; la relación con el tiempo...: esos son los rasgos que la entrevista va a ir desgranando, en un autorretrato para otro, un destinatario único (no concedió ninguna otra entrevista semejante), privilegiado y afectivamente cercano. Las dos primeras palabras de ese prólogo deben incorporarse también a la respuesta sobre quién fue Aurora Bernárdez: “Mi amiga...”.

Los rasgos personales que Bernárdez revela en esas conversaciones son muy numerosos; ratifican los que se han detectado en su escritura y añaden información inédita. Por otro lado, el hecho de que se trate de una entrevista grabada confiere a esas declaraciones una entidad distinta de los textos con que he trabajado hasta ahora⁴⁴. La organización de la transcripción quiere respetar una cronología de la memoria y, por tanto, se empiezan acumulando detalles que configuran un

42. De nuevo, este pasaje suscita una especie de doble ironía simétrica, si se coteja con otra línea de la crónica citada en la nota anterior: “Supimos que había una visita guiada del palacio y un archivo que no se visitaba pero que, dada nuestra distinción, la duquesa estaba dispuesta a mostrarnos” (163).

43. Que, no obstante, ha de ser anterior a la propia composición del volumen, por lo que su efecto tiene que ver con su disposición final, no con el proceso de producción.

44. Desde luego, cabría realizar una comparación exhaustiva del texto de la transcripción y de la versión filmada, en la que el “quién fue” es también respondido por las imágenes y por la voz.

autorretrato de infancia, recordado (y conscientemente mediatizado: “ya no sé bien si soy yo la que recuerdo o si me lo han contado”, 201). Entre esos rasgos está el hecho de haber aprendido a hablar gallego antes que español (201), la estrecha relación de protección hacia su hermano menor, Mariano (202) o su carácter de “varonera”, según “las señoras del barrio” (esto es, que solía andar con chicos, entre sus ocho y diez años; 203).

Con la juventud llega la afirmación de independencia frente a la familia, pero más adelante vuelve sobre el tema y reconoce que siempre se sintió “protegida” en esa familia “sin demasiados conflictos” (215). También empiezan a acumularse las referencias a la inseguridad que la acompañarán toda su vida: “[...] mis ideas, que nunca fueron demasiado claras —hoy tampoco—. No sé si acerté” (204). Esa puesta en cuestión de las decisiones del pasado y esa conciencia de “no estar seguro de nada” (206) será lo más repetido en la entrevista, y consueñan con la entonación interrogativa de tantos poemas.

Después se revelan datos sobre su primera actividad profesional, desde luego poco conocidos (“era profesora de Lógica y de Psicología en una escuela nacional”, 209). Y, con la instalación en París, comienzan a menudear los rasgos de carácter: la timidez, que le dificulta primero las relaciones (y la añoranza de sus “buenos amigos” de Buenos Aires; 210, 211), así como la conciencia de precariedad y ajenidad, que serán comunes —como ya se ha visto— en sus poemas y cuadernos (“Nunca he tenido la idea de que algo es definitivo”, 211; “ya soy extranjera en cualquier parte y no es doloroso ni penoso para mí”, 212).

Esa conciencia de la fragilidad identitaria culmina más adelante en el cuestionamiento radical: “Yo siempre he tenido la sensación de que no soy yo, eso te lo puedo decir, pero no sé quién soy” (229), hasta el punto de fijar como intención ese *desencubrimiento* con palabras que citaba parcialmente en el comienzo absoluto de este ensayo: “No, no se trata de ser otra persona. Quizá sea descubrir qué es lo que soy, porque esto que veo no me parece convincente. Quizá lo que quiero... Lo que quisiera es ver qué soy, si es que algo soy, si es que soy, qué soy...” (229). Tal vez ese es el centro de la entrevista, en la medida en que tras tanta información acumulada sigue quedando en el secreto la posibilidad de responder al “quién fue”. Probablemente, Bernárdez fue alguien que siempre tenía una pregunta previa: “A lo mejor no tengo ideales. Primero quisiera saber qué quieres decir con ideal” (230). Recuérdense los versos del poema “Con humildad”, con que comenzábamos esta indagación: “¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”.

Del mismo modo, otro elemento clave de su personalidad, tal como ya se ha visto, es la relación con el pasado, que ahora le interesa destacar como liberación: “Yo no soy nostálgica. [...] Yo tampoco soy la misma que hace cincuenta años, de hecho” (258). A partir de un momento dado, sin embargo, un sujeto central de ese pasado de medio siglo primará en las respuestas: Julio Cortázar⁴⁵. En muchas ocasiones, por ello, Bernárdez se autorrepresenta a partir de esa relación: “[...] era mucho más austero que yo” (221), afirma cuando recuerda la búsqueda de su primer piso

45. Algo que parece incomodar a algunos reseñistas como Avaro: “Todo, en el libro póstumo de ella, promocionado en el nombre de él, auspicia esta inflación conyugal, cuyos alcances dan un papel algo subsidiario a los poemas, relatos y apuntes de Bernárdez”. Y zanja: “La entrevista de Fénelon también así lo pretende: se habla de él y, cuando de ella, casi siempre relativa a él. Aun cuando se trata de los escritos de Bernárdez, Fénelon pregunta así: “¿Estando al lado de Cortázar, no te vino nunca la idea de escribir?”. La respuesta debería echar por tierra el retrato de esa mujer varada en la notoriedad ajena: “El de escribir o no es un problema que, en mi caso, viene de la infancia”, es decir: mucho antes de estando o no estando con Cortázar.”

en París; compartirá con él la “obsesión” por la “presencia de la muerte” (224); gracias a él logrará saltar “unas cuantas barreras” mentales, vinculadas a “un racionalismo estrecho” (248), hasta concluir que “muchas cosas que veo ahora no las hubiera visto antes de conocerlo” (249). Se identificará Bernárdez con el modo de ser de Cortázar y hasta con el de alguno de sus personajes⁴⁶: “no estar del todo es una característica de Cortázar en el fondo, y también mía” (250); “Yo estoy peor que el Oliveira de *Rayuela*, todavía más perdida” (253); “[...] le debo a Cortázar, esa capacidad para poner distancia entre uno mismo y uno mismo” (260). Ciertamente, es un modo de definirse velándose bajo capas ajenas⁴⁷, y el autorretrato en alguna ocasión se desplaza al punto de vista cortazariano: “Cortázar pensaba que yo era perezosa, haragana” (262), afirma —sin contradecirlo— al responder a una pregunta sobre su propia actividad como escritora. En ese momento, esa respuesta funciona como encubrimiento⁴⁸ de una práctica, sin la que sería imposible siquiera aspirar a tener el autorretrato que aquí vamos reconstruyendo. La exploración del entrevistador, sin embargo, va a ir dando sus frutos: “todo el mundo escribe a escondidas”, consigue que Bernárdez le confiese (262), así como le dará también algunas claves del ocultamiento, relacionadas con la timidez y las circunstancias familiares:

No podía competir. No podía hacer lo que hacían otros porque no podía caer en el ridículo. Y creo que eso fue muy importante en mi vida. En la infancia no, pero en la adolescencia sí empieza a ser importante. Después me caso con Julio Cortázar. Tampoco podía entrar en competencia con él. [...] Me inhibía seguramente mucho. Me imponían una gran exigencia. No sé por qué me comparaba, no me puedo comparar, uno no puede compararse con nadie, es ridículo. Pero es evidente que eso es una cuestión teórica, de hecho uno se compara, de alguna manera por lo menos hasta cierto momento de la vida, después ya no. (261)

De nuevo topamos con uno de los escasos lugares en los que parece asomar una mínima disconformidad con la actitud propia: en pocas líneas se repite dos veces, con sentidos distintos, la palabra “ridículo” (la misma sensación, recuérdese, que experimenta al final la protagonista del relato “Arrancada”). Había que evitar la comparación (con el hermano) para evitar que el resultado la dejara en un lugar indecoroso. Pero enseguida otro yo —un yo maduro— lo que juzga indecoroso es el hecho mismo de la comparación, aunque se asume que esa reticencia es puramente teórica... para

46. Desde luego, no con la Maga, otro velo que Bernárdez reiteradamente se ha arrancado, con una vehemencia que en ocasiones parece no ser atendida por sus interlocutores (el propio Vargas Llosa en una conversación de 2013: *Aurora Bernárdez con Mario Vargas Llosa*). También lo hace en la entrevista de Fénelon, con una perspicacia más que notable sobre la condición del personaje literario: “Es preferible no entrar en detalles. Pero sí, podría pensar que hay algunas personas que he conocido, sobre todo una, que se parece a la Maga, desde luego yo no. Hay una parte de invención en todo personaje y hay una parte que está tomada de la realidad, lo cual es normal, pero no quiere decir que sea un retrato. La gente se olvida de que el personaje es alguien diferente: está hecho de palabras y las personas no, que yo sepa” (241).

47. Algo que establece una diferencia radical es la relación con la política, que siempre le fue ajena (como a la protagonista de “Arrancada”), pero que en ocasiones, inevitablemente, se cruzó en su vida, lo que la obligó a recurrir a Cortázar para intentar resolver alguna situación: “las cosas se pusieron feas en Buenos Aires, en el 73, fue terrible, tanto que me quise volver a Francia, quería volverme pero no podía y Julio estaba alarmadísimo. Logró que la Unesco interviniera y finalmente pude salir” (259).

48. Es sabido que Bernárdez siempre esquivó esa pregunta: puede verse en el vídeo de la conversación con Vargas Llosa.

inmediatamente situarse en un “después de cierto momento”, más allá, entonces, de un límite, en el que —por razones que no se explican— esa no-comparación sí puede —paradójicamente— realizarse. El proceso es sumamente significativo: la comparación —que es un medio de autorrepresentarse— existe, pero oculta. Sólo *después* de un momento indeterminado ese gesto *des-aparece*, y es entonces —cabe postular— cuando surge la oportunidad de *desencubrir* una muestra de esa actividad secreta: la escritura.

En cualquier caso, la relación con Cortázar es inequívocamente, tópicamente pigmaliónica: Bernárdez se reconoce “bastante ignorante” (266), “mejor maestro que él no sé si hubiera encontrado” (279). Pero no pueden dejar de resonar, de nuevo, insidiosamente ahora, los versos: “¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”. Y así reconoce también la singularísima relación que mantuvieron:

[...] sobrevivió siempre no sólo una amistad; es otra cosa: un afecto, una forma de amor —para hablar de una palabra también que da un poco de vergüenza mencionar—, una forma de solidaridad o de lealtad que uno puede tener con muy pocas personas, quizá con la madre y con alguien como fue para mí Julio y como fui yo para él. (273)

Una relación, que, en definitiva, pertenece al orden del misterio: “no hubo una ruptura en esa relación, gracias a Dios. Ni para él ni para mí. [...] No puedo explicármelo” (273). La afirmación⁴⁹ de que, a partir de un momento dado Cortázar “vivió para afuera” mientras ella siguió “viviendo para adentro” parece simplemente una mínima perturbación en la esencia misteriosa de esa relación. Pero ese contraste resulta una buena imagen para sintetizar la dinámica existencial del (des)encubrimiento que he querido desarrollar en este trabajo: si el vínculo cortazariano fue durante mucho tiempo el punto de proyección desde y hacia la figura de Aurora Bernárdez, constituyó también un velo que quizás el incipiente acceso a la propia palabra de la autora permita empezar a retirar.

Bibliografía

- AVARO Nora, “Aurora Bernárdez. Una vocación tocada por el secreto”. *Clarín. Revista* N.º 13/9/2017.
- BERNÁRDEZ, Aurora, *El libro de Aurora*, Madrid, Alfaguara, 2017.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, 3 vols. Madrid, Alfaguara, 1994.
- , *Diario de Andrés Fava*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- , *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- , *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- , *Obra completa/ 4. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- , *Cartas*, 5 vols., Madrid, Alfaguara, 2012.

49. No incluida en la entrevista, sino sólo citada entre comillas en la introducción: “[...] a partir del terrible 1968, “Julio fue un hombre para afuera mientras yo seguí siendo para adentro”” (8).

- CORTÉS-BOUSSAC, Andrea, "Heidegger en Latinoamérica", *Civilizar Revista electrónica de difusión científica*, 10, www.usergioarboleda.edu.co/civilizar (Última consulta: 10/10/2020)
- CRUZ, Juan, "Aurora Bernárdez escapa del silencio", *El País*, 15/6/2017.
- DE MAN, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en *Anthropos*. Número extra: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, 1991 págs. 113-118.
- DEBAT, Laureano, "Escritos de Aurora Bernárdez, mujer de Cortázar y su cómplice en todo", *Clarín*, 24/6/2017.
- ETCHEVERRY, Luis María, *El salto abismal: Martin Heidegger en Antonio Di Benedetto, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, Buenos Aires, Mediarte Estudios, 2015.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- FORN, Juan, "Un papelito doblado en cuatro", *Página 12*, 14/10/2018.
- GABBAY, Cynthia, *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: De la lírica al diálogo*, Buenos Aires, Edivim, 2018.
- HEIDEGGER, Martin, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud y soledad*, trad. de Alberto Ciria, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- , *De la esencia de la verdad*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2007.
- , "El origen de la obra de arte", *Caminos de bosque*, trad. de Arturo Leyte y Helena Cortés, Madrid, Alianza, 2010 págs. 11-62.
- HERRÁEZ, Miguel, "La rayuela de Aurora Bernárdez", *Revista de Letras*, 12/7/2017.
- LAFLEUR, Héctor R. (et al.), *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, América Latina, 1962
- LONDOÑO, Nataly, "La obra desconocida de Aurora Bernárdez", *Revista Arcadia*, 19/9/2017. www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/vivir-hacia-adentro-libro-de-la-escritora-aurora-bernardez/65671/# (Última consulta: 10/10/2020).
- MARLING, William, *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford University Press, 2016.
- MARTÍNEZ GARNICA, Armando, "Crónica de la recepción de Heidegger en Hispanoamérica", *Revista de Santander*, 1, 2006, págs. 102-125.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La obra poética de Julio Cortázar*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1997.
- , "Hablando en plata. Apuntes contables en la correspondencia cortazariana", en *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, ed. de Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat, Paris, L'Harmattan, 2015, págs. 127-184.
- MEW, Charlotte, *Algunas formas de amor*, trad. de Ángeles de los Santos, Cáceres, Periférica, 2019.
- NÉSPOLO, Matías, "La autora oculta tras un cronopio", *El Mundo*, 3/8/2017.
- PINHEIRO MACHADO, Roberto, "El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar", *Revista Letras*, 66, 2005, págs. 111-126.
- RALÓN, Laureano, "El paradigma de la lucidez en la narrativa de Julio Cortázar", *Anales de literatura hispanoamericana*, 47, 2018, págs. 455-471.
- ROMANO, Eduardo, "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista "Sur"", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, octubre-diciembre, 1980, págs. 106-138.
- RUBIO, Roberto, "La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes", *Ideas y Valores*, 66: 163, 2017, págs. 273-298.

RUVITUSO, Clara, “La recepción de Heidegger en la Argentina peronista (1946-1955). Cuatro casos contrapuestos”, en Piovani, Juan/ Ruvituso, Clara/ Werz, Nikolaus (ed.) *Transiciones, Memorias e Identidades en Europa y América Latina*, Frankfurt am Main/ Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2016, págs. 245-268.

VARGAS LLOSA, Mario, “La trompeta de Deyá”, en Cortázar, Julio, *Cuentos completos /1*, Madrid, Alfaguara, 1994, págs. 13-23.

—, “La muerte de Aurora”, *El País*, 16/11/2014.

VV.AA. *Julio Cortázar / Aurora Bernárdez. Un (re)encuentro con Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. 2006

Material audiovisual

Aurora Bernárdez en nuestro recuerdo. Homenaje a dos años de su muerte, Centro de Arte Moderno, Madrid, 8/11/2016. youtu.be/xMNCdRH1cwk (Última consulta: 10/10/2020).

Aurora Bernárdez con Mario Vargas Llosa. Curso Cortázar y el 'boom' latinoamericano, Madrid, Universidad Complutense - Cátedra Vargas Llosa, 3/7/2013. youtu.be/CbmX7OgBhdo (Última consulta: 10/10/2020)

FÉNELON, Philippe, *La vuelta al día*, Zabak Production, 2013 (Ficha completa: habanafilmfestival.com/filme/la-vuelta-al-dia).