

# Cortázar, Silva, Tomasello y Jonquières

## Obras conjuntas

**Joaquín Almeida**

jalmmedios@yahoo.com

Facultad de Bellas Artes y Facultad de Periodismo  
Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### Resumen

En este artículo se trabaja sobre las obras conjuntas realizadas por el escritor Julio Cortázar y por los artistas plásticos Julio Silva, Luis Tomasello y Eduardo Jonquières, quienes además mantuvieron una fuerte relación de amistad con el escritor. A lo largo del texto, se analizarán las formas en se produjeron esas obras conjuntas y las diferencias y las similitudes que tuvieron.

### Palabras clave

libro objeto, arte, literatura

Julio Cortázar mantuvo a lo largo de su vida una fuerte relación de amistad con varios artistas plásticos que ejercieron una atracción particular en el escritor y viceversa. Esa unión de miradas y de energías creativas derivó en obras producidas en conjunto que significaron un momento importante en las carreras profesionales del escritor y de sus amigos, los pintores.

En el presente artículo se analiza la relación creativa entre Julio Cortázar y los artistas plásticos Julio Silva, Luis Tomasello y Eduardo Jonquières. En los productos culturales que Cortázar realizó con cada uno de ellos se ven elementos en común, pero, también, diferencias, ya que las fuertes individualidades determinaron modos de acción diversos.

### Julio Silva

Nació en Entre Ríos en 1930. Su familia se desplazó muy pronto a Buenos Aires. En la escuela primaria tuvo como profesor a Leopoldo Marechal, quien lo animó a seguir su inclinación por las artes plásticas (Silva, 2012). En 1950 ingresó al taller de Juan Batlle Planas, con quien se introdujo en los imaginarios del surrealismo. En su estudio de la calle Esmeralda empezó a pintar y, en una pensión ubicada en el barrio de Belgrano, comenzó los arreglos para instalarse en la capital de las artes plásticas del momento: París. Durante los primeros años sus obras se movieron entre la figuración, el surrealismo y la metafísica. Aún no había descubierto sus figuras inquietas, ni el trazo libre que lo caracteriza.

Al poco tiempo de su arribo a Francia, en 1955, y a través de Saúl Yurkievich conoció a Julio Cortázar a quien leía en la Argentina (Bonet Planes, 2013). *Bestiario* había sido editado en 1951. En ese momento, el diseño de las tapas de

este libro no dejaba conforme ni al lector Silva, ni al escritor, quien comenzó a consultarlo sobre su próxima novela. Al respecto, Silva explica:

Fui a visitarlo con un pretexto cualquiera, porque en 1955 Cortázar no estaba tan solicitado como en los últimos años de su vida. Él era un solitario y con la gente que se le acercaba era muy amable [...]. El caso aquí es que nos fuimos acercando, poco a poco, me dio a leer la versión original de *Rayuela* y yo me quedé como si te dan una bomba y no sabes cómo desarmarla. Me quedé quince días sentado en una silla sin saber qué hacer, no trabajé (Chávez, 2008).

Cortázar le solicitó ayuda a Silva para resolver las cuestiones de diseño de la novela *Rayuela*, que sería editada en 1963, a la que había imaginado con una tapa en la que se representara una rayuela dibujada con tiza, como la dibujan los niños en las calles de los barrios para jugar<sup>1</sup>. Así comenzó una de las formas de trabajo conjunto entre Silva y Cortázar, el gráfico, que se vería plasmada en varios libros del escritor, así como en sus diferentes ediciones. Pero hubo otra forma de compartir el amor por la amistad, por la literatura y por las artes plásticas.

En 1966 encararon juntos *Les discours du Pince-gueule*, la primera obra escrita por Cortázar en francés. Editado por Michel Cassé, era un libro de artista de 19 páginas, con litografías originales de Silva y con una tirada de 100 ejemplares firmados por el escritor y por el pintor. Este libro estaba compuesto de textos breves:

On dessine une petite étoile  
Et non et non et non  
Façon très simple de détruire une ville  
Petit déjeuner  
Refusé par Maggy et même par Knorr

On est plus conditionné qu'on pense  
Tout ira bien jusqu'au jour où  
Valse viennoise (à l'Opéra café)  
Où j'habite  
La protection inutile  
Des choix insolites  
Discours du Pince-gueule  
Cortázar & Silva, 2002).

Varios de los textos aparecieron, luego, en otros libros de Cortázar, como en *La Vuelta al día en ochenta mundos* y en *Último round*. En éste último se reprodujo, traducido seguramente por su autor, el texto *Les discours du Pince-gueule* como *Los discursos del Pincha jeta*.

Julio Silva y yo estamos haciendo un libro en común, una de estas carpetas para bibliófilos en papel japonés, etc. Julio pone una serie de litografías que me gustan mucho, y este otro Julio se divierte aportando pequeños textos en francés que llevan títulos tales como *Le discours du pince-gueule* y *Comme quoi on est très handicapé par les jaguars*. Supongo que el libro aparecerá hacia mayo, y que no lo comprará nadie, mais les deux Jules s'amuseront comme des fous<sup>2</sup> (Cortázar, 2012).

Posteriormente, la editorial Fata Morgana realizó una nueva edición, en 2002, pero de carácter regular, con una tirada mayor, que incluía un texto de Silva.

Al final del verano de 1965, Julio Cortázar me trajo una docena de textos que componían *Les discours du Pince-gueule* que había escrito en Saignon<sup>3</sup>, en Vaucluse. Era la primera vez que escribía directamente en francés un texto destinado a ser editado, alejando de esta manera de su lengua vernácula esas páginas ahora impregnadas de la lavanda de Lubéron (Cortázar & Silva, 2002).

<sup>1</sup> Los arreglos y las discusiones se hacían, en ese momento, por carta o por teléfono. Incluso las correcciones de libros completos debían enviarse de manera postal, que era muy costoso

<sup>2</sup> "Pero los dos Julios se divierten como locos".

<sup>3</sup> Pueblo de Francia donde Cortázar y Tomasello tenían casas de veraneo.

De esta manera, comenzó una colaboración diferente a la de *Rayuela*: la obra del Silva conformaba un solo núcleo con la obra del Cortázar. Ya no pensaban en cuestiones de diseño, sino que era un concepto diferente de obra, en la que el pintor y el escritor se acompañaban mutuamente.

1966 también fue el año de la primera edición de *Todos los fuegos el fuego*. En este caso, Cortázar volvió a consultar a su amigo. El resultado fue una de las más interesantes propuestas: un pasadizo de un lugar a otro. Esto surgió porque, para la carátula del libro, Silva pensó en el cuento “El otro cielo”, en el que un personaje transita del Pasaje Güemes<sup>4</sup> (ubicado en la ciudad de Buenos Aires) a la Galería Vivienne (en París)<sup>5</sup>. De este modo, una imagen del pasaje en la tapa se relacionaba con otra de la galería en la contratapa. Las letras de título se leían espejadas en esa contratapa y un filtro rojo teñía a ambas imágenes.

El editor Francisco Porrúa lo recuerda y explica:

Había que decidir la carátula y un día pensé [...] en ese cuento, “El otro cielo”, en que se entra en el Pasaje Güemes y se sale en la Galería Vivienne, y entonces le escribí y le dije que me parecía que en la portada podíamos poner una fotografía de la galería de entrada, y en la contratapa la otra. Él, mientras tanto, me estaba escribiendo otra carta, se cruzaron en el aire, donde me contaba que el dibujante Julio Silva, un argentino que vive en París, le había propuesto que pusieran en la primera carátula el Pasaje Güemes y... etcétera. Absolutamente lo mismo (Álvarez Garriga, 2000).

Al año siguiente, en 1967, los dos artistas encararon un nuevo proyecto en el que ambos desplegaron toda su libertad creativa: *La vuelta al día en ochenta mundos*. En esta obra se con-

jugaron textos breves de Cortázar con grabados del Siglo XIX, imágenes de libros de Julio Verne, fotografías contemporáneas y dibujos de Silva. La tarea era como un juego para ambos; la tijera y la cinta hacían uso libre de las revistas y de los libros leídos en la infancia o encontrados en la biblioteca. En este momento aparecieron “los Julios”. En el texto “Un Julio habla de otro Julio”, se puede leer:

Se conocen tan bien, se han habituado tanto a ser Julio [...] que de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta de que el libro avanza y que no ha dicho nada del otro, de ése que recibe los papeles, los mira primero como si fuesen objetos exclusivamente mensurables, pegables y diagramables, y después, cuando se queda solo, empieza a leerlos y cada tanto, muchos días después, entre dos cigarrillos, dice una frase o deja caer una alusión para que este Julio lápiz sepa que también él conoce el libro desde adentro y que le gusta. Por eso este Julio lápiz siente ahora que tiene que decir algo sobre Julio Silva [...] (Cortázar, 1967).

Sin embargo, el trabajo conjunto, si bien agradable, tuvo sus ecos problemáticos en rezongos de Silva y en un apodo que Cortázar hizo aparecer en sus cartas: “El Patrón”. Sobre los avances, Cortázar le cuenta a Jonquieres: “El libro va teniendo de todo: criminología, pequeños cuentos, *mirabilia*, en fin, un almanaque. Creo que te dije que se llamará *La vuelta al día en ochenta mundos*” (Cortázar, 2010).

En este libro la diagramación no se pensó, solamente, por una idea de Cortázar, como sucedió con *Rayuela*, sino que la selección llegó por un trabajo conjunto y por un entendimiento muto, aunque con los límites y con los alcances que proporciona el texto de Cortázar. Una continui-

<sup>4</sup> También conocido como Galería General Güemes. Es un edificio inaugurado en 1915 que posee un pasaje peatonal interior que une la calle Florida con la calle San Martín.

<sup>5</sup> La Galerie Vivienne, de París, tiene salidas por la rue Vivienne, rue de la-Banque y rue des Petits-Champs.

dad entre imagen y texto que se puede realizar directamente o de forma aleatoria, sin ataduras.

En los 60 Silva desarrolló sus fantasías surrealistas, plagadas de seres en constante movimiento, actores de un teatro inventado que se mueven entre selvas, hojas gigantes, monstruos juguetones. A estos años (y también a los 70) pertenecen la mayoría de las obras realizadas con temperas y con tinta (que son más de 80) sobre diferentes tipos de papel; salvo dos –que tienen grandes dimensiones–, realizadas con óleo sobre tela, que atesora el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA) y que fueran donadas por el artista.

Con el libro *62 Modelo para armar* la colaboración de Silva regresó para diseñar la sobrecubierta del libro, editado en 1968. La carátula era negra, con un recuadro rojo que en su interior contenía impresas letras negras y blancas. La sobrecubierta tenía el diseño de un detalle de un mapa de París que, hacia los bordes, se desdibujaba con trazos de Silva, como si la ciudad estuviera siendo inventada.

Incansables, en 1969, se sumergieron en un nuevo experimento: *Último Round*. Este libro tenía la particularidad de estar impreso en dos pisos –uno inferior, más angosto; y otro superior, más ancho–, que podían leerse independientemente; incluso, tenían sus propios índices, lo que permitía hacer infinitas combinaciones entre textos e imágenes. La tapa era la representación de un diario formato sábana, con “Ultimo Round” escrito como titular catástrofe al que debajo le seguía el texto, en tres columnas, al estilo de los diarios de la época. La impresión era muy difícil, en esos tiempos, para los requerimientos del equipo. Al respecto, contó Silva: “Lo pudimos imprimir en Italia donde estaba más avanzada la tecnología, y la calidad del papel nos permitía imprimir fotos” (Chávez, 2008)<sup>6</sup>.

En uno de los textos de este libro, titulado “Uno de los tantos días en Saignon”, que se refiere al pueblo francés donde Cortázar y Tomasello tenían sus casas de veraneo, se puede leer:

12.25. Por el sendero del pueblo viene bajando Julio Silva que lleva ya cuatro días viviendo en casa y en ese tiempo se las ha arreglado para pintar diez cuadros, sin contar la gastronomía que él es capaz de potenciar a alturas dignas de ese sultán persa (Cortázar, 2010).

Acompañaban al texto fotografías de Silva pintando en la casa y del pueblo medieval, construido con piedras. El libro cuenta, también, con una serie de fotografías tomadas a una muñeca –que los autores pusieron en una cama– con poses sugestivas y que luego desmembraron. Luego de la sesión de fotos, sus autores se sintieron incómodos, como si hubieran realizado un acto de perversidad sin retorno posible.

Con *Silvalandia* llegó, en 1975, una forma de colaboración diferente a las anteriores, ya que esta vez fue Cortázar quien escribió textos basados en los dibujos de Silva. A partir de ellos, el escritor ideó un mundo que se fusionó con el imaginario del pintor, una obra en la que ellos mismos fueron cronistas.

En este libro, un dibujo con dos figuras en tonos azules ilustraba la tapa. Una de ellas, más grande, semejava una flor con una amplia sonrisa; la otra, más pequeña, se ubicaba abajo, quizás sosteniendo a la mayor. Sobre ambas, Cortázar escribió en el primer capítulo que se titula “¿Quién es quién en Silvalandia?”:

Ah, pero en Silvalandia es diferente. En Silvalandia es muy diferente porque las astutas criaturas que allí habitan pasan gran parte de su tiempo entregadas a la tarea de reírse, y toda ocasión les pare-

<sup>6</sup> La edición de 2010 fue impresa en China.

<sup>7</sup> París está dividido en veinte distritos (arrondissement).

ce buena para revolcarse entre carcajadas de múltiples colores. La primera prueba la proporciona la portada de su libro, en la que dos de ellas se han puesto debajo de los nombres de los Julios, sus cronistas, con la maligna intención de jorobarlos. Fíjese bien antes de entrar en *Silvalandia*, tenemos el deber de advertírselo: los desprevenidos, los inocentes pensarán que el más alto representa a Silva y el chiquito a Cortázar. ¿Qué se puede hacer contra tanta travesura? (Cortázar & Silva, 1977).

El motivo de ese dibujo se repetía en el final del libro. Estaba allí el pequeño, pero el grande creció aún más, se desarrolló como en una sucesión de círculos. Y si lo vemos con atención, es el mismo que aparece en la tumba de Cortázar en el cementerio de Montparnasse, pero en este caso, realizado con mármol. La tumba, diseñada por Luis Tomasello, está ejecutada en mármol blanco y dividida en dos. En una parte se lee “Carol Dunlop”, esposa de Cortázar, fallecida en 1982; en la otra, figura el nombre del escritor, que murió dos años después que ella. Sobre ambas se levanta una pequeña escultura, diferente en estilo, que replica al personaje del final de *Silvalandia*. Juego imaginativo de adultos, *Silvalandia* soñó con ser un libro infantil, un desfile de colores, de cuentos y de alegría.

En 1978 Cortázar le pidió a Silva la diagramación del libro *Territorios*, que buscaba homenajear a 18 artistas que él había admirado y sobre los que había escrito. Entre ellos, los artistas plásticos Pierre Alechinsky, Leopoldo Nóvoa, Antonio Saura, Leopoldo Torres Agüero, Hugo Demarco, Luis Tomasello, Julio Silva y las fotógrafas Sara Facio y Alicia D’Amico. El libro contenía imágenes de los artistas y de sus obras, junto con textos y con poemas escritos por Julio Cortázar en otros momentos, como, por ejemplo, para el catálogo de una muestra o, en el caso de Silva, en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Julio Silva colaboró, con alguna de sus obras, en sucesivas reediciones de libros de Cortázar, pero después de este libro no trabajaron en proyectos conjuntos, uno a la par del otro.

## Luis Tomasello

Dos años después, en 1980, Julio Cortázar se embarcó en nuevo proyecto con un artista plástico, esta vez con su amigo Luis Tomasello.

Tomasello nació en 1915 en la ciudad de La Plata. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En sus primeras obras se vislumbra el interés por el volumen de los cuerpos, por el estudio de la obra de Cezanne y, de allí en adelante, por las vanguardias geométricas.

Interesado en conocer a los maestros directamente, realizó un primer viaje a Europa en 1951. A su regreso, participó del núcleo fundacional del Salón Arte Nuevo, de Buenos Aires, junto con Virgilio Villalba, Gregorio Vardánega, Carmelo Arden Quin, Manuel Álvarez, Martín Blaszko, Ana Sacerdote y Tomás Monteleone “Tomas”. Participó en varias muestras colectivas y en 1957 partió definitivamente a París para establecerse. De familia de constructores, Tomasello tenía conocimientos que le permitían ganarse la vida con pequeños trabajos de albañilería o de pintura. Así fue como conoció a Julio Cortázar. Tomasello realizó algunos trabajos en la casa que el escritor tenía en el 15<sup>ème</sup> arrondissement<sup>7</sup>, de París, y en la que su viuda, Aurora Bernárdez, todavía vive. Construyó unos muebles en la cocina, que todavía existen, y realizó trabajos de pintura en

En el primer departamento de París, al volver de Italia, fue que conocimos a Tomasello. Me parecía tan triste París en 1952 que nos fuimos a Italia a traducir la obra de Poe. Luego, con el dinero de esas traducciones y unas más, compramos en 1960 el departamento. Él lo pintó y armó, además, la cocina, las puertas. Éramos todos muy pobres en esa época, pero no nos dábamos cuenta. Ese departamento es en el que todavía vivo (Almeida, 2012a).

De esta forma, comenzó una amistad que duró toda la vida. “Mi relación con Julio fue fundamental en mi vida –explicó Tomasello–. Yo no

soy un intelectual, pero la conversación con él era tan agradable, que cada vez que lo veía, yo salía nuevo” (Almeida, 2012b).

Fue en Francia donde Tomasello comenzó a trabajar el arte cinético. En sus obras lo fundamental era la luz y el cambio que se originaba al trasladarse el espectador frente a la obra. En 1980, el editor suizo Sybil Albers lo convocó para realizar un libro y Tomasello propuso a Cortázar. Del trabajo de ambos surgió *Un elogio del tres*.

Yo primero hice el dibujo en una hoja usando los tres colores primarios. Arriba de la hoja, una barrita en pintura amarilla, después el azul y después el rojo. Serían la mujer, el hombre y el hijo. Y después, en esa misma dimensión, pero en otra página, hice que esos elementos se movieran, se juntaran y se divirtieran. De ahí, Julio pensó el texto, del uno al tres, la alegría, la desgracia, toda una vida, ¿no? Y así nació ese libro. Era muy lindo trabajar con Julio, le encantaban esas cosas (Almeida, 2012b).

Cortázar y Tomasello utilizaron el mismo método que, en 1975, había sido implementado por Julio Silva y por el escritor en *Silvalandia*. Es decir, a partir de las pinturas o de los dibujos, Cortázar escribía un texto que, en este caso, fue poético. Algunas estrofas dicen:

EL DOS NO VOLVERÁ  
TAMPOCO EL UNO  
EL UNO YA NO ES UNO SOLO  
NI EL DOS ES SOLAMENTE DOS  
FUERON ORIGEN FUERON  
ACASO TAMBIÉN PENA  
(Cortázar & Tomasello, 1980)

En una carta dirigida al pintor, Cortázar comenta cómo surgió el texto fácilmente:

Trabajé como lo hago siempre en casos análogos. Miré y miré mucho tus composiciones, las tuve varios días como una baraja de póker sobre mi mesa, y cuando sentí el ritmo y vi que del UNO se pasaba al DOS, del DOS al tres y que a partir de ahí el TRES

empezaba a jugar manteniéndose siempre en tres, el texto nació solito, y el parto fue absolutamente sin dolor (Cortázar, s/f).

El libro objeto *Un elogio del tres*, se expandía en forma de acordeón y tenía una medida de 22 cm, una tirada de 100 ejemplares y todos estaban firmados por sus autores.

Trabajaron, de manera similar, en 1984, con el libro objeto *Negro el Diez*, que también fue un pedido de un editor, en este caso, de la Galerie Maximilien Goiol de París que solo deseaba hacer una tirada de diez ejemplares.

Tomasello aplicaba en sus obras el concepto de atmósfera cromoplástica, a partir del cual la luz rebota sobre una superficie pintada y refleja el color sobre un fondo blanco. Pero en los 80 exploró la ausencia total de luz en sus obras y sus posibilidades. Así nació la serie *Lumiere noir*, en la que pequeñas hendiduras generaban un negro más oscuro que la pintura. Dentro de esta serie, realizó diez serigrafías destinadas al libro objeto, que llevó a Cortázar al hospital donde estaba internado, poco antes de morir, para que él escribiera un texto basado en las obras.

La forma en que Tomasello lo cuidó en el hospital dio la talla del amigo que era. Lo veía todas las mañanas y como a mi, Julio nos veía como a una prima- vera. Con Negro el 10, Julio estaba internado y Luis le dijo de hacer algo juntos, que fue realmente una buena idea (Almeida, 2012b).

El libro estaba conformado por 10 serigrafías, acompañadas de un poema, ubicadas dentro de una caja negra. Cortázar relacionó ese hecho y el color negro, con la ruleta, para pensar el título.

Cedes a estas metamorfosis que una mano enamorada  
cumple en ti, te llenas de ritmos, hendiduras, te  
vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras  
abiertas a lo que acecha siempre del otro lado,  
máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio  
y portulano para tierras nunca abordadas, mar

petrificado en el que resbala el pez de la mirada (Cortázar; Tomasello, 1984).

Luis Tomasello explicó cómo fue el trabajo conjunto hasta el último momento:

Ya habíamos hecho el libro y yo siempre lo llevaba en el cofre del auto para que lo firme, y él estaba mal y yo no le iba a decir "firmame esto", pero tres días antes de morir me dijo: "¿Tenés Negro el diez acá? Sí, lo tengo en el coche", le respondí. Lo fui a buscar, se sentó e hizo las setenta firmas. Yo, a la mitad, le dije: "Dejalo para mañana", y me dijo: "No, no vaya a ser que...". Tres días después se murió (Almeida, 2012b).

Amigos inseparables, Tomasello se construyó también una casa en Saignón, cerca de la de Cortázar, para pasar las vacaciones. Allí compartieron grandes momentos junto con escritores, como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Varios años antes, en 1978, Cortázar publicó un texto escrito para una exposición de Tomasello en el libro *Territorios*.

La complicidad sutil y como displicente de Luis Tomasello juega a ordenar lo desordenado, a peinar minuciosamente la cabellera de la luz, pero por debajo de esta disciplina hay un placer de liberar, en pleno rigor geométrico y plástico, algo como las emociones de la materia, su murmullo azul o naranja (Cortázar, 1978).

## Eduardo Jonquières

El pintor y poeta Eduardo Jonquières mantuvo una extensa relación de amistad con Julio Cortázar, al igual que su mujer María Rocchi y sus hijos Maricló, Alberto, Sandra y Valeria. Nació en Buenos Aires en 1918. En la Escuela Normal de Profesorado Mariano Acosta conoció a Julio Cortázar. Artista geométrico, en sus trabajos consigue contornos precisos y limita perfectamente los campos del color. "Limpio recinto de la línea",

fueron las palabras del escritor para definir la pintura de su amigo.

En 1955 ya había realizado varias exposiciones en la Argentina y era reconocido en el ámbito local por sus obras abstractas. Fue profesor en la Universidad Nacional de La Plata y publicó numerosos libros de poesía. En 1958 decidió mudarse con su familia a París, donde se instaló hasta su muerte, en 2000.

Editada por Alfaguara en 2010, la obra conjunta entre Eduardo Jonquières y Julio Cortázar era su extenso intercambio epistolar, realizado entre febrero de 1950 y febrero de 1983. Tanto es así que este diario de viaje de vida fue publicado cronológicamente, lo que permite transitar experiencias, trabajos, mudanzas y aventuras de estos dos amigos y de otros, en los que se habla en las cartas. En ellas, Cortázar se mostraba como una persona muy interesada en las artes plásticas, tanto que gustaba de recorrer museos e inauguraciones.

Empieza el frío, los museos asumen su aire confidencial y acogedor, y además qué delicia nace de toda familiaridad. Yo me tuteo con el Louvre, entro por él con el aire del que vuelve a su casa, y hasta el hecho de no pagar (bendito *laisser-passer*) ayuda a sentirse *at home*. En las galerías de París vuelve la gran pintura. Vieira da Silva me gusta. Y Zao Wu Ki. Y Piaubert, un abstracto (Cortázar, 2010).

El contacto continuo le permitió a Jonquières tener el privilegio de conocer el proceso creativo del escritor y descubrir cada una de sus invenciones. En una carta, con fecha de 20 de septiembre de 1952, Cortázar escribió:

Tú conoces ya a mis cronopios. Estoy copiando y te mandaré, *Historias de cronopios y de famas*. Los famas son distintos que los cronopios. Por ejemplo tú y yo somos un poco cronopios, y Comi es un fama. Ya verás, son cuentecitos y poemas muy graciosos (no arquee las cejas) (Cortázar, 2010).

Y en una posterior, 14 de Junio de 1952, en París, se lee: “Como prueba de mi apuro te hago saber que he escrito dos cuentos, uno de ellos muy bueno. Se llama ‘Axolotl’, nombre de unos animalitos mexicanos que descubrí en los acuarios del Jardin des Plantes, y que me produjeron terror” (Cortázar, 2010).

Ese contacto se realizaba desde diferentes puntos cardinales. Debido a su trabajo como traductor en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y al amor a viajar, Cortázar escribió desde Uganda, Austria, Cuba, Suiza, Nicaragua, India, Las Antillas, Dinamarca, Brasil, Italia, Kenia, Inglaterra, México, Argentina y Francia. Incluso con pocos recursos, Julio y Aurora se las arreglaban en sus inicios para pasarse una estadía anual en Venecia o en otras ciudades de Europa. Los envíos eran muy caros en esos momentos, por eso, la correspondencia estaba escrita en páginas muy finas, con caligrafía pequeña o a máquina.

Es notable cómo Cortázar, en varias de sus cartas, intentaba levantarle el ánimo a Jonquières, quien al parecer tenía una postura negativa sobre la vida, actitud que su amigo buscaba revertir. Le escribió, desde Firenze, en 1954:

Sí señor, pinte, pinte mucho, pinte cada vez más y naturalmente cada vez mejor. Convierta las ideas en colores, y se le mejorará el hígado. Convierta también los colores en ideas y siga escribiendo poemas. Trabaje. Es el único colagogo seguro. Te lo dice un hepático crónico, que a pesar de las mil y pico de páginas de Poe está sano y contento (Cortázar, 2010).

También, ofrecía sus puntos de vista sobre la obra poética de Jonquières, quien escribió *La sombra* (1941), *Permanencia del ser* (1945), *Crecimiento del día* (1949), *Los vestigios* (1952), *Por cuenta y riesgo* (1961) y *Zona árida* (1965). En una carta escrita en 1956, desde París, se lee:

Creo que lo que ocurre es que has llegado ya a una capacidad de síntesis tal, que de golpe la

carga se concentra en un momento determinado del poema, en dos palabras o dos versos, y se tiene entonces la intuición del núcleo, del fuego central (Cortázar, 2010).

La amistad es la sustancia que movilizaba ese intercambio. Puede leerse en las cartas a María Rocchi y a sus hijos. Notas amables, cariñosas, pequeños cuentos que llegaban en sobres para ser leídos en las tardes de familia. Es profundo el sentimiento cuando le escribe a Jonquières desde París, en 1952:

Creo que te gustará saber que fui a Auvers-sur-Oise, cumpliendo con un maravilloso día de sol y tibieza, y mis deseos de conocer el sitio de los últimos días de Van Gogh. (Su pintura de la iglesia de Auvers, que el hijo del Dr. Gasquet acaba de donar al Louvre, me estimulaba a ir allá). Vi la iglesia, el pueblito (adonde me iré a vivir cuatro o cinco días con mi bicicleta apenas haga calor), vi la alcaldía que él pintó, el café donde vivía, su piecita sórdida que conserva aún el papel original. Vi el billar donde lo acostaron agonizante, y por fin su tumba y la de Théo, en un pequeño y delicado cementerio entre los trigales –con esos cuervos y esas nubes bajas que él pintaba hacia el fin. Te extrañé mucho ese día, hubiera sido tan justo y tan necesario que estuvieras allí [...]. (Cortázar, 2010).

El relato sobre los tres amigos de Cortázar es similar. Él era una persona especial, única, con una fuerza interior capaz de movilizar proyectos y de activar energía creativa para ponerla en acción. Estos tres artistas, generaron junto con Julio Cortázar, un conjunto de obras impulsadas no solo por la admiración mutua (él no era condescendiente), sino también por la amistad; un sentimiento que el escritor mantuvo, incluso, a la distancia. Una forma de ver la vida y de compartirla en momentos, en comidas, en encuentros. Por ellos, quizás, escribiría en su poema, “Los amigos”:

Los muertos hablan más pero al oído,  
y los vivos son mano tibia y techo,  
suma de lo ganado y lo perdido.

Así un día en la barca de la sombra,  
de tanta ausencia abrigará mi pecho  
esta antigua ternura que los nombra.  
(Cortázar, 2011).

### Bibliografía

Almeida, J. (2012a). "Entrevista a Aurora Bernárdez". París: Mimeo.

\_\_\_\_\_ (2012b). "Entrevista a Luis Tomase-  
llo". París: Mimeo.

Álvarez Garriga, C. (2000). "Julio Cortázar, epis-  
tolario de su vida". Periódico ABC. Madrid. Bonet  
Planes, J. (2013). Rayuela. El París de Cortázar. Pa-  
rís: Instituto Cervantes.

Cortázar, J (sin fecha). "Carta a Luis Toma-  
sello, Saignon". Francia: Archivo Tomasello.  
Cortázar, J. (1967). La vuelta al día en ochenta mun-  
dos. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1978). Territorios. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2010). Cartas a los Jonquières. Bue-  
nos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2010). Último round. México: Edito-  
rial RM.

\_\_\_\_\_ (2011). Salvo el crepúsculo. Buenos  
Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2012). Cartas. Buenos Aires:  
Alfaguara.

Cortázar, J.; Silva J. (2002). Les discours du Pin-  
ce-gueule. París: Fata Morgana.

\_\_\_\_\_ (1977). Silvalande. París: Groupe-  
ment Graphique Gamma.

Cortázar, J.; Tomasello, L. (1984). Negro el diez.  
París: Galerie Maximilien Goiol.

\_\_\_\_\_ (1980). Un elogio del tres. Zurich: Sy-  
bil Albers.

Chávez, M. (2008). Papeles, trazos y testimo-  
nios. Ciudad de México: Revista de la Universidad  
de México.

Silva, J. (2012). Según su ser. Andalucía: Univer-  
sidad de Córdoba.