

---

# boletín

FILOSOFÍA Y LETRAS □ 4a. ÉPOCA □ AÑO 1 □ 1983

---



HEMEROTECA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
U. N. A. M.

**5**

MARZO

INEDITO DE CORTÁZAR

---



## PUDO MÁS EL CRONOPIO QUE LA FAMA

Julio Cortázar en la Facultad

Aunque el evento comenzaría a las siete y media, desde las cinco el Auditorio Justo Sierra comenzó a ser rodeado por pequeños grupos, parejas, uno que otro individuo solitario que fumaba vigilante: iban de un lado a otro, intercambiándose la mirada y, como dice Cortázar, frotándose, al cruzarse, las antenas, en señal de reconocimiento. Entonces el Auditorio tuvo que quedarse en su lugar, quietecito, sintiendo como adentro alguien le acomodaba una mesa, lo suturaba con los cables de los micrófonos y de la resonancia, le barria suavemente las entrañas. A las seis de la tarde, sin que nadie lo propusiera, los asistentes estaban ya formados en una cola que comenzaba en la puerta, hacia dobleces debajo del pasillo y se alargaba hasta el estacionamiento.

A las siete y treinta y tres minutos, después de haberse visto forzado a utilizar un estrecho pasillo detrás de bambalinas, porque en la puerta el entusiasmo había colocado una barricada de apretadas espaldas, entró Cortázar al foro de un Auditorio que se volvió un aplauso emocionado, increíblemente prolongado y entrañable. Obsérvese la fotografía: el Auditorio era un vagón del metro, línea dos, justamente a las siete y treinta y tres, en las escaleras no cabe



un paso más y en el foro apenas si hay lugar para Cortázar. Cayó el silencio y luego, despacio, las palabras de bienvenida de Gonzalo Celorio. El

vagón avanzó y todos transbordamos juntos de una estación a otra. Los asistentes fumaban delicados, atentos. Alguien comentó que en este acto "pudo más el cronopio que la fama". El autor de *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final del juego*, *Los premios*, *Historias de cronopios y de famas*, *Rayuela*, *Todos los fuegos el fuego*, *62 modelo para armar*, *Ultimo round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Prosa del observatorio*, *El libro de Manuel*, *Octaedro*. Alguien que anda por ahí, *Queremos tanto a Glenda*, *Deshoras*, leyó primero las palabras que había pronunciado al recibir la Orden "Rubén Darío" que le otorgó el gobierno de Nicaragua; posteriormente, leyó algunos textos sobre su viaje a ese país, en los que se revela un Cortázar con la capacidad de asombro intacta, profundamente comprometido con el proceso político que vive el pueblo nicaragüense. Finalmente, dio lectura al cuento "Pesadillas", publicado en su último libro. Como estos textos ya han recibido difusión por otros medios, le pedimos a Cortázar otro, que nos fue proporcionado a través de la editorial Nueva Imagen. Nuestro *Boletín* se enorgullece en publicar un texto inédito de Julio Cortázar.



## Para escuchar con audífonos

Un técnico me lo explicó, pero no comprendí mucho. Cuando se escucha un disco con audífonos (no todos los discos, pero sí justamente los que no deberían hacer eso), ocurre que en la fracción de segundo que procede al primer sonido se alcanza a percibir, debilísimamente, ese primer sonido que va a resonar un instante después con toda su fuerza. A veces uno no se da cuenta, pero cuando se está esperando un cuarteto de cuerdas o un madrigal o un *lied*, el casi imperceptible pre-eco no tiene nada de agradable. Un eco que se respete debe venir después, no antes, qué clase de eco es ése. Estoy escuchando las *Variaciones Reales* de Orlando Gibbons, y entre una y otra, justamente allí en esa breve noche de los oídos que se preparan a la nueva irrupción del sonido, un lejanísimo acorde o las primeras notas de la melodía se inscriben en una audición como microbiana, algo que nada tiene que ver con lo que va a empezar medio segundo después y que sin embargo es su parodia, su burla infinitesimal. Elizabeth Schumann va a cantar *Du bist die Ruh*, hay ese aire habitado de todo fondo de disco por perfecto que sea y que nos pone en un estado de tensa espera, de dedicación total a eso que va a empezar, y entonces desde el ultrafondo del silencio alcanzamos horriblemente a oír una voz de bacteria o de robot que uniformemente canta *Du bist*, se corta, hay todavía una fracción de silencio, y la voz de la cantante surge con toda su fuerza, *Du bist die Ruh* de veras.



(El ejemplo es pésimo, porque antes de que la soprano empiece a cantar hay un preludio del piano, y son las dos o tres notas iniciales del piano las que nos llegan por esa vía subliminal de que hablo; pero como ya se habrá entendido (por compartido, supongo) lo que digo, no vale la pena cambiar el ejemplo por otro más atinado; pienso que esta enfermedad fonográfica es ya bien conocida y padecida por todos.) Mi amigo el técnico me explicó que este pre-eco, que hasta ese momento me había parecido inconcebible, era resultado de esas cosas que pasan cuando hay toda clase de circuitos, *feedbacks*, alimentación electrónica y otros vocabularios ad-hoc. Lo que yo entendía por pre-eco, y que en buena y

sana lógica temporal me parecía imposible, resultó ser algo perfectamente comprensible para mi amigo, aunque yo seguí sin entenderlo y poco me importó. Una vez más un misterio era explicado, el de que antes de que usted empiece a cantar el disco contiene ya el comienzo de su canto, pero resulta que no es así, usted empezó a partir del silencio y el pre-eco no es más que un retardo mecánico que se pre-graba con relación a, etc. Lo que no impide que cuando en el negro y cóncavo universo de los audífonos estamos esperando el arranque de un cuarteto de Mozart, los cuatro grillitos que se mandan la instantánea parodia un décimo de segundo antes nos caen más bien atravesados, y nadie



entiende cómo las compañías de discos no han resuelto un problema que no parece insoluble ni mucho menos a la luz de todo lo que sus técnicos llevan resuelto desde el día en que Thomas Alva Edison se acercó a la corneta y dijo, para siempre, *Mary had a little lamb*.

Si me acuerdo de esto (porque me fastidia cada vez que escucho uno de esos discos en que los pre-ecos son tan exasperantes como los ronroneos de Glenn Gould mientras toca el piano) es sobre todo porque en estos últimos años les he tomado un gran cariño a los audifonos. Me llegaron muy tarde, y durante mucho tiempo los creí un mero recurso ocasional, enclave momentáneo para librar a parientes o vecinos de mis preferencias en materia de Varese, Nono, Lutoslavski o Cat Anderson, músicos más bien resonantes después de las diez de la noche. Y hay que decir que al principio el mero hecho de calzármeles en las orejas me molestaba, me ofendía; el aro ciñendo la cabeza, el cable enredándose en los hombros y los brazos, no poder ir a buscar un trago, sentirse bruscamente tan aislado del exterior, envuelto en un silencio fosforescente que no es el silencio de las casas y las cosas.

Nunca se sabe cuándo se dan los grandes saltos; de golpe me gustó escuchar jazz y música de cámara con los audifonos. Hasta ese momento había tenido una alta idea de mis altoparlantes Rogers, adquiridos en Londres después de una sabihonda disertación de un empleado de Imhof que me había vendido un Beomaster pero no le gustaban los altoparlantes de esa marca (tenía razón), pero ahora empecé a darme cuenta de que el sonido abierto era menos perfecto,



menos sutil que su paso directo del audifono al oído. Incluso lo malo, es decir el pre-eco en algunos discos, probaba una acuidad más extrema de la reproducción sonora; ya no me molestaba el leve peso en la cabeza, la prisión psicológica y los eventuales enredos del cable.

Me acordé de los lejanísimos tiempos en que asistí al nacimiento de la radio en la Argentina, de los primeros receptores con piedra de galena y lo que llamábamos "teléfonos", no demasiado diferentes de los audifonos actuales salvo el peso. También en materia de radio los primeros altoparlantes eran menos fieles que los "teléfonos", aunque no tardaron en eliminarlos totalmente porque no se

podía pretender que toda la familia escuchara el partido de fútbol con otros tantos artefactos en la cabeza. Quién iba a decirnos que sesenta años más tarde los audifonos volverían a imponerse en el mundo del disco, y que de paso —*horresco referens*— servirían para escuchar radio en su forma más estúpida y alienante como nos es dado presenciar en las calles y las plazas donde gentes nos pasan al lado como zombies desde una dimensión diferente y hostil, burbujas de desprecio o rencor o simplemente idiotez o moda y por ahí, andá a saber, uno que otro justificadamente separado del montón, no juzgable, no culpable.

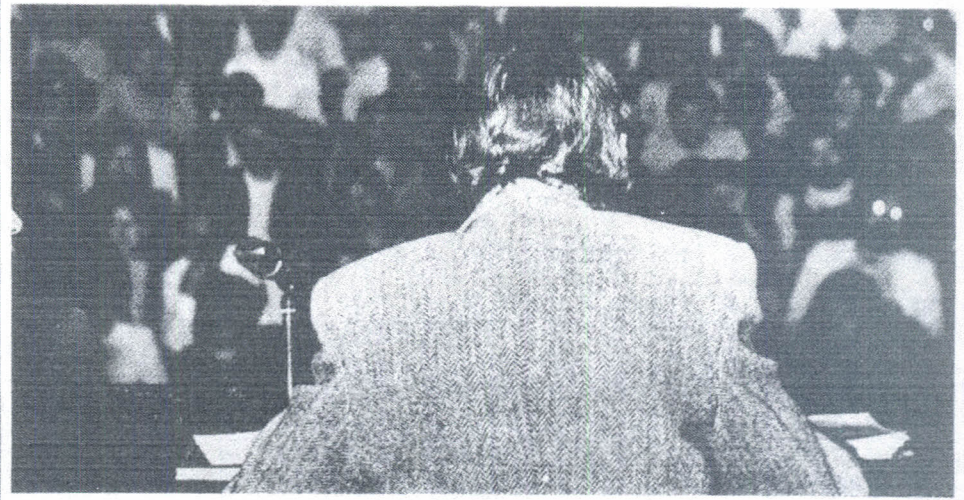
Nomenclaturas acaso significativas:



los altavoces también se llaman altoparlantes en español, y los idiomas que conozco se sirven de la misma imagen: *loudspeaker*, *haut-parleur*. En cambio los audifonos, que entre nosotros empezaron por llamarse "teléfonos" y después "auriculares", llegan al inglés bajo la forma de *earphones* y al francés como *casques d'écoute*. Hay algo más sutil y refinado en estas vacilaciones y variantes; basta advertir que en el caso de los altavoces, se tiende a centrar su función en la palabra más que en la música (*parlante/speaker/parleur*), mientras que los audifonos tienen un espectro semántico más amplio, son el término más sofisticado de la reproducción sonora.

Me fascina que la mujer que está a mi lado escuche discos con audifonos, que su rostro refleje sin que ella lo sepa todo lo que está sucediendo en esa pequeña noche interior, en esa intimidad total de la música y sus oídos. Si también yo estoy escuchando, las reacciones que veo en su boca o sus ojos son explicables, pero cuando sólo ella lo hace hay algo de fascinante en esos pasajes, esas transformaciones instantáneas de la expresión, esos leves gestos de las manos que convierten ritmos y sonidos en movimientos gestuales, música en teatro, melodía en escultura animada. Por momentos me olvido de la realidad, y los audifonos en su cabeza me parecen los electrodos de un nuevo Frankenstein llevando la chispa vital a una imagen de cera, animándola poco a poco, haciéndola salir de la inmovilidad con que creemos escuchar la música y que no es tal para un observador exterior. Ese rostro de mujer se vuelve una luna reflejando la

luz ajena, luz cambiante que hace pasar por sus valles y sus colinas un incesante juego de matices, de velos, de ligeras sonrisas o de breves lluvias de tristeza. Luna de la música, última consecuencia erótica de un remoto, complejo proceso casi inconcebible. ¿Casi inconcebible? Escucho desde los audifonos la grabación de un cuarteto de Bartok, y siento desde lo más hondo un puro contacto con esa música que se cumple en su tiempo propio y simultáneamente en el mío. Pero después, pensando en el disco que duerme ya en su estante junto con tantos otros, empiezo a imaginar decursos, puentes, etapas, y es el vértigo frente a ese proceso cuyo término ha sido una vez hace unos minutos. Imposible describirlo — o meramente seguirlo — en todos sus pasos, pero acaso se pueden ver las eminencias, los picos del complejísimo gráfico. Principia por un músico húngaro que inventa, transmuta y comunica una estructura





sonora bajo la forma de un cuarteto de cuerdas. A través de mecanismos sensoriales y estéticos, y de la técnica de su transcripción inteligible, esa estructura se cifra en el papel pentagramado que un día será leído y escogido por cuatro instrumentistas; operando a la inversa el proceso de creación, estos músicos transmutarán los signos de la partitura en materia sonora. A partir de ese retorno a la fuente original, el camino se proyectará hacia adelante; múltiples fenómenos físicos nacidos de violines y violoncellos convertirán los signos musicales en elementos acústicos que serán captados por un micrófono y transformados en impulsos eléctricos; estos serán a su vez convertidos en vibraciones mecánicas que impresionarán una placa fonográfica de la que saldrá el disco que ahora duerme en su estante. Por su parte el disco ha sido objeto de una lectura mecánica, provocando las vibraciones de un diamante en el surco (ese momento es el más prodigioso en el plano material, el más inconcebible en términos no científicos), y entra ahora en juego un sistema electrónico de traducción de los impulsos a señales acústicas, su devolución al campo del sonido a través de altavoces o de audifonos más allá de los cuales los oídos están esperando en su condición de micrófonos para a su vez comunicar los signos sonoros a un laboratorio central del que en el fondo no tenemos la menor idea útil, pero que hace media hora me ha dado el cuarteto de Bela Bartok en el otro vertiginoso extremo de ese recorrido que a pocos se les ocurre imaginar mientras escuchan discos como si fuera la cosa más sencilla de este mundo.





Cuando entro en mi audífono,  
cuando las manos lo calzan en la cabeza con cuidado  
porque tengo una cabeza delicada  
y además y sobre todo los audífonos son delicados,  
es curioso que la impresión sea la contraria,  
soy yo el que entra en mi audífono, el que asoma la cabeza  
a una noche diferente, a una oscuridad otra.  
Afuera nada parece haber cambiado, el salón con sus lámparas,  
Carol que lee un libro de Virginia Woolf en el sillón de enfrente,  
los cigarrillos, Flanelle que juega con una pelota de papel,  
lo mismo, lo de ahí, lo nuestro, una noche más,

y ya nada es lo mismo porque el silencio del afuera amortiguado  
por los aros de caucho que las manos ajustan  
cede a un silencio diferente,  
un silencio interior, el planetario flotante de la sangre,  
la caverna del cráneo, los oídos abriéndose a otra escucha,  
y apenas puesto el disco ese silencio como de viva espera,  
un terciopelo de silencio, un tacto de silencio, algo que tiene  
de flotación intergaláctica, de música de esferas, un silencio  
que es un jadeo silencio, un silencioso frote de grillos estelares,  
una concentración de espera (apenas dos, cuatro segundos), ya la aguja  
corre por el silencio previo y lo concentra  
en una felpa negra (a veces roja o verde), un silencio fosfeno  
hasta que estalla la primera nota o un acorde  
también adentro, de mi lado, la música en el centro del cráneo de cristal  
que vi en el British Museum, que contenía el cosmos centelleante  
en lo más hondo de la transparencia, así  
la música no viene del audífono, es como si surgiera de mí mismo, soy mi oyente,  
espacio puro en el que late el ritmo  
y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno centro de la gruta negra.

Cómo no pensar, después, que de  
alguna manera la poesía es una  
palabra que se escucha con audífonos  
invisibles apenas el poema comienza a  
ejercer su encantamiento. Podemos  
abstraernos con un cuento o una  
novela, vivirlos en un plano que es  
más suyo que nuestro en el tiempo de  
lectura, pero el sistema de  
comunicación se mantiene ligado al

de la vida circundante, la información  
sigue siendo información por más  
estética, elíptica, simbólica que se  
vuelva. En cambio el poema comunica  
el poema, y no quiere ni puede  
comunicar otra cosa. Su razón de  
nacer y de ser lo vuelve  
interiorización de una interioridad,  
exactamente como los audífonos que  
eliminan el puente de fuera hacia

adentro y viceversa para crear un  
estado exclusivamente interno,  
presencia y vivencia de la música que  
parece venir desde lo hondo de la  
caverna negra.

Nadie lo vio mejor que Rainer Maria  
Rilke en el primero de los sonetos a  
Orfeo:

O Orpheus sing! o Hoher Baum im  
Ohr!

Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el  
oído!

Arbol interior: la primera maraña  
instantánea de un cuarteto de Brahms  
o de Lutoslavski, dándose en todo su  
follaje. Y Rilke cerrará su soneto con  
una imagen que acendra esa  
certidumbre de creación interior,  
cuando intuye por qué las fieras  
acuden al canto del dios, y dice a  
Orfeo:

da schufst du ihnen Tempel im  
Gehör  
y les alzaste un templo en el oído.

Orfeo es la música, no el poema, pero  
los audífonos catalizan esas  
"similitudes amigas" de que hablaba  
Valery. Si audífonos materiales hacen  
llegar la música desde adentro, el  
poema es en sí mismo un audífono del  
verbo; sus impulsos pasan de la  
palabra impresa a los ojos y desde  
ahí alzan el altísimo árbol en el  
oído interior.

INÉDITO DE CORTÁZAR