



# La firma y el corpus de Cortázar

Gisle Selnes

Universidad de Bergen (Noruega)

[Gisle.Selnes@lil.uib.no](mailto:Gisle.Selnes@lil.uib.no)

---

*Est-ce que la signature se  
gagne ou se perd à devenir  
chose?*

J. Derrida, *Signéponge*

## J.

**Contemporáneo, póstumo.** ¿Qué es lo que evocan, hoy, la firma y el corpus Cortázar? Como era inevitable, hemos entrado definitivamente en la época de un Cortázar póstumo, con todo lo que ello conlleva de miradas retrospectivas, testimonios diversos, celebraciones; de interpretaciones de una obra acabada; de ediciones y reediciones de libros conocidos y desconocidos: de nuevas antologías, de sus obras “completas” y de materiales traspapelados o voluntariamente marginados. Lo que sugería la firma de Julio Cortázar -y el adjetivo “cortazariano”- en las vísperas de su fallecimiento habrá sido largamente excedido por el tiempo y la muerte. Mediante la paulatina aparición del “Nachlass” cortazariano se está manifestando lo que tal vez podría llamarse las “maniobras póstumas” de Cortázar. A lo largo de las últimas décadas estas intervenciones han logrado modificar -si no transformar- el importe de la firma del autor y del cuerpo textual al que se adhiere. Creo, además, que estas maniobras póstumas tienen una prehistoria que las inscriben de una manera paradójica dentro de los límites de la misma obra que posteriormente afectan. ¿Cómo? ¿Acaso la postumidad cortazariana ha formado parte de la obra desde una época anterior a la muerte del autor? Sí, posiblemente. No hay ninguna estructura -Derrida *dixit*- que sea enteramente contemporánea consigo misma; es inevitable la interferencia de asimetrías, anacronías, iteraciones involuntarias -huellas de una antigua verdad literaria: que el tiempo se ha salido de sus goznes-. La posterioridad es algo que siempre ya ha empezado. Por lo tanto, tampoco hay obra literaria que no esté de algún modo habitada por cierta espectralidad, que no aparezca como proyección póstuma de sus propias configuraciones. Incluso más allá de tales características “generales”, la escritura cortazariana se ha convertido en emblema del afán de abolir con todas las estructuras que subyacen a la noción de una obra completa, finalizada, clasificable e idéntica a sí misma.

## U.

**Cortázar/Ariana.** A veces pienso que es ella, Ariana, más que su hermanastro, el Minotauro, la verdadera protagonista de *Los Reyes*. Ella es esencial para la revisión de la imagen del “otro” que sería el proyecto central del drama. Son las palabras de Ariana las que difunden e interpretan la naturaleza poética del monstruo. Además, la Ariana de Julio Cortázar remplace a Dédalo como inventora de la estratagema del hilo, y eso de una manera que modifica significativamente su figuralidad: destina el hilo no al joven héroe (Teseo), sino al monstruoso morador del laberinto. Esto implica (como mínimo) una doble transgresión de las leyes del mundo épico de Cnosos. Primero, porque Ariana, manteniendo relaciones incestuosas con su hermanastro, se opone tanto a la interdicción “universal” del incesto como a las prohibiciones concretas de su padre (el rey Mino); Ariana representa una rebeldía ética, poética e intransigente. En segundo lugar, la estratagema del hilo desplegado por las galerías del laberinto es una traición (involuntaria, desde luego) de la naturaleza poética del Minotauro. ¿Por qué? Porque *qua* secuencia narrable corresponde con la lógica lineal de la acción (Teseo) y de la historia oficial (Minos) y no con la multiplicidad significativa del laberinto y de su morador. Como es de esperar, no le es dado al Minotauro descifrar la “obra” de Ariana. Se deja matar por la mano de Teseo, sin brindarle el honor de la resistencia, en lo que parece una deconstrucción pacífica (poética) de la determinación violenta de un mundo (épico) demasiado iluminado.

## L.

**Efímeras constelaciones.** *Los Reyes* representa al Minotauro como autor de una repetida configuración del espacio sonoro “en efímeras constelaciones” que cada noche son borradas por el olvido. Estamos aquí, por lo visto, ante una visión utópica de la creatividad como juego libre e irresponsable: puro “semiosis pulsacional” que nunca cuaja en secuencias lógicas/gramaticales destinadas a perdurar. Es éste un emblema sugestivo aunque parcial de la escritura “monstruosa” del “hombre que nunca dejó de crecer”, digno de ser concedido cierto valor mitológico. La otra vertiente es, evidentemente, la violencia, el corte o la incisión que paraliza el movimiento del ovillo -y el placer de la expansión textual-, dejando vacío al laberinto y, al hilo, abandonado a los pies del monstruo asesinado. Como han sugerido Roberto González Echeverría y Aníbal González -ciertamente desde perspectivas muy diferentes-, la mitología o ideología de la escritura cortazariana es altamente conflictiva y hasta aporética. Por un lado, hay una *ars combinatoria* improvisada y alegre que de alguna manera prefigura una sociedad libre de toda opresión (aquí hay una red de conexiones que abarca todo un conjunto de escenarios afines, desde la utopía final de *Los Reyes*, pasando por el kibbutz del deseo de *Rayuela*, hasta terminar en la sociedad futura soñada por el Cortázar comprometido con las causas cubana y nicaragüense). Por el otro lado la escritura aparece como un instrumento que necesariamente detiene el juego, estableciendo un orden que tiende a ser violento y autoritario, que clasifica y mata el impulso creativo: el movimiento independiente de la imaginación. Escribir es, así entendido, un acto que *reduce* la multiplicidad azarosa del laberinto -un corte momentáneo del hilo que juega libremente en la mano tranquila de Ariana- pero que al mismo tiempo representa la única esperanza que tenemos para alguna vez poder salir de la jaula donde vivimos (o transformarla en otra cosa: en isla, en ciudad, en jardín). El utopismo cortazariano puede a veces parecer inocente; pero de ninguna manera es tan simple e ingenuo como nos han querido hacer creer sus detractores. La pasividad, la marginalidad, la feminidad, la equívocación, el azar y la violencia son características contradictorias e irreducibles, entrelazadas en la figura de Ariana, mensajera mitológica de la poética/política de Julio Cortázar.

## I.

**Metalepsis vs. tmesis.** La revisión mitográfica de Julio Cortázar no modifica el transcurso de los eventos principales de este mito fundacional. Las consecuencias son más bien pudorosas, furtivas, futuras: hay que buscarlas en otros planos, vale decir póstumamente. La transgresión de Ariana reverbera en los desvíos, malinterpretaciones, desfiguraciones y desencuentros que se plantean a lo largo de la obra cortazariana. Ariana se asocia íntimamente con su ovillo. Aparece en una postura pasiva, tranquila, ovillo en mano. Pero de alguna manera está *tejiendo*. El tejido de Ariana es un texto que se le escapa. Que se comunica con el otro lado de las cosas, perdiéndose para siempre en el reino de lo secreto: el laberinto. Ariana espera; escribe esperando, espera escribiendo. Su cuerpo es el lugar donde convergen (o se separan) dos mundos opuestos, a los que ella no pertenece. El hilo, aparentemente unívoco y unidireccional, crea una estructura compleja, triangular, por la que se comunican y descomunican las tres figuras que integran el drama: Ariana, Teseo, Minotauro. Lo que busca la estratagema de Ariana es una suerte de *metalepsis*, figura según la cual Teseo tendría la función de grafema (T) intermediario, destinado a desaparecer tras haber puesto en contacto al monstruo (M) con su hermana (A): A(T)M. El resultado, sin embargo, es una suerte de *tmesis*: un corte abrupto -cifrado en la espada de Teseo- que separa para siempre las dos figuras que deberían formar una unión indisoluble: (A)/T/(M).

## O.

**Ariachné.** En la obra de Julio Cortázar los arácnidos y sus tejidos ocupan un lugar crucial, evocando la figuralidad “arianesca” de una manera muchas veces sombría. El hilo de Ariana se despliega y enreda a lo largo de las páginas de esta obra hasta confundirse con la firma del autor y con su cuerpo textual. Incluso en los escritos tempranos -anteriores a *Los Reyes*- aparecen tejedoras idiosincrásicas. Ejemplo de ello son las protagonistas de “Bruja” y “Casa tomada” -ambas pasivas, lejanas, y manteniendo una relación secreta, indefinida con fuerzas de un más allá monstruoso o laberíntico-. Una mujer y un ovillo desempeñan un papel poético-emblemático en *Divertimento*: en cierto pasaje de la novelita el ovillo “era lo único que se movía, se movía, se movía entre sus manos con los finos dedos hacia arriba, y los dedos no se movían”. Luego, en “Las armas secretas” se inscribe “una insignificante tela de araña que no hacía mal a nadie”: prefiguración disimulada de la maraña temporal en la que el protagonista -Pierre- se pierde. Asimismo, toda la configuración textual de “Las babas del diablo” se asocia con la estructura laberíntica y pegajosa de una telaraña ya a partir de su título, que es una de las muchas perífrasis populares del delicado tapiz de Arachné. Y la narración engañosamente plural de “Historia con migalás” vuelve a entramar la estratagema paciente y violenta asociada con la figura díptica Ariana/Arachné. Etcétera: la tejedora cortazariana trabaja infatigablemente.

## C.

**Tejedoras y textos.** La obra de Julio Cortázar crece. Sigue creciendo. No para de crecer, de tejer y destejarse. Se modifica constantemente, se cose y recose, se extiende, se despliega y transforma. La araña que la teje no reconoce demasiado los límites que separan un género del otro. Acorta las veredas, franquea fronteras, como si se tratara de cubrir, antes de expirar, el máximo posible de la topografía de las letras y de la imaginación. Aunque en un principio “todo” podría ser captado por sus telarañas, ello no quiere decir que abarca una totalidad, por lo menos no de manera sistemática. El azar y la práctica le imponen sus propios límites, que no conocen sistemas ni métodos. De ahí surge, tal vez, la metáfora de la araña esquizofrénica que “teje telas aberrantes con agujeros, zurcidos y remiendos”: figura de la memoria y, por consiguiente, del texto. Con ella se añade al azar objetivo de la tela de araña -siempre dependiendo del desplazamiento de las moscas- el azar “subjetivo” de su fabricación -siempre a la merced de las moscas interiores: la memoria-. Otra imagen cortazariana que insiste más en la abundancia que en el los vacíos: “Las tejedoras” exhibe un mundo ominoso en el que una multiplicidad monstruosa emana del movimiento constante de las manos y los pies de tejedoras anónimas. La ciudad queda inundada por “lanas como vómitos verdes y violetas”; la muerte es una tela blanca tejida por la “araña amor”. Al final, lo que pudiera haber sido una escena familiar de ociosas labores de aguja se transforma en pesadilla: “Ya están aquí, ya se levantan sin hablar, / solamente las manos donde agujas brillantes van y vienen, / y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son / ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable / de tangos y discursos”. Las metáforas extravagantes de este tejer inhumano sugieren una posible poética para las maniobras póstumas de Julio Cortázar, tal vez comparable con las teorizaciones de Barthes sobre el fenómeno de la *textualité*, que proyecta la atención del lector más allá de las fronteras de los géneros y las obras “literarios”. La de Cortázar es una obra que se sitúa en las fronteras entre lo que puede ser leído y lo que sólo puede escribirse.

## O.

**Transgresiones genéricas.** Hace mucho que se reconoce el desafío que representa la escritura cortazariana contra los géneros literarios e incluso contra el Libro como forma estética (como género de géneros). Hasta fechas relativamente recientes, esa tendencia había sido vinculada con la publicación de *Rayuela*, muchas veces presentada como una suerte de “Kehre” en la obra de Julio Cortázar. Hoy sabemos que tal empresa se remonta mucho más atrás, hacia la década de los 50, e incluso de

los 40, cuando Cortázar apenas había publicado un poemario seudónimo y alguno que otro cuento y ensayo. Tenemos ejemplos de una rebeldía estética en las novelas de esa época -la poco estudiada *Diario de Andrés Fava*, quizás más que *Divertimento* y *El examen*-, todas publicadas póstumamente. Pero la crítica de los valores estéticos se levanta sobre todo en el ensayo *Teoría del túnel* -también póstumo- cuyas reflexiones sorprendentemente sistemáticas giran en torno a la crisis del culto al libro: “[M]ovido por un impulso que lo distancia de toda estética -escribe Cortázar-, el escritor se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual, y considerarlo por fin (...) como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*”. Son los mismos valores supra-literarios los que motivan la escritura de *Rayuela*, libro que muy notoriamente se estrella contra los fundamentos y convenciones del libro -la novela- *lisible*. Pero, ¿no se podría decir lo mismo de una obra tan fuera de lo común como lo es la póstuma *Imagen de John Keats*? Aunque de manera más cruda e inmediata, este libro no sólo pretende abolir las fronteras entre los más diversos géneros (poesía, crítica, biografía, novela, etcétera), sino que desafía la distinción misma entre el sujeto de la enunciación (JC) y el del enunciado (JK), llevando, así, a la práctica la muy diseminada “teoría del camaleón” del poeta inglés. Genéricamente, *Imagen de John Keats* no existe: es un monstruo que nos habla desde el laberinto de su muerte.

## R.

**Maniobras póstumas.** Más allá de los límites de cada texto como organismo (“que respira”) hallamos los principios que asocian a los textos en “obras” y a éstas en “obras completas”, amén de los que vinculan al *corpus* textual con el cuerpo y el nombre del autor. Pienso que el programa transgresivo de Julio Cortázar implica también el rechazo de la categoría de obras “completas”, con todas las concepciones que ella comporta sobre la identidad del sujeto, la transitividad de la escritura, la expresividad literaria, la ancilaridad de la lectura, etcétera. Es aquí donde comienzan a sentirse -preliminarmente- las maniobras póstumas de Cortázar. A partir de los años 60 empiezan a aparecer los libros que no son “libros” propiamente dichos ni tampoco enteramente atribuibles a Cortázar. Algo tienen estos “almanaques” cortazarianos - como *Vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*- de colecciones de misceláneas póstumas (ya lo ha señalado Bioy Casares). Julio Silva, colaborador de Julio Cortázar en varios de estos libros, lo ha dicho de la siguiente manera: “A medida que se iban encontrando los papeles de Cortázar olvidados en los cajones, se iban encontrando ilustraciones en viejos libros olvidados”. O sea que aquí el azar se integra a los principios que rigen la selección de textos, produciendo una impresión de *collage d'objets trouvés*: de una totalidad no orgánica sino heterogénea, plural, e incluso contradictoria. Estos libros/objetos anticipan la muerte del autor, creando los mismos efectos de abandono y de ausencia que suelen crear la yuxtaposición de textos dispares que integran el “Nachlass” de un poeta muerto.

## T.

**Arrimos.** A mi modo de ver, el proceso azaroso de composición llega a consumarse con *Salvo el crepúsculo*, el primer -¿y tal vez el único?- libro de Cortázar que puede calificarse de “póstumo” en el sentido pleno del término. Este libro de poemas, que salió algunos meses después de la muerte de Cortázar, incluye las más diversas piezas procedentes de (por lo menos) cinco décadas de producción poética. A pesar de que el libro consiste de poemas que en su mayoría habían conocido ediciones anteriores -desparramados por novelas y almanaques; coleccionados en *Pameos* y *meopas* y en otros poemarios semi-clandestinos-, en vísperas de su muerte Cortázar prefería volver sobre los papelillos (billetes, pedazos de servilletas) donde

originalmente los había anotado: cortando al azar y volviendo a hilar. La poética de tal tarea se esboza en la pieza introductoria: “Discurso del no método, método del no discurso, y así vamos. / Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas al pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras. / Ahí viene uno. ¿Nos lleva, nos deja plantados?” Los poemas se mezclan con pasajes en prosa que los contextualiza: no tanto desde el punto de vista de su redacción como desde el de su recopilación. El proceso mismo de recortar y barajar sirve, así, como hilo de Ariana para el lector. Por lo tanto, *Salvo el crepúsculo* no “completa” la obra poética cortazariana sino que la *permuta*. Como gesto final no sirve para consagrar una totalidad sino para desestabilizarla. Desestabilizar para vitalizar, para volver a resucitar. Para que la obra *no* se complete -para que no se muera del todo- sino que adquiera como mínimo esa calidad de fantasma, de espectro, que adhiere a las cosas del pasado que siguen preocupándonos, que siguen hablando con nosotros, que siguen ocupando un lugar predilecto en nuestra memoria.

## A.

**Nachlass.** A la primera obra póstuma de Julio Cortázar le siguen otras, más notablemente las novelas y ensayos de los años 40 y 50, ya mencionados. Pero también aparecen obras dramáticas, cartas y cuentos. Esta parte de la obra cortazariana se asocia íntimamente con un mueble o archivo, acaso mitológico: una suerte de caja de Pandora de donde saldrían textos monstruosos y marginados para seguir el trabajo desequilibrador. Mario Muchnik, amigo y editor de Cortázar, ha dejado el siguiente testimonio del estado de la obra póstuma cortazariana: “El mueble con los inéditos es un armario de más de un metro de largo y lleno de cajones. Es una especie de mueble de plástico y está repleto de papeles.” Este archivo de inéditos, ¿constituye una obra? Según Muchnik, el “Nachlass” tenía la apariencia general de un archivo “desordenadamente ordenado”. En sus cajones respectivos, pero sin mayor sistema, aparecían cartas, cuentos, recibos de la luz; apuntes para ponencias; manuscritos para ensayos, novelas y poemarios; una carpeta con “textos de plantados”; notas brevísimas (“Era zurda de una oreja”); cuadernos y diagramas para *Rayuela*; etcétera. ¿Cómo se relaciona la firma de Julio Cortázar con esta “cosa” literaria? Papeles propios y ajenos, circunstanciales y de intención estética, en forma de borradores y en su versión definitiva: estos textos contribuyen activamente a la deconstrucción de la “totalidad” de la obra de Cortázar. La cronología de la publicación interfiere con la de la redacción; otra genealogía se superpone a la que ya se había establecido; otra metanarrativa (menos lineal, menos “legible”) se impone para dar cuenta de la obra y las maniobras cortazarianas.

## Z.

**Desordenadamente ordenado.** Uno no puede dejar de preguntarse: ¿Hasta qué punto habrá sido un proyecto “consciente” e “intencional” -con miras a una modificación póstuma de su obra- el de aplazar la publicación de esta serie de libros/textos de indudable valor? ¿Estamos ante un caso semi-kafkiano, en el cual los albaceas de hecho han salvado para la posterioridad una obra valiosa que su autor quiso entregar al olvido? Sabemos que Julio Cortázar consintió que algunos de sus libros inéditos circulara entre un pequeño grupo de lectores amigos. En vísperas de su muerte, Cortázar nombró a Saúl Yurkiévich y Gladis Anchieri como albaceas literarios, concediéndoles todo el derecho de conservar, editar o destruir lo que quisieran. Tanto *El examen* como *Divertimento* estaban en los cajones del mencionado mueble, “casi listas para ser publicadas”. Resulta plausible, por lo tanto, que el autor fallecido haya previsto -y tal vez, indirectamente, solicitado- la publicación póstuma de sus novelas. Yurkiévich sugiere que Julio Cortázar

consideraría a estos inéditos como obra menor: “Sucede que años después aparece con *Rayuela* y él entró en una dinámica de avance con un movimiento editorial descomunal. Ese momento le impedía ir para atrás, razón por la cual las novelas quedaron sin publicar.” Según Aurora Bernárdez -la heredera de Cortázar-, Julio Cortázar había hecho una limpieza de papeles alrededor de 1960, en la que quemó, entre otros papeles, el manuscrito de *Soliloquio*, su primera novela; mientras que *El examen* se salvó de las llamas. “Cuando me muera -JC le confesaría a AB- estoy seguro de que este libro resultará interesante para mis lectores”. Evidentemente no se puede sacar conclusiones definitivas de tales testimonios, acaso adaptados a las exigencias del género. De todas maneras tengo para mí que el mueble del “Nachlass” constituye un suplemento necesario para la obra de Julio Cortázar. Prefiero imaginar que estas páginas perdidas -no obstante las circunstancias que en su momento las hayan mantenido alejadas de la imprenta- con los años hayan llegado a formar parte de un *livre à venir* cortazariano. Como “cosa” u “objeto” poético, el archivo inédito representa de manera mucho más trascendente que gran parte de sus libros publicados (e integrados al canon) la idiosincrásica escritura cortazariana: excesiva, azarosa, “desordenadamente ordenada”. Cortazarianamente, este suplemento exige un lector que se involucre activamente en la configuración textual, tarea para la cual sería necesario situarse en el espacio multifacético, excesivo, anacrónico de donde surgió este mueble que algo tiene de laberinto abandonado.

## A.

**Galaxia Gutenberg (y más allá).** Para la conmemoración de la primera década de la muerte de Julio Cortázar, Ricardo Piglia propuso que Cortázar debería ser valorado por las rupturas que tendían a ponerlo en peligro, en situaciones no seguras desde el punto de vista de lo que había conseguido como autor. ¿Sería posible concebir las maniobras póstumas de Cortázar como parte de esta “poética del riesgo”? ¿Representan un intento de cambiar el valor de la “totalidad” de su obra, de transgredir los límites -las limitaciones- impuestos por la crítica académica, por el periodismo facilista y por la lectura ya falsamente familiar con la firma cortazariana? Si es así, también podríamos ver en la postumidad “voluntaria” de Cortázar cierta rebeldía contra las obras completas que en estos días está lanzando Galaxia Gutenberg en la prestigiosa serie Opera Mundi. Aunque la iniciativa editorial es meritoria, y desde luego debe ser aclamada, vale la pena preguntarse si no se pierde una parte esencial de la lección cortazariana cuando -de repente- podemos enfrentarnos con todo el material disperso y heterogéneo netamente reducido a nueve volúmenes uniformes. ¿Dónde buscaremos el riesgo, el peligro, la inseguridad, el *azar* en tales condiciones bibliográficas? ¿Qué pasará con la poética cortazariana de la ruptura? ¿Cómo poner en marcha los fragmentos, los detalles, el material excesivo, cuando todo aparece como parte de una “complitud” aparentemente incuestionable? Tal vez ya es hora de volver a recortar, un poco al azar, las páginas de la totalidad voluminosa de estos tomos, y volver a barajarlas (cortazarianamente) para poder asumir -aunque de manera modesta- las lecciones póstumas que Julio Cortázar empezó a esbozar mucho antes de su propia desaparición. Acaso éste sería el gesto más adecuado para salvar el texto -la textualidad- monstruosos de Cortázar de la muerte en aras del culto al libro. Que Ariana nos guíe en nuestro propósito.

## R.

**Cortar/Azar/Ariana.** A más de veinte años de su muerte, Julio Cortázar padece todos los efectos de su propia firma -y de su adjetivización- de una manera que a la vez afirma y niega la propiedad esencial de su *corpus*: la de no parecerse a sí misma, de dar siempre un paso más allá. Una obra que corta, que es recortada, que se dispersa, sometida a las influencias del azar. (*Cortar los puentes, abandonarse al azar: Cortázar.*) Y que se vuelve a tejer por la figura emblemática de la poética cortazariana: Ariana, la tejedora. (*Cortázar/Ariana: Cortazariana.*)

© Gisle Selnes 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

