

Julio Cortázar, memoria y archivo: políticas de signatura, exhumación y restos de la escritura

Susana Gómez*

Vivimos en tiempos complejos: Allí donde suponemos que se guardará la memoria de lo acontecido, de lo dicho y de lo oído o visto, allí se pierden los rastros de su origen. Allí donde creemos descubrir un texto más de un escritor que ya no vive, la esperanza de encontrarlo queda detrás de esa frontera formada por la alta muralla de los libros y de las páginas móviles – lábiles- de la web.

Nos preguntamos por la posibilidad de ser hallados por estos textos como un conjuro eficaz contra los malos presagios. Todo papel se disolverá en el aire, parafraseando a Bauman (si no es que todo lo sólido se desvanece en el aire, todo papel puede ser volatilizado si no se cuida de los agentes externos y patógenos, así también se disuelven los recuerdos fuera de su registro). Por ello reproducimos lo que suponemos importante de preservar.

Otra cosa, quizá el otro extremo, sea el de guardar papeles porque ellos son la prueba o la demostración de nuestra existencia. El acervo personal, creado en vida como si se tratase de un coleccionista de objetos que jalonan la propia historia, hace las veces de bio-grafía en que se pueden reconocer hechos y circunstancias, fechados y destinatarios que sirven como referencia o simplemente, como recuerdos. A su vez, estos papeles pueden considerarse una huella de lo sucedido que establece el individuo para marcar una existencia en la vida intelectual.

Hablamos de la crítica literaria, de comentarios de libros recortados de periódicos, de las hojas separadas de revistas académicas y quizá algunas copias en papel traslúcido donde queda la copia al carbón de respuestas mecanografiadas a entrevistas. Ciertas indicaciones en letra manuscrita que Cortázar escribe en sus papeles como parte de su tarea intelectual operan como vectores de esa realidad transformada en representación una vez que ya no están en sus manos y se institucionalizan al conformarse como un reservorio, un fondo, un conjunto de

* Susana M. Gómez. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, donde enseña Teoría Literaria. Responsable científica del Fondo Cortázar en el CRLA-Archivos, en la Universidad de Poitiers. Ha publicado *Julio Cortázar y la Revolución Cubana* (Alción, 2006), *Julio Cortázar en Poitiers, catálogo y cercanías* (CRLA-Archivos, 2010) entre otros, y participa de libros en colaboración sobre el ensayo, Cortázar, y temas de teoría literaria. Ha publicado artículos y actas de congresos sobre la obra del escritor argentino. Investiga actualmente sobre la temporalidad en la literatura y en los discursos con atención a problemas que suscita actualmente la lectura de Cortázar.

documentos. Realidad que ha cambiado las marcas identitarias que un escritor supo sostener en un momento o en una circunstancia definitivamente perdidos ante lo fenoménico del tiempo. Estos papeles ya no son un reservorio –herencia en manos siempre ajenas- sino una documentación de vida, tras la muerte.

Una política de los restos: sistema fiduciario, fondos y editoriales

En este contexto de reflexiones, sería pertinente reconocer una política de los restos asignada a Julio Cortázar. Nos referimos a preguntarnos si su tarea rutinaria de resguardo y de colección de textos le pudo haber generado un interrogante acerca de si mismo en vistas a una posterioridad y sobre su autoría entendida en una portación de una voz propia que se veía manifiesta en los recortes. Cuando vemos los papeles que se dejaron en el Fondo Cortázar en Poitiers desde su departamento en cajas de supermercado, asumimos porqué no hay auto-biografía, sino restos en estado de genuina originalidad, tal como se editaron en su momento. Hemos pensado mucho en su organización –amorosa tarea de Gladis Anchieri- en carpetas por temas/obras y en respaldo de géneros discursivos que le permitieron ordenar a su vez cronológicamente y por lenguas su contenido. Así, encontramos tanto la crítica como la prensa sobre sus obras, además de dos carpetas muy amplias con textos del propio Julio Cortázar que van desde reproducciones de cuentos y crónicas o poemas hasta reportajes y textos políticos, ensayos publicados en ocasiones muy diversas o reproducidas por las agencias de noticias durante décadas. La autoría de esos textos nunca estuvo en duda, a pesar de que algunas traducciones escaparon de la tutela del escritor, seguramente.

Son restos o son huellas de un archivo. Con Derrida, en *Mal de Archivo* se obtiene la noción de *inicio* o *comienzo* en la palabra griega “arhké” a la vez que *mandato* u orden, autoridad ejercida por alguien. Derrida aclara, sin embargo, que se trata de un lugar, *allí donde* se ejerce ese mandato y se da comienzo. El Fondo Cortázar es un comienzo, pero no se inicia en los documentos que llegan para su resguardo sino en la tarea consecuente y continua de Cortázar –autoridad, mandato- sobre lo que llegaba a sus manos y merecía ser guardado una vez colocada su fecha, recortado de su revista o quizás así como salía del sobre de correo. Un lugar es una casa, pero también una posibilidad de interpretar lo que llega, lo que se guarda *al abrigo* de su pérdida. La casa del arconte, en este caso, un arconte que cumple un mandato

sobre sí mismo, se obliga a cuidar su propia obra desde los documentos que la atestiguan. Tanto lo que surge de su voz, como aquello que remite a él, lo señala en una foto –un ícono-, en la verdad de su voz legible de la entrevista y en la crítica literaria que lo hace verse como *objeto* de otros. Objeto constituido por el sujeto Cortázar –su función autor en la literatura contemporánea-, por una literatura agrupada bajo su *nombre propio* y por el individuo que lucha, viaja, escribe.

Los *Papeles inesperados* editados en 2009, pertenecen a otra consideración ya que se sostienen sobre una asumida autoría otorgada por otros, en la suposición de que fueron hallados entre sus objetos personales, también resguardados pero ya por una institución, en este caso editorial, que asume en personas –herederos y profesionales de la edición- el rol de arconte. Se habla de un mueble que los contenía, de carpetas o quizás se reunieron recuperándolos con el tiempo, en tarea paciente de Aurora Bernárdez. En algunos casos los textos no llevan su nombre explícito y en otros sí bajo su firma. Si bien muchos textos son compartidos con los que componen el Fondo Cortázar en las dos carpetas que indican su autoría sólo la fe –a confianza en la historia transmitida acerca de Cortázar- puede dar lugar a la reunión de documentos editados o reeditados bajo su nombre.

La diferencia no es sencilla entre ambos –edición en libro y Fondo documental-. Se establece al reconocer la aparición de textos con la signatura “Julio Cortázar” por un lado y, por el otro la pertenencia –personal, privada, física- de los recortes de periódico y múltiples publicaciones que conforman el Fondo en Poitiers también en una verosímil acción de destinarlos a una Universidad para su uso científico. Tanto en Poitiers como en la edición de Alfaguara hay textos que identificamos con el nombre de la autoría “Julio Cortázar”, publicados muchos de ellos en diferentes tipos de edición y otros, en *Papeles inesperados* sin edición previa o inéditos.¹

Entonces, hablamos de la distancia crítica que ofrece esta doble articulación entre los textos marcados bajo el rótulo “*de Julio Cortázar*”: la autoría con su ofrecimiento de fe al lector y la publicación en vida –palabra-pensamiento-voz-conocimiento- de sus textos.

¹ César Altamirano y Beatriz Sarlo lo dejaron señalado en su mítico *Literatura /sociedad*, editado en los años ochenta en Hachette de Argentina: la firma y el nombre de autor son agenciamientos que nunca podrán ser fenoménicos, o eventuales (acontecimientos) sino también actuaciones de un individuo devenido sujeto de hablar.

Sin embargo, es importante recalcar que una vez donados, los textos cambian de estatuto y ya no le pertenecen más que en el sentido de una huella de su selección, de la colección que supieron constituir. El conjunto de papeles, tanto en el libro como en el Fondo documental, se asienta sobre un sistema fiduciario institucional, que permite su preservación y, con ello, la memoria del escritor. Como agrupamiento, deberíamos hablar de un solo *archivo* ya que entre los textos de ambos sitios –Alfaguara, el CRLA-Archivos- se conforma una sola memoria de textos signados o a-signados bajo el nombre propio de Julio Cortázar. Así se trate de fotocopias de crítica publicada en la revista Cabalgata o Sur, así sean borradores manuscritos de versiones de cuentos, se considera que todo lo que se rescate bajo el nombre – legítimo- de Cortázar ha sido producido por su trabajo intelectual y expresado por su voz (por el Yo que habla desde sí en la escritura).²

De cierto modo, *Papeles Inesperados* como un caso especial entre otros libros póstumos, recrea la colección que Cortázar fue acumulando durante décadas, en que el archivo también se preserva como tal, se exonera de las pérdidas y de las dispersiones que toda herencia implica, incluso intelectual. El Fondo Cortázar también se salva de esas posibilidades de desaparición, sólo que la colección *es la de Cortázar*, aunque su organización sea de Gladis Anchieri, a quien Julio le encomendase la tarea de ordenar los documentos que estaban en cajas de supermercado y que fueran trasladados al departamento que compartía con su esposo, Saúl Yurkievich.³

En los artistas y escritores, la muerte construye el puente entre las obras y la memoria cultural en que estas pasan a inscribirse, con un estatuto diferente y en un sistema de reenvíos nuevo ante la creación de la confianza de escritura que suscitan, ya que el escritor no está para atestiguarlo. Por ello se habla de exhumación, tomando el concepto derridiano que fuera empleado por otros críticos en Argentina, a propósito de Juan José Saer, Puig y Perlonhger por ejemplo.⁴ Quitar el polvo, o de manera metafórica, abrir el féretro en que se guardan, los restos

² En el Archivo Virtual Julio Cortázar pueden verse estos textos iniciales, en fotocopias que tenía el propio autor, quizá recuperadas en los últimos años.

³ Para conocer esta anécdota, remito al Fondo Cortázar, en la entrevista a Alain Sicard, testigo y amigo de los protagonistas y a través de quien se concreta la donación del Fondo al CRLA, con Amos Segala como director en esos momentos poco tiempo antes de la partida de Julio.

⁴ Considero especialmente a Analía Gerbaudo en sus trabajos sobre Saer y sobre Derrida pero debo inscribirla en un conjunto de críticos argentinos que se ocuparon del escritor santafesino en esta década, al recuperar sus manuscritos. Quisiera reconocer ese trabajo, así como los que se llevan en el CRLA-Archivos como ejemplares, siendo la Colección Archivos la maestra, para aprender a incluir los inéditos y otros materiales –fotografías, cartas, pruebas de imprenta- en el agrupamiento que llamamos “obra completa” de un escritor.

requiere de una autorización, de amanuenses y de herederos integrantes de una red que la modernidad ha creado en tanto la signatura es también un precio, una propiedad. Cuerpo exhumado como un corpus que adquiere su estatuto en función de un reconocimiento de la signatura, esta vez otorgada por otros. Con ello este *corpus* simboliza –convención mediante- al conjunto total de lo publicado en vida. Ejemplo de ello es la recopilación que *Papeles Inesperados* realiza de los cuentos y poemas de los años cuarenta y cincuenta, ya que no salieron en libros por decisión del autor. “La daga y la Lis. Notas para un memorial”, la sección titulada Fondos de Cajón contiene los textos “románticos”, como indica Cortázar en una entrevista a Ernesto González Bermejo en 1977. Allí, justifica que no hubiera publicado esos textos, especialmente una novela escrita al comienzo de la década del 40 y que lamenta haber quemado “porque sé que había cosas lindas en esa novela y me gustaría haberla conservado como documento personal, autobiográfico. Era una novela muy sentimental” (González Bermejo, 1977 y 2013: 23).⁵ Y aclara allí mismo que este tono sentimental, romántico, nunca lo abandonará. Cortázar mismo ingresa una clave de lectura de muchos de sus textos, ocasión esta que puede servir como parámetro para comprender por qué leer las entrevistas reunidas en el Fondo Cortázar propicia la contextualización de la vida literaria del autor, desde sus propias palabras. Considerar la posibilidad de leer en reverso los textos de Cortázar –anverso en libro, reverso en entrevistas- también ejerce las veces de una bio-grafía no escrita por él mismo pero de alguna manera delegada en la figura de los entrevistadores que durante su vida le ofrecieron una escucha a sus pensamientos y a sus justificaciones literarias y políticas. Aquí, la figura de un Cortázar entrevistado puede verse en dos facetas: en el género discursivo en sí, que obliga a la respuesta coloquial y el ejercicio de la autoría: cómo dar cuenta de sí mientras habla sobre su obra. De alguna manera, en las entrevistas se crea también parte del acervo –sin saberlo Julio- encarado a partir de su voz.⁶

Una política de la exhumación no podría ser otra cosa que una política de los restos, ya que se trata de actuaciones institucionales que se coligen de la recuperación de textos no conocidos, o no editados. En ese sentido es resultado de una política de la escritura, del resguardo, de la selección y del olvido por parte del escritor. Hablamos de “política” para

⁵ Esta entrevista en Archivos virtuales se halla completa en [3001] en versión mecanoscrita y fue entregada a Prensa Latina, editada en 2013 por Cuenco de Plata, Buenos Aires,

⁶ La entrevista de González Bermejo se suma a las conocidas de Omar Prego Gadea, Jaime Alazraki, a Elena Poniatowska, David Viñas y a la biografía de Mario Goloboff.

referirnos a una gestión –un ejercicio de un poder decisorio- del nombre propio de un autor que dialoga en las prácticas editoriales que revisan manuscritos, versiones o inéditos para darles a la luz. No se trata, sin embargo, de un usufructo el nombre propio sino por el contrario de un reconocimiento de la relevancia que posee en un estado de cultura, en una sociedad letrada o más bien en una comunidad de lectores. Por ello, pensar la reedición de textos así como la edición de aquellos que no vieron la luz aún, aporta al sistema de significaciones de la obra en sí, aunque no esté despojada de intereses externos a lo literario. De más está recordar los textos kafkianos incendiados, los borradores de tantos escritores que, una vez muertos, sacuden otra vez el tablero literario con textos que figuran como nuevos pero que son antiguos en la consideración temporal de la producción visible, pública.

De alguna manera, tanto Saúl Yurkievich como Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga ejercen esa exhumación, desempolvando y dando orden a los documentos olvidados u ocultos. En la edición de Galaxia Gutenberg se presentan los textos en su libro correspondiente tal como se publicaron en su momento. Además, se sistematizan los datos completos de cada uno de ellos en cada libro y existe en estos tomos azules una bibliografía anotada, sin contar con los estudios previos del conjunto de documentos para dotarles de una contención crítica que permite al lector –especializado o no- conocer la presencia de los textos en un sistema que Julio Cortázar iba creando a medida que publicaba. Por caso, los trabajos de Yurkievich y de Rosalba Campra, Steven Boldy y Daniel Mesa Gancedo entre otros, echan luz sobre los cuentos y la poesía completa, sobre las obras dramáticas que otorgan a esos textos un actualizado orden de obra y sobre las novelas con sus correspondientes cronologías. Esta “puesta en obra” crítica hace las veces del puente o paso seguro entre la edición que Cortázar iba sacando de cada uno de sus libros y esta reunión de textos cuyo carácter de obra literaria no se pierde con respecto a la responsabilidad que lleva la firma –esa signatura bajo el nombre propio-. Vemos que el puente permite crear la confianza sobre la edición, atesorarla como colección en ese gran “plan de obra” que implican (o implicaban) los tomos completos que no se concluyeron aún. Es destacable reconocer que editan también algunos textos póstumos como *El examen*, *Divertimento* y *Diario de Andrés Fava* en las novelas y en el tomo de Obra Crítica se publican *Nicaragua tan violentamente dulce* y *Argentina, años de alambradas culturales*.

Otro ejemplo claro de recuperación de una obra es, valga señalarlo, la edición crítica de *Rayuela* a cargo de Archivos (CRLA) llevada a cabo por Ana María Barrenechea, en que se

trabaja con la versión manuscrita del *Cuaderno de Bitácora*, que en ese momento no era un “libro” aparte sino sólo un cuaderno de apuntes, y con las diferentes versiones que fue tomando la obra más compleja de Cortázar. A su vez, el trabajo crítico que acompaña no ha sido superado aún en una edición de su obra. Ya no se trata en este caso de un nutrido conjunto de críticos que se suma a la edición genética para dar relación de aspectos poco observados de la obra. Se concibe la edición genética de *Rayuela* a poco de su partida física, produciendo con ello un establecimiento del texto, fijando la letra en la oportunidad de constatar y contrastar hasta los vacíos y los cambios de palabras. Una edición genética es, lejos de una exhumación, un renacimiento de la obra. Semeja a volver a ver el momento inicial de su producción aunque estable –y estado definitivo- de huella creadora. El manuscrito, guardado celosamente en Austin, Texas, ya no es tan necesario para el estudio de *Rayuela*, salvo para quien necesite estar en contacto con el fetiche, el objeto de deseo de lo ausente, de lo que nunca será propio. Precisamente, en ese acto de renunciamiento que fue vender los manuscritos, Cortázar dejaba en claro que su obra no sería un fetiche sino un objeto vivo, deseado pero factible ante la oportunidad de ser leído. La colección Archivos trabaja sobre este planteo abierto, lejos de la cosificación del texto como tesoro fetichizado –y no por nada recordamos el “valor cultural” que le daba Adorno a los objetos de la cultura en la *Dialéctica del Iluminismo* con que discutía junto a su amigo Horkheimer los saltos de la modernidad de pos-guerra tras el nazismo-. Entonces, el rescate de la letra manuscrita y de la visión “como si fuera delante de los ojos” que tenemos de las ediciones de Archivos de obras relevantes de la literatura latinoamericana, hace de *Rayuela* un acontecimiento productor de lecturas filológicas que nos ponen de cara al rostro, a la expresión y quizá ya no al personaje-Cortázar. En *Papeles Inesperados* se edita el “Capítulo suprimido” que saliera publicado en la revista Iberoamericana de Pittsburg en diciembre de 1973, del cual sólo figura la memoria o justificación y no el texto en sí y que tiene la particularidad de no llevar los nombres de los personajes, que en la revista académica aparece como un vacío. Allí, los personajes tienen un encuentro cotidiano, diríamos doméstico y que deviene con la mujer envuelta en una red de hilos pegados con secotina, un adhesivo común en ese entonces. La presencia de un capítulo que aparece publicado más de diez años luego de la edición de la novela es testimonio de una voluntad, una decisión que respeta la propia indecisión. El signo constituido por el vacío en los nombres de los personajes es una huella de los procesos de escritura en la necesaria incompletud que llamamos “texto”, palabra

con la cual se abre la edición de este capítulo inédito. En *Papeles inesperados* el texto no está, la fecha es incorrecta, con lo cual el lector avisado se desorienta y el que no conoce la historia queda con la confusión. Pero en este caso el rescate ya ha sido producido, en conocimiento del escritor, quien deja en claro el rol que cumple dar a conocer su proceso creativo. Recordemos que la decisión de publicar el *Cuaderno de Bitácora* es posterior a la muerte de Cortázar.

Claro está, debemos reconocer estas políticas de escritura/edición y de gestión de los restos también como actuación del propio Cortázar en su papel de agente que decide qué publicar, qué guardar, a qué darle estatuto de texto íntimo o privado y qué son en su visión apenas borradores o ejercicios de escritura no publicables, pensando en una posterioridad que no se conocerá en su lapso vital. Hablamos de una gestión de los recursos, quizás leyendo a Foucault, de una microfísica de una relación con quienes acuden para concretar la edición de sus escritos antes y ahora: traductores, editores, periodistas, medios gráficos, instituciones. También referimos a Foucault para considerar al poder en tanto regulación y establecimiento de acuerdos siempre en tensión entre intereses y resistencias, así como la gestión comprendida en los gestos de otorgamiento, préstamos y negociaciones. A la vez, se trata de una actuación política sobre su propio nombre “Julio Cortázar”, pensando especialmente en las derivaciones de los textos en la multiplicación de sus apariciones públicas, que no es otra cosa que publicar.

En *Papeles inesperados* y en el Fondo Cortázar hay muchos textos en común, sobre todo aquellos que sí fueron publicados en vida, y que permitirían no sólo demostrar la existencia de un repertorio o listado constituido por los textos que no fueron publicados en libros y aquellos que efectivamente son inéditos. La diferencia no estriba en la mera asignación de una autoría, tal como lo venimos planteando sino la posibilidad de acceso a ellos por parte de los lectores de un amplio espectro generacional. Es el caso de la reedición de textos publicados por periódicos como Unomásuno, Proceso, El País, los dos textos sobre El Salvador que, ya lejos en la comprensión de los estados de discurso epocales y de los hechos políticos e históricos pueden ser, sin embargo, útiles para reconstruir una actuación política. El Fondo Cortázar también provee estos recursos, contribuyendo a la formación de una imagen de Cortázar político en un contexto latinoamericano donde la figura del escritor que lucha por las democracias y los derechos humanos requería de otro tipo de actuaciones de escritura, provisionales, circunstanciales y eficaces en otro orden de lectura. Hacemos eco de la lectura

que Analía Gerbaudo realiza sobre Saer desde el Derrida que nos sirve de apoyo conceptual, cuando dice que:

Si se puede llegar a “perder un secreto” no sólo por divulgarlo o romper con un pacto de silencio sino por protegerlo tanto que se tornan inaccesibles las vías para que alguien pudiera rozarlo, hay una relación directa entre la exhumación que interviene sobre documentos que, se intuye, guardan informaciones en camino de olvido, y la revisión de los criterios de selección y ordenamiento de cualquier material. (Gerbaudo, 2012: 10)

Una política de la exhumación (Gerbaudo, 2012: 10) es a la vez una fisura en el orden del poder que otros han creado y “el rescate de géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados” (Gerbaudo, 2012:11) se sostiene en base a una *noticia* de la existencia de textos que no son nuevos aunque no hayan sido publicados en libros, y que seguramente han resultado óptimos para intentar construir –otro concepto de la cultura letrada occidental- esa totalidad de la escritura de un individuo⁷.

Entonces, ya no tenemos una exhumación mortuoria, sino una recuperación de la voluntad sostenida en vida, quizá enlazando ambas orillas ante la necesidad de imaginar un futuro *con* Cortázar siendo leído por nuevas generaciones. Lectura futura de la obra, legibilidad futura de una escritura cuyo tiempo de habla se va desvaneciendo ante lectores que, cuando menos lo pensemos, estarán recurriendo al arcaico diccionario para comprender lo leído. Y, haciendo eco de la filosofía del tiempo, vemos que el futuro es el desborde temporal hacia la imaginación, así como el pasado desborda, inunda hacia la memoria, siguiendo el pensamiento de Jean Chesneaux (2005)

Diferente es el caso de las ediciones y reediciones de las obras en las diversas editoriales que se dedican a revivir los libros en manos de los lectores: tanto Sudamericana, como las innumerables ediciones en manuales escolares y en antologías han vuelto a publicar textos de Cortázar, así como los diferentes cambios de mano de las editoriales –al fin de cuentas son empresas- recuperan obras, fragmentos, nuevas colecciones de cuentos. En estos tiempos, por otra parte, han salido a la venta ediciones especiales ilustradas, libros de fotografías, otros con dibujos o fotos hasta la reduplicación de versiones de obras que parecían

⁷ Debemos valorar la edición de la *Obra crítica* en 1994, en que Alazraki, Sosnowski y Yurkievich rescatan la crítica literaria y muchos de sus ensayos, en la primera reunión de textos que acompañó los dos tomos de *Cuentos completos*, con lo cual se celebró un aniversario pero antes que nada, se dio a conocer en épocas previas al uso de Internet en muchos países de habla hispana, la prosa de ideas de Cortázar de manera cronológica, ordenada y situada en sus datos correctos de edición.

estar ya infinitamente reeditadas en antologías, libros de secundaria. Todo sea para ganar lectores próximos y, diríamos, prósperos en significaciones de la obra.

Pero nos interesa recuperar esta faceta de Cortázar en que conforma su propia colección en lo que podríamos llamar “una poética del archivo”, esto es, una manera de pronunciarse por la propia búsqueda y la propia reserva de memoria. El escritor guarda sus papeles, preserva para sí no sólo sus escritos sino también los de otros y de alguna manera, ese rejunte es: a) una colección, ya no un sobrante o un exceso sino un sistema de ordenamiento de la expansión de su propia letra escrita, ya que no de la voz, b) se trata de componer para sí una mnemotécnica, entendida en una regulación de la memoria de publicaciones, ejemplares, copias y finalmente, c) una reunión de restos de su trayectoria, guardados cerca de él que le permita luego reconstruir su propia poética bajo la pregunta ¿cómo hice para escribir esto?, ¿qué hago cuando escribo si tal tarea es dejar una huella mnemónica de mí mismo?

Eso es lo que nos preocupa porque, una vez establecidos ese sistema y esa reunión bajo el signo de la voluntad de recordar lo escrito, la exhumación ya no trata sobre un cuerpo biográfico sino sobre un corpus textual en que el rostro (ese desconocido) puede ser percibido en una diferente expresión en una sincronía cerrada pero en una diacronía abierta a la lectura. De hecho, este centenario del nacimiento es un exceso, un sobrante que es aprovechado en pos de preservar su memoria, su pasado vuelto presente de lectura.

De este modo, la llegada de *Papeles inesperados* viene a concretar la oportunidad de tener delante de la mirada los restos de la colección, especialmente de aquellos textos que no fueron publicados en vida o que quizás sólo estuvieron destinados a ser pronunciados o, como pasó con las *Cartas*, a ser leídos por su íntimo destinatario. La edición recupera textos ya publicados en periódicos y en documentos oficiales de encuentros, sobre todo políticos y en declaraciones públicas luego transcriptas en diarios y revistas, en agencias de noticias. Nos interesamos aquí por el acceso a una versión en libro, despojada de los paratextos y de las circunstancias que rodean al escrito de todo lo que fue en su momento parte de un diario, de una revista. No sólo se contextualiza en su lugar que podríamos recuperar de Derrida (1994): *origen y allí donde se guarda al abrigo un fragmento o un documento de vida en a partir de un*

privilegio que les da legitimidad al reservorio y con ello, otorga a estos documentos su estatuto de verdad.⁸

Muchos de estos textos están también en la “colección” del Fondo Cortázar, elegidos para ser preservados por Cortázar y cuya tarea de arconte fuera para Gladis Anchieri desde una mirada archivística que permitió sostener su digitalización. De la misma manera, la Fundación Juan March en Madrid tiene también algunas revistas o ejemplares de ediciones donde figuran sus textos y en Casa de las Américas en La Habana se preservan documentos y ejemplares próximos a ver la luz de las pantallas on-line. Hablamos entonces de una dispersión del Archivo Cortázar, que no implica la mera multiplicación de textos firmados por él, sino de conjuntos de documentos cuya interpretación como tal implica esa consignación (en las figuras de los arcontes: Aurora Bernárdez, Gladis Anchieri y Saúl Yurkievich, el CRLA-Archivos durante décadas). La reunión, cada una de ellas establece el sentido con que ha de interpretarse. Podríamos citar a Derrida para decirlo más claramente: “En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.” (Derrida, 1994). La revisión de todo lo escrito supone el gobierno de la escritura por sobre la voluntad de exhibir el nombre propio al pie, señal de autoridad (auctoritas proviene del latín que deriva en autor, lo sabemos muy bien). La dificultad consiste entonces en revalorizar esa heterogeneidad constitutiva de los archivos de Cortázar que, sin embargo son resultado de momentos de escritura diferentes que muestran en el conjunto una variedad inmensa.

Uno de los elementos que vincula al Fondo Cortázar como huella y a *Papeles Inesperados* como un resto, es encontrar las recurrencias y las reiteraciones de tópicos y temas de la obra periodística y de los textos políticos: abrir el juego a lo publicado, accesible hoy por los archivos virtuales y por la posibilidad de conseguir originales aún, de verlos en versiones transcritas. ¿Por qué no se trabajó sobre el conjunto en afán ya no de coleccionista, sino de archivero que organiza, crea redes y con ello debe ser cuenta (rendir cuentas) de la propia inteligibilidad?

⁸ “Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*.” (Derrida, 1994)

Un rostro, una lectura en el tiempo: dos textos de *papeles Inesperados*

Ante esta perspectiva, el libro *Papeles inesperados* recupera la voluntad de hablar, antes que la voluntad de publicar, así como las *Cartas* también lo manifiestan. ¿Quién es el otro que lee, concretando esa institución del valor de la signatura, recuperando el rostro responsable detrás del cual el signo literario da lugar a las cosas? La temporalidad, viejo fantasma, hace lo suyo con la lengua, con el mundo posible, con las semiosis sociales que hoy ya no están vigentes en el habla rioplatense siquiera pero que se puede redefinir en lecturas presentes por lectores que fueron venideros en el momento de la escritura. De cierto modo, estos lectores reconstruyen el habla coloquial y los parlamentos de los personajes que ya no tienen referente conocido en el universo de objetos posibles.

Un individuo, dice Heidegger (ed. 2004), vive su tiempo en un Dasein entendido como un *estar-ahí* en el mundo circundante. Por ello la temporalidad se comprende como un ser-para-la-muerte, indefectible pero sin la cual no podemos, simplemente, vivir. Vivimos porque sabemos que no estaremos luego, y con ello, el ser/la entidad que somos incurre en esa especie de camino hacia, justamente un “hacia”, que no tiene una definición pese a que es definitivo. En el recorrido, el tiempo es propulsado hacia afuera de lo que llamamos la vida vivida, en la cual la materialidad de su testimonio vuelve intangibles tanto el vivir como el recordar o el ser recordado.⁹

¿Qué rostro, nos preguntamos con Levinas, se presenta ante nosotros en el recuerdo? Más que una cara en la fotografía, cada letra escrita, cada subrayado y comentario al margen en recortes de periódico como los que quedaron en el Fondo Julio Cortázar en Poitiers, nos da la indicación de ese rostro, necesaria mostración del sí-mismo frente al otro en su responsabilidad. El yo (Je) es el rostro que no requiere de una mirada o de cualquier tipo de percepción puesto que no es material, física. Ver al Otro, en Levinas, involucra mostrar el propio Rostro, el cual

⁹ La referencia es la lectura que realiza Deleuze en *El tiempo en Kant*, cuando refiere a la metáfora de la puerta giratoria que expulsa el tiempo. Este expulsa algo de la vida, que queda fuera de la “vida vivida”, aquello que está como una posibilidad pero que la temporalidad no hace factible concretar. En la conversación con Luis Harss, dice Cortázar: “En cierto sentido, el hombre cometió una equivocación al inventar el tiempo. Por eso bastaría con que renunciáramos a la inmortalidad, con que diésemos un salto fuera del tiempo, a nivel distinto del de nuestra vida cotidiana” (Harss y Dohmann, 1966)

Sostendrá en muchos textos ese “otro nivel” temporal, como parte de la existencia, en personajes y en relatos, especialmente los relatos fantásticos desde *Todos los fuegos el fuego*. Un ejemplo claro es el cuento que da nombre al libro, como lo será “La noche boca arriba”.

se percibe como una presencia –cómo no citar la frase tan conocida de Cortázar: “contacto y cercanía”- en aquellas cosas que el individuo crea “de cara al Otro” para dar-se un lugar en la existencia responsable, más allá de la conciencia representativa (Levinas, 2000). Dice Levinas: “Rostro y discurso están ligados. El rostro habla. Habla en la medida en que es el que hace posible todo discurso” (Levinas, 2000:73). Esta deriva filosófica toma en cuenta que el rostro es significación de sí mismo. Es sentido y no una figura, ni una alegoría; del mismo modo que “no es un personaje”, como dice en *Ética e infinito* (2000:72) citándolo en su conocida frase “Tú no eres tú” para indicar algo que va más allá de la sincronía (1914-1984) en la existencia física de las personas.

El tiempo, como la luz, como una caricia, pasa y concluye en esa sincronía del individuo que vive, escribe, firma lo escrito con su nombre. Este, sin embargo, no es reducible a su rostro, ni equivalente. Hablamos (la oralidad como palabra primera, originaria que está en la escritura) creando con ello un otro que nos hace ser hablados por la letra. Otro al cual ese rostro se dirige en su responsabilidad y bajo el cual el nombre sólo es un signo (signatura deriva de ese concepto y término) que manifiesta la expresión y que reducimos –un mal de la cultura- a un nombre propio, a su peso y a sus circunstancias identitarias.

Uno de los textos que viene a la mente con respecto a esta noción del rostro es “Orden del día”, en *Papeles Inesperados*, que cierra con esta indicación: “Julio Denis XLI”. En el texto, el rostro se instala detrás del alter ego que fuera su seudónimo. Rostro devenido un resto, recuperado arqueológicamente de algún manuscrito o borrador. Allí se crea la imagen de otro que es sí mismo, podríamos decir, de manera inaugural. Alguien percibe la noche, “el pausado latido concéntrico de su corazón”. Su voz da lugar a un enunciador que anticipa una posición enunciativa íntima pero narrativamente éxtima (ya que habla por sí, para sí pero lo hace a otros, escuchas supuestos como enunciatarios no nombrados). Es una conciencia que habita la noche, que usa la voz –necesario recurso del escritor extrapolado de un sistema de la lengua pero también de un orden vital- para dar cuenta de un escenario en el cual la sensibilidad de quien ensueña se instalaba en los cuentos y poemas anteriores al relato fantástico que no lo abandonaría. Pero hay algo más, signos del tiempo, del juego inefable del yo que el rostro oculta, siguiendo el concepto de Levinas: las marcas del inicio escapan del estilo que merece el calificativo de “romántico”, aquel que describe los sentimientos del yo (je) como otro en relación a estados del alma. La noche en el balcón, un espacio de fronteras entre lo abierto (a la

oscuridad calma), y lo cerrado (la previsión de un adentro/afuera que se cierran en el individuo que ve la oscuridad) y el sujeto con su estatuto de puro perceptor serán luego tema de muchos de sus relatos y de episodios de *Rayuela* en que la mirada de los personajes pareciera ubicarse desde lo alto (sobre todo en la segunda parte) para ver hacia adelante y hacia abajo. También se perciben los temas ulteriores: las “horas graves”, la “huida de los relojes”, “las aguas de la sombra” (un procedimiento metafórico común en Cortázar, consistente en volver líquidos objetos intangibles) y la relación amorosa con la noche misma, como en el cuento “El río” de *Final de Juego*.

Por eso, refiriendo a este texto de título contradictorio con respecto a lo narrado, ya no hablamos de un autor = nombre propio, sino que nos situamos en varios planos simultáneamente: en el plano de la vida física con una cronología que sitúa la sincronía de la vida de un escritor (suponer que fue escrito en la década de 1940), también nos ubicamos en la tríada de conceptos de palabra-pensamiento-rostro creados por la escritura y manifiestos en los textos que se reúnen bajo una signatura que no le pertenece, que se auto-a-signó en un contexto inicial para quien saldrá a la luz luego, desenmascarado del seudónimo. Sin embargo, es “Cortázar”, un rostro, una expresión que nos radica en el plano que constituye la signatura en sí misma, ese nombre propio como signo “Julio Denis/Cortázar” detrás del cual está la expresión del rostro, la cual se hace evidente en cada acto de lectura que confía en esa signatura. Actos de fe, al fin de cuentas. Actos humanos en un recorrido vital que se saben compartidos por generaciones que saben reformular esa confianza generación tras generación.

Derrida lee a Levinas en nuestra ayuda en “Violencia y metafísica”, indicando la relación entre el rostro y la palabra: “El pensamiento es palabra, así pues es inmediatamente rostro” (Derrida 1989: 136). El rostro no se presenta como un signo, sino que *expresa*; es presencia, *ousía*. y aclara: “Expresarse es estar *detrás* de un signo”. Luego completa la idea: “Lo escrito y la obra no son expresiones, sino signos, para Levinas” (Derrida, 1989: 137). Lo inquietante de este texto inicial de Cortázar es la recurrencia a figuras centradas en el yo (je, nunca moi) sin más historicidad que aquella asignada a la firma al pie. Por un lado, el texto es el pensamiento de este yo, y sin embargo el rostro no es, ni podría ser, nada atribuible a “Julio Cortázar”, más de lo que aquellos lectores especializados pueden o creen reconocer. Rostro y otro, ego y alter ego se encuentran en este resto de papeles que, bajo el título de “inesperados”

se reúnen como libro, resultado de un proceso temporal en que, sin decirlo, Cortázar deja establecida la expresión- signo como obra literaria detrás de un rostro.¹⁰

Cortázar se sumerge –con o sin lecturas de estos filósofos, no lo sé- en esa ética del rostro responsable frente a sí mismo cuando escribe y firma cada uno de sus textos. Al menos, de los que edita en vida, incluso aquellos últimos o los que se publican tras su muerte con su aprobación o pedido pero que son responsabilidad frente al otro, a quien se ve ante lo inacabado que es toda vida humana.¹¹

Cuando hablábamos de un rostro, de una signature, indicábamos que precisamente es lo que no muere con el escritor. Remite, por así decirlo, a la “obra completa” pero entendida como inacabada en tanto interrumpida. Así como la muerte vuelve finita la firma al pie, también resulta finita la asignación del valor en tanto se trata de un “texto emanado de mí, donde esta escritura ha dejado una huella testimonial de mi existencia” para explicitarlo de alguna manera, enunciado de imposible pronunciación póstuma. Sin embargo, se lo hacemos decir al exhumar cartas, textos no publicados, borradores, manuscritos, bitácoras de manufactura de las obras, papelitos sueltos. Mi pregunta se formula al considerar la distancia entre las orillas del río que cruza el puente entre la voluntad de publicar y las ediciones póstumas, ensanchándose a medida que se rescatan documentos que no habían sido editados en vida hasta el punto de quedar el puente situado en el agua y no entre extremos clavados en tierra.

Conceder a Cortázar-rostro y no al personaje-Cortázar la oportunidad de establecer nexos entre los documentos preservados y el público lector implica una serie de reflexiones que podemos situar en el orden del saber, ya no tanto en el de la legibilidad posible “como si fueran de Cortázar”. Hablamos de un saber porque suponemos que el conocimiento de la obra sostiene, contiene, la lectura de estos papeles, en el archivo que se crea en las ediciones póstumas como *Papeles Inesperados*, *Cortázar de la A a la Z*, *Cartas* y otros fuera de la colección de Alfaguara y que surgieron con las décadas en editoriales y autorías muy diversas, largo de enumerar aquí. En este sentido, tanto el estilo -una señal idiolectal del escritor en la

¹⁰ Recordemos, como lo hace Derrida, que en Levinas “El otro no tiene nombre propio” (Derrida, Ey D:140)

¹¹ Por ejemplo, el trabajo de Mario Muchnik con *Argentina años de alambradas culturales* y *Nicaragua tan violentamente dulce* en 1984. *El examen*, sin embargo, crea una incertidumbre acerca de su voluntad de edición, ya que quien lo escribe no es –rostro otra vez- el Cortázar que se conoció tras *Rayuela* o posiblemente tras el riesgo que significaba para él en términos políticos, si se hubiera editado en la década de 1950. Hay detalles anotados por Juan Carlos Martini, que ubica esta novela junto a *Responso* de Juan José Saer y a *La invención de Morel* por las ediciones en su momento de escritura frente a lo que luego fue el peronismo la convulsa “Revolución Libertadora” de 1955. (Martini, 2009)

obra- como los procedimientos y las invenciones del verosímil vuelven sobre el sí mismo, se matizan en los géneros. Inciden en ese proceso las decisiones de autotextualidad o de referencias a la propia obra, lo cual facilita el reconocimiento de los textos en el horizonte de expectativas de los lectores. Así, los *papeles inesperados* o la incursión por la carpeta 21 son incluidos en ese horizonte común de “algo más de Cortázar”. Un ejemplo es leer algunos textos del libro como casos de estas cuestiones conceptuales que venimos desarrollando.

“Un cronopio en México” (Cortázar, 1975) reúne la experiencia del sujeto en un registro cercano a la crónica, casi un diario. La autoficción deambula mirándonos de reojo en este derrotero mexicano en que Cortázar relata episodios y describe lugares de un viaje. Este texto integra un grupo que atraviesa *Papeles inesperados* compuesto por crónicas ya publicadas en periódicos, si bien su género no remite a un proyecto autobiográfico sí se contextualiza en el modo en que Cortázar utiliza los géneros. Un uso sin ley, que también recuerda al conocido ensayo derridiano “La loi du genre” (Derrida, 1980). ¿En qué se radica modalidad jurídica de la escritura que Cortázar quiebra ante la clasificación textual periodística de la época? O dicho de otra manera, ¿por qué el género rompe con taxonomía, movido por la experiencia del viaje?

Podríamos plantear que Cortázar escribe este relato de viajes como si fuera una ficción de sí, asumiéndose como un cronopio. La autoasignación es la clave para entrar en la autoficción, aquel registro enunciativo en que dar cuenta de sí mismo en clave ficcional pliega lo verosímil sobre el yo. México abrumba, lleva al enunciador –cual los descubridores en sus cartas de la Conquista- a buscar signos que permitan explicar y dar cuenta de las cosas vistas. Así, desde el inicio acudimos a un viaje por un recorrido autorreferencial que vincula Nueva Delhi en que los zapatos “reflejan los paisajes y las nubes” – en explicitada referencia a “Sho shine, shine, shoe shine boy”- enviado por Prensa Latina a los periódicos latinoamericanos que lo reprodujeron pero que nunca había entrado en un libro hasta *Papeles Inesperados*.¹²

Recupero esta escena de un largo texto para señalar que por una parte, la autoficción se establece a partir de un signo que termina configurando una identidad creada desde la ficción. El cronopio –el “Gran Cronopio Cortázar” tan señalado por la prensa y la crítica-, es asumido como figura de sí, inquietante manera de crear un signo que usa el personaje como máscara,

¹² La carpeta con varias versiones se encuentra en el Fondo Cortázar, fue un hallazgo que año tras año ratificamos como un “édito desconocido” de Cortázar, al igual de muchos otros textos que se publican bajo la signatura cortazariana en *Papeles Inesperados*. Está en una carpeta separada, ya que así llegó y así la mantuvo Gladis Anchieri, la primera amanuense de la colección en Poitiers. Por otra parte, también hay referencias a lustrabotas en *Prosa del observatorio* y es comentado por Cortázar en algunas entrevistas.

como significante que une –nos ayuda Lacan- lo imaginario del “yo” con lo real de la experiencia del viaje, donde los individuos cambian de estatuto en el espejo que les muestra lo que la experiencia cotidiana no permite ver. La ley del género es cuestionada, pero con ello la ley de la autoasignación de sí, de un sí mismo que usa la máscara para simbolizar lo perentorio del viaje, lo temporario de un estado del alma: ¿quién es este cronopio, sino un Julio Cortázar de prosa situada en la relativa y provisoria existencia en un país que lo conmueve? Ese mismo que vuelve a la infancia para recordar la visita del Príncipe de Gales a la Argentina motivando que las tías engalanan la casa en un absurdo –y mágico- pensamiento de recepción doméstica. Parodia y un estilo carnavalesco –tropical, como en *Adiós Robinson*, como en las películas norteamericanas que remedan los años cincuenta en que ese tropicalismo fue serio- hacen las veces de vectores de un discurso en que el yo se evade de su propio reflejo/espejo. No se trata de un texto autobiográfico declarado como tal, pero sí da cuenta de cómo la experiencia de viajar trabaja sobre restos de una identidad geográfica estallada: Describe el desopilante Hotel Mocambo o las ruinas, un México que obliga ir a ver “los dioses muertos”, su hibridación cultural, la pobreza de la niña que recibe las monedas para comprarse caramelos, para resumir lacónicamente que no es fácil ser cronopio. Los registros discursivos de voces que se mezclan en la excepción que supone el viaje, se resguardan en los recuerdos materializados en botellas rotas en las maletas. Así la vida del cronopio, un texto rescatado junto a otras crónicas en *Papeles Inesperados* brinda la oportunidad de crear un nuevo corte temático en sus crónicas: la autoficción obedece a la máscara, sin embargo, no puede eludir al yo dado que los viajes son de alguna manera un movimiento sobre los restos de sí que la experiencia del sujeto moviliza, desplaza y rompe.¹³ Por ende, la autoría crea otro estatuto para Cortázar ante la publicación en un libro de esta crónica, junto a las otras aparecidas primero en el diario Proceso, así como en el Fondo Cortázar se halla además otra muy importante que cubre este tipo de registro. Se trata de “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, editado en la revista Vuelta y recuperado por Letras Libres para la versión en la web, a su vez en 2012 con el prólogo de Juan Villoro. Allí, el viaje para corregir *Libro de Manuel* en un fin de semana coincidente con las Olimpiadas de

¹³ En cambio, en “El otro Narciso” la pequeña crónica el espejo es tópico –una unidad narrativa recurrente, precisamente- llevado a la observación de sí, en un viaje: el yo deriva en observador de un sí mismo en la figura casi alegórica del pájaro que se mira en el agua. “Teatro de artificio” que permite al nosotros enunciativo generar un recuerdo de viaje ligado al mito: “De pronto estamos menos separados del latir del día; nuestros espejos llaman y devuelven otras imágenes, juegan con otros deseos, sostienen otras esperanzas,; no somos la excepción” (Cortázar PI: 214)

Munich convulsiona la auto-precepción de sí y de su obra para un escritor que es –y que no es– Julio Cortázar. Buscar los restos, pero encontrar huellas de acontecimientos vinculados prodigiosamente entre sí por la violencia de los acontecimientos. De unos años antes que la crónica mexicana, mantiene procedimientos que vinculan –cronotopías, diríamos con Bajtin– la experiencia eclosionada por los datos de la sensibilidad: la radio en este caso, en la crónica mexicana la visión de lo excesivo y diverso de los lugares. Resto y réplica, la crónica desobedece al relato de ficciones y transgrede la autobiografía. Así, *Autonautas de la cosmopista* recupera ese ritmo narrativo de los relatos de viaje, los tópicos de las reglas de juego y lo lúdico de ese trayecto en particular. Su proyecto compartido con Carol Dunlop como co-autora, y enmarca en la desobediencia del decimonónico relato que contribuyó a la formación de territorios nacionales en Latinoamérica, conocer para fundar un imaginario que se enmarca en una serie de “relatos de ruta” o “road movies” para los films en que lo narrado muestra al lector en qué consiste la trashumancia del sentido de las cosas en una época marcada por cambios culturales. Esta novela, situada en el margen de la etnografía y del diario íntimo, hace las veces de relato de acontecimientos del viaje y el acontecimiento mismo del relatar como parte del proyecto. El pliegue en que los bordes de los géneros se doblan (viaje/retrato, acontecimiento/relatar) es una constante actitud de Cortázar que se puede rastrear en su obra. Ya no importa señalar el género como límites taxonómicos o zonas genéricas en su obra, sino – otra vez Derrida– ver cómo estos se expanden hacia afuera de los límites, doblando las reglas, desubicando su pertinencia jurídica en el corpus de lo “publicado en vida” como una toma de decisión también política, de los géneros que dan materia a sus obras. Una relación dialéctica se establece entre la publicación de crónicas en periódicos –sobre Nicaragua, sobre El Salvador, sobre México, sobre su Argentina– especialmente en sus última década de vida y los textos que consideran el ingreso de la lectura en clave ficción del relato de viajeros o con viajeros, como “Turismo aconsejable” de *Ultimo Round* o el imposible “El viaje” en que el narrador sigue – observa en tercera persona– a una pareja.

Narrar lo que se vive en el viaje, porque será lo único que permitirá a futuro (un desborde de imaginación como dijimos) recordar. Constituir la experiencia de sí, narrarse, para recomponer el viaje en la mirada del otro. Viajar, en ese sentido, es una responsabilidad biográfica.

La impronta última

La llegada de estos nuevos libros provoca una especie de puesta en abismo sobre la obra ya escrita bajo su firma en vida, que se genera al poder confirmar que estos documentos (en su visión material *tal como son*) y en su transcripción en un libro (*como se supone que son*) ingresan bajo el nombre de Julio Cortázar. Este efecto de lectura sucede también al acceder a los “fondos de escritor”, a los papeles personales que se fueron constituyendo sólo porque la vida le daba oportunidad de recortar, archivar o simplemente atesorar en cajas o cajones. Igualmente podemos interrogarnos sobre la bios+la escritura –grafía- al indicar que se trata de dejar una marca, una huella de la vida en la literatura y en los papeles que contienen su letra manuscrita.¹⁴

Los datos temporales nos resultan insuficientes, ya que establecen un orden sobre el sistema de objetos ligados a la escritura en tanto posibilidad de ser expresada por un rostro frente al otro, responsablemente. Objetos cotidianos, los papeles de un escritor suponen –lo suponían aún más claramente antes de la era de las computadoras-, el ejercicio de la vida intelectual que requiere desplegarse hacia aquellos espacios/tiempos en que el cuerpo no puede *también* estar presente. Son una prolongación de las ideas y obsesiones creativas, si no de la voz. Estos papeles, muchas veces escondidos entre otros, en carpetas o folios, en fondos de armarios hacen las veces, en vida, de la prolongación del cuerpo actuante, en un enramado de pasiones, de actos, de deseos y de promesas a cumplir en un tiempo circunscripto. En la terminología griega se reconoce el *bios* (vida biológica, orgánica, nuda vida en Agamben) que conocemos a través de una grafía en la escritura literaria pero también en esos papeles anotados, en la letra manuscrita de los márgenes o en las copias mecanoscritas de cartas. Aunque no hable de sí mismo relatando los avatares de su vida social o personal, este Cortázar-rostro crea de todas maneras una persistencia textual ya sin tiempo cronológicamente marcado como una sincronía. Así las cosas, escribir es como vivir, dijo muchas veces Julio Cortázar, con lo podemos afirmar aquí, esa presencia destinadora de posibilidades de leer en una temporalidad fuera de sus goznes, como diría Deleuze sobre Kant (Deleuze, 1978) y fuera del eje pivotante del sujeto que se constituye en la escritura.

¹⁴ Jean-Philippe Miraux recompone la tensa vinculación entre el yo y su “inscripción en la realidad”, entre el individuo y su existencia real. Como individuos, somos “seres inacabados”. Dice: la *auto-bio* es, pues, el complejo lugar de esa incompletud”. (Miraux, 2005:14)

Surge allí otra pregunta acerca de la autoría: ¿de qué se es autor, de la escritura?, ¿de quién hablamos cuando nos referimos al que escribe, siempre situado enfrente a otro y siendo también este “autor del otro” que constituye a sí mismo cuando escribe para trascender, huella instalada de cara a la muerte indefectible? De esta manera justifica la ausencia de una auto-biografía que no habrá ya que ningún papel o reunión de papeles (ni cartas, ni reportajes, ni entrevistas, ni pequeños espacios cubiertos con su letra) de ninguna manera podrá reemplazar.

Una de las obras, no ficcional, que delata sus experiencias y que motiva a este escribir desde sí mismo es *Prosa del observatorio*, así como algunos capítulos de *Rayuela* mantienen pequeños déjà vu en que fragmentos de vida del escritor inscriben episodios o instantes de su experiencia de la infancia, del caminar por la ciudad ya sea esta Bombay, París, Buenos Aires, Roma (Gómez, 2013).¹⁵ Con esto podemos demostrar que la signatura es la huella de esa voluntad, del acto decisorio. ¿Cuál es la ley que rige en la exhumación de lo firmado? Habría una asignación (a-signa) de la signatura: no es un juego de palabras, es el juego del cuidado de sí (de su propio nombre, tras la muerte).

Lo inesperado no son los textos, ya que muchos se conocieron y circularon en su momento y otros quizás no sólo no estaban en la expectativa de los lectores sino en la creación de un “mal de archivo”, de una fiebre de dar a conocer lo inaudito, como nuevo. Analía Gerbaudo describe este problema en relación con la obra de Juan José Saer: “Mal d’archive es el sintagma que Derrida elige para designar la fiebre de memoria. Un mal que afecta e inquieta y que, en ocasiones, lleva al intento de su registro, ante los límites de lo que el derecho puede y tras los derroteros de la justicia im-posible.” (Gerbaudo, 2012). Un acontecimiento como este, en la frontera jurídica de crear la ilusión en el lector de que Cortázar vuelve a editar. No sólo se trata de una ilusión editorial, sino que separa aguas entre quienes ven la lectura de Cortázar como *novedad* y quienes sólo perciben el nombre propio vuelto a inscribir, imprimiendo una consecutividad inaudita, inédita y de alguna manera *última*, la que cierra. Ese usufructo del nombre propio, de la figura del autor, pero también ilusión de continuidad.

BIBLIOGRAFÍA:

¹⁵ En el capítulo 1 en *Rayuela*, por ejemplo, en que el narrador recuerda los útiles escolares, mientras la Maga le acaricia, es muy conocido. El episodio manifiesta la superposición de planos temporales que la ensoñación genera, tanto en el narrado –su ficción existencial- como en el lector, que pareciera estar al tanto de lo que sucede en la mente del personaje y también debe despertar al movimiento que lo devuelve a un presente de la lectura.

Chesneaux, Jean (2005): “La tripartition du champ temporel comme fait de culture »
Temporalités, URL : <http://temporalites.revues.org/436>

Derrida, Jacques: (1989) “Mal de Archivo”.

..... (1989) *Escritura y diferencia*, Anthropos Editorial, 1989

Deleuze, Gilles (1978 [2008]: *Kant y el tiempo*. Cactus, Bs. As.

Dubar, Claude (2008): «Temporalité, temporalités : philosophie et sciences sociales»
Temporalités [On line, 8 | 2008, visto el 02 de junio de 2009 <http://temporalites.revues.org/137>

Gerbaudo, Analía (2012) “Archivos, literatura y políticas de la exhumación”, editado on line por la cátedra de Filología Hispánica, Universidad de la Plata, Argentina.

Kant, Immanuel: (1789 [2005]): *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid

Gómez, Susana (2010) *Julio Cortázar en Poitiers. Catálogo y cercanías*. Université de Poitiers, Poitiers (no a la venta, exclusivo para bibliotecas)

Heidegger, Martin (ed. 2004): *El concepto de tiempo* (Tratado de 1924), Herder, Madrid.

Martini, Juan (2009): “La novela como síntoma de su tiempo” en *La literatura argentina por escritores argentinos*, compilación de Sylvia Iparraquirre editorial de la Biblioteca Nacional Argentina

Miroux, Jean Philippe (2005): *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Nueva Visión, Bs As. Traducción de Heber Cardoso [*L`autobiographie. Écriture de soi et sincérité.*, 1996, Nathan]

Addenda : TEXTOS DEL Fondo Cortázar publicados en *Papeles Inesperados*.