

BORGES Y CORTÁZAR  
¿LABERINTO DE INFLUENCIAS O CONVERSACIÓN INFINITA?



*Gisle Selnes*

*First, the labyrinth is a miraculous work of art, a masterpiece of master-architects, a fitting monument to the fame of the designer and commissioner, a worthy temple or palace for gods and men.*

Penelope R. Doob, *The Idea of the Labyrinth*

*I think of the world's literature as a kind of forest, I mean it's tangled and entangles us but it's growing. Well, to come back to my inevitable image of a labyrinth, well it's a living labyrinth, no?*

Jorge Luis Borges, *Conversations with Richard Burgin*

*Ya no hay laberintos...*

Julio Cortázar, "Las ruinas de Knossos"

---

1.

Hace mucho que se ha convertido en un tópico, cuando se habla de la obra de Julio Cortázar, empezar por situarla en relación con su precursor más inmediato: Borges. Así parece haberlo sentido el mismo Cortázar cuando ya por los años 70, en una entrevista, dio a entender que le estaban empezando a cansar las inevitables preguntas sobre Borges ("Interview" 39). Sin embargo, a pesar de la profusión de comentarios sobre el tema –que en su totalidad sumarán varios millares de páginas– me consta que el asunto no ha sido lo suficientemente elucidado. Aunque existen numerosos trabajos de

indudable valor que estudian aspectos específicos de las obras de los dos escritores, es como si el tema de la relación entre los escritos de ambos se resistiera a ser tratado de manera comprensiva y desde una perspectiva histórico-literaria y analítica. En la gran mayoría de las contribuciones, aspectos fundamentales permanecen en la oscuridad –si no fuera de foco–: o por falta de datos y documentos imprescindibles, o por falta de aparato e intenciones analíticos.

Hay, como siempre, una excepción, y esta vez ella es tan fundamental como cercana. Me estoy refiriendo al artículo que publicó Daniel Mesa Gancedo en *Variaciones Borges* 19 (2005) con el título “De la casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar”, trabajo que casi me ha hecho retirar esta contribución. El artículo de Mesa Gancedo salió después de que yo había hecho el trabajo bibliográfico para el presente trabajo; cuando lo había terminado de escribir, aún no había leído el número diecinueve de *VB*. En una respuesta a vuelta de correo a la primera presentación de mi artículo, Ivan Almeida me hizo notar que su impresión inmediata (antes de haberlo leído) era que sería problemático publicar un trabajo sobre un tema que había sido tratado por otro autor en el número anterior de la misma revista sin hacer siquiera una referencia al mismo. Averiguado el caso, comprobé que efectivamente había otro (y no cualquier otro, sino Daniel Mesa Gancedo, cuyo libro sobre la poesía de Cortázar había leído con mucho interés) que había estado escribiendo sobre el mismo tema para la misma revista más o menos al mismo tiempo que yo. Nadie le quitará a Mesa Gancedo el mérito de haber llegado antes. Menciono el episodio aquí –y de esta manera un poco narrativa o incluso confesional– porque resulta relevante para el tema que se tratará en lo que sigue: Resulta que en el centro del “laberinto de influencias” al que se refiere el título de este trabajo, se hallan unas páginas de *Los Anales de Buenos Aires* (de los años 1946 y 47) donde fueron publicados textos de Cortázar y Borges que también coincidían temáticamente y que también se cruzaban en el camino. (Y ya es famoso el valor que Cortázar le atribuye al azar.)

Si he optado por no retirar mi trabajo ni hacer mayores cambios en lo que había escrito, es porque, a pesar de todo, hay diferencias suficientes como para que este artículo tenga alguna justificación.

Las principales coincidencias se hallan entre el primer apartado del trabajo de Mesa Gancedo y el segundo del presente: Hacemos varias observaciones similares e incluso citamos los mismos pasajes de los mismos textos, aunque la documentación que aporta Mesa Gancedo de las opiniones de Cortázar sobre Borges es mucho más amplia que la que aquí se maneja. En el tercero y el cuarto apartados, hago una interpretación del diálogo/dialéctica entre Borges y Cortázar a través de las transformaciones de la figura del laberinto en la obra de ambos, tarea que mi precursor, en la introducción a su contribución, incluye en su lista de temas ya tratados por la crítica. Por lo tanto, recaerá sobre mí la responsabilidad de demostrar que todavía quedan cosas por decir sobre este asunto. Cerrado este párrafo, resumo el hilo del primero.<sup>1</sup>

El fin de este artículo es, por lo tanto, volver sobre los principales puntos de contacto entre Borges y Cortázar –cotejar textos y revisar episodios bio/bibliográficos– para captar mejor una relación que algo tiene tanto de “conversación infinita” como de “laberinto de influencias”. A tal empresa se le impone el tema (el mito, la figura) del laberinto; la verdad es que resulta imposible escribir sin acercarse a él. Como veremos, el laberinto se sitúa, casi literalmente, en el origen de las correspondencias borgesianas/cortazarianas y, además, entra como figura trazada en el tapiz de las relaciones posteriores entre los dos escritores. Escribe Penelope R. Doob que el laberinto “may be a model both for the literary work as textual product and for the intellectual process a text implies, from its conception as a text to the choices and difficulties involved in its writing and reception” (*Idea* 197). La perspectiva adaptada en este trabajo añade otro matiz al modelo de Doob, aproximándolo más al “living maze” propuesto por Borges en el primer epígrafe a este trabajo (Burgin *Conversations* 40): El laberinto también sirve como modelo de los enlaces intertextuales entre dos o varios autores, textos, literaturas.

---

<sup>1</sup> He dejado la versión definitiva de este artículo casi idéntica a la primera, salvo algunas pocas correcciones y un par de notas al pie de la página con referencias al artículo de Mesa Gancedo.

## 2.

Nunca ha faltado quien haya querido calificar a Julio Cortázar de mero epígono de Borges. No hace mucho que el prolífico novelista César Aira hizo estallar el debate de nuevo con sus declaraciones – primero al suplemento cultural de *Clarín*, y luego repetidas y puntualizadas en entrevistas posteriores–: “Bien leído, Cortázar no existe, no es un escritor en serio. El mejor Cortázar es un mal Borges. [...] El resto de Cortázar puede llegar a ser horrible” (“Aira” s.p.). Además del juicio personal sobre el valor estético de la obra cortazariana, aquí se desata, a todas luces, otro episodio de la eterna querrela entre las generaciones literarias. Aun así, en Cortázar no faltan señales de una particular afinidad o “receptividad borgesiana” ya desde sus primeros comienzos como escritor. Hacia mediados del siglo XX, Cortázar era un joven porteño de gustos literarios refinados y eclécticos, que publicaba (ocasionalmente) en la revista *Sur*; hacía de traductor y de ensayista, amén de ser poeta “modernista” y autor de varios cuentos fantásticos. El primer libro que apareció con su nombre legítimo fue una reelaboración del mito del laberinto; para más remate, Borges –*qua* director de la revista *Los Anales de Buenos Aires*– fue uno de sus primeros editores. Uno bien podría preguntarse si en tales circunstancias pudo crearse espacio suficiente para que Cortázar saliera de la sombra de su precursor. Según la versión menos benévola de estos eventos, el efebo no encontró otra alternativa que la fuga al exilio parisiense para salvarse del impacto de Borges, “verdadero minotauro de las letras porteñas” (Alazraki *Cortázar* 57).

La otra versión de esta historia es la que divulgó el mismo Cortázar, casi borgesianamente, a través de una larga serie de entrevistas y charlas (y que luego fue retomada por varios apologetas e investigadores); en 1978, la rememoró así hablando con González Bermejo:

El choque que me produjo a mí la escritura de Borges fue sin duda el más grande que yo había recibido hasta ese momento. [...] Encontrar en la Argentina [...] a un hombre que ha pulido, que ha limado el lenguaje reduciéndolo casi al nivel de aforismo, de apotegmas, de frases –perdóneme la cursilería– lapidarias (en el caso cabe la palabra) era una experiencia que un joven escritor sensible tenía no solamente que recibir sino que aceptar y seguir. *Seguir sin imitar. Ese es*

*el asunto. Eso es lo que hizo que a mí, por suerte, no me tocara ser un borgista. Porque usted ve lo que pasó con los que, en vez de seguir la lección del maestro, lo imitaron. El resultado fue una plaga de borgistas de los cuales nadie se acuerda hoy (González Bermejo 20; énfasis añadido).*

En la misma entrevista, Cortázar puntualizaría además que la principal lección que recibió de Borges no fue

una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. La actitud de un hombre que, frente a cada frase, ha pensado cuidadosamente, no qué adjetivo ponía, sino qué adjetivo sacaba. Cayendo después en cierto exceso que era el de poner un único adjetivo de manera que usted caiga un poco de espaldas. Lo que a veces puede ser un defecto. Pero, originalmente, la actitud de Borges frente a la página, es la actitud de un Mallarmé: de una severidad extrema frente a la escritura y de no dejar más que lo medular. (21)

De este modo se pasa al otro extremo en comparación con la versión anterior que insiste en la sofocante presencia de Borges en Cortázar. La versión cortazariana, tan benévola, sobre los efectos de la influencia que los transforma en una "lección" privada de toda "ansiedad" no puede sino despertar sospecha. Tanto más cuanto que, a primera vista, lo menos borgesiano en Cortázar es precisamente la actitud frente a la hoja en blanco. Cortázar fue, en palabras de Saúl Yurkiévich, una "máquina de escribir" ("Albacea" s.p.), lo cual se refleja en el ritmo que estructura sus textos: avanza en un continuo fluir casi sin que se note que el texto está hecho de párrafos y de frases; mientras que el elemento básico de Borges es precisamente la frase: manuscrita, pulida, epigramática, "lapidaria", y casi sin solución de continuidad rítmica. A nivel temático, en cambio –y en cierta medida en el aparato narrativo (las "mecánicas") –, se distinguen claramente repercusiones de figuras borgesianas en la obra de Cortázar. Veremos las cosas más de cerca cuando más adelante empecemos a distinguir los ecos del laberinto.

Cambiamos ahora de perspectiva: A Borges se le debe –al menos así es como parece a primera vista– la versión antologizada de su

primer encuentro con Cortázar. Ocurrió a mediados de la década del 1940, en una oficina de la Diagonal Norte, Buenos Aires:

Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria [*Los Anales de Buenos Aires*], más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde *Casa Tomada* [sic] con dos ilustraciones a lápiz de Nora Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento. (Prólogos 9)

Entre varios puntos que merecerían ser comentados de esta anécdota aparentemente inocente, cabe limitarse a dos. El primer momento es tal vez notorio: “Casa tomada” no fue la primera publicación de Cortázar; ya que anteriormente había publicado tanto poemas como ensayos y cuentos (incluso un poemario bajo seudónimo). En segundo lugar, llaman la atención las circunstancias que rodean a la anécdota. Las palabras finales del párrafo arriba citado nos explican por qué Borges de repente la empezó a recordar, por los años 60, convirtiéndola luego en *topos* de charlas y entrevistas: los recuerdos del primer encuentro en Buenos Aires, 1946, fueron despertados por el segundo, en París, 1964; fue Cortázar quien le otorgó el sentido narrativo (“me confió una noche”) a los recuerdos que sin su confesión no hubieran sido más que un detalle circunstancial. Por lo demás, los pormenores que convierten los recuerdos en una anécdota de cierto interés narrativo llevan la inconfundible impronta de Borges. Tal impresión es corroborada por la confesión de Cortázar, en una carta de 1967, que no le había entregado personalmente a Borges el manuscrito de “Casa tomada”, sino a través de una amiga, y que “no conocía a Borges entonces” (*Cartas* 2 1196). De manera que

la versión borgesiana del primer encuentro parece deber mucho a las exigencias narrativas y contener poca evidencia histórica.<sup>2</sup>

Así como el encuentro en la secretaría de *Los Anales* resultó en la primera publicación de “Casa tomada”, el encuentro en París (en 1964) trajo como consecuencia una reedición del mismo cuento. Al año siguiente, Borges lo incluyó en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1965). Más tarde, como editor de la antología *Cuentos* (1984), redactó un prólogo en el que narra la anécdota del primer encuentro –de allí procede la versión arriba citada– y presenta una evaluación sucinta de la obra cuentística de Cortázar. Otra versión del mismo texto había aparecido primero en *Clarín* (5 de abril de 1984), con el título “Fuera de la ética, la superficialidad”, y luego como prólogo a la antología *Cartas de mamá* (1992).<sup>3</sup>

El título “Fuera de la ética, la superficialidad” proviene de las palabras finales del texto, donde Borges hace alusión a las diferencias políticas que lo habían distanciado de Cortázar durante la época final de su vida: “Julio Cortázar ha sido condenado, o aprobado, por sus opiniones políticas. Fuera de la ética, entiendo que las opiniones de un hombre suelen ser superficiales y efímeras” (Cócaro 15-16). En varias ocasiones anteriores, Borges se había pronunciado sobre el mismo tema de una forma menos suave, dando a entender que le era imposible mantener lazos de amistad con un “comunista” (cf. Herráez 236-237). Por la misma época deja también caer algunos comentarios críticos sobre la calidad literaria de las novelas de Cortázar, género notoriamente más politizado y experimental en su obra: “He’s trying so hard on every page to be original that it becomes a tiresome battle of wits, no?” (Rodman 99). Con el golpe de Videla en 1976, el apoyo público de Borges al Gobierno Militar hizo que la situación se volviera aún más complicada. Como consecuencia, cuando Borges visitó París en 1977 –por primera vez en muchos años– Cortázar no quiso asistir al almuerzo que le brinda-

---

<sup>2</sup> Para más datos sobre las peripecias de esos encuentros, véase el artículo de Mesa Gancedo (“Historia” 130ss).

<sup>3</sup> Parece que este texto originalmente fue dictado a Roberto Alifano para figurar en *Cuentistas y pintores argentinos*, libro que nunca llegó a ser publicado; debido a esto, Alifano decidió incluirlo como prólogo a *Cartas de mamá* (cf. Bloomsbury 2003).

ron sus editores franceses de Gallimard. La que sí estuvo presente, fue la pareja de Cortázar de aquella época, Ugné Karvelis, quien trabajaba para la misma editorial francesa. Ella declara, años más tarde, que Cortázar “me encargó de decirle a Borges que seguía siendo un gran admirador del escritor y de su obra, pero le resultaba imposible encontrarlo por razones que ciertamente él comprendería. Transmití el mensaje y Borges estaba contento” (Goloboff 325). A pesar de la distancia inevitable, por lo visto seguía habiendo un aire de mutuo respeto y simpatía: Aurora Bernárdez, primera mujer y heredera de Cortázar, le asegura a Miguel Herráez que Cortázar “jamás le habría negado el saludo a Borges” (Herráez 236).

Con el último viaje de Cortázar a Buenos Aires, a fines de 1983, se produjo un desencuentro final. Borges lo comenta de la siguiente manera: “Después [...] como él se hizo comunista se dio un alejamiento. Cuando estuvo en Buenos Aires no me vino a ver” (19). Ana Inés Larre Borges ha recogido este testimonio en un artículo publicado a propósito de la primera década de la muerte de Cortázar. Cuenta la crítica literaria que había visitado a Borges en su departamento de la calle Maipú algunos meses después de la muerte de Cortázar, y que por casualidad llevaba consigo el recién salido poemario *Salvo el crepúsculo* (1984). Borges admitió que “no sabía que Cortázar escribiese poemas”. Nadie le reprocharía a Borges que se olvidara de que había formado parte, desde hacía más de 40 años, del jurado de un certamen poético donde participara el mismo Cortázar con un poemario titulado *De este lado*. Cortázar no resultó premiado, pero su libro fue mencionado a la prensa por parte del jurado; más tarde, el manuscrito desaparecería sin llegar nunca a las imprentas (cf. *Cartas* 1 72-73; 80). En su apartamento, en 1984, Borges escuchaba atentamente la lectura del poema “Appel rejeté”. La reacción de Borges fue un poco ambigua en esta ocasión también. Primero elogió el poema, diciendo que era “muy hermoso” y que “me hubiese gustado escribir[lo]” (Larre Borges 19). Pero cuando su visita insistió en cierta resonancia borgesiana en el poema escuchado, la respuesta de Borges parece encerrar cierta dosis de crítica: “Quizá, si usted lo percibe exista –dijo–, pero yo nunca utilizaría ‘cien mil’ para significar muchas y creo que tampoco hubiese escrito ‘estúpidamente’ o ‘vomitando’ porque prefiero evitar los énfasis”. Probablemente



el título del artículo de Larre Borges –“Cortázar y Borges: ‘Appel rejeté’” – pretenda aludir al rechazo de Borges a la apelación de que reconociera el parentesco poético con Cortázar.

El texto de Larre Borges registra además otro episodio, acaso de cierto matiz simbólico. Sabemos que Cortázar asistió a algunas de las clases que dictó Borges en 1948 sobre la literatura inglesa, en Buenos Aires, evocándolas luego en el poema “The smiler with the knife under the cloke”. El poema reza así:

Justo en mitad de la ensaimada / Se plantó y dijo: Babilonia: / Muy pocos entendieron / que quería decir el Río de la Plata. / Cuando se dieron cuenta ya era tarde, / quién ataja a este potro que galopa / de Patmos a Gotinga a media rienda. / Se empezó a hablar de vikings / en el café Tortoní, / y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou / y enfermó a los más flojos de runa y David Hume. // A todo esto él leía / novelas policiales. (*Vuelta* 66)

El poema fue escrito en India, pasados ocho años de los eventos porteños, pero tuvo que esperar hasta la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) para que apareciera en letras de molde. Allí figura junto a una página en prosa donde Cortázar recuerda las diferentes circunstancias del poema, terminando con el siguiente *en-voi*: “a lo mejor, Borges, alguien se lo lee en Buenos Aires y usted se sonríe, lo guarda un segundo en su memoria que conoce mejores ocupaciones, y a mí eso me basta desde lejos y desde siempre” (67). Durante su visita, Larre Borges descubrió que aún nadie había cumplido con el llamamiento implícito en las palabras de Cortázar: Borges no sabía que el poema existiera. Y como Cortázar no había querido incluirlo entre los muchos textos recogidos en *Salvo el crepúsculo* –el único libro de Cortázar que tenían a mano durante la entrevista– Larre Borges tampoco pudo leerle el poema en aquella ocasión. Resignadamente, la visita confiesa que “mi memoria alcanzó para decirle que el poema existía, equivocarme con el smiler del título y resumirlo torpemente” (19).

## 3.

Al comenzar ahora a trazar las genealogías y transformaciones del laberinto en las obras de los dos autores, lo primero que cabría destacar es la relativa escasez de textos que tratan el tema del laberinto en la obra de Borges. Parece que la asociación casi antonomástica de Borges con el laberinto se debe más bien a afinidades metafóricas o estructurales –y en parte a maniobras publicitarias– que a la proporción de textos que poseen al laberinto como tema particular. De todas maneras, la primera aparición del laberinto en la obra borgesiana es temprana; se encuentra en el manual de mitología griega redactado por el muy joven Borges:

Dedalo made a great laberinto, on which live the moster called Minotauro. That moster was a man with head of bull and teeth of lion. Theseo went to killed the moster, and so Ariana helped him, he killed the moster and married her, but when Bacos saw her, he took her up to olimpos. ("Mythological" 79)

Aparte de esta narración curiosa, la primera etapa de la obra borgesiana queda prácticamente exenta de laberintos.

En 1936, con el ensayo "Laberintos" –seudónimamente publicado en la revista *Obras*– Borges vuelve sobre el mismo tema. Como nos hacen ver Alan Pauls y Nicolás Helft, se trata de un texto derivado del artículo que la undécima edición de la *Enciclopedia Britannica* dedica al laberinto (*Factor* 106-107). Pero cabe advertir que el antecedente enciclopédico ha sido sujeto a una reelaboración considerable, por parte del autor, que lo deja prácticamente transformado (y casi irreconocible, si no fuera por una ilustración aparentemente copiada de la *EB*). Dos procedimientos gobiernan a esta transformación. Primero, la inclinación a considerar la historia y filosofía desde una perspectiva estética, tan característica en Borges, que aquí se nota ya en la primera frase (donde la "extrañeza" funciona como criterio de valor positivo):

El concepto de laberinto –el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes– es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios. (*Textos recobrados* 158)

Segundo, la manipulación del aparato crítico enciclopédico y su discurso asumen aquí por primera vez características sistemáticamente borgesianas. Borges le atribuye a Thomas Ingram –autor de varias entradas de la Británica XI<sup>4</sup>, aunque no de la que corresponde a "Labyrinths"– un estudio imaginario, *A General History of Labyrinths*; y de allí reproduce varios pasajes memorables. En el siguiente se entrevé la trama de "La muerte y la brújula":

El ideal es el laberinto psicológico: el fundado (digamos) en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador, o la víctima, supone paralelos. El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica (158-159).

También resultan notables los comentarios dedicados al laberinto de Creta, asimismo atribuidos a Mr. Ingram, que luego se transformarán en otros textos borgesianos:

Es muy sabido que los griegos lo atribuían a Dédalo [...]. No es menos célebre la historia del Minotauro y de su ración anual de doncellas. Ingram la elogia. "En la última cámara o corazón de un recinto monstruoso ¿qué habitante mejor que un monstruo?" interroga. Habla después de Cnosos, de su numeración decimal, de una máscara de oro encontrada en Grecia, del santuario o palacio de la Doble Hacha y de las tauromaquias sagradas que engendraron la historia del Minotauro y en las que participaban mujeres. (159)

Otro rasgo de cierta trascendencia para la obra de Borges es que "Laberintos" termina con la primera versión publicada del cuento breve "Historia de los dos reyes y los dos laberintos". A pesar de que está "citado" a través del libro de Ingram, ya en esta primera ocasión se establece la tradición de atribuir el texto a la mano traductora de Richard Burton.

Del mismo año de 1936 es el primer texto que llegará a formar parte (aunque temporalmente) de *Ficciones*, "El acercamiento a Almotásim", otro escrito que se presenta como si fuera comentario o reseña de un libro apócrifo. Estas coincidencias pueden ser significa-

---

<sup>4</sup> Debo este dato a la atención de Ivan Almeida

tivas; demuestran que las ficciones –narrativas de estructura laberíntica– están genealógicamente relacionadas con la figura “concreta” del laberinto. Por lo demás, entre las ficciones de esta época hay una –“El jardín de senderos que se bifurcan”– que revela de manera ejemplar lo que está implícito en la figura del laberinto como modelo o metáfora del texto. Nótese también cómo Borges en este cuento retoma el juego de autores apócrifos y niveles superpuestos que había comenzado con “Laberintos”: Al origen de la trama está la novela laberíntica de Ts’ui Pen, la cual se cita e interpreta a lo largo de varias páginas; su título se repite en el de la narración de Borges que, a su vez, se desdobra en el de la primera colección de cuentos borgesianos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); hoy permanece en la primera parte de *Ficciones* (1944).

En cuanto a la parte de la obra cortazariana que corresponde a la misma época, no hay –que yo sepa– evidencia de textos que tematizan de manera explícita el mito o la figura del laberinto. Sin embargo, es bien conocido que desde los primeros comienzos de su carrera Cortázar mostró interés por la mitología y por los temas clásicos en general. Existen, incluso, noticias de textos juveniles sobre temas helénicos, como su ensayo sobre Píndaro, que casi llegó a imprimirse, y un “fichero de mitología griega”, acaso análogo al manual mitológico de Borges (Cortázar *Crepúsculo* 167-168; 341). Por otro lado, la herencia grecorromana también asoma en los versos del primer libro de Cortázar, *Presencia* (1938), poemario que se caracteriza por su clasicismo cuasi-parnasiano, aunque retocado por una naciente inclinación vanguardista. Sin embargo, el caso más ilustrativo de este interés por los clásicos sería el ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats”, publicado en 1946 en la *Revista de Estudios Clásicos*.<sup>5</sup> Aquí Cortázar plantea, primero, el problema del acceso a la antigüedad en la época moderna, científica, en términos teóricos y generales, y luego analiza la manera singular en que Keats intenta

---

<sup>5</sup> Daniel Mesa Gancedo dice que apareció en *Los Anales de Buenos Aires*, número 20, 21, y 22 (“Historia” 135). Si la referencia es correcta, se tratará de una segunda impresión del mismo artículo; lamentablemente, la edición de Jaime Alazraki del segundo tomo de la *Obra crítica* de Cortázar no trae una bibliografía exacta de los artículos reunidos.

recuperar los valores esenciales del mundo helénico mediante su poética de identificaciones intuitivas. Durante el mismo año de 1946 apareció la traducción española de *Naissance de l'Odysse* de Jean Giono –revisión novelesca del mito homérico– firmada por Julio Cortázar.

Con la publicación de “Casa tomada” en diciembre de 1946 asoma por primera vez –a través de una arquitectura extravagante, la presencia monstruosa y la figuralidad del hilo y del tejido– la figura del laberinto en la obra cortazariana. Pero la inscripción del hipotexto mitológico no ocurre hasta que *Los Reyes* se publica en *Los Anales de Buenos Aires*, casi un año más tarde. Este drama poético narra la historia del laberinto de Cnossos a través de sus protagonistas: Minotauro, Teseo, Minos y Ariadna; su primer título fue, lisa y llanamente, “El laberinto”. Aunque basado en las versiones autorizadas del mito, *Los Reyes* está repleto de simbolismo poético y revisiones intencionadas. El primero en señalar el alcance de estas revisiones fue el mismo Cortázar. En una carta de 1947 sintetiza su obra de la siguiente manera:

Es el mito de Teseo y el Minotauro, pero visto desde un ángulo esencialmente distinto. Incluso con referencias actuales, a la condición humana de nuestros días. Teseo es el orden, la ley. ¿Por qué mataba Teseo a los monstruos, por qué mató al Minotauro? Porque el monstruo es aquel que escapa a la codificación, es lo libre, el individuo puro, sin especie. De ahí que los otros le llamen monstruo, palabra sin sentido para él. Teseo es el perfecto rey; quiere las cosas ordenadas, legales, a la medida del imperio. Por eso no puede tolerar a los monstruos. El Minotauro representará pues al individuo libre y anárquico, y en cierta medida al poeta (anarquista espiritual). Se dejará matar por Teseo porque así ingresa en la libertad mítica, en la vida fuera del tiempo. Además –otra variante–, Ariadna no está enamorada de Teseo sino del Minotauro. Dio el hilo a Teseo convencida de que éste moriría y que el Minotauro iba a aprovecharlo para escapar del laberinto y acudir a ella (*Cartas* 1 222-223).

Además de una exposición de la trama y sus desvíos principales de la versión canonizada, aquí aparecen por primera vez explicados los temas que han interesado a los críticos durante las últimas tres o cuatro décadas. Tanto las implicaciones políticas del drama (aunque

Cortázar no las relaciona al peronismo) como la veta mitopoética volverán a ser consideradas con insistencia por la crítica.

Sólo unos meses antes de la primera aparición de *Los Reyes*, Borges había publicado "La casa de Asterión" en la misma revista de *Los Anales* (mayo-junio, 1947). Como es bien sabido, "La casa de Asterión" narra la historia del Minotauro, casi en forma testimonial. El texto consiste de una serie de circunloquios y omisiones cuyo propósito es encubrir la identidad del hablante y de su morada, empujando por las palabras del título: Asterión es el verdadero nombre del Minotauro, aunque obviado en la tradición mitográfica, de manera que "la casa de Asterión" viene a ser sinónimo de "el laberinto". Por lo tanto, se deduce que la estructura básica del cuento es la de la adivinanza; el efecto buscado, la sorpresa. Para revelar el tema de este enigma, Borges se vale de la intromisión de un narrador impersonal: "El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre./ -¿Lo creerás Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió" (OC 1: 570). En los párrafos precedentes, la pasividad del monstruo ha sido preparada por una serie de prefiguraciones, que van desde su fundamental soledad hasta la esperanza de que algún día llegue su redentor para llevarlo a "un lugar con menos puertas y menos galerías".

En este contexto, no sólo llama la atención la cercanía de las fechas de publicación de los dos textos laberínticos. Además, existen coincidencias significativas tanto en la apología del Minotauro -la adaptación de una perspectiva que en cierta manera lo reivindica- como en la pasividad del monstruo, que en ambos textos se deja matar con la esperanza de una existencia ulterior más propicia. La crítica ha querido ver en estas coincidencias un caso de influencia evidente. Por ejemplo, Peter Standish afirma -después de enumerar a otros precursores posibles para *Los Reyes* de Cortázar- que tampoco "habría que descontar la influencia de 'La casa de Asterión' de Borges" (437).<sup>6</sup> La misma hipótesis parece motivar el siguiente fragmento de Cortázar por Cortázar:

---

<sup>6</sup> "El teatro de Julio Cortázar." *Hispania* 83 (2000); Standish repite esta observación en su libro *Understanding Julio Cortázar* (17).

- ¿Tú habías leído el cuento de Borges que salió en aquella época?
- “La casa de Asterión”. No te puedo decir si lo había leído o si lo leí después. No lo sé.
- Hay cierta simpatía hacia el minotauro en aquel cuento.
- Sí, claro. Con el misterio muy bonito de que en realidad él se llama Asterión. Uno no lo sabe porque es un nombre bastante secreto. Sí, es un bello cuento de Borges ése. (Picón-Garfield 88)

Es muy posible que Evelyn Picón Garfield –la entrevistadora– con su evocación del monstruo “simpático” haya querido sugerir un caso de influencia tan inmediata que hasta pudiera rayar en el plagio. A primera vista, la cronología de los hechos parece confirmar esta hipótesis. Pero hay otros elementos que complican tal esquema de influencias.

A comienzos de enero de 1947 Cortázar le había escrito a su amigo Sergi Sergi anunciando la gestación de su drama:

Trabajo bastante, escribo un ... no sé cómo llamarle: teatro poético, poema dialogado, tragedia lírica, qué sé yo. Se llama El laberinto y es una interpretación bastante intencionada de la leyenda del Laberinto, el Minotauro y el joven Teseo. (*Cartas* 1 220)

El 2 de febrero le confesaría al mismo destinatario: “He terminado algo que se llama *Los Reyes*. [...] Ya está terminado [...] pero debo empezar a releer, ajustar...” (222-223). Y el 5 de marzo remataría el tema declarando: “he escrito y terminado *Los Reyes*” (224). O sea, para esta fecha el laberinto de Cortázar ya está acabado. Por su parte, la gestación de “La casa de Asterión” fue mucho más abrupta. Borges recuerda las circunstancias en una entrevista con Antonio Carrizo:

Habían quedado tres páginas en blanco. Fue [*sic* por “fui”] a ver a la Condesa de Brede, que era la ilustradora de la revista. Le conté más o menos el argumento y ella hizo una hermosa ilustración, en la cual no se veía pero podía sospecharse un minotauro; estaba un poco oscuro, deliberadamente. Pero se veía Teseo, un guerrero griego, y se veía, más o menos, el laberinto, el palacio de Cnosos. De modo que ese cuento lo escribí [*sic*] en un día. Es el único cuento mío así, un poco apresurado. (Carrizo 234)

La conclusión resulta inevitable: la obra dramática de Cortázar fue terminada meses antes de “La casa de Asterión”, por lo que no se podría hablar de un impacto directo de ésta sobre aquélla.

Tal vez el contexto de su escritura –apresurada, obligatoria– explique la impresión de que “La casa de Asterión” ensaya de manera un poco mecánica una serie de figuras y estilemas borgesianos. Como si la necesidad urgente de producir un cuento hubiera puesto de relieve la “visibilidad” de la escritura, su capacidad de rellenar las páginas en blanco.<sup>7</sup> “Escribir” significa aquí colmar páginas con signos, letras, palabras, imágenes, hasta producir un texto por el cual la ausencia de escritura quede rectificada. También la estructura de circunloquios y prefiguraciones, propios del género del enigma o adivinanza, acerca el cuento a lo que Northrop Frye llama (aristóticamente) el radical óptico de la literatura, o simplemente *opsis*: “Riddle –escribe Frye– was originally the cognate object of read, and the riddle seems intimately involved with the whole process of reducing language to visible form” (*Anatomy* 280). Recordemos, ade-

---

<sup>7</sup> Quizás por eso mismo Borges insiste tanto en la ilustración –nada extraordinaria, por cierto– de la Condesa de Brede. En el epílogo a *El Aleph*, recurre a otra *pictura* para explicar su *poiesis*: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista” (OC 1: 629). Estas referencias sugieren un retroceso a la mitológica biblioteca “de infinitos libros ingleses” donde Borges se inició en el universo de la literatura: La ilustración “en la cual no se veía pero podía sospecharse un minotauro” evoca el dibujo del laberinto que Borges recuerda haber escudriñado allí, con una lupa, imaginándose que sería posible descubrir el minotauro encerrado (*Borges para millones* 41). El cuadro de Watts, por su parte, lo había descubierto Borges en la biografía que Chesterton dedicó al artista victoriano (*G.F. Watts*, 1904), también incluida en la biblioteca del padre. Cabe recordar el manual de mitología, redactado por el muy joven Borges en la misma biblioteca, donde la escena de escritura comparte con la de “Asterión” un énfasis en el componente “material” de la redacción: “I very neatly wrote these things into copybooks” (Borges “Autobiographical” 24); “I remember it was written in a very short and crabbed handwriting because I was very shortsighted” (Burgin *Conversations* 20). Emir Rodríguez Monegal ha sugerido que el escenario “primitivo” representa el origen de “Casa de Asterión”: “De alguna manera el cuento comenzó a ser escrito cuando Georgie se inclinaba sobre el libro de Lemprière con un grabado del laberinto, creyendo que si miraba con suficiente atención y con una lupa, podría ver al pobre y triste Asterión” (*Biografía* 47). Rodríguez Monegal asume –en lo que parece ser un error– que el libro de la Casa Garnier donde figura “el laberinto sin minotauro” fue el diccionario mitológico de Lemprière.



más, que la escritura aparece como tema en el cuento de Borges, a varios niveles, a lo largo del discurso del minotauro.

Si “La casa de Asterión” se acerca a las raíces de la visibilidad literaria, *Los Reyes* persigue las bases melódicas o musicales del lenguaje. Cortázar no basa su poética en la espada estilográfica del héroe, como lo hace Borges, sino en la lengua undulante del monstruo: busca un ritmo libre, asociativo, improvisado, que pueda hacer resucitar el mundo mágico del mito. La musicalidad del lenguaje –su *melos*– también cobra sentido en el nivel temático de la obra; como en el siguiente soliloquio de Ariana, donde la princesa evoca al minotauro:

Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre... Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros, y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones... (*Reyes* 49)

Las “efímeras constelaciones” de su discurso corresponden al balbuceo asociativo que subyace en la base del *melos* lírico, intolerables fuera de las paredes que separan el laberinto curvado, uterino, oscuro, del domino iluminado del mundo exterior. De allí también se desprende la utopía final de una futura comunidad poética –“un tiempo de agua libre” (76)– en el que el monstruo hace de Señor de los juegos, la danza y la música. Todo en oposición a la fascinación por la letra escrita en el minotauro de Borges.

Desde este encuentro en el centro del laberinto los caminos se bifurcan; los dos escritores siguen elaborando sus temas y estructuras laberínticos, cada uno por su lado, cruzándose sólo en algunas contadas ocasiones posteriores.

## 4.

Son fácilmente enumerables los textos borgesianos posteriores a 1947 que desarrollan de manera explícita el tema del laberinto. El único cuento en esta lista es “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, incluido en la segunda edición de *El Aleph* (1952). A *Manual de zoología fantástica* (1957) pertenece “El minotauro”, prosa breve armada sobre la base del artículo “Laberintos” de 1936, ya comentado. El nuevo texto reproduce la observación inicial de que el concepto del laberinto –una casa hecha para que la gente se pierda– es lo fundamental del mito; y retoma el aforismo –originalmente atribuido a Thomas Ingram– sobre la reciprocidad entre el laberinto y su monstruo. A la década siguiente le corresponde el soneto “El laberinto”, originalmente publicado en 1967 en *La Nación*, y luego incluido en *Elogio de la sombra* (1969). Allí quedó enfrentado con otro poema de título casi idéntico, “Laberinto”, como si se tratara de un texto doblado en díptico (cf. Barrenechea “Asterión” s.p.). Al final de la obra borgesiana aparece “El laberinto” –en *Atlas* (1984)–, poema que evoca las experiencias *in situ* de Borges y María Kodama visitando las ruinas del laberinto cretense.

Por su parte, la obra posterior de Julio Cortázar incluye un sólo texto en que se vuelve a tematizar el mito del laberinto, “Las ruinas de Knossos”, poema probablemente escrito a fines de los años 1940. Pertenece a *Razones de la cólera*, libro o ciclo de poemas de estatus un poco indefinido antes de su incorporación –en una versión muy abreviada– en *Salvo el crepúsculo* (1984). Resulta provechoso cotejar “Las ruinas de Knossos” con “El laberinto” del *Atlas* borgesiano. Ambos toman a las ruinas del laberinto como punto de partida, pero elaboran el escenario de maneras significativamente distintas. Deíctica y anafóricamente, el poema de Borges insiste en la presencia del laberinto como realidad inmediata, accesible: “Este es el laberinto de Creta” (*OC* 3: 434)<sup>8</sup>; la frase se repite, de forma acumulativa, a lo lar-

---

<sup>8</sup> Esta impresión se refuerza mediante las ilustraciones/documentaciones que acompañan al poema en la versión original, reproducidas en las obras completas editadas por Pléiade: Borges aparece sentado en un parapeto del laberinto, bastón en mano (*Œuvres II* 899).

go de todo el texto –entrelazando varios motivos borgesianos asociados al tema– para terminar con la evocación idiosincrásica de “el tiempo, ese otro laberinto” (OC 2: 434). De esta manera el mito se transforma en estructura metafísica, reflejada en los meandros poéticos del texto. También “Las ruinas de Knossos” parte de una visita turística a las ruinas. Pero en el texto de Cortázar no asistimos a la íntima resurrección del laberinto como figura, sino a una sistemática aniquilación del universo mítico:

Ya no hay laberintos / ni reyes [...]”; “ni hermanas lamentándose en los muros”; y “ningún adolescente de encendida espada / irrumpe de la nave y corre a ellos para morder por fin / el alegre, jugoso durazno de la sangre. (*Crepúsculo* 342)

Lo único que queda son los “monstruos cabizbajos” –mansos turistas haciendo cola–: lamentable prole del Minotauro que en *Los Reyes* profetizaba un futuro de música y espíritus libres.

El contraste apenas podría ser más categórico: Aparentemente más allá de todo turismo, Borges procura actualizar –literaria y metafísicamente– las reminiscencias del mito, imitando y transponiéndolas como estructuras intemporales; Cortázar, por su parte, presenta una visión histórica del abismo que se ha abierto entre el universo de los mitos clásicos y la mitología fetichizada que nos toca a los habitantes del mundo moderno.

A pesar de la escasez de textos temáticamente laberínticos en la obra cortazariana, hace ya varias décadas que la crítica reconoce la afinidad estructural y mitopoética entre sus textos narrativos y el escenario laberíntico de *Los Reyes*. En su ensayo “Cortázar y su mitología de la escritura”, Roberto González Echeverría define el laberinto vacío como la escena primigenia de la escritura cortazariana. Debido a la mutua aniquilación del monstruo y del héroe en su versión del mito, Cortázar se ve obligado a hacer emerger de nuevo los fundamentos de su propia escritura en cada uno de sus textos; por eso, el laberinto está implícito en la totalidad de la obra narrativa de Cortázar.<sup>9</sup> Hay, por supuesto, textos que se prestan mejor que otros pa-

---

<sup>9</sup> “*Los Reyes: Cortázar’s Mythology of Writing*” se publicó originalmente en la revista *Books Abroad* 3 (1976); luego fue recogido por Jaime Alazraki & Ivan Ivask (eds.) en *The*

ra ilustrar esta afinidad. Entre ellos destaca el cuento "Las puertas del cielo", cuya trama puede leerse como una transposición del mito al Buenos Aires de los años 40: Gira alrededor de los "monstruos" recién venidos de los bajos fondos y zonas interiores (habitantes de un laberinto ominosamente peronista) tal como los percibe el narrador, Marcelo Hardoy (un Teseo moderno, neurótico, nada heroico). Asimismo, en *Los premios* (1960), la primera novela que publica Cortázar, asoman vestigios del mito en el espacio laberíntico del escenario -el crucero *Malcolm*- y en la misteriosa tripulación que hace el papel de monstruos. Durante una excursión por los pasillos oscuros, que llevan a la popa prohibida, uno de los pasajeros revela el hipotexto mítico de la búsqueda:

No quisiera equivocarme [...] pero tengo la impresión de que hemos vuelto casi al punto de partida. [...] En realidad, lo único que nos falta es encontrarnos con el minotauro. (190)

Sin embargo, la visión más singularmente cortazariana del laberinto deriva de un desplazamiento del foco: ya no cae sobre los protagonistas masculinos (Dédalo, Minos, el Minotauro, Teseo), sino sobre una figura femenina más bien secundaria, Ariana. Según la poética cortazariana, Ariana encarna un principio de inestabilidad, de marginalidad y de feminidad. Se une amorosamente a su hermanastro, desafiando así las leyes de la sociedad; se encuentra en una posición literalmente marginal, entre dos espacios opuestos (laberinto/mundo de afuera); y se asocia íntimamente con el ovillo, apareciendo en una postura pasiva, tranquila, pero de alguna manera *tejiendo*. La ya citada cuarta escena de *Los Reyes* es fundamental en este respecto. Mientras los protagonistas -monstruo y héroe- se enfrentan al centro del laberinto, Ariana revela, en su soliloquio, la naturaleza poética de su hermanastro; la escena queda enmarcada por una *figura* que viene a ser emblemática: "*Ariana deja que el ovillo jue-*

---

*Final Island. The Fiction of Julio Cortázar* (1978). Con posterioridad, Alazraki ha criticado, con especial referencia a González Echeverría, lo que considera una tendencia a reducir la narrativa de Cortázar a la figuralidad de *Los Reyes* (*Hacia Cortázar* 43ss). A mi modo de ver, la crítica de Alazraki no es acertada; identificar un conflicto o una escena como esencial para la poética de un escritor no es lo mismo que "reducir" la totalidad de esta obra a esta escena o este conflicto.

gue entre sus curvados dedos. Al quedar sola frente al laberinto, sólo el ovillo se mueve en la escena" (47).<sup>10</sup> En este caso, el "tejido" de Ariana es de orden intelectual: la estratagema de reducir la complejidad del laberinto a una secuencia "legible", extricable, para liberar al Minotauro (el plan fracasa, tal vez porque la trama lineal no concuerda con el carácter esencial de su destinatario).

Pero de este ovillo mitopoético se despliegan una serie de escenas análogas, más o menos estandarizadas, dominadas por hilos, agujas, tejidos, tejedoras, telarañas... Un ejemplo notorio y temprano es "Casa tomada", cuento ya comentado, donde el continuo tejer de Irene ejerce sobre su hermano una fascinación casi hipnótica, amén de mantener una relación indefinida con la casa espaciosa y sus siniestros intrusos. Asimismo, en la novela *Divertimento* (1947/1986) hay pasajes donde el ovillo desempeña un papel similar, con ecos aun más claros de la escena mitológica subyacente: "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" (121). Y en "Bruja", la protagonista está sentada en su mecedora, tejiendo, recordando cómo en su juventud había fabricado un hogar y un amante de la tela con la que se tejen los sueños.

Como ha notado J. Hillis Miller, y otros autores con él, la asociación entre Ariadna y Arachné ha funcionado como un lugar común desde épocas tempranas, emblemáticamente expresado en el *calendario* shakespeariano "Ariachne" (*Ariadne's Thread* 14; 16). Para Julio Cortázar, esta combinación representa otra estrategia para inscribir la figuralidad del laberinto, que con frecuencia asume matices metapoéticos. Así, en las primeras páginas de "Las armas secretas" figura "una insignificante tela de araña que no hacía mal a nadie" (*Cuentos* 365), anticipando, furtivamente, los laberintos de la trama transgresiva, en la que se entrelazan los planos temporales y se repite un acto de violencia atroz. De manera más insistente, "Las babas

---

<sup>10</sup> Julio Cortázar comenta en una de las cartas arriba citadas: "Hay cosas que me parecen muy plásticas. Por ejemplo, Ariadna dirá un monólogo, sola en la escena, mientras el ovillo de hilo se va deshaciendo entre sus dedos que lo sostienen. Cuando el ovillo se detiene, Ariadna interrumpe su monólogo, porque en ese instante sabe que Teseo y el Minotauro se están enfrentando" (*Cartas* 1 222-223).

del diablo" proyecta, ya desde el título, el diseño de la telaraña como modelo del mismo texto que termina por devorar a su propio narrador. Pero el texto que desarrolla esta figuralidad de la forma más sistemática se titula sencillamente "Las tejedoras".<sup>11</sup>

Por el alcance de sus metáforas, "Las tejedoras" será cotejable con los dos laberintos en díptico de Borges arriba mencionados. En el primer poema del díptico ("Laberinto"), el dédalo es visto desde fuera por un poeta cuya perspectiva se aproxima a la de Dios; se dirige al lector mediante una serie de apóstrofes: "Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo" (OC 2: 986). El segundo poema ("El laberinto") presenta el mismo escenario desde adentro, tal como lo experimenta un yo poético aparentemente encerrado en él. El diseño de los dos laberintos es básicamente el mismo –una red o maraña de piedras–; la diferencia reside en el destino del hombre que lo mora. El poeta "exterior" concibe al hombre como un ser esencialmente solo, sujeto a leyes rígidas que prefiguran cada uno de sus pasos; tal vez por eso mismo, no hay espacio para el monstruo mitológico: "No existe. Nada esperes. Ni siquiera / En el negro crepúsculo la fiera" (986). El yo poético del segundo laberinto, en cambio, sabe que en la sombra hay Otro: "Nos buscamos los dos. Ojalá fuera / éste el último día de la espera" (987); y por eso proyecta la búsqueda como principio de su existencia. En esta duplicidad está cifrado el valor metafórico del laberinto en la obra de Borges: *Sub specie æternitatis*, el laberinto del universo revela un diseño geométrico complejo pero harmónico, regular. Para el sujeto inmerso en él, aparece como mera confusión, por lo cual su vida se convierte en una búsqueda del centro o de una salida: la muerte.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Evidentemente, los ejemplos podrían multiplicarse. La misma figuralidad laberíntica/tejedora también puede rastrearse en "No se culpe a nadie", al reparar en la figura central del jersey –que se bifurca, ominosamente, como si se tratara de un laberinto tejido para atrapar al protagonista– y en la mano negra y amenazante que aparece al final, lo suficientemente femenina como para sugerir la presencia de Ariadna y Arachné, transformadas en monstruosas tejedoras emergiendo de su propia tela. Etcétera.

<sup>12</sup> Esta doble estructura –que se puede observar en muchos ensayos y cuentos de Borges– viene a ser casi idéntica a la que ha identificado Penelope R. Doob en la historia de las representaciones del laberinto: "embodying both superb design and unfathomable

Con “Las tejedoras”, Cortázar voltea por completo estos valores simbólicos del universo como laberinto, optando por una figurabilidad más corpórea, más mundana, que nos implica y nos concierne de otras maneras. En ningún momento se revela la identidad de las tejedoras del título de forma unívoca o siquiera comprensible: “Monstruos de nombres blandos, tejedoras”, se las llama en una ocasión (*Crepúsculo* 67). En esta frase bipartita se halla resumida la dinámica motriz del poema: una palabra denominadora (“tejedoras”) de significación incierta, genérica, acompañada por una perífrasis metafórica (“[m]onstruos de nombres blandos”) que la “singulariza” en una imagen poética. Así se van generando –tejiendo– versos que nombran de maneras diferentes una realidad subyacente, y tal vez inalcanzable, hasta que la identidad de las tejedoras parece abarcar toda la escala del ser: desde insectos y reptiles hasta las “hacendosas mujeres de los hogares nacionales”. Su continuo tejer también crea formas y sustancias multifacéticas: “cuajo tembloroso”, “materias putrescibles”, “olvido, estupidez y lágrimas”, “lanas como vómitos verdes y violetas” (66-67), etcétera. Casi presocráticamente, el tejido/tejer corresponde a un mundo que se va fabricando al compás del ritmo de agujas impersonales; el producto final, la muerte, “es un tejido sin color” (67).

En el poema se destacan dos niveles del subterráneo tejer de Cortázar que lo diferencian de las redes y piedras entretejidas de Borges: por un lado, el sentido concreto, cotidiano, según el cual el tejer puede producir simplemente “un pulóver” (66) o “flecos enormes de tejidos” (67); por otro, el tejido en su acepción de materia biológica (“la ropa interna”, “la bolsa donde se ahoga el corazón”), o sea como producto del cuerpo femenino, de “la falda de donde brotaron tus hijos” (66). La madre/tejedora se coloca, de este modo, en el origen del mundo/laberinto cortazariano. Con estas maniobras también se revela otra noción de la producción textual. La máquina de tejer/escribir de Cortázar trabaja con un ritmo cambiadizo, a veces desaforado, y produce una textura de versos irregulares, improvisados, que se diferencian marcadamente de los endecasílabos regula-

---

chaos, its elaborate complexity causes admiration and alarm, depending on the observer's point of view and sophistication” (*Idea* 52).

res, pulidos –y entrelazados por encabalgamientos casi imposibles– que encontramos en los poemas de Borges. Estos cambios indican que Cortázar, tal vez sin proponérselo, ha logrado transformar el dédalo vivo y creciente de Borges. Viéndolo desde otros ángulos, y más de cerca, el laberinto aparece como una estructura blanda y temblorosa en la que estamos de alguna manera –materialmente– implicados.

5.

“Es entonces cuando Borges y Cortázar están mas cerca”, escribe María Elena Legaz (30), con referencia a la época en que se publicaron “La casa de Asterión” y *Los Reyes*. ¿Cómo explicarnos las coincidencias entre los dos textos, que siguen siendo llamativas a pesar de las diferencias arriba señaladas? Aparte de los inevitables impactos del azar, existen tres posibilidades principales. En primer lugar, se puede tratar de una asimilación compartida de tendencias literarias de la época, notoriamente atenta a la mitología clásica. Los dos autores eran lectores más o menos ávidos de André Gide, cuyo *Thésée* apareció en 1946; y ya en 1939 Jules Supervielle había publicado “El minotauro” en *Sur*, revista a la que ambos contribuían.<sup>13</sup> También sería normal que hubiera cierta repercusión de ideas y procedimientos borgesianos en la escritura de Cortázar de aquellos años, que bien podrían haber dado como resultado las correspondencias temáticas aquí expuestas. Y finalmente, tampoco hay que descartar la posibilidad de una influencia pasajera e involuntaria de Cortázar sobre Borges, o, mejor dicho, de los primeros textos de Cortázar publicados (o por publicar) en *Los Anales* sobre algunos aspectos de “La casa de Asterión”. Pero lo más probable es que se trate de una combinación de los tres factores, en proporciones desiguales e indefinidas, con una adición (también incierta) del azar.

---

<sup>13</sup> Para un análisis comparativo de estas cuatro obras, véase Regina Harrison: “Mythopoesis: The Monster in the Labyrinth according to Supervielle, Gide, Borges and Cortázar.”



Luego – prosigue María Elena Legaz– Cortázar con voluntad de diferenciación busca otro espacio, para hacer de él su escenario de la oscilación entre el exceso y el vacío. Elige lo contemporáneo, la ciudad y lo cotidiano. Borges permanece en la zona inmemorial.

Sin embargo, si nos aproximamos a las obras de los dos autores, en su totalidad, desde el contacto establecido a través de la figura del laberinto, resulta posible medir las diferencias como una cuestión de transformaciones de un escenario compartido. Es verdad que el lado trascendental y/o mítico de Cortázar se desvanece algo con los años; lo cual es comprensible, y acaso inevitable. El mismo Cortázar habla en una ocasión del

rechazo de la Grecia de la imaginación adolescente idealizada a través de Leconte de Lisle, Winckelmann y mi maestro Marasso, y sustituida hoy por una visión no sé si más real pero en todo caso menos 'clásica'. (*Crepúsculo* 168)

Lo que no se pierde nunca, sin embargo, son sus compromisos con un irracionalismo de origen romántico y de inflexión surrealista, que otorgan a la poesía un papel primigenio, cuasi-mitológico y trascendental en la búsqueda de posesión ontológica. En consecuencia, el anhelo por encontrar el “origen” de los valores culturales del occidente se desvía hacia una fascinación por lo primitivo, lo excesivo, la transgresión –como si del universo de Winckelmann pasáramos al de Bataille, o de Marasso a Foucault–. Pero la “zona inmemorial” nunca se reemplaza del todo por el espacio contemporáneo; la mitología no cede nunca a las exigencias políticas. Si el laberinto cretense desaparece, es sólo para volver a surgir a través de redes subterráneas, metros, líneas telefónicas... Yo diría que uno de los logros importantes de Cortázar es precisamente haber sometido el mito del laberinto a *otra* revisión profunda, más allá del abstracto universo laberíntico de Borges, casi sin que se noten ni su procedencia ni las etapas de su transformación.

Gisle Selnes  
Universidad de Bergen, Noruega

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. "Cómo me hice Aira." *El Anartista* 2004.  
([http://www.elanartista.com.ar/notas\\_spain\\_01.html](http://www.elanartista.com.ar/notas_spain_01.html))
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Barrenechea, Ana María. "La casa del minotauro." *Ciberletras* 3 (2000).  
(<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Barrenechea.html>)
- Bloomsbury Auctions 475. *Jorge Luis Borges (1899-1986). Important Sale of Books, Autograph Manuscripts and Related Material to be sold by auction on 20th November. 2003*. (<http://www.bloomsburyauctions.com/html/BBA475/>)
- Borges, Jorge Luis. "La casa de Asterión." *Los Anales de Buenos Aires* 15-16 (1947).
- Borges, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Borges, Jorge Luis. "Fuera de la ética, la superficialidad." *Clarín*, 5 de abril, 1984.
- Borges, Jorge Luis (ed.). *Cuentos de Julio Cortázar*. [Biblioteca Personal de J.L.B.] Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.
- Borges, Jorge Luis. "An Autobiographical Essay." *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Boston: G.K. Hall, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal (prólogos)*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 3 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Borges para millones*. Prólogo de Fernando Godoy. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Ceuvres complètes*. Vol. II. Ed. by Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Borges, Jorge Luis. "Handbook on Greek Mythology." Manuscrito, propiedad de la Fundación de San Telmo; versión transcrita en Selnes (2004).
- Borges, Jorge Luis et al. (eds.) *Antología de la literatura fantástica*. Segunda edición revisada y aumentada. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. London: Souvenir Press, 1973.
- Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Cócaro, Nicolás. *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber, 1993.
- Cortázar, Julio. *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo, 1938.
- Cortázar, Julio. "La urna griega en la poesía de John Keats." *Revista de Estudios Clásicos* [Universidad de Cuyo, Mendoza] 2 (1946); 49-61; luego en *Obra crítica*, vol. 2.
- Cortázar, Julio. "Casa tomada." *Los Anales de Buenos Aires* 11 (1946).
- Cortázar, Julio. "Bestiario." *Los Anales de Buenos Aires* 17 (1947).

- Cortázar, Julio. "Los Reyes." *Los Anales de Buenos Aires* 20-22 (1947).
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- Cortázar, Julio. *Los Reyes* [1949]. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Cortázar, Julio. "Interview/Julio Cortázar." *Diacritics* 4 (1974).
- Cortázar, Julio. *Los premios* [1960]. Madrid: Alfaguara, 1983.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967]. 2 vols. México: Siglo XXI, 1988.
- Cortázar, Julio. *Cartas de mamá*. Prólogo de J.L.Borges. Buenos Aires: Proa, 1992.
- Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo* [1984]. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Cortázar, Julio. *Divertimento* [1947/1986]. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1937-1963*. Ed. Aurora Bernárdez. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1964-1968*. Ed. Aurora Bernárdez. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Cortázar, Julio. *Cuentos*. Ed. Saúl Yurkievich. [*Obras completas*, vol. 1.] Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
- Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Giono, Jean. *Nacimiento de la Odisea*. Traducido por J. C. Cortázar. Buenos Aires: Argos, 1946.
- Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- González Echeverría, Roberto. "Los Reyes: Cortázar y su mitología de la escritura." *Julio Cortázar*. Ed. Pedro Lastra. Madrid: Taurus, 1981.
- Harrison, Regina. "Mythopoesis: The Monster in the Labyrinth according to Supervielle, Gide, Borges and Cortázar." *Kentucky Romance Quarterly* 2 (1985).
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Ronsel, 2003.
- Hillis Miller, J. *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1992.
- Larre Borges, Ana Inés. "Borges y Cortázar: 'Appel rejeté'." *Brecha*, 18 de febrero, 1994.
- Legaz, María Elena (ed.). *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*. Córdoba, Argentina: Alción, 2000.
- Mesa Gancedo, Daniel. "De la casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar." *Variaciones Borges* 19 (2005).
- Mesa Gancedo, Daniel. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Bern: Editorial Científica Europea, 1999.
- Pauls, Alan y Nicolás Helft. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1981.

- Rodman, Selden. "Jorge Luis Borges." *Jorge Luis Borges. Conversations*. Ed. Richard Burgin. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Selnes, Gisle. "Primal Scenes or Fictional Foundations? An Approach to the Mythological Origins of Borges's Narrative Fiction." *Variaciones Borges* 18 (2004).
- Standish, Peter. "El teatro de Julio Cortázar." *Hispania* 83 (2000).
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 2001.
- Yurkiévich, Saúl. "Entrevista a Saúl Yurkiévich, el albacea de Julio Cortázar." [Por Marcos Rosenzvaig, desde París.] *Página/12*, 25 de julio de 1999.  
[También en: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/jazz.htm>]