

## Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: “Estación de la mano”

Daniel Mesa Gancedo  
Universidad de Zaragoza

El 17 de octubre de 1938, Paul Valéry se dirige a los cirujanos franceses reunidos en un congreso en la Facultad de Medicina de París, y les dice: “La cirugía es el arte de hacer operaciones. ¿Qué es una operación? Es una transformación obtenida por actos distintos unos de otros y que se siguen en un cierto orden y con un objetivo muy determinado”.<sup>1</sup>

Cinco años más tarde, Cortázar fecha un cuento, “Estación de la mano”, que constituye un caso particular en el *corpus* cortazariano, porque es, quizá, el único relato del que existen dos versiones fácilmente accesibles: una, en el volumen póstumo *La otra orilla*; y otra, en *La vuelta al día en ochenta minutos*.<sup>2</sup> En sus escasas cuatro páginas, las dos versiones del cuento

---

<sup>1</sup> “La chirurgie est l’art de faire des opérations. Qu’est-ce que’une opération? C’est une transformation obtenue par des actes bien distincts les uns des autres, et qui se suivent dans un certain ordre vers un but bien déterminé” (Valéry: 920). [En lo que sigue, y salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías].

<sup>2</sup> La primera versión se ha recogido en CC/1 —por la que cito, pp. 100-103— y OC/1 (154-158). La segunda en VDOM (1967) —uso la edición española de 1991, pp. 250-254— y es casi idéntica a la que se recogió en REL/2 (1976); he manejado la edición de 1985, pp. 100-104. [Siempre que aparezcan siglas hacen referencia a las obras cortazarianas que se descifran en la bibliografía final].

difieren en más de setenta lugares, con modificaciones, supresiones y adiciones de distinta importancia.

Es evidente que, al menos en este caso, la escritura del cuento no se dio de una vez, no surgió como un organismo perfecto cuya presencia apenas debía ser revelada por el autor. Cortázar —en algún momento difícil de precisar— sometió su texto a una operación que lo transformó. Siguiendo la incitación de Valéry, me gustaría descubrir si esa transformación siguió un cierto orden y cuál fue su objetivo. No queda más remedio, por tanto, que someter el cuento a otra operación, una intervención exhaustiva en el cuerpo del texto para aclarar su sentido y mostrar, simultáneamente, cómo este cuento peculiar contribuiría a comprender mejor la evolución del *corpus* cuentístico del autor argentino.

Una lectura hecha con ese objetivo no puede ser sino quirúrgica, pues implicará cortes, suturas, injertos. El texto —como cuerpo— los admite, de mejor o peor grado. Pero, tratándose de manos, como la lectura que nos ocupa, ésta tiene algo de *quiromancia*, en la que se intentará no dejar una línea sin leer. Escribir el resultado de esa quiromancia quirúrgica es apenas perfilar aquello que se ha creído palpar en la excursión por los tejidos del texto.<sup>3</sup>

## 1. Historial

Hoy ya resulta un lugar común afirmar la importancia del motivo de las manos en toda la obra de Julio Cortázar. Al menos tres artículos se han ocupado de esto desde los años setenta (Luchting; Filer; Ibáñez Molto), y otros acercamientos recientes han destacado su importancia en aspectos menos estudiados de su producción.

---

<sup>3</sup> “votre main [des chirurgiens], experte en coupes et en sutures, n’est pas moins habile et instruite à lire, de la pulpe de sa paume et de ses doigts, les textes tégumentaires, qui vous deviennent transparents; ou, retirée des cavités qu’elle a explorées, elle peut dessiner ce qu’elle a touché ou palpé dans son excursion ténébreuse” (Valéry: 918).

Cuatro son los relatos cortazarianos en que, específicamente, se desarrolla el motivo antes aludido; dos de ellos están en *La otra orilla*: “Las manos que crecen” (fechado en 1937; CC/1: 81-88) y “Estación de la mano” (fechado en 1943); otro en *Final del juego* (2ª edición: 1964): “No se culpe a nadie”; y otro más en *Octaedro* (publicado en 1974): “Cuello de gatito negro”. “Estación de la mano” destaca entre ellos porque es el único en el que se explota la variante de la “mano cercenada” e independiente.<sup>4</sup> Los otros tres desarrollan el motivo de la “mano enemiga de su dueño”.

En el volumen póstumo que incluye los dos primeros relatos citados, muchos de los cuentos conceden singular importancia a la imagen de las manos. En “El hijo del vampiro” (1937), el protagonista desnuda “con levísima carcomida mano el cuerpo de la rítmica escultura” (CC/1: 33); la transformación horrible a la que se ve sometida la víctima se revela también en las manos: “Las manos no eran ya las de Lady Vanda” (CC/1: 35). Finalmente, la fusión se proyecta mediante el mismo símbolo: “Duggu Van entró en el salón, pasó ante los médicos sin verlos, y ciñó las manos de su hijo” (CC/1: 35). “Llama el teléfono, Delia” (1938) empieza así: “A Delia le dolían las manos” (CC/1: 43) por el jabón barato y el agua fría, y esta imagen es signo de su pobreza. En “Profunda siesta de Remi” (1939) un personaje finge una escena violenta hasta que “hastiado retiró del cuello la mano con la cual había fingido la sogá jabonada” (CC/1: 49). Por fin, en “Puzzle” (1938) aparece el que se convertirá en uno de los gestos preferidos de los personajes cortazarianos, aquí en toda su ambivalencia: “usted, hundiéndose los dedos en el cuello y echando ese cabello hacia atrás, se resolvió a dar una puña-

---

<sup>4</sup> Esa variante aparece, significativamente, más en la poesía: ya está en “Vacío cofre de ascensión continua...” (soneto metafísico sin rima del año 1938-1939; OC/4: 561): “Yo te cedo mis ojos, y las manos / las consagro, cortadas, a tu Signo, / y el preludio de sangre de mi muerte;” o mucho más tarde en “Canadá Dry” (de *Último round*; OC/4: 523): “Sé que me acordaré de un cielo raso / donde las manchas de humedad eran un gato, un número, una mano cortada”.

lada a Ralph” (CC/1: 52); “Usted desenterró la hoja, la limpió en su pañuelo, acarició suavemente el cabello de Ralph, lo cual era una ofensa premeditada” (CC/1: 53).<sup>5</sup>

La progresiva conversión de la imagen de la mano en lo que Charles Mauron llamó “metáfora obsesiva” se hace más evidente en otros cuentos de la primera época que integraron la primera colección publicada por Cortázar (*Bestiario*, 1951). En “Casa tomada” (1946), por ejemplo, es fundamental la actividad “tejedora” de la mujer protagonista y la importancia de la “lana” (objeto que también es preferido de la mano en “Estación...”).<sup>6</sup> En “Bestiario” (1947) la importancia simbólica de las manos del personaje de Rema es ya inequívoca a lo largo de todo el cuento, como instrumentos de consuelo y de agresión.<sup>7</sup> En “Lejana” (1948) las manos son instrumentos de violencia, pero también de expresión erótica y artística y, finalmente, símbolo de la fusión entre la(s) protagonista(s).<sup>8</sup> En “Ómnibus” (1950) las manos sirven para entablar una comunicación erótica muy evidente (en un contexto semejante al que después será la escena inicial de “Cuello de gatito negro”), pero también son símbolos de vio-

<sup>5</sup> En la poesía amorosa cortazariana se podría hacer una selección muy extensa de “manos que peinan”, entre otros muchos gestos, desde luego.

<sup>6</sup> Al respecto, es imposible no recordar el poema “Las tejedoras” (OC/4: 135).

<sup>7</sup> “las manos blandas de Rema —las vio que nacían de la oscuridad, estaba con los ojos abiertos y en vez de la cara de Nino zas las manos de Rema” (CC/1: 165); “las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentir las eternamente contra su cabeza” (CC/1: 166); “Isabel le vio una mano levemente alzada, con el reflejo en el vidrio parecía como si estuviera dentro del formicario, de pronto pensó en la misma mano dándole la taza de café al Nene, pero ahora eran las hormigas que le andaban por los dedos, las hormigas en vez de la taza y la mano del Nene apretándole las yemas.” (CC/1: 170); “Rema pasándole la mano por el pelo, calmándole con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído” (CC/1: 176).

<sup>8</sup> “Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan” (CC/1: 119-120); “Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiéndome un calor a mediodía” (CC/1: 120); “me veía las manos entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora. Luis María también me miró las manos, el pobrecito, yo creo que era porque no se animaba a mirarme la cara” (CC/1: 120); “la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose” (CC/1: 124-125).

lencia y agresión.<sup>9</sup> Parece claro, entonces, que en 1940 Cortázar encuentra (y desarrolla) una de las imágenes que llegarán a ser primordiales de su universo simbólico.

La explicación de semejante preferencia (mórbida, si se quiere, en algunos casos) no es de carácter psicoanalítico únicamente (a pesar de imágenes tan patentes como alguna de “Ómnibus”).<sup>10</sup> El motivo de los miembros cercenados que cobran vida propia (y, específicamente, el de las manos) es un tópico de la literatura fantástica cuyas implicaciones simbólicas son muy amplias. Como ha señalado C. Winn para el caso de Éluard, el simbolismo de las manos puede sistematizarse, por ejemplo, en los siguientes campos: el del tacto creativo y la vitalidad; el de la apertura y el cierre (también el del enlazar y desenlazar); el de la aceptación y el rechazo. El propio Valéry señalaba cómo los gestos de la mano estaban en la base del vocabulario más abstracto: poner, tomar, atrapar, colocar, mantener, plantear, pero también —a su juicio— síntesis, tesis, hipótesis, suposición, comprensión o adición (que se relaciona con “dar”), multiplicación y complejidad (que se relacionan con “plegar”).

Por otra parte, la mano tiene relación, necesariamente, con la construcción de la identidad. Como puede leerse en Bächtold-Stäubli, la mano es el primer espejo del niño.<sup>11</sup> En ella se sustan-

---

<sup>9</sup> “El pasajero puso la otra mano sobre la rodilla de Clara, y ella acercó la suya y ambos se comunicaron oscuramente por los dedos, por el tibio acariciarse de las palmas” (CC/1: 131); “Clara sentía subírsele las rodillas hasta el pecho, y las manos de su compañero la despertaron bruscamente y se cubrieron de huesos salientes, de venas rígidas. Clara no había visto jamás el paso viril de la mano al puño, contempló esos objetos macizos con una humilde confianza casi perdida bajo el terror” (CC/1: 132); “en el mismo momento en que la puerta se abría el conductor corrió por el pasillo con las manos tendidas. [...] Las gomas negras apresaron una mano del conductor, sus dedos rígidos y blancos” (CC/1: 133).

<sup>10</sup> Filer, en su estudio del tema, menciona a Laing (*The Divided Self*) y Mora subraya la influencia freudiana (“en Freud el motivo está asociado a la castración, al igual que todo miembro cortado”, p. 55).

<sup>11</sup> “Ein kleines Kind kann sich in seinem linken Händlein sehen, solange es noch in keinen Spiegel geschaut hat”.

cion las propiedades intrínsecas del sujeto y ella da cuerpo a la orientación de la voluntad y a las intenciones del espíritu.<sup>12</sup> Como viera Valéry, es el órgano del “hacer” y en él “reside casi toda la potencia de la humanidad” (918); es el “órgano de lo posible” y también “órgano de la certidumbre positiva” (919). Las manos modifican el cuerpo y el curso de los acontecimientos, pero también son los instrumentos que permiten “instituir un lenguaje”: “Hacen falta manos también para instituir un lenguaje, para mostrar con el dedo el objeto cuyo nombre se emite, para imitar el acto que será verbo, para puntuar y enriquecer el discurso” (918). En suma —concluía Valéry en 1938—, la realidad es inconcebible sin el tacto de la mano: “Esta mano es filósofa. [...] Lo que ella toca es *real*” (919).

La crítica que se ha ocupado de la presencia del motivo de las manos en Cortázar ha solido mencionar algunos de los textos capitales de esta tradición “quiromántica”. Luchting se centra especialmente en Rilke, y menciona también un episodio de las *Antimemorias* de Malraux en el que el símbolo de la mano alude al “redescubrimiento de la magia de las cosas simples” (223), algo que, según el crítico, también ocurre en el cuento “Estación de la mano”. Filer —en el artículo más extenso sobre el tema en Cortázar—, sin embargo, ignora a Rilke, pero recuerda a Gautier (“Cauchemar”), Nerval (“La main de gloire”), Sheridan Le Fanu (“The house by the churchyard”), W. F. Harvey (“The beast with five fingers”) y M. Sandoz (“The hairy hand”). Mora menciona a Hauff, W. F. Harvey, Sheridan Le Fanu, Maupassant, Nerval, Owen y Ray.

Tal como señalé antes, dos podrían considerarse las variaciones del motivo de la mano “viviente”: a) la mano propia como si fuera ajena —la mano “implantada” sería una modulación particular— y b) la mano cortada e independiente. Al primer grupo

---

<sup>12</sup> “Die Hand charakterisiert persönliche Eigenschaften [...]”; “[...] dass Hand und Geist zusammenwirken. Die Hand verkörpert eine starke Wirklichkeitsorientierung des menschlichen Willens” (“Hand” en Daemmerich: 163).

se adscribe la mayoría de los cuentos de Cortázar, como apunté (“Las manos que crecen”, “No se culpe a nadie” y “Cuello de gatito negro”). Entre los antecedentes más ilustres ya la crítica ha citado “La main enchantée” de Nerval (1832). Pero no se han considerado un par de textos que podrían haber tenido cierta influencia en Cortázar. En primer lugar, una breve maldición “absurda” de Gironde en *Espantapájaros* (1932), que coincide casi exactamente con el planteamiento de “No se culpe a nadie”: “que tus manos intenten estrangularte a cada momento” (107). Y, quizá más importante, un episodio de *La nausée* de Sartre (1938), traducida al español por Aurora Bernárdez (reseñada por Cortázar en enero de 1948) y que conviene citar por extenso:

Veo mi mano que se extiende sobre la mesa. Vive, soy yo. Se abre, los dedos se despliegan y apuntan. Está apoyada sobre el dorso. Me muestra su vientre gordo. Parece un animal boca arriba. Los dedos son las patas. Me divierto haciéndoles moverse muy rápidamente, como las patas de un cangrejo caído de espaldas. El cangrejo está muerto, las patas se encogen, se doblan sobre el vientre de mi mano. Veo las uñas, la única cosa mía que no vive. Y de nuevo, mi mano se vuelve, se extiende boca abajo, me ofrece ahora el dorso. Un dorso plateado, un poco brillante, como un pez, si no fuera por los pelos rojos en el nacimiento de las falanges. Siento mi mano. Yo soy esos dos animales que se agitan en el extremo de mis brazos. Mi mano rasca una de las patas con la uña de otra pata; siento su peso sobre la mesa, que no es yo. Esta impresión de peso es larga, larga, no termina nunca. No hay razón para que termine. Al final es insoportable... Retiro la mano, la meto en el bolsillo. Pero siento en seguida, a través de la tela, el calor del muslo. De inmediato hago saltar la mano del bolsillo; la dejo colgando contra el respaldo de la silla. Ahora siento su peso en el extremo de mi brazo. Tira un poco, apenas, muellemente, suavemente; existe. No insisto; dondequiera que la ponga continuará existiendo y yo continuaré sintiendo que ella existe; no puedo suprimirla ni suprimir el resto de mi cuerpo, el calor húmedo que ensucia mi camisa, ni toda esta grasa cálida que gira perezosamente como si la removieran con cuchara, ni todas las sensaciones que se pasean aquí dentro, que van y vienen, que suben desde mi costado hasta la axila, o bien

vegetan dulcemente, de la mañana a la noche, en su rincón habitual (Sartre, 1982: 129-130).<sup>13</sup>

Sartre pone de manifiesto la casi insoportable alteridad del yo: la mano aparece como ser vivo extraño al sujeto, el mismo motivo que aparece en los tres cuentos cortazarianos que cité antes. Esa alienación del cuerpo del sujeto está en la base, también, de la posibilidad de considerar la mano como un ser con vida propia que circula por el mundo de modo independiente. Ésta será la variante más frecuente en la literatura fantástica, aunque en el caso de Cortázar sólo se refleja en “Estación de la mano”.

Quizá el origen más remoto de esa imagen de la mano independiente —en la tradición occidental— sea el capítulo 5 del libro de Daniel en la *Biblia* (citado a otro propósito por Luchting), sobre todo porque la acción principal de la mano, que allí aparece, es la escritura de un mensaje enigmático.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> “Je vois ma main, qui s’épanouit sur la table. Elle vit —c’est moi. Elle s’ouvre, les doigts se déploient et pointent. Elle est sur le dos. Elle me montre son ventre gras. Elle a l’air d’une bête à la renverse. Les doigts, ce sont les pattes. Je m’amuse à les faire remuer, très vite, comme les pattes d’un crabe qui est tombé sur le dos. Le crabe est mort: les pattes se recroquevillent, se ramènent sur le ventre de ma main. Je vois les ongles —la seule chose de moi qui ne vit pas. Et encore. Ma main se retourne, s’étale à plat ventre, elle m’offre à présent son dos. Un dos argenté, un peu brillant —on dirait un poisson, s’il n’y avait pas les poils roux à la naissance des phalanges. Je sens ma main. C’est moi, ces deux bêtes qui s’agitent au bout de mes bras. Ma main gratte une de ses pattes, avec l’ongle d’une autre patte; je sens son poids sur la table qui n’est pas moi. C’est long, long, cette impression de poids, ça ne passe pas. Il n’y a de raison pour que ça passe. À la longue, c’est intolérable... Je retire ma main, je la mets dans ma poche. Mais je sens tout de suite, à travers l’étoffe, la chaleur de ma cuisse. Aussitôt, je fais sauter ma main de ma poche; je la laisse pendre contre le dossier de la chaise. Maintenant, je sens son poids au bout de mon bras. Elle tire un peu, à peine, mollement, moelleusement, elle existe. Je n’insiste pas: où que je la mette, elle continuera d’exister et je continuerai de sentir qu’elle existe; je ne peux pas la supprimer, ni supprimer le reste de mon corps, la chaleur humide qui salit ma chemise, ni tout cette graisse chaude qui tourne paresseusement comme si on la remuait à la cuillère, ni toutes les sensations qui se promènent là-dedans, qui vont et viennent, remontent de mon flanc à mon aisselle ou bien qui végètent doucement, du matin jusqu’au soir, dans leur coin habituel” (Sartre, 1938: 141-142).

<sup>14</sup> “En aquella misma hora aparecieron los dedos de una mano de hombre, que escribía delante del candelero sobre lo encalado de la pared del palacio real, y el rey veía la mano que escribía. Entonces el rey palideció, y sus pensamientos lo turbaron, y se

La mano seccionada y aún viva está también en el origen de lo fantástico en Hispanoamérica, al menos tal como lo presenta García Márquez al señalar casi como emblema “la mano cortada de Lope de Aguirre navegando río abajo durante días, infundiendo terror a quienes la veían porque la creían capaz de blandir un puñal”.<sup>15</sup>

Más cerca de Cortázar, sin duda, están las manos cortadas que aparecen en el cinturón que lleva la odiosa estatua del capítulo 12 de *La vuelta al mundo en 80 días* (1873; y recuérdese el libro donde se publica por primera vez “Estación de la mano”) o —ya como desarrollo narrativo— en el cuento “La mano” de Maupassant (1883).<sup>16</sup> Pero la misma idea de una mano criminal —y también escritora, como en el caso del cuento de Cortázar— se encuentra en el breve relato de Gómez de la Serna “La mano” (incluido en *Greguerías*, 1917-1919: 88), que Cortázar tal vez conoció en los años cuarenta, cuando Ramón estaba en Buenos Aires).

Hay que abandonar, no obstante, el género narrativo para encontrar algunas de las huellas que más directamente pudieron pesar en “Estación de la mano”. En primer lugar, valdría citar el

debilitaron sus lomos, y sus rodillas daban la una contra la otra.” (vers. 5-6); “Cualquiera que lea esta escritura y me muestre su interpretación, será vestido de púrpura, y un collar de oro llevará en su cuello, y será el tercer señor en el reino.” (vers. 7); “Entonces de su presencia [de Dios] fue enviada la mano que trazó esta escritura. Y la escritura que trazó es: MENE, MENE, TEKEL, UPARSIN” (24-26). Conviene recordar que Cortázar estaba muy familiarizado con la Biblia en ese momento, siquiera fuese porque entre sus actividades se contaba el intento de aprender alemán leyendo la traducción de Lutero (así en “Distante espejo”, también incluido en *La otra orilla*).

<sup>15</sup> Desde luego, los motivos folklóricos relacionados con la mano son numerosos (véase Stith Thompson, s.v. “Hand” y “Hands”); entre los más pertinentes para el uso cortazariano: “Hand cut off for breaking tabu”, “hand from heaven writes on wall”, “ghost as hand”, “magic hand”, “severed hand as identification”, “soul (life) in left hand” o “hands cut off as punishment”, “mutilation: cutting off hands”, “remarkable hands”, “revenant with ice-cold hands”.

<sup>16</sup> Se recogió en *Contes du jour et de la nuit*, 1899-1904; una primera versión en *Boule de suif*, 1875, con el título “La main d’écorché”) [noticia en <http://reves.zorglub.com/songes/412>]. En él se cuenta un crimen difícil de resolver, cometido —como se sugiere al final— por una mano cortada. Mora (63 ss.) recuerda cómo “Le Horla” es citado (y casi imitado) en “Distante espejo” de Cortázar y señala, además, otras huellas del francés en el argentino.

caso del poema de Keats: “This Living Hand” (IJK: 367), que la crítica no suele considerar pero que es fundamental. El propio autor (al citar a Gautier y a Reverdy en el cuento) insinúa que las fuentes poéticas son para este cuento, tal vez, más importantes que las narrativas. El poema de Keats presenta una mano viva y unida a un cuerpo como si, no obstante, estuviera ya muerta y separada de él:

This living hand now warm and capable  
 Of earnest grasping, would, if it were cold  
 And in the icy silence of the tomb,  
 So haunt thy days and chill thy dreaming nights  
 That thou wouldst wish thine own heart dry of blood  
 So in my veins red life might stream again,  
 And thou be conscience-calm'd —see here it is—  
 I hold it towards you.<sup>17</sup>

El hecho de que Cortázar califique este poema como de “versos atroces” (IJK: 366) revela el poder que la imagen ejerce sobre él y su duradera fascinación por el tema, unos pocos años después de escrito el cuento. Atroces y todo, estos versos son pertinentes para la interpretación de “Estación de la mano”, pues los días del personaje protagonista están justamente “haunted” por esa mano. Entendida, por otra parte, como metonimia del individuo, la mano de Keats es una anticipación de la muerte, algo que, sin duda, está también en el carácter siniestro de la mano de Cortázar. Por si esto fuera poco, muchas páginas antes, en el ensayo sobre el poeta inglés, Cortázar había vinculado la presencia del cuerpo con la tarea poética:

---

<sup>17</sup> Traducción de Cortázar (se da la versión del original, conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, algo distinta a la versión publicada): “Esta viviente mano, tibia ahora y capaz / De oprimir con fuerza, si estuviera fría / En el glacial silencio de la tumba, / Te acosaría de día, y tus sueños nocturnos helaría / Hasta hacerte desear tener exangüe el corazón / Para que en mis venas la roja vida corriera otra vez / Y tu conciencia se calmara... Mírala, aquí está, / La extendiendo hacia ti”.

Nadie más sensible a la presencia incesante del cuerpo; el poeta sabe con el cuerpo, mira desde las manos, desde el pelo. [...] Las manos de Keats salen a conocer el mundo, y le traen una cosecha de ciego, un recuento de imágenes palpadas [...]. John reconoce y acepta la cosa como cosa, la cosidad misma. Su mano se apoya en la corteza del árbol, y escucha. Sus ojos, manos libres palpando el aire, las copas de los árboles, huelen en la piedra y en la curva del vaso un ser concreto y suficiente, *hic et nunc*, como después lo sentirá Rilke en su *Dinggedicht* (IJK: 37-38).

La mención de Rilke en este pasaje es preciosa, como habrá ocasión de comprobar más adelante. Pero antes conviene insistir en que los casos citados por Cortázar en su cuento no son, justamente, textos narrativos. Entre los textos preferidos por la mano protagonista están “Étude des mains” de Théophile Gautier (en *Émaux et Camées*) y *Le gant de crin*, de Reverdy. El texto de Reverdy, no obstante, no se refiere al tópico de las manos y por ello lo comento más adelante. De Gautier, Cortázar parece tomar —una vez más— la idea de la mano como signo, como “metonimia” de un cuerpo y, así, de una vida, de una historia. De hecho, el “estudio” de Gautier es un díptico compuesto de dos poemas en el que se reconstruye la historia de dos personajes: “Impéria” y “Lacenaire”, cortesana del S. XVI y criminal del S. XIX respectivamente (*cf.* Mora: 55). En el primero está el recurso a imaginar ese pasado en forma de preguntas, que también pasa al cuento de Cortázar, como se verá. Se nos narra una historia que puede ser inventada (“romans extravagants”) pero que se lee en las “líneas” de la mano (posibilidad quiromántica que, sin embargo, Cortázar no recupera en su relato). Cortázar, de hecho, quizá cancela la posibilidad de contar esa historia de la mano (y de su dueño) al darle un nombre impronunciable (Dg). Quizá también pasa al cuento el contraste simbolizado por la oposición Impéria / Lacenaire. También en Dg contrasta explícitamente su condición imaginada y la real, o su bondad aparente y su crueldad temida.<sup>18</sup> En efecto, en el

---

<sup>18</sup> Como señala Mora, la crítica ha visto en el texto de Gautier el origen de otros dos textos acerca de las manos, que sin duda Cortázar conocía (aunque ya quedan muy aleja-

cuento aparece un puñal como instrumento amenazante que precipitará el desenlace y puede ser un recuerdo explícito del *couteau* de Lacenaire. Es importante saber, en todo caso, que en el texto que precede a “Estación de la mano” en VDOM, el titulado “Relaciones sospechosas”, Cortázar da un censo de asesinos famosos en el que muy bien pudiera haberse ubicado la figura de Lacenaire.

El caso de *Le gant de crin* de Reverdy, citado en el cuento como otro de los textos preferidos de la mano, se desvía, no obstante, del trazado de esta línea de desarrollo del motivo. La obra de Reverdy no tiene nada que ver con la literatura fantástica y pone bajo ese título metafórico una colección de reflexiones de un personaje que se califica de “atormentado espiritual”. En lo textual, no hay —a mi juicio— ninguna relación con el cuento de Cortázar, a no ser el epígrafe de Reverdy, “Je ne pense pas, je note” (pues es lo que hace la mano de Cortázar en la única ocasión en que escribe: anotar algo que difícilmente puede considerarse un pensamiento). Tal vez pudiera verse también alguna conexión si atiende a la interpretación simbólica del título de Reverdy: el “guante” es un instrumento de purificación espiritual “dont on se frotte vigoreusement soi-même” (como reza el subtítulo manuscrito en el ejemplar de Fumet, ed. cit.: 178), gesto narcisista —por decir lo menos— que podría convenir igualmente a la mano cortazariana.<sup>19</sup>

dos del cuento): “Les mains de Jeanne-Marie”, de Rimbaud que, a su vez, inspiró “Mains” de Verlaine. Filer cita también “Cauchemar” de Gautier como posible huella en el cuento, según se dijo, pero en ese poema sólo los cuatro primeros versos hablan de una mano cortada como primer elemento de una pesadilla.

<sup>19</sup> Mora quiere ver una relación más profunda: “En cuanto a *Le gant de crin* (1927), su mención [...] es un doble guiño: un homenaje a las ideas estéticas de Reverdy plasmadas en esa obra y una llamada de atención al lector sobre la naturaleza metaficcional de la modesta anécdota” (56). Considera que Cortázar toma de ahí la idea de la “posición difícil y a menudo peligrosa” del poeta “en la intersección de dos planos de corte cruelmente acerado, el del sueño y el de la realidad” (56); “La mano sería en este caso la inspiración poética, la ensoñación romántica, la poesía misma. Al romperse la alquimia entre la realidad mezquina y la pureza imaginativa en el sujeto, la mano se marchó, el poema no fue posible” (56). Por mi parte, prefiero señalar la conexión de Reverdy —señalada por

En esa misma línea de reflexión estético-filosófico velada se sitúa una última alusión explícita que aparece en el párrafo introductorio a la segunda versión del cuento. Allí Cortázar lo considera “de un esteticismo ceniciento y Vernon Lee”. Violet Paget (Boulogne, 1856; Florencia, 1935), que usaba como seudónimo el de Vernon Lee, escribió relatos fantásticos, pero probablemente lo que cede al cuento cortazariano es el concepto de *genius loci* (“spirit of the place”) que la autora había usado en varios de sus libros de viajes (*Genius Loci: Non Places*, 1899; o *The Sentimental Traveler*, 1921), y que en cierto modo la mano materializa. Por otro lado, el hiperletrado personaje de Cortázar, que quiere hacer de la mano su Galatea, podría decir en algún momento —citando a Lee en *The Sentimental Traveler*, “we never went out without a book” (1921: 19).<sup>20</sup>

El estrecho vínculo que Cortázar establece entre el motivo de la mano cortada y el género poético o la reflexión estética puede ser, por otro lado, una herencia surrealista o vanguardista. Aunque en general no tengan una presencia explícita en el cuento, para dejar testimonio de esa herencia conviene mencionar, por ejemplo, *Deuil pour deuil* de Robert Desnos (1924) donde aparecía una “Marche nuptiale des mains coupées en ex-voto”, o también *La main coupée*, título de las memorias de guerra de Blaise Cendrars (Paris, Denöel, 1946). Algunos años antes, Apollinaire había utilizado el motivo en cuatro poemas de *Alcools*

Stanislas Fumet en el apéndice a la edición que he usado— con el “espiritualismo neotomista” del grupo que fundó la colección “Le Roseau d’Or” en 1925, con Jaques Maritain (lectura fundamental de Cortázar en los años 30-40), Henri Massis, Frédéric Lefèvre y el propio Fumet.

20 Para comprender mejor lo que significa ese modelo según Cortázar, habría que tener presente también el interés de Vernon Lee por el arte italiano: escribe ensayos sobre el tema desde 1877 (por ejemplo, *Studies on the Eighteenth Century in Italy*, 1880), que podrían relacionarse con las lecturas cortazarianas de estética e historia en los años cuarenta (Walter Pater, Symmonds, etc.). Hay que recordar, además, la teoría estética compartida por Lee y Cortázar de la “empatía artística” (Lee: *The Beautiful: an Introduction to Psychological Aesthetics*, 1913), obviamente relacionada con la “Einfühlung” romántica, y que Cortázar comenta en IJK y desarrolla parcialmente en un ensayo recogido en VDOM (“Casilla del camaleón”).

(1913) y uno de ellos, el titulado “Signe”,<sup>21</sup> puede haber tenido influencia en el cuento de Cortázar, razón por la cual lo citamos aquí (Apollinaire: 125):

Je suis soumis au Chef du Signe de l’Automne  
Partant j’aime les fruits je déteste les fleurs  
Je regrette chacun des baisers que je donne  
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale  
Les mains des amantes d’antan jonchent ton sol  
Une épouse me suit c’est mon ombre fatale  
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol.

Varios de los elementos de este poema aparecen en “Estación de la mano”: la mención del otoño y especialmente la intuición estimulante que lo considera “estación mental”, algo que quizá en el cuento está sustituido por la fórmula del título. Están también “las palomas” y la imagen obsesiva —también en Apollinaire— de las manos como hojas,<sup>22</sup> según se verá.

Podrían, por fin, señalarse algunas otras influencias posibles relacionadas con ese mundo surrealista: la escena de *Un chien*

<sup>21</sup> Los otros tres son: “Marie” (Apollinaire : 81) (“Sais-je où s’en iront tes cheveux / Crépus comme mer qui moutonne / Sais-je où s’en iront tes cheveux / Et tes mains feuilles de l’automne / Que jonchent aussi nos aveux”); “L’émigrant de Landor Road” (Apollinaire : 105) (“Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière / S’envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs”); y “Rhénane d’Automne” (“Oh! Je ne veux pas que tu sortes / L’automne est plein de mains coupées / Non non ce sont des feuilles mortes / Ce sont les mains des chères mortes / Ce sont tes mains coupées” (Apollinaire: 120); Los tres primeros versos de este poema reaparecen en “La Clef”, de *Le Guetteur mélancolique* (el cuarto cambia en “Ce sont les mains de ceux qui sortent”).

<sup>22</sup> No puede olvidarse que Apollinaire es un autor fundamental para el primer Cortázar. La imagen de “feuille morte” que aparece en “Signe” también será recuperada en un personaje de *62/Modelo para armar* y en “Con legítimo orgullo”, otro cuento incluido en VDOM. El importantísimo poema “Zone” de Apollinaire —que en cierto modo prefigura, el planteamiento de *62* (el paseante que salta de uno a otro sitio; y el concepto de la “zona” allí utilizado)— ya estaba aludido en una de las obras de teatro cortazarianas de los años cuarenta (*Tiempo de barrilete*). Apollinaire, además, es citado en *Los premios*, en “Las babas del diablo” (CC/1: 215); en el epígrafe de la segunda parte de *Rayuela*; y en *Salvo el crepúsculo*.

*andalou* (1929) de Buñuel en la que una mano aparece recorrida por hormigas (la influencia es inequívoca en “Bestiario”) o también las lámparas-mano de *La Belle et la Bête* de Cocteau (poeta citado en el párrafo introductorio VDOM y muy importante para Cortázar, aunque esta película sea de 1946). Pero entre los muchos casos de escritores interesados por el símbolo de las manos independientes que Cortázar no cita en el contexto de “Estación de la mano” el más importante, sin duda, es Rilke.

Como ya señaló Frederich C. Tubach, la mano en Rilke está relacionada con el problema de la creatividad (1961: 240)<sup>23</sup> y los sentimientos de soledad y aislamiento (241). Todos esos elementos, desde luego, están en el texto cortazariano. Ya Luchting estudió esa posible influencia y le concedió tanta importancia que, a su juicio, para entender “Estación de la mano” era fundamental saber si Cortázar sabía alemán en el momento de su escritura, lo cual probaría el acceso posible a textos rilkianos. Alguna entrevista tardía y fragmentos de intercambio epistolar demuestran que Cortázar empezó a estudiar alemán por esas fechas para leer a Rilke:

cuando empecé a trabajar como joven profesor en el campo [...] decidí a [*sic*] estudiar el alemán porque yo quería leer, quería leer a Rainer María Rilke que era un poeta que en esa época estaba un poco de moda en la Argentina, y yo lo leía en traducción y siempre me pareció un gran poeta (Berg: 126).

¿Sabe que estoy estudiando alemán? [...] Compré un excelente diccionario, y me procuré dos libros de... ¡Rainer Maria Rilke! Vale decir, que empecé por lo más difícil (a Luis Gagliardi, enero de 1939; C/1: 48).

¿Sabe que le gané la batalla al alemán? *Ya leo textos* —no muy difíciles, ni alta poesía; la lucha duró tres años menos tres meses (a M. Arias; 13/7/1941; C/1: 109).

---

<sup>23</sup> Al parecer, ya en 1900, a propósito de Baudelaire, Rilke consideraba que las manos mismas tienen la facultad de crear un poema: “The hands themselves are the embodiment of the creative power made manifest in their movements” (Tubach: 242).

Sin embargo, no hacía falta saber alemán para acceder a algunas de las obras capitales de la poética rilkiana. Como ya señaló Alazraki (XV): “En 1941 se publicó en Buenos Aires *Cartas a un joven poeta* de Rilke y sus advertencias y exhortaciones se convirtieron para esa generación en su guía de descarriados”. El mismo año 1941 se publicó en Losada *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge*, en traducción de Francisco Ayala, que en 1944 conocería una segunda edición.<sup>24</sup> Pero la publicación de las cartas de Cortázar ha revelado que su lectura de ese texto es, incluso, anterior. A Eduardo Castagnino le confiesa en 1939 (C/1: 41):

Jonquières me envió su libro que aún me falta leer de Rilke [...]: *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Es el tomo, traducido por Maurice Betz, en que constan los capítulos de la muerte del chambelán, la mano debajo de la mesa...

El episodio de la mano, que Cortázar menciona, es el que explícitamente interesa para el cuento que estamos comentando. En ese pasaje, el pequeño Malte busca bajo la mesa un lápiz que se le ha caído. En ese momento, siente que su mano derecha tiene vida propia y ve que del fondo de la pared surge otra mano que entablará con la suya un combate. El niño se retira aterrado por la escena: “reconocí mi propia mano extendida, los dedos separados, que se movía sola, casi como un animal acuático” (Rilke, 1941: 83). Luchting —tras criticar la traducción de Ayala— e informar que el episodio puede ser la reelaboración de un poema de 1896, lo interpreta como descubrimiento de la “rareza” del sujeto y de la imposibilidad, pero obligación, de “contar” lo intuido. Las líneas que más me interesan son las siguientes:

---

<sup>24</sup> Sobre este libro consigna Ayala en sus memorias: “[Emir Rodríguez Monegal] me hizo saber que la obra de Rilke traducida por mí había causado una profunda impresión (una verdadera sensación, creo que éstas fueron sus palabras) en el grupo de los nuevos escritores jóvenes del Río de la Plata a que él, Monegal, pertenecía” (1983: 35).

Si existían palabras para un acontecimiento semejante, yo era demasiado pequeño para encontrarlas. Y de pronto se apoderó de mí una angustia; que esas palabras, aunque superiores a mi edad se apareciesen de pronto y estuviese entonces obligado a decirlas, me pareció más terrible todavía. [...] Es imaginación, claro está querer pretender ahora que, ya en aquel tiempo, hubiese podido sentir que algo acababa de entrar en mi vida, precisamente en la mía, algo con lo que debía ir solo, siempre y siempre. Me veo acostado en mi cunita, sin dormir, presintiendo confusamente que así sería la vida: llena de cosas extrañas, destinadas a uno solo, y que no se pueden decir.<sup>25</sup>

La idea de que, con la mano, ha entrado en la vida del sujeto algo que le descubre la rareza del mundo y su propia soledad ante lo inexpresable, está también en el cuento. Luchting da un salto extratextual (legítimo probablemente, como la crítica ha demostrado, en el caso de Rilke, pero no tanto en el de Cortázar) y afirma que la mano, para Malte-Rilke, se sitúa en el centro del problema de “narrar”, mientras que para el narrador-Cortázar de “Estación de la mano” se sitúa en el centro del “poetizar” y, por eso, el cuento se escribe en el momento en el que Cortázar abandona la escritura de poesía (algo que, sin embargo, es falso). Según Luchting (239), “para aquél [Rilke] el problema era *cómo conquistar*, desde su condición de poeta, una forma de narrar en prosa. Para Cortázar, el problema es *cómo recuperar*, desde su condición de narrador, la poesía”. Como veremos, la cuestión es interesante desde el punto de vista intratextual, pero algo desorientada desde el extratextual.

---

<sup>25</sup> Traducción de Ayala, citada en este caso por Luchting (226). El texto original dice: “Gab es Worte für dieses Ereignis, so war ich zu klein, welche zu finden. Und plötzlich ergriff mich die Angst, sie könnten doch, über mein Alter hinaus, auf einmal da sein, diese Worte, und es schien mir fürchterlicher als alles, sie dann sagen zu müssen. [...] Es ist natürlich Einbildung, wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, dass da etwas in mein Leben gekommen sei, geradeaus in meines, womit ich allein würde herumgehen müssen, immer und immer. Ich sehe mich in meinem kleinen Gitterbett liegen und nicht schlafen und irgendwie ungenau voraussehen, dass so das Leben sein würde: voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen” (Rilke, 1982: 79).

La influencia de Rilke es aún más poderosa en el cuento. Aunque probablemente el texto que Rilke dedicó a Rodin (*Auguste Rodin. Erster Teil. 1902*) no fuera tan fácil de conocer para Cortázar —y desde luego no lo menciona en sus cartas de la época—, “Estación de la mano” parece desarrollar algunas de sus ideas. Allí Rilke elabora un censo de los tipos de mano “independientes” y “vivas” que Rodin esculpe, que se inmiscuyen en la gran corriente de los hechos y —concluye Rilke y parece oír Cortázar— a las que se les concede el derecho de tener un desarrollo propio, deseos y sentimientos propios, humores y pasiones propias (Rilke, 1975: 163-164). Un poco más adelante Rilke considera que de una mano y del objeto que esa mano toca nace una cosa nueva “que no tiene nombre y a nadie pertenece”. Y casi como dice Rilke, de esa mano que tiene sus propios límites “se trata ahora” (165).

## 2. Preoperatorio

Una vez acotada exhaustivamente la presencia del motivo de la mano en la obra de Cortázar y de haber apuntado hipótesis verosímiles acerca de los elementos que más pudieron alimentarlo en la lectura del argentino, hay que trazar ya las pistas precisas que marcan la transformación de este cuento. Como apunté al principio, hay dos versiones conocidas cuya historia textual se sustancia en las siguientes etapas:

1. Una primera publicación en la revista mendocina *Égloga* en enero de 1945, que no he podido ver directamente, pero que hoy es accesible en la versión digital del diario *Los Andes* (Mendoza, Argentina, Lunes, 26 de febrero de 2001 [www.losandes.com.ar/2001/0226/esp\\_letrasycuentos.htm](http://www.losandes.com.ar/2001/0226/esp_letrasycuentos.htm)). Allí se da la siguiente noticia: “Américo Calí, fundador de la revista literaria *Égloga*, publicó en el número aparecido en enero de 1945, el cuento “Estación de la mano”, escrito en Mendoza por el gran Julio Cortázar”. De esa publicación, no obstante, había una noticia previa en la revista *La Maga*, que ya apuntaba a que no era idéntica.

tica a la versión conocida: “en la revista *Égloga* dio a luz un cuento que fue publicado con correcciones en *La vuelta al día en 80 mundos, Estación de la mano*” (López, 1994: 31). Sin esta precisión, también se refiere a esa publicación primitiva Jaime Correas (2004: 85). El cotejo de la versión digital publicada en 2001 permite suponer que (con mínimas variantes que pueden ser erratas) esta versión es la incluida en *La otra orilla*, hoy accesible en dos ediciones idénticas (CC/1: 100-103 y OC/1: 154-158).<sup>26</sup>

2. *La vuelta al día en 80 mundos* (México, Siglo XXI, 1967). Considerando la rareza de la publicación en *Égloga*, puede decirse que ésta es la única versión conocida hasta 1994 (fecha de la edición de *La otra orilla*) y de ella deriva el texto casi idéntico incluido en la primera recopilación de cuentos cortazarianos en 1976 (REL/2).

3. Es preciso anotar la existencia de otras posibles versiones. Domínguez (1992: 28) afirma, por ejemplo, conservar el original a máquina del cuento, hallado entre los papeles cortazarianos de Chivilcoy, con una dedicatoria manuscrita que difiere de la que lleva la versión de *La otra orilla*: “A Mecha, con afecto, Julio Denis, XLIII” (Mecha es Mercedes Arias, una de sus corresponsales más frecuentes de la época). Por fin, en el fondo cortazariano de la Universidad de Texas en Austin hay un manuscrito titulado “Manuscrito hallado junto a una mano” (que podría ser distinto del cuento que se titula “Manuscrito hallado en un bolsillo”, de *Octaedro*, 1974, porque en el mismo fondo hay otro manuscrito titulado “Informe hallado en un bolsillo”).

Si, además de atender a la historia textual nos remitimos a la ubicación del cuento en el *corpus*, podremos empezar a vislumbrar el alcance de una edición crítica rigurosa de los cuentos cortazarianos (que aún está por hacer). “Estación de la mano” ocupa un lugar privilegiado en la composición de ese *corpus*: es

---

<sup>26</sup> Es interesante consignar que el cuento no aparece en la edición francesa *Nouvelles. 1945-1982*, Paris, Gallimard/NRF, 1993, a pesar de que se presenta como “Édition intégrale”.

el último cuento que, a pesar de haber sido publicado, Cortázar no se atreve a incluir en *Bestiario*. Otros dos casos semejantes habían precedido a “Estación de la mano” en la publicación y también se incorporaron a *La otra orilla* (un libro que Cortázar esperaba publicar hacia 1945):<sup>27</sup> “Llama el teléfono, Delia” apareció en el diario *El Despertar* de Chivilcoy (22-X-1942)<sup>28</sup> y “Bruja” apareció en la revista *Correo Literario* de Buenos Aires (15-VIII-1944).<sup>29</sup> Luego se publica “Estación de la mano” (1945), y el siguiente cuento que Cortázar dará a la imprenta pasará ya a integrarse en *Bestiario*: “Casa tomada” (*Anales de Buenos Aires*, 11, 1946).<sup>30</sup> Otros tres cuentos publicará Cortázar en revistas o periódicos antes de su primer libro, y éstos también pasarán a ese volumen inaugural: “Bestiario” (*Anales de Buenos*

---

<sup>27</sup> Cfr. la carta a M. Arias de 29/7/1945 (C/1: 185). El 10/2/1946 le dice a Sergio Sergi (dedicataria de “Estación de la mano”: “parece que la publicación de mis cuentos por Nova es cosa hecha y muy en serio” (C/1: 197-198); el 21/5/1946: “Parece que mis cuentos serán ilustrados por Seoane” (C/1: 205); el 26/7/1945: “Los cuentos irán a Nova en estas semanas” (C/1: 212). Después desaparecen las alusiones a esa posible publicación y sólo quedan referencias a algunas de las publicaciones de cuentos aislados en revistas.

<sup>28</sup> Según la cronología incluida en la revista *Drailles*, núm. 9, 1988, p. 33. Lo recogió Cócaro (1991). Aparece en *La otra orilla*, 1ª sección “Plagios y traducciones”, en tercer lugar, tras “Las manos que crecen” y “Profunda siesta de Remi”.

<sup>29</sup> Según Lafleur (181). Se publicó en *Co-Textes*, 11, 1986, pp. 16-23 y aparece en *La otra orilla*, 2ª parte (“Historias de Gabriel Medrano”), en segundo lugar, tras “Retorno de la noche” y antes de “Mudanza”. Para más información sobre estos dos relatos, véase Prego (42-43), donde se habla de la publicación no autorizada de “Suenan el teléfono” [sic] en *Clarín*. También hay que consultar las cartas a Mercedes Arias y a L. Duprat de 24/9/1944 (C/1: 169-171 y 174-175, respectivamente), así como también Cócaro (1993: 57 y 67) donde da la fecha de 1941 para la publicación de “Llama el teléfono, Delia”. Las versiones de este último cuento también presentan algunas variantes notables. Las variantes detectables en las versiones de “Bruja”, por el contrario, son nimias.

<sup>30</sup> Según Saúl Yurkievich (nota a Cortázar OC/1: 1117) “Casa tomada” es el último cuento del manuscrito original de *La otra orilla*. Se señala alguna variante acentual entre esa versión y la incluida en *Bestiario*: “Fíjate” (OO) / “Fijate” (B) que le lleva a deducir que Cortázar había optado por el voseo. También Correas, en entrevista publicada en *El Independiente* (11/3/2005) indica, que existe una copia “tipeada por la mujer de Sergio [Sergi: Gladys Adams], fechada en el 45, del libro *La otra orilla*. Es el primer cuento de *Bestiario*, antes de “Carta a una señorita en París”. La historia de la publicación de “Casa tomada” en la revista dirigida por Borges entonces es muy conocida, aunque no exenta de contradicciones (Mesa Gancedo, 2005).

Aires, 18-19, 1947), “Lejana” (*Cabalgata*, febrero, 1948) y “Ómnibus” (*La Nación*, 8/1/1950).<sup>31</sup>

Quizá de modo coherente con su lugar en la historia de las publicaciones, “Estacion de la mano” es el último cuento de *La otra orilla*. La última sección del volumen (“Prolegómenos a la Astronomía”) está integrada por otras tres fantasías “cósmicas” menores que reescriben, irónicamente, el modelo de Poe y anticipan ensayos humorísticos del propio Cortázar. La inclusión de “Estación de la mano” en esta sección no deja de parecer algo forzada, en tanto que difiere de los tres textos anteriores, sobre todo por la configuración de la voz narrativa: un cronista irónico en aquéllas, un personaje melancólico en ésta. Por tal razón, realmente este cuento “cierra el ciclo” que el autor menciona en la nota introductoria a *La otra orilla*, fechada en Mendoza en 1945. En ese sentido es el broche a la prehistoria del Cortázar cuentista y quizá no desmerece tanto al lado de los cuentos de *Bestiario*.<sup>32</sup> Acaso por eso lo recupera años más tarde en su primer “almanaque”, VDOM.<sup>33</sup>

Esa recuperación se ve preparada por la inclusión de una nota introductoria que viene a complicar la jerarquía de las versiones o incluso la historia textual que acabo de trazar. En ella Cortázar afirma que da el texto “tal cual” lo encontró entre unos papeles que había recibido de Buenos Aires. Pero ese gesto de aparente

<sup>31</sup> Los datos de “Bestiario” y “Lejana” los da Yurkievich (en su nota a Cortázar, OC/1: 1118-1119). El de “Ómnibus” lo recoge Álvarez Garriga. “Bestiario” es el último cuento del libro homónimo, después de “Las puertas del cielo”; “Lejana” es el tercero, después de “Carta a una señorita en París”; “Ómnibus” sigue a “Lejana” y precede a “Cefalea”.

<sup>32</sup> Según el propio Cortázar, “Bruja” también habría podido desplazarse: “El único cuento que yo no incluí en *Bestiario*, y que sin embargo me parecía que estaba ya casi bien, que podría haberlo incluido en el libro, se lo di a Arturo Cuadrado, que dirigía en ese tiempo en Buenos Aires una revista, y él lo publicó. Es un cuento que se llama *Bruja*, que tiene una idea muy hermosa y muy dramática, es un cuento absolutamente fantástico. Y sin embargo, cuando lo vi al lado de los otros de *Bestiario* pensé que no, que con él se cerraba el ciclo anterior. Y lo dejé afuera” (Prego: 43).

<sup>33</sup> En VDOM va detrás del poema “Jack de Ripper”, con el que cierra “Relaciones sospechosas” y antes de “Tombeau de Mallarmé”. Por fin en REL/2 va después de “Usted se tendió a tu lado” —de *Alguien que anda por ahí*— y antes de “No se culpe a nadie”, otro cuento que trata el tema de la mano agresiva en *Final del juego*.

sinceridad y humildad de un escritor que quiere mostrar sus flaquezas, sin más intervención que la de poner a disposición de otros lectores un texto antiguo, es fingido. El cotejo de las dos versiones revela, como he dicho, más de setenta lugares de divergencia. Desde 1994 (fecha en que el texto de los años cuarenta está disponible), el “tal cual” de 1967 queda afectado por una sospecha que sólo el escrutinio filológico de los archivos cortazarianos podría disolver. El dilema es el siguiente: o bien en 1967 sólo existía una versión del cuento y Cortázar “miente” entonces y retoca un texto (fechado en 1943) que sólo se conocería íntegro en 1994; o bien la versión que le llega en 1967 y que se publica en VDOM es, en efecto, otra distinta de la de 1943 que luego se publicó (por ejemplo, la del manuscrito dedicado a Mercedes Arias). En este último caso quedaría por elucidar cuál de las dos versiones es anterior.

Es evidente que lo que hoy se ofrece a la lectura como dos textos *parecidos*, con algunos rasgos diferentes, fue —en algún momento— una sola entidad que se transformó. Y es esa circunstancia la que motiva mi trabajo. No se me oculta que la operación de lectura revela que el texto *ahora* no es como era *antes*, inevitablemente, también, transforma el texto al inscribir los signos de su intervención. El texto resultante parecerá una especie de monstruo que, para revelarse, se oculta. El cuento, inscribiéndose en la historia de la escritura cortazariana —¿viviendo?—, se había fracturado y, así, había dado lugar al comentario. La letra, como si fuera una célula, se replica, se reproduce. Si lo normal es que unas letras ocupen el sitio de las otras y den lugar a versiones jerarquizadas, a veces se puede intentar que convivan en el mismo espacio textual, aunque para ello haya que preparar la intervención de la mejor manera posible. La lectura quirúrgica es, en cierto modo, un tratamiento homeopático: si la versión es mutación de la célula madre textual, el comentario es su metástasis, pero también su antídoto. El análisis sacará a la luz lo que la mutación había ocultado; el comentario, así, restituye y justifica la integridad del texto, preparándolo para una nueva vida.

Estas consideraciones complican el modo de presentación de mi trabajo. Como, obviamente, no pretendo una edición “crítica” al uso —para la que, lamentablemente, aún nos faltarían elementos— optaré por una presentación atípica que genera un nuevo cuerpo textual. La presentación más canónica desde el punto de vista académico (dar una sola versión y poner en notas las variantes y los comentarios) hubiera implicado privilegiar absolutamente una versión sobre otra y, en último extremo, arriesgarse a que no se leyeran las variantes. Además, podría no ser una presentación adecuada, dado el hecho de que ambas parecen terminadas y de que las declaraciones del autor, como he dicho, introducen ambigüedad en cuanto a la jerarquía de los textos, que, por otro lado, pueden leerse hoy todavía con facilidad en su ser distinto e individual.

Mi intervención hará evidente la *diferencia*. En algún momento pensé en una presentación heterodoxa: injertar —literalmente— un texto en otro, dar las dos versiones valiéndome, simultáneamente, de artificios tipográficos (poner las variantes como superíndice y subíndice, en el caso extremo) e insertar los comentarios directamente en el texto, como incisión y sutura a la vez (también con diferencia tipográfica y de “sangrado” [¡!], por ejemplo). Para una solución semejante hay un precedente en el propio *corpus* cuentístico de Cortázar: “La barca o Nueva visita a Venecia” (de *Alguien que anda por ahí*), cuyo texto original data, al parecer, de 1954, es “censurado” por el autor en 1964 y re-escrito en 1976 con esa técnica del injerto y un prólogo en el que explica su opción (CC/2: 161).

Sin embargo, para no incurrir en la “insolente pedantería” que esa solución podría arrastrar al situar el texto crítico al mismo nivel que el del relato, se ha optado por la solución intermedia: ofrecer un texto, en cierto sentido, “dilemático”: se presentan al mismo tiempo (separados por barra y en cursiva) los lugares divergentes. Aparece siempre en primer lugar la versión de *La otra orilla* por ser la que lleva fecha inequívoca más antigua. En notas al pie daré mis comentarios, que no serán sólo de índole estilística, sino que aspiran a acotar el sentido del cuento. La coherencia de

los cambios (tanto en el nivel estilístico como en el semántico, y también entre ambos) puede ayudar a establecer una jerarquía entre ambas versiones que apuntaré en mi conclusión. De este modo se construye un texto “sintético” y distinto de los dos publicados, un cuerpo textual amplificado y diverso, resultado de la operación de lectura. Se realiza así el rescate de la textualidad perdida en la historia del texto. Además se “fuerza” al lector a la lectura de las dos versiones, a contemplar los dos estadios del texto, y se elude la tentación de integrar el comentario en un espacio de idéntica jerarquía al del texto, gesto de *humilitas* saludable para toda intervención crítica, como bien aconseja la retórica y finge acatar Cortázar en la introducción a la versión de 1967.

### 3. Intervención:

“Estación de la mano”<sup>34</sup>

*A Gladys y Sergio Sergi*<sup>35</sup> /

*Alguien de mi familia encontró hace poco en Buenos Aires unos papeles míos que habían entrado a formar parte de esa vaga región de*

---

<sup>34</sup> El mero título del cuento presenta un interés singular: en la dilogía del término “estación” se proyecta la simbiosis típica de lo que Bajtín llamara el “cronotopo”. La “estación” anuncia el lugar de “detención” de la mano protagonista, esto es, la casa del narrador en primera persona, y, simultáneamente, la época, con sus connotaciones cíclicas (pero también aquella *saison mentale* de la que hablara Apollinaire). En cualquier caso, lugar o tiempo (lugar y tiempo) aparecen ya en la primera palabra del cuento como  *fusión*, signo en el que el devenir del mundo exterior (el sitio del que procede la mano) se anula y desaparece. El suceso narrado, el retorno de la mano, se presenta como costumbre, proyectado como reiteración cíclica. No obstante, el hecho mismo de narrarlo lo detiene y sugiere que el ciclo se ha interrumpido y que sólo puede proseguir como escritura: el  *tiempo* de la mano ha concluido; su presencia, entonces, sólo puede ocurrir en el  *espacio* del texto. A tal respecto, es interesante el uso de los artículos en este título. La mano aparece individualizada no sólo por la presencia del artículo determinado que la precede; también la ausencia del artículo ante “estación” hace resaltar, por contraste, la mayor entidad de la mano en un ámbito incierto. La ausencia de artículo ante “estación”, además, favorece la ambigüedad “cronotópica” del término y traspone la realidad a la que apunta, del universo del discurso (que requiere de esos determinantes para que las palabras funcionen) al más fluctuante universo de la imaginación.

<sup>35</sup> La versión publicada en VDOM no lleva ninguna dedicatoria (tampoco aparece en la versión de 1945 que reproduce el diario  *Los Andes* en 2001), pero la de CC se dirige “A

las casas donde antiguos colchones, números de **Para Ti**, mosquiteros agujereados, juegos de té incompletos y latas vacías pero siempre útiles, o quizá llenas pero ya no se sabe de qué y por lo tanto peligrosas, van aglutinándose en un rincón favorecido por las pelusas, las arañas y las vagas esperanzas de los niños a la hora de la siesta; y me escribió con el cortés desconcierto del que se topa con algo que sale de las categorías domésticas y que sin llegar a ser resueltamente basura ocupa de todas maneras un sitio que podría servir más ventajosamente para un pan de jabón amarillo o ese dulce de tomate que se hace en la Argentina y del que guardo una nostalgia llena de sauces y amores imposibles. Incurrí en curiosidad por esas huellas que había dejado mi mano en otros tiempos (creyendo quemar, junto con las naves, todos los papeles un día de noviembre del cincuenta y uno); me llegó así un diario de un viaje por Chile hacia el cuarenta y dos, y una especie de cuentecito totalmente olvidado y muy tonto, donde justamente se trataba de una mano. Petulante, ingenuo y de un esteticismo ceniciento y Vernon Lee, me enterneció por pasado, por indefenso. Lo doy tal cual, pensando en esas palabras de Corot que cita Jean Cocteau en **Opium** y que traducen exactamente mi ternura: “Esta mañana tuve el placer extraordinario de ver de nuevo un cuadro

---

Gladys y Sergio Sergi”. La relación de Cortázar con el pintor-grabador Sergio Sergi (seudónimo de Sergio Hocévar) está documentada en cartas de la época: la primera recogida en C/1 es de 7/1/1945, cuando Cortázar acaba de abandonar Mendoza y de instalarse en Buenos Aires —hay que recordar que en ese mes se publicó el cuento, al parecer, en *Égloga*, por eso sería verosímil que ya apareciese allí la dedicatoria—; se interrumpe el 10/12/1948 y se recupera el 26/10/1970, hasta la muerte del pintor en 1973, con un reencuentro en la visita de Cortázar a Mendoza en 1971. Su figura es evocada, no obstante, en casi todas las cartas a Graciela de Sola (estudiosa mendocina de la obra de Cortázar). La correspondencia continúa luego con Gladys Adams de Hocévar, esposa de Sergi, a la que llegará a confesarle un “lejanísimo camote”: “no he olvidado nada de tantas cosas que me contabas y me decías en aquellas tardes mendocinas” (11/4/1978; C/3: 1639). Según Leonardo Rearte *La otra orilla* fue “tipeado” por ella. Correas también lo da a entender en *El Independiente* (11/3/2005). La amistad está documentada en el libro de Correas (2004), quien incluye también dos poemas dedicados por Cortázar a Sergi: “Un goulash para el Oso” (39) y “Jangada para Sergio Sergi” (95-96). Pero lo que más puede interesar es que, según el pintor, lo más llamativo de Cortázar eran sus manos: “A mí me dijo —y su frase es su retrato—: ‘No sirve, tiene una cara blanda; lo que lo expresa son sus manos.’” (DAF: 49). Así pues, la dedicatoria puede estar en el origen de la conciencia de Cortázar hacia el valor simbólico de la mano.

*mío. No había nada en él, pero era encantador y estaba como pintado por un pájaro.*"<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Antes de entrar en el comentario del texto propiamente dicho, es preciso atender al prólogo antepuesto por Cortázar en la reedición del cuento en VDOM. Es un paratexto claramente marcado por índices retóricos: por ejemplo, la referencia al hecho de encontrarse frente a un "manuscrito encontrado" (por alguien de la familia que plausiblemente sería su madre, pudorosamente velada), el recurso al *topos* de la *humilitas*, así como una intensa estilización basada en el uso del circunloquio. La *captatio benevolentiae* prepara al lector para enfrentarse con un narrador que, si por algo se caracteriza, es también por su "indefensión" frente al mundo; la mención de un posible modelo (Vernon Lee, que se completa con la referencia a Cocteau) orienta y desvía a la vez sobre el importante componente intertextual del relato. Para entender mejor ese componente, hay que prestar atención al contenido del circunloquio: la mención de "cosas olvidadas" seguida inmediatamente por la alusión a las "vagas esperanzas de los niños" no puede dejar de aludir al universo de Rilke. Por fin, esa intensidad retórica que disfraza la *humilitas* culmina en el uso de una metonimia connotadísima: "Incurrí en curiosidad por esas huellas que había dejado mi mano en otros tiempos". El antiquísimo tópico de las "obrecillas caídas de las manos", casi involuntariamente, prepara, como por casualidad, la introducción del tema del cuento, "donde justamente se trataba de una mano". El cuento surge, acaso, de un calambur, una reversión de la metonimia: "un texto salido de mi mano" va a presentar "una mano salida de mi texto". El adverbio "justamente" es el guiño que indica que toda esta construcción paratextual no es azarosa sino que intenta preparar una mejor recepción del relato, produciendo, en cierto sentido, un efecto que podríamos llamar "escheriano" (la mano que dibuja a la mano que la dibuja). Este efecto pragmático se complementa con información intertextual y también cotextual, pues el redescubrimiento del relato se da acompañado por "un diario de un viaje por Chile hacia el cuarenta y dos". Ese viaje, en realidad, tuvo lugar a principios de 1943 y, según se sabe por cartas y referencias en otros textos (*vid.* carta del 27/1/1943; C/1: 147; o IJK: 177-178) fue, al parecer, fundamental en la formación del escritor. El diario aludido no se conoce. Esos papeles, según la memoria del autor, habían debido ser quemados al abandonar Argentina en "noviembre de 1951". De ese modo, el cuento, asociado a otros textos de una época esencial en la formación del escritor, surge en 1967 (fecha de publicación de VDOM) como un signo que retorna (igual que la mano) desde un mundo antiguo (desde una estación anterior). La decisión de publicar el texto puede funcionar, entonces, como indicio de reconciliación de los dos mundos. Pero todo esto está ficcionalizado, elevado a un grado muy alto de elaboración estética. El modo en que Cortázar recibe ese pasado se presenta a través de un filtro también connotadísimo en la escritura cortazariana: una cita de Cocteau. *Opium* fue un libro fundamental para el primer Cortázar, como él mismo reconoció en varias ocasiones: "Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno [...]. Ese libro, que yo guardo -es uno de los pocos libros que me traje a París porque fue un fetiche- me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones" (Prego: 44-45). Interesa, además, señalar que la cita concreta que aquí transcribe atraviesa la memoria de Cortázar a lo largo de los años: ya la había incluido en una carta a Lucienne C. de Duprat de enero de 1940: "Sus cuadros me recuerdan siempre una frase de Corot, que leí en un libro de ese Jean Cocteau que tanto

La dejaba entrar por la tarde, abriéndole un poco la hoja de *mi / la* ventana que da al jardín,<sup>37</sup> y la mano descendía ligeramente por los bordes de la mesa de trabajo, apoyándose apenas en la palma, los dedos sueltos y como distraídos, hasta *venir a quedar inmóvil sobre el piano, o en el marco de un retrato / encontrar su sitio predilecto sobre el piano, en el marco de un retrato*, o a veces sobre la alfombra color vino.<sup>38</sup>

Amaba yo aquella mano porque nada tenía de *voluntariosa / exigente* y sí mucho de pájaro y hoja seca.<sup>39</sup> *¿Sabía ella algo de mí? / ¿Qué*

desdeña Marcela” y sigue la transcripción casi literal (C/1: 66). Mucho más tarde (pero seguramente cuando está componiendo VDOM) le dice a Francisco Porrúa para recomendarle una película: “como decía Cocteau citando una frase de Corot, creo, “no es nada, pero es encantadora y parece pintada por un pájaro” (30/3/1965; C/2: 836). Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) fue pintor elogiado por Baudelaire y Gautier.

<sup>37</sup> En la primera variante microtextual interesa, sobre todo, destacar el efecto conseguido por el artículo: homogeneiza estilística y acústicamente la frase. También en lo semántico, intensifica el paradigma marcado por “la mano” del título. En todo caso, el uso del artículo en este lugar pule el estilo (es extraña una frase determinada por posesivo y oración de relativo especificativa) y, sobre todo, retrasa la aparición de la primera persona (y así la identificación de la voz narradora) hasta el siguiente párrafo. Por otro lado, es importante el efecto de inversión de la información: aparece primero el pronombre personal y luego el referente (la dejaba / la mano), de ahí que el lector se vea obligado a recoger la información del título. El uso del verbo “dejar” es ambiguo gramaticalmente (primera o tercera persona), pero semánticamente involucra la voluntad del sujeto, mezclada con la reticencia (“un poco”). Es preciso reparar en la ventana por la que entra la mano: la del jardín. Por tanto, la mano aparece marcada ya positivamente, con connotaciones simbólicas que la vinculan al mundo vegetal. Inmediatamente, lo que la mano encuentra —y el lector, que entra con ella en la habitación— es la mesa “de trabajo”, lo cual contribuye a la caracterización del protagonista.

<sup>38</sup> Comienza la caracterización de la mano. Los datos que tenemos hasta el momento la presentan dotada de “ligereza”, con la consistencia del sueño, casi (ligeramente, bordes, apoyándose apenas, dedos sueltos...). La inmovilidad de la primera versión contrasta, ciertamente, con todos esos datos de levedad. La eventual contradicción queda reducida al eliminar esa información en la segunda versión. Además, al atribuirle una “predilección” a la mano en VDOM, ésta aparece dotada ya de conciencia desde el principio, al tiempo que se subraya el hecho de que ha debido haber visitas anteriores que justifican esa “predilección” (lo mismo consigue la inmediata mención de “a veces”). Por fin, la eliminación de una disyunción deja la enumeración abierta y aligera el estilo.

<sup>39</sup> El cambio del adjetivo es solidario con el cambio anterior: la mano en realidad sí es “voluntariosa”; puede preferir determinados objetos porque tiene voluntad propia (la información posterior lo confirmará); pero, en efecto, no es “exigente”. La introducción de este adjetivo es el signo que abre el relato a la interacción de los sujetos: sólo se es exigente para con alguien. En efecto, ese alguien acaba de aparecer para reducir la indeterminación del primer párrafo: el yo, cuya mención no era gramaticalmente necesaria, pero sí lo es para conseguir “enfocar” por fin el relato. La primera información que tenemos de ese yo es la de su relación con la mano: amor. Retrospectivamente, sabemos que su otra

*sabía ella de mí?*<sup>40</sup> Sin titubear llegaba a *la / mi* ventana por las tardes,<sup>41</sup> a veces de prisa —con su pequeña sombra *que de pronto / que, de pronto*, se proyectaba sobre los papeles— y como urgiendo que le abriese; y otras lentamente, ascendiendo por los peldaños de la hiedra donde, a fuerza de escalarla, había calado un camino profundo.<sup>42</sup> Las palomas de la casa la conocían bien, con frecuencia es-

ocupación es el “trabajo” (anticipado en la metonimia de la mesa), de tipo intelectual. Amar la mano y realizar un trabajo para el que se requiere una mesa serán sus dos únicos rasgos en todo el relato. A partir de ahí abundan los índices subjetivos que van a permitir reconstruir una imagen precisa del narrador: el tipo de comparación —con alternancia paralelística entre un adjetivo (“nada [...] de exigente”) y dos sintagmas sustantivos (“mucho de pájaro y hoja seca”) nos habla de un poeta. El “pájaro” puede estar en la base del recuerdo de la cita de Corot que Cortázar incluye en su introducción al cuento en VDOM. Asimismo, la mención de la “hoja seca” es análoga a las manos como “feuilles mortes” en los poemas de Apollinaire; entra por ello en relación con la “estación” y sugiere el tiempo del relato, al menos el tiempo “sentimental” (o la “estación mental” de la que hablaba Apollinaire, como ya he dicho). ¿Pero qué tienen en común el pájaro y la hoja seca, además de su eventual parecido con una mano? Vuelan, callan, están afuera, son frágiles, difíciles de distinguir en su individualidad, quizá, a no ser que los aislemos. Así será también esta mano.

<sup>40</sup> El cambio del tipo de pregunta intensifica la tensión semántica del relato: el narrador aparece como más obsesionado, convencido de que la mano ya sabe algo de él. Se desplaza así el foco: de la duda del yo a la certeza y la mayor preponderancia de la mano. Tal convencimiento intensifica la sensación de lo *unheimlich* freudiano (digamos, “sinistro”) típico de todo relato en que aparecen miembros cercenados. No obstante, tanto una como otra versión de la pregunta vuelven a presentar una mano dotada de conciencia, algo en sí mismo siniestro.

<sup>41</sup> Esta frase reitera información espacio-temporal (ventana, tardes) con apenas variantes formales (el cambio de artículo por posesivo es aquí solidario con el cambio inverso anterior en el principio del cuento; el uso del plural da mayor impresión de “costumbre” a la visita de la mano). Lo importante es percibir que esta primera información redundante hace referencia al tiempo (tardes) y al espacio (ventana) de aparición de la mano y que ambos índices están dotados de la condición de “umbral”: tiempo y lugar fronterizo, de crisis o de cambio.

<sup>42</sup> La introducción de comas es probablemente significativa, sólo a efectos de ritmo de lectura, lo que tampoco debe pasar desapercibido, teniendo en cuenta la importancia concedida por Cortázar a dicho efecto en sus relatos. El aislamiento parentético del sintagma “de pronto” subraya, también, el carácter repentino de la acción a la que modifica. En la frase, además, interesa la aparición de la sombra como signo anunciador de la mano (la sombra es siniestra pero tiene también relación con la entidad ilusoria de la mano). La mención de los papeles aporta nuevos datos sobre la actividad del protagonista —solidarios con la mesa de trabajo y su estilo poético—. En la continuación se muestra el carácter “veleidoso” de la mano: prisa / lentitud; por ser su conducta impredecible, tiene algo de esquizoide o psicótica y resulta, en cualquier caso, *unheimlich*. El estilo poético de la narración vuelve a hacerse evidente en el juego fónico entre “escalarla” y “calado”, mantenido en ambas versiones. La imagen del camino en la hiedra completa de modo indirecto la caracterización del espacio, poniendo un punto de decadentismo.

cuchaba yo de mañana un arrullar ansioso y sostenido, y era que la mano andaba por los nidos, ahucándose para contener los pechos de tiza de las más jóvenes, la pluma áspera de los machos celosos. Amaba las palomas y los bocalos *de agua fresca*; / *de agua fresca y clara*;<sup>43</sup> cuántas veces la encontré al borde de un vaso de cristal, *con los dedos levemente mojados / con algún dedo levemente sumergido* en el agua que se complacía y danzaba.<sup>44</sup> Nunca la toqué; *comprendía que aquello / comprendía que* hubiera sido desatar cruelmente los hilos de un acaecer misterioso.<sup>45</sup> Y muchos días anduvo la mano por mis co-

---

<sup>43</sup> La modificación aquí incide radicalmente en el ritmo y la eufonía de la frase: bimembración del adjetivo; combinación de heptasílabo (“Amaba las palomas”) y endecasílabo (“y los bocalos de agua fresca y clara”); aliteración silábica (“bocalos de agua fresca y clara”); asonancia interna (agua-clara). El adjetivo “clara”, además, contrasta con la condición de “sombra” que antes se había atribuido a la mano. En la frase larga anterior ya se mostraba el citado interés en el aspecto fónico del discurso (“arrullar ansioso y sostenido... la mano andaba por los nidos”); se insiste en el simbolismo de lo semejante (la mano es como un pájaro que ama las palomas). Pero, incluso este uso del verbo amar debe ponerse en relación con la aparición anterior (“Amaba yo aquella mano...”), lo que establece una homología entre los dos sujetos del relato. También se introducen connotaciones eróticas: el hueco que acoge los pechos y la oposición de los machos parece caracterizar la mano como masculina, en este momento.

<sup>44</sup> La variación en este caso repercute también en el simbolismo erótico: “mojados en el agua” es un casi pleonasma, mientras que “sumergido” entra en relación con el imaginario de lo íntimo (en simetría con el movimiento de la mano para contener los pechos de las palomas). Así queda clara la ambigüedad simbólica de la mano: contiene y penetra. Esa capacidad de penetración se conecta con el camino profundo que la mano ha excavado previamente en la hiedra para llegar a la casa. En combinación con el símbolo del agua, la escena cobra valor muy significativo: también el agua está dotada de ánima (se complace y danza). Por otro lado, la sustitución de “los dedos” por “algún dedo” redonda en la indeterminación y en la presentación de la mano como un sujeto más despreocupado y leve: el todo es rotundo; la parte, delicada. No puede dejarse pasar el hecho de que en esta frase aparece por vez primera el pretérito indefinido, el tiempo de la narración. La descripción atemporal sufre así un sacudimiento, lo que indica que el discurrir del relato va a cambiar.

<sup>45</sup> La variante aquí se limita a descargar a la frase de un elemento redundante (gramatical y acústicamente) que lastra su fluir. Pero la frase en cuestión merece comentario porque expresa la esencia siniestra del relato. Si la actividad esencial de las manos es “tocar”, el narrador se veta esa posibilidad; es decir, se prohíbe utilizar sus manos para entrar en contacto con la mano extraña. Niega en sí la capacidad que le reconoce al símbolo. Más: establece una frontera entre su propio mundo y el mundo al que pertenece ese símbolo; traspasar dicha frontera supone destruir ese mundo. Es interesante, al respecto, la aparición del verbo “comprender”: el narrador no comprende el misterio pero sí que éste no debe deshacerse, porque ese misterio da sentido a este mundo. La aparición de la palabra “acaecer” puede justificar metalingüísticamente el uso de los indefinidos, tiempos del acaecimiento.

sas, abrió libros y cuadernos, puso su índice —con el cual sin duda leía— sobre *mis más bellos poemas y los fue aprobando uno a uno / mis poemas preferidos y fue como si los aprobara pausadamente, verso a verso*.<sup>46</sup>

El tiempo transcurría. *Los sucesos exteriores a los cuales debía mi vida someterse con dolor, principiaron a ondularse como curvas que / Los sucesos de fuera que entonces me dolían y marcaban, empezaron a adelgazar sus látigos que sólo de sesgo me alcanzaban*.<sup>47</sup> Descuidé la aritmética, vi cubrirse de musgo mi más prolijo traje, apenas salía ahora de mi cuarto, a la espera cadenciosa de la mano, atisbando con *ansiedad / esperanza* el primer —y más lejano y hundido— roce en la hiedra.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Aquí aparece una de las variantes más significativas desde el punto de vista semántico. La formulación primitiva dice inequívocamente que el narrador es poeta —lo cual en cierto modo contrasta con su dedicación a las cuentas y a la aritmética— y que la mano cumple (inequívocamente) una función crítica, ratificadora de esa actividad (“los fue aprobando uno a uno”). La segunda versión, con un leve cambio de adjetivo, sume en la ambigüedad la declaración del yo: sus “poemas preferidos” no tienen por qué ser los que él ha escrito, sino que pueden ser los que ha leído. En esas circunstancias la mano duplica su actividad como lector, no cumple una función de juez. A esto contribuye también la formulación hipotética de la continuación de la frase: “como si los aprobara”. El misterio sigue imponiéndose y sólo se deja interpretar subjetivamente. El uso de los indefinidos prolonga la mención previa del “acaecer misterioso” y deja paso a la transición narrativa “sumarizada” en la frase siguiente: “El tiempo transcurría”.

<sup>47</sup> La versión publicada en REL introduce doble espacio entre este párrafo y el anterior, lo cual puede ser representación visual de la transición mencionada, pero en ninguna de las dos versiones de base está esa variante. Los cambios a que se somete la segunda frase del párrafo son, sobre todo, de índole estilística, marcada por simplificación: la sustitución del adjetivo (“exteriores”) por la expresión adverbial (“de fuera”), sin embargo, esencializa la escisión de los mundos, al nombrar directamente el “fuera”; la formulación no metonímica (“me dolían”) subraya el efecto, más que el proceso, y por tanto intensifica el dolor. Una vez más, el cambio tiene consecuencias acústicas: deshace una mínima asonancia un tanto cacofónica (“debía mi vida”) y vuelve a encontrar una formulación de heptasílabo (“Los sucesos de fuera...”) más endecasílabo (“...que entonces me dolían y marcaban...”). Además, hay un intento de atenuar el artificio estilístico: “principiaron” es cultismo rebuscado, que se repite luego varias veces; mejor “empezaron”. Y también hay una intensificación imaginaria: la simple metáfora “ondular sus curvas” se convierte en “adelgazar sus látigos”, solidaria con el dolor mencionado y las correspondientes marcas, y más efectiva en combinación con el verbo “alcanzar”. Además de que presenta la variante, introduce una suave aliteración de /l/ y /g/.

<sup>48</sup> El cambio de la ansiedad por la esperanza supone un cambio total del enfoque de la narración: incide en lo positivo, todavía, aunque se podría señalar que es una redundancia (“espera—esperanza”). Es la justificación positiva del proceso de degradación a que se somete el sujeto, según la información inmediata, profundamente simbólica: se abandona lo exacto (la aritmética), lo pulcro (el traje “prolijo”, primera aparición de un adjetivo que

Le puse *nombres*; / *nombres*.<sup>49</sup> me gustaba llamarla Dg, porque era un nombre *sólo para pensarse / que sólo se dejaba pensar*.<sup>50</sup> Incité su probable vanidad *dejando anillos y pulseras / olvidando anillos y brazaletes* sobre las repisas,<sup>51</sup> espionando su actitud con secreta constancia. *Varias veces / Alguna vez* creí que se adornaría con las joyas, pero ella las estudiaba dando vueltas en torno y sin tocarlas, a semejanza de una

será reiterado) por impulso del misterio. El musgo es a menudo, en Cortázar, símbolo del paso del tiempo y del olvido. Asimismo, apenas se ha mencionado la separación de mundos (el cuarto y el mundo “de fuera”), el sujeto insiste en su reducción al encierro (“apenas salía ahora de mi cuarto”). También se reitera el vínculo de la mano con el ritmo (“cadenciosa”, mediante hipálage: lo cadencioso no es la espera sino el retorno de la mano), lo cual se vincula con el título (las estaciones) y la representación del tiempo en el relato, así como con el cuidado puesto en la elaboración rítmica de las frases. La información va a continuar anclando a la mano simbólica en la imaginación de lo ajeno y profundo (“más lejano y hundido”). Es interesante el final de este párrafo porque revela la dependencia que el sujeto tiene de lo inminente.

<sup>49</sup> De nuevo REL/2 introduce doble espacio entre párrafos; otra pausa visual que se corresponde con un nuevo cambio en el tiempo verbal, pero que no parece estar en las versiones de base. El cambio de puntuación en la primera frase establece una conexión lógica entre las dos partes que la componen. Interesa fijarse en que, aunque los nombres aparentemente son varios, el narrador sólo nos revela uno, el impronunciable (una sección de *Salvo el crepúsculo*, el último libro poético de Cortázar, se titula “El nombre innominable”). Es la solución al dilema de la separación de mundos: el nombre acota el misterio, decir es reducir. Así lo que no se puede pronunciar no existe en el exterior, se instala en el interior. Luchting ha dedicado un profundo análisis a ese nombre impronunciable y lo ha interpretado como reducción de *Ding* (“cosa” en alemán) o de *Dichtung* (poesía, creación). Por otro lado, Correas (92) afirma que “la protagonista es, precisamente, una mano llamada Dg, que es como alude a Gladys Adams, la esposa del grabador, en la postdata de una carta posterior”. Esa carta no se ha publicado hasta el momento. Desde luego, el comentario del nombre daría para mucho más: puesto que es algo que se *deja* sólo pensar (y el verbo aparece reiteradamente también con el sentido de “abandonar”), el nombre, pronunciado (p. ej., *dejado de pensar*), se relaciona con “dejar”. También, por su condición de animal doméstico —señalada luego— podría relacionarse con *dog*; y por su condición de objeto amenazante, con *daga*. Hay que recordar que el nombre del protagonista de “El hijo del vampiro” (*La otra orilla*) es *Duggu Van*.

<sup>50</sup> La introducción de la perifrasis acentúa la pasividad, pero a la vez da protagonismo al nombre. Además, es solidario con “la dejaba entrar”. El relato se muestra así como una historia de *con-cesión* de las voluntades.

<sup>51</sup> El cambio de “dejando” por “olvidando” tiene una justificación intratextual: evitar la repetición (ha aparecido “dejaba” justo antes, con otro significado), pero a la vez sirve para insistir en la intencionalidad oculta (irónica) del narrador. La imagen de las joyas como atracción probable para la mano nos remite a la iconografía decadente —que reaparecerá en el recuerdo de Gautier—. El cambio de pulseras por brazaletes, quizá busca ese distanciamiento estilístico —es más “artístico” un “brazalete”— a la vez que evita la terminación idéntica a la de “repis-as”.

araña desconfiada,<sup>52</sup> y aunque un día llegó a ponerse un anillo de amantista fue sólo *un instante / por un instante* y lo abandonó como si le quemara.<sup>53</sup> *Yo me apresuré a / Me apresuré entonces a* esconder las joyas<sup>54</sup> en su ausencia y desde entonces me pareció que estaba más *complacida / contenta*.<sup>55</sup>

Así declinaron las estaciones, unas esbeltas y otras con semanas *ceñidas de luces violentas / teñidas de luces violentas*, sin que sus llamadas premiosas llegaran hasta nuestro ámbito.<sup>56</sup> Todas las tardes volvía la mano, mojada con frecuencia por las lluvias otoñales, y la veía *ponerse / tenderse* de espaldas sobre la alfombra, secarse prolijamente un dedo con otro, a veces con menudos saltos de cosa satisfecha. En

<sup>52</sup> La sustitución de “varias veces” por “alguna vez” simplemente añade indeterminación a las acciones repetidas del relato. En la continuación de la frase aparece un paralelismo en la actitud de la mano para con las joyas (“sin tocarlas”), que equivale a la reticencia del narrador para con la propia mano. Así también, la comparación con la araña entra en paradigma con otras comparaciones anteriores: como pájaro y como hoja, pero probablemente, se connota de modo amenazador.

<sup>53</sup> El añadido de la preposición sólo redonda en precisión gramatical. Pero interesa más seguir comentando la actitud de la mano hacia las joyas: las rechaza, quizá como el propio yo rechaza, de algún modo, su “más prolijo traje”. También se refuerza el efecto de “interpretación” de todo lo sucedido mediante una nueva aparición del “como si”.

<sup>54</sup> La eliminación del pronombre yo evita redundancia; en cambio la inclusión del adverbio puede ser más discutible, porque (tal vez por descuido) provoca la repetición —aparece en la frase siguiente—; aunque es posible que su significado sea ligeramente distinto: consecutivo en esta ocasión; temporal, luego.

<sup>55</sup> La sustitución del adjetivo va en la línea de simplificación estilística; pues precisa la caracterización “psicológica” de la mano y, no menos importante, hace que el párrafo termine con un endecasílabo (“me pareció que estaba más contenta”).

<sup>56</sup> El inicio del siguiente párrafo trae por primera vez el recuerdo directo de la palabra que da título al cuento: “estaciones”, con inequívoco valor temporal, pero, a la vez, vinculado a la repetición. Al sujeto le son indiferentes sus características (unas... otras), que, por otra parte, resultan extremadamente subjetivas. Es importante darse cuenta de que esa aparición del término “estación” coincide con la primera fusión en el discurso de mano y narrador: “nuestro ámbito”. En este párrafo encontramos, también, una variante bastante interesante: “teñidas de luces” puede ser una ultracorrección —*lectio facillior*— que deshace la aliteración intencional en el sintagma (reforzada por el seseo). En REL/2 esa ultracorrección se acentúa (“violentas” pasa a “violetas”), lo que refuerza esta progresiva degradación de la imagen original: de una interesante metáfora de constricción (apoyada en la sinestesia: “ceñidas de luces violentas”) a un colorismo apenas juanramoniano o nerudiano (“teñidas de luces violetas”). El carácter empobrecedor de esta variante (especialmente la del adjetivo, en una edición tan poco cuidada en general como es la de REL/2) está certificado por el hecho de que supone una (probablemente inadvertida) reiteración de términos que aparecen luego en la versión original: “su sombra se teñía de violeta”. De ese modo, probablemente cabe concluir que “luces violetas” no es una variante de autor.

los atardeceres de frío su sombra se teñía de violeta.<sup>57</sup> Yo *colocaba / encendía* entonces un brasero<sup>58</sup> a mis pies y ella se acurrucaba y apenas bullía, salvo para recibir, displicente, un álbum con grabados o un ovillo de lana que le gustaba anudar y retorcer. Era incapaz, lo advertí pronto, de estarse largo rato quieta. Un día encontró una artesa con arcilla, y se precipitó *sobre la novedad; / sobre ella;* horas y horas modeló la arcilla mientras yo, de espaldas, fingía no preocuparme por su tarea. Naturalmente, modeló una mano.<sup>59</sup> La dejé secar y la puse sobre el escritorio para probarle que su obra me agradaba. *Pero era error: como a todo artista, a Dg / Era un error: a Dg* terminó por

---

<sup>57</sup> La descripción de las costumbres de la mano (“Todas las tardes volvía...”) supone una ralentización del relato antes de aportar información nueva. La sustitución del neutro “ponerse” por el más sugerente “tenderse” introduce mayor precisión léxica. Interesa percibir reiteraciones simbólicas, como la insistencia en el tiempo (tarde otoñal con lluvia, atardeceres de frío) y la reaparición del agua asociada a la mano. La descripción alberga la segunda aparición del lexema preferido de este narrador: “prolijamente”. También la mano es degradada (¿cariñosamente?) a términos de “cosa”, aunque probablemente esa denominación entronca más con la incapacidad de nombrarla, con su condición misteriosa, inapresable. Esta consideración objetual explícita puede sostener la interpretación del nombre Dg como una síncopa del alemán *Ding*. El último dato que se nos da de la mano insiste en su condición inmaterial: “sombra”, algo que ya había aparecido antes.

<sup>58</sup> Otra precisión léxica (colocar / encender), aplicada a un objeto, que hace aparecer un elemento corporal simétrico (los pies) y que repercute en una especie de animación de la mano, ya doméstica. Se siguen dando elementos que configuran sus idiosincrasias; se conocerán sus actividades: repasar grabados (y Sergio Sergi era grabador, recuérdese), jugar con un ovillo de lana (lo que la pone en relación con Ariadna y las Parcas, presentes en otros textos cortazarianos, como el poema dramático *Los reyes* o el interesante poema “Las tejedoras” o incluso con la imagen final del cuento “Casa tomada”, donde un ovillo de lana quedará encerrado en la casa. En todos esos textos, el ovillo, el hilo, el tejido, es un atributo característicamente femenino). Por otro lado, esta mano resulta un tanto orgullosa (“displicente”) y hasta algo neurótica (incapaz de estarse quieta). La feminización negativa (cuasi histerización de la mano) en este pasaje del cuento es evidente.

<sup>59</sup> El encuentro con la arcilla está presentado como azaroso, no se nos dan antecedentes, aunque resultará decisivo. Es el narrador-demiurgo quien la ha puesto al alcance de la mano, para después fingir que ésta disfruta de una completa libertad. Lo modelado se corresponde con las expectativas de ese demiurgo: lo primero que se crea es lo semejante. Hay que entender, además, que si la mano es símbolo del alma del sujeto (testimonio mudo de su disposición de espíritu, *cf.* Cirlot; Daemmrich), la mano de arcilla es su doble petrificado. El discurso del sujeto parece ahora bíblico: se arroga la capacidad de juzgar la obra del otro (ese “me agradaba” resulta idéntico al bíblico “vio Dios que era bueno”). Desde ese punto de vista, el adverbio “naturalmente” no deja de ser un tanto irónico, pues la mano misteriosa modela una mano “artificial”. El cambio léxico (“sobre la novedad” / “sobre ella”) entre las dos versiones es nimio y pretende atenuar el efecto de sorpresa de la mano.

molestarle<sup>60</sup> la contemplación de *esa otra mano rígida y algo convulsa / ese autorretrato rígido y algo convulso*.<sup>61</sup> *Al retirarla de la habitación, ella / Cuando lo escondí*, fingió por pudor no haberlo advertido.<sup>62</sup>

Mi interés se tornó bien pronto analítico. Cansado de maravillarme, *quise saber; he ahí el invariable y funesto fin / quise saber, invariable y funesto fin* de toda aventura.<sup>63</sup> Surgían las preguntas acerca de mi huésped: *¿Vegeta, siente, comprende, ama? Imaginé tests, tendí / ¿Vegetaba, sentía, comprendía, amaba? Tendí lazos, apronté experimentos*.<sup>64</sup> Había advertido que la mano, aunque capaz de leer, jamás escribía. Una tarde abrí la ventana y puse sobre la mesa un lapicero, cuartillas *en blanco*, y / *en blanco* y<sup>65</sup> cuando entró Dg me marché para *dejarla libre de toda timidez. / no pesar sobre su timidez*.<sup>66</sup> *Por la cerradura vi que hacía sus paseos habituales y / Por el ojo de la*

<sup>60</sup> La variante es, una vez más, estilística: elimina la cacofonía (pero-era-error), aunque también argumental, en la medida en que reduce la sobre-interpretación que dirige la lectura, al no caracterizar explícitamente a la mano como “artista”. Esa atenuación del componente “creador” explícito de la mano es solidaria con la eliminación de la característica “poeta” del narrador.

<sup>61</sup> Aquí la variante subraya el carácter de duplicación (autorretrato), disimulando la ambigüedad de “la otra mano” (que podría sugerir que es “distinta”). El término “autorretrato” y el desagrado remiten, sin duda, al tema del doble tal como se representa en *The Picture of Dorian Gray*, por ejemplo. Sin embargo, lo imperfecto de la réplica suscita el tema de la creación imperfecta, relacionado con el Génesis, y también con la visión en espejo.

<sup>62</sup> La sustitución de “retirar” por “esconder” tiñe de cierta obscenidad el objeto duplicado. La formulación flexiva (“cuando lo escondí”) acentúa, por añadidura, la intervención voluntaria del yo.

<sup>63</sup> Simple aligeración retórica de la frase por supresión de términos. A la vez, la oposición “maravilla” / “saber”, conservada en ambas versiones y con énfasis sobre el *saber* (en la primera de ellas), evoca el tema fáustico y su fin “funesto”; recupera otra idea del Génesis: el conocimiento es pecado. A partir de aquí los términos en negrita en negrita del cuento corresponden con énfasis o títulos de obras, marcados en cursiva en OO y en negrita en VDOM.

<sup>64</sup> El cambio de tiempo verbal es hallazgo estilístico que puede indicar mayor madurez narrativa: el imperfecto representa el discurso indirecto del personaje; simultáneamente, crea una similitud (/-aba/) que el uso del presente no proporciona. La supresión de “imaginé tests” atenúa de nuevo una cacofonía (**test-tendí-apronté**) y refuerza el ritmo bimembre de la cláusula. Enseguida, por fin, se va a suscitar la cuestión metaliteraria: esta mano no escribe; es, por tanto, un “monstruo”. Las preguntas recuerdan el planteamiento de Gautier, a quien se cita enseguida (“A-t-elle joué dans les boucles / Des cheveux lustrés de don Juan”, “Impéria”).

<sup>65</sup> La supresión de la coma parece mejorar la puntuación gramatical y, en cualquier caso, diluye pausas y mejora el fluir acústico del relato en este punto.

<sup>66</sup> Es modificación importante, pues afecta al punto de vista sobre las consecuencias de la acción del yo: la timidez de la mano, probablemente, no habrá desaparecido; sin embargo, la nueva formulación asume de modo decidido el riesgo de ominosa carga que supone la presencia del yo, contrastante con la levedad de la mano.

*cerradura la vi cumplir sus paseos habituales;*<sup>67</sup> luego, vacilante, *iba / fue* hasta el escritorio y *tomaba / tomó* el lapicero.<sup>68</sup> Oí el arañar de la pluma, y después de un tiempo ansioso *entré en el cuarto. Sobre el papel, en diagonal / entré en el estudio. En diagonal* y con letra perfilada,<sup>69</sup> Dg había escrito: ***Esta resolución anula todas las anteriores hasta nueva orden.*** Jamás pude lograr que volviese a escribir.

Transcurrido el periodo de análisis, comencé a querer *de veras / de verdad* a Dg.<sup>70</sup> Amaba su manera de mirar las flores de los búcaros, su rotación acompasada en torno a una rosa, aproximando la yema de los dedos hasta rozar los pétalos, y ese modo de ahuecarse para envolver *una / la flor*,<sup>71</sup> sin tocarla, acaso su manera de aspirar la fragancia.

<sup>67</sup> Se busca de nuevo la precisión léxica, que incide en el ritmo de la prosa (“ojo de la cerradura”); se corrige el impropio “hacer paseos” por un “cumplir” más adecuado, que añade algo de “fatalidad” a dichos paseos. La supresión de la conjunción acelera el ritmo. El protagonista, por otro lado, continúa con su actitud vergonzante, impúdica, de espía.

<sup>68</sup> El cambio del imperfecto (coherente en la primera versión con el “hacía sus paseos”) por el indefinido (facilitado por el infinitivo anterior “cumplir” y paralelo al que define las acciones del yo: vi, oí) modifica el punto de vista de la narración que se vuelve más “acelerada”, menos “habitual”.

<sup>69</sup> El “tiempo ansioso” con el que concluye la frase anterior es hipálage (análoga a “espera cadenciosa”, más arriba), que caracteriza al yo como un poco neurótico. La supresión del lugar donde la mano ha escrito es rasgo de economía narrativa, por consabido. La sustitución de “cuarto” por “estudio” va en la línea de la precisión léxica. Es éste un momento clave en el relato, pues se nos presentan las únicas palabras, que, finalmente, la mano no ha podido dejar de escribir. La frase es puro formulismo burocrático, vacía de contenido, pero que, a la vez, incide sobre lo ya escrito (sea lo que fuere) y se proyecta sobre la posibilidad de un nuevo acto de escritura, que, no obstante, nunca se produce, según nos dice el narrador. La mano, acaso, habla (sin decirlo) de una vida suya anterior, en otro ámbito, donde sí había escrito. Su reaparición sería, entonces, un intento de redimirse. Pone entre paréntesis todo lo dicho, cancela un mundo, es un “borrón y cuenta nueva” total; genera, en suma, un “estado de excepción”.

<sup>70</sup> Este párrafo de nuevo está separado del anterior por doble espacio en REL/2. Se subrayaría así el corte tras las palabras de la mano (pero no aparece en ninguna de las versiones de base). El cambio “de veras” por “de verdad” es simplificación estilística, pero introduce la posibilidad de que el sentimiento anterior del yo fuera falso. En cualquier caso, se inicia otro periodo del relato. Ha habido una progresión explícita: maravilla-conocimiento-amor. Por otro lado, las acciones que a continuación se atribuyen a la mano son todas signos de “inminencia”, no de cumplimiento: no entra en contacto real con las cosas. De igual modo, se le atribuyen sentidos distintos del tacto: “mirar”, “aspirar la fragancia”. La mano, una vez más, concita todos los sentidos, es puerta del espíritu.

<sup>71</sup> El cambio de “una” por “la” refuerza la cohesión intratextual: no se trata de una flor cualquiera, es “la” rosa recién mencionada. La falta de contacto, el carácter de envoltorio que tiene su gesto es igual con la flor que lo fue antes con las palomas. La mano no toca; prescinde de otro de los atributos normales de una mano: no escribe, no toca. Parece

Una tarde que yo / en que cortaba<sup>72</sup> las páginas de un libro recién comprado, / de un libro,<sup>73</sup> observé que Dg parecía secretamente deseosa de imitarme. Salí entonces a buscar más libros, y pensé que tal vez le agradaría *formar su propia biblioteca / tener su biblioteca propia*.<sup>74</sup> Encontré curiosas obras que parecían escritas para manos, *como otras / así como había otras* para labios o cabellos, y *adquirí / compré* también un puñal diminuto.<sup>75</sup> Cuando puse todo sobre la alfombra —su lugar *predilecto*— / *predilecto*—,<sup>76</sup> Dg lo observó con *su / la* cautela acostumbrada.<sup>77</sup> Parecía temerosa del puñal, y *recién / sólo* días después se decidió a tocarlo. Yo seguía cortando mis libros para infundirle la confianza, y una noche (¿he dicho que sólo al alba se marchaba,

una “mano negativa”, una “mano de sombra”. El “acaso” indica que toda la descripción es interpretación subjetiva del narrador, que, así, revela —en el gusto por la sinestesia— su condición de poeta.

<sup>72</sup> La adición de la preposición es más correcta gramaticalmente y permite la eliminación del pronombre. Desde el punto de vista rítmico se consigue un octosílabo en el inicio de la frase.

<sup>73</sup> La eliminación de “recién comprado” suprime información no imprescindible y permite construir otro heptasílabo. La acción que Dg quiere imitar (y por eso se descubre que la mano no es reproducción de otra mano, sino de lo íntimo del yo) tiene que ver con la literatura, pero de un modo especial: penetrar el objeto, dejarlo dispuesto para la lectura, pero aún no leído. De nuevo, la inminencia es el atributo de las acciones de la mano. La acción, obviamente, tiene también algo de cruel, lo que se reforzará más adelante cuando, inopinadamente, se llame “carne” a las páginas del libro.

<sup>74</sup> El cambio de verbo (“formar” por “tener”) cambia la información: se fija en el resultado más que en el proceso; y atribuye más confianza y responsabilidad a la mano.

<sup>75</sup> La “especialización” de los destinatarios de los libros en diferentes partes del cuerpo es significativa: el cuerpo se fragmenta en la lectura; en cualquier caso, leer se presenta casi como una actividad somática, no intelectual. Las adiciones redundan en más cohesión sintáctica. El cambio de “adquirí” por “compré” viene exigido para evitar la rima con el nuevo “así” y por mayor precisión semántica. Llama la atención, por otro lado, el contraste entre “encontré obras” y “compré el puñal”. Son procesos de relación con el mundo diferentes: azaroso aparentemente el vinculado a la literatura; mercantil el otro, que, además, propicia la aparición del objeto que corromperá la relación entre el sujeto y la mano, y llevará el cuento a su desenlace.

<sup>76</sup> La adición de la coma mejora la puntuación. Sin embargo, no se ha corregido una contradicción entre este adjetivo conservado desde la versión original y una información introducida nuevamente al principio en la versión VDOM que decía que el lugar predilecto era “el piano”. Tal vez, esta contradicción sea la única huella de que Cortázar quizá sometió a una revisión al cuento antes de pensar en volver a publicarlo, pero no lo revisó —lo dejó “tal cual”— cuando finalmente lo incorporó a VDOM.

<sup>77</sup> La sustitución del posesivo por el artículo sigue en la línea de mayor propiedad gramatical, para evitar redundancia. Además, se propicia la aliteración: **l**acaut-**e-lacost**/.

llevándose las sombras?)<sup>78</sup> principió ella a abrir sus libros y *separar / examinar* las páginas.<sup>79</sup> Pronto se *empeñó / desempeñó* con una destreza extraordinaria,<sup>80</sup> el puñal entraba en las carnes blancas u opalinas con gracia centelleante. Terminada *la tarea, colocaba el cortapapel / la tarea colocaba el cortapapeles*<sup>81</sup> sobre una *repisa —donde / repisa donde*<sup>82</sup> había acumulado objetos de su preferencia: lanas, dibujos, fósforos usados, *un reloj de pulsera / un reloj pulsera*,<sup>83</sup> montoncitos *de ceniza- y / de ceniza* y<sup>84</sup> descendía para *acostarse / tenderse* de bruces<sup>85</sup> en la alfombra y *principiar, la lectura / principiar la lectura*.<sup>86</sup>

---

<sup>78</sup> El cambio de “recién” por “sólo” es de los más importantes, pues denota una voluntad de ajustar el lenguaje al estándar separándolo de un uso local que ubique inequívocamente a la voz enunciativa —sobre cuyo contexto no se han dado datos. Es importante tener en cuenta que el puñal es la primera cosa que la mano se atreve a tocar, lo que introduce un nuevo elemento en la caracterización siniestra de la mano: lo único que esta mano siniestra —que no toca, que no escribe— se atreve a hacer es daño. A continuación, de un modo que el final revelará irónico el yo quiere mostrar un ejemplo, inducir a la repetición. La pregunta retórica (“¿he dicho...?”) revela inequívocamente una acción discursiva, la operación de un escritor que rememora y sabe que está componiendo algo. Por fin, una vez más, la vinculación mano-sombras se repite.

<sup>79</sup> El verbo “principiar” ya había aparecido en la primera versión. La sustitución cambia la causa (separar) por el efecto (examinar), a la vez que lo físico por lo mental, y aumenta el grado de personificación de la mano.

<sup>80</sup> La sustitución del verbo es nueva precisión léxica. La metáfora de las páginas como “carne” personifica a los libros y da a la acción un rasgo de ceremonia sacrificial (en la que quizá se funde el recuerdo de Mallarmé: “la chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres” como aparece en “Brise Marine”).

<sup>81</sup> La eliminación de la coma parece empeorar la puntuación gramatical, pero da más fluidez al discurso. El plural “cortapapeles” se acerca más al estándar, reduce el americanismo, como ha ocurrido en otros lugares.

<sup>82</sup> El cambio de puntuación (solidario con el que se anota luego) altera la sintaxis y el ritmo (hacia una mayor fluidez, lo que parece una tendencia de todas las variantes de puntuación).

<sup>83</sup> Cabe señalar en esta variante que la formación “reloj pulsera” es más local. Es la forma que aparece en “Casa tomada” (CC/1: 111) y hay un poema muy posterior en que recoge la misma expresión (“Please, wristwatch, please”: “Este reloj pulsera...”; OC/4: 580). La enumeración de objetos preferidos es “caótica”: más parece reconstrucción del yo (“cosa mental”), de carácter metonímico. En cualquier caso los “objetos acumulados” por la mano tienen la condición de “resto” o “residuo” en muchos casos (lanas, fósforos usados, ceniza).

<sup>84</sup> Cambio de puntuación solidario con el anotado más arriba.

<sup>85</sup> La sustitución redonda en repetición, quizá inadvertida, (ya había utilizado “tenderse de espaldas”); es un término algo menos “personificador” y quizá intenta suavizar la extraña construcción “acostarse de bruces”.

<sup>86</sup> Aquí se corrige una puntuación errónea. Por otro lado, repite el verbo “principiar”. Es interesante notar que lo segundo que la mano se atreve casi a tocar (rozar: nueva sutileza, de la mano y del narrador) son, no las páginas, sino directamente “las palabras”: de

Leía a gran velocidad, rozando las palabras con un dedo; cuando hablaba grabados, se echaba entera sobre la página y parecía como dormida. Noté que mi selección de libros había sido acertada; volvía una y otra vez a ciertas páginas (*Étude de Mains de Gautier; un lejano poema mío que comienza: “Poder tomar tus manos...”*; *Le Gant de Crin de Reverdy / Étude de mains, de Gautier, Le gant de crin, de Reverdy*) y colocaba hebras de lana para recordarlas.<sup>87</sup> Antes de irse, cuando *yo dormía ya / yo ya dormía* en mi diván,<sup>88</sup> encerraba sus volúmenes en un pequeño mueble que *a tal propósito le destiné; / a propósito le había destinado*;<sup>89</sup> y nunca hubo nada en desorden al despertar.

De esta / esa manera<sup>90</sup> sin razones —plenamente / simplemente basada en la simplicidad<sup>91</sup> del misterio- convivimos / del misterio-, convi-

hecho, podría decirse que la mano entra en contacto con lo “intangible”. Como se había indicado antes, en efecto, la mano no escribe, pero sí lee (“actividad más civilizada” como decía Borges). La relación con el dibujo, en cambio, es más demorada y sensual: “se echaba entera y parecía como dormida” con interpretación del narrador, otra vez. Hay orgullo del narrador en la “acertada selección” de los textos. Él entiende bien a la mano; es, entonces, su “alma gemela”.

<sup>87</sup> Aparte de corregir la ortografía de los títulos, para regularizarla, lo importante es la supresión de la mención del poema, con lo que la caracterización del narrador se modifica totalmente. Se ha podido sospechar que es un solitario al que le gusta escribir, pero no se ha verificado. La mención del poema lo ratificaría. La eliminación nos permite suponerlo más “diletante”, más frustrado quizá, menos decidido... El cambio que vela esa información es solidario con la transformación comentada en nota anterior (“mis más bellos poemas”, “mis poemas preferidos”). La selección de textos es interesante, porque son muy diferentes, como hubo ocasión de comentar en páginas anteriores. Las hebras de lana son el hilo de Ariadna de la mano en el laberinto de la lectura —además se nos ha dicho antes, reiteradamente, que amaba las lanas.

<sup>88</sup> El cambio de posición del adverbio redundante en osada paronomasia “yo ya” y demuestra atención al ritmo. Se acercan también los sonidos /d/ y /m/ e /i/ (“**dormía en mi diván**”). El diván, por otra parte, es decadente y nos habla de los hábitos del yo, que no se molesta en abandonar su estudio para dormir.

<sup>89</sup> El cambio del tiempo verbal da más precisión narrativa; el de la locución adverbial modifica el sentido: no es lo mismo “a tal propósito” (para eso) que “a propósito” (con intención). En este momento se suscita el tema del sueño: al despertar el yo, todo está en orden, no hay pruebas del paso de la mano. Todo puede, entonces, ser soñado.

<sup>90</sup> El cambio de demostrativo aleja la perspectiva, la sitúa en un mundo más remoto, más onírico, quizá.

<sup>91</sup> La sustitución del adverbio provoca un pleonismo obviamente intencional. La felicidad vuelve a relacionarse con el misterio, con el no saber. La relación se vuelve casi “conyugal”. Surge el término simbolista por antonomasia, “correspondencia”: dos seres de órdenes distintos que, no obstante, se reclaman. Vuelve a hacerse explícita la estructura gradual de las relaciones (y del relato): indagación-sorpresa-fusión perfecta. Las frases que siguen marcan el clímax del cuento, señalado por las exclamaciones y por la “alabanza”,

vimos<sup>92</sup> un tiempo de estima y correspondencia. Toda indagación superada, toda sorpresa abolida, ¡qué acaecer total de perfección nos contenía! Nuestra vida, así, era una alabanza sin destino, canto puro y jamás presupuesto. Por *mi / la* ventana<sup>93</sup> entraba Dg y con ella era el ingreso de lo absolutamente mío, rescatado al fin de la limitación de los parientes y las obligaciones, recíproco en mi voluntad de complacer a *aquella / la que* de tal forma me liberaba. Y vivimos así, por un tiempo que no podría contar,<sup>94</sup> hasta que la sanción de lo real vino a incidir en *mi* *flaqueza, ardida de celos por tanta plenitud fuera de sus cárceles pintadas. / en mi flaqueza*. Una noche soñé: Dg se había enamorado de mis manos —la izquierda, sin duda, pues ella era diestra—<sup>95</sup> y

que relaciona, de nuevo, el cuento con el tema de la Creación y el Génesis; del mismo modo que, según los Salmos, las criaturas alaban a Dios, el yo abandona su mundo de Creador para fundirse con su criatura, en un movimiento que tiene mucho de mística poética. El uso del verbo “contener” no es casual: ya se ha visto la importancia de esa configuración imaginaria (la mano envolvía palomas, flores); se encuentran los seres en el ámbito de la protección; los sucesos en ese ámbito son siempre nuevos. El “canto puro no presupuesto”, de algún modo, contradice la frase escrita por la mano: “*Esta resolución anula todas las anteriores, hasta nueva orden*”. La “pureza” remite necesariamente a la escuela de la “poesía pura”, que tanto interesaba a Cortázar por esa época: poco después (1947) traduciría *La poesía pure* del abate Brémond.

<sup>92</sup> Añade puntuación, probablemente por razones rítmicas.

<sup>93</sup> A partir de este punto el cuento vuelve al principio, reiterando la acción que abría el cuento. La sustitución del posesivo por el artículo es solidaria con la de las primeras líneas. Este giro se produce para que el yo verifique su interpretación explícita del significado de la mano: “lo absolutamente mío”. La mano es la que lleva a otro mundo íntimo, sin limitaciones por el roce con lo externo. Al respecto, interesa saber que en reiteradas ocasiones Cortázar se refirió a su poesía como “lo más mío” (SC: 243).

<sup>94</sup> La sustitución del demostrativo por el artículo en la frase anterior aligera el discurso y aproxima la mano en el nivel de la enunciación. El tiempo, por otro lado, se indetermina —“no podría contar”— pero se introduce ambigüedad semántica ¿se refiere a computar el tiempo o a relatarlo?, ¿es, entonces, ese tiempo largo o inefable? Esa ambigüedad del “contar” es análoga a la ambigüedad espacio-temporal de la “estación”.

<sup>95</sup> No obstante, el yo no puede mantener esa plenitud. Lo real se impone (entonces lo vivido es fantasía). La eliminación de toda una frase descarga de retórica, el texto se hace menos “prolijo”, más contundente. Esa frase personificaba la flaqueza, lo que no es muy efectivo en el relato. Se vuelve a suscitar, ahora de modo más explícito, el tema del sueño. Tal como se presenta, parece que sea la primera vez (al no usar “soñar” como verbo transitivo; esos dos puntos son clave). La descripción del sueño nos revela *a posteriori* el porqué de la eliminación del verso propio: “tomar tus manos” era demasiado explícito en su sentido, podía anticipar el efecto final. La precisión de la lateralidad de las manos subraya la complementariedad (vuelve al tema de la réplica), a la vez que restringe el tenor del símbolo: hasta entonces la mano era doble de todo el yo, no sólo de una de

aprovechaba *mi / de mi* sueño<sup>96</sup> para raptar a la amada *cortándola de mi muñeca con el puñal. / cortándola con el puñal.*<sup>97</sup> *Me desperté / Desperté* aterrado,<sup>98</sup> comprendiendo por primera vez la locura de dejar un arma *en poder de aquella mano / al alcance de tanto misterio.*<sup>99</sup> Busqué a Dg, aún batido por las turbias aguas de la visión; estaba acurrucada en la alfombra y en verdad parecía atenta a los movimientos de mi *siniestra / mano izquierda.*<sup>100</sup> Me levanté y fui a guardar el puñal donde no pudiera alcanzarlo, pero después me arrepentí y se lo traje, *haciéndome amargos reproches. / esperando su perdón o su olvido.*<sup>101</sup> Ella estaba como desencantada y tenía los dedos entreabiertos en una *misteriosa / indefinible* sonrisa de tristeza.<sup>102</sup>

Yo sé que no volverá más. Tan torpe conducta puso en su inocencia la altivez y el rencor. ¡Yo sé que no volverá más! ¿Por qué reprochármelo, palomas, clamando allá arriba por la mano que no retorna a acariciarlas? ¿Por qué afanarse así, rosa de Flandes, *si ella no te incluirá*

sus manos. La precisión “era diestra” debe interpretarse con las connotaciones de “lógica” o “racionalidad” que suele atribuirse a esa mano (Cirlot, Daemmrich), pero paradójicamente esta “diestra” es —como hemos visto— muy “siniestra”. El sueño, además, es complejo: sueña que algo ocurre mientras sueña.

<sup>96</sup> El cambio del régimen verbal precisa el sentido hacia lo negativo (casi abusaba de la indefensión del yo).

<sup>97</sup> Vuelve a eliminar información redundante. La amputación de la mano es el terror ancestral que aparece en “Las manos que crecen”. Este es el punto en que el relato se vincula más estrechamente con alguna de las fuentes fantásticas citadas antes.

<sup>98</sup> Cambia ligeramente el punto de vista y es más contundente en lo rítmico.

<sup>99</sup> La designación de *La otra orilla* era ya distanciadora por la presencia del demostrativo: se ha roto la fusión yo-mano. Pero la modificación es muy importante; el yo llega más hondo, al significado del símbolo (por metonimia): por eso el terror es más profundo. La figuración del sueño, a continuación, como agua turbia, es casi arquetípica.

<sup>100</sup> El cambio es estilístico: más normal es “izquierda”, y permite atribuir las connotaciones de “siniestra” a la mano derecha independiente, que observa acurrucada como una fiera al acecho.

<sup>101</sup> Esconder el puñal es como esconder la otra mano, pero el efecto es el contrario, porque los motivos también son otros. El miedo genera desconfianza y la desconfianza acaba con la relación irremisiblemente. El cambio en el final de la frase cambia la imagen del yo, lo muestra más dependiente de la mano y menos encerrado en sí mismo.

<sup>102</sup> El desencanto de la mano es, claro, en doble sentido: queda desilusionada y sin misterio. El cambio de “misteriosa” por “indefinible” es solidario con la expresión “tanto misterio” poco antes (se evita así la redundancia en proximidad) y en este caso atenúa el efecto fónico (**misteriosa sonrisa**).

ya / si ya no te incluirá nunca en sus dimensiones prolijas? Haced como yo, que he vuelto a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad el perfil de un habitante correcto.<sup>103</sup>

1943<sup>104</sup>

#### 4. Postoperatorio

Una vez realizada la lectura del cuento y su comentario, habrá quedado claro que el propósito de la operación realizada no ha sido, desde luego, restaurar la integridad o la pureza de un cuerpo textual; ha sido —más bien— mostrar el alcance y sentido de otra operación previa, realizada por el autor mismo. El resultado de dicha operación puede sustanciarse en una serie de conclusiones que conviene situar en dos órdenes distintos.

En primer lugar, ha de interesar el efecto de las transformaciones en el marco del propio cuento. Desde este punto de vista, este texto singular, en cuanto a la disponibilidad para la lectura, muestra, por si había alguna duda, que tampoco en Cortázar el origen de los relatos es orgánico, esto es, que el texto no surge a la existencia *de una vez para siempre*. En varias ocasiones,

---

<sup>103</sup> En la modificación, se observa una eliminación de pronombre, que ya ha ocurrido antes, y un cambio de posición que obedece al ritmo. Es interesante notar que en la segunda versión la negación es española, mientras que en la frase “Yo sé que no volverá más” (dos veces) resuena el habitual galicismo (“ne...plus” por “ya no”). El último párrafo, al cambiar radicalmente el tiempo verbal (introduciendo el futuro), muestra que todo el cuento es rememoración en un momento de privación. El yo se siente culpable de haber expulsado a la que trajo consigo el paraíso. Él mismo es culpable de su propia caída. Quizá pudiera leerse como una representación de la nostalgia del Creador, que no puede estar con sus criaturas, por haber sido demasiado estricto, demasiado desconfiado con respecto a su libertad. La repetición de la frase es “poética”. Al final, cambia incluso el destinatario, dirigiéndose a elementos que habían sido parte del cuento (las palomas, la rosa de Flandes): aquellos que habían sido “tocados” por la gracia, protegidos por la mano. Vuelve a aparecer al final el adjetivo que tanto se repite en este cuento “prolijo”. El desenlace es también desencantado: el yo queda resignado a su mundo de antes. Recupera símbolos: la ropa y las cuentas —la aritmética. Interesa notar también la aparición de la “ciudad” (emblemática del orden), que tanto juego dará en otros textos cortazarianos. Acabamos de leer, en definitiva, una historia de liberación frustrada.

<sup>104</sup> Falta la fecha en VDOM, pero es la misma que aparece en la dedicatoria a una versión desconocida del cuento citada por Domínguez y a la que me referí antes.

Cortázar ha querido hacer creer que su “facilidad” para el género cuento estaba relacionada con esa posibilidad: de “Casa tomada” (cuento casi contemporáneo de “Estación de la mano” y *liminar* también como éste) dijo que lo soñó y lo escribió de un tirón (Prego: 57); en otra ocasión afirma que en sus cuentos “no hay el menor mérito *literario*, el menor esfuerzo” (UR/1: 75). “Estación de la mano”, a pesar de la ficción de una sola escritura (Cortázar afirma que lo da “tal cual”), queda como una primera muestra de que también en Cortázar la escritura de un relato es un proceso “artificial”, una operación sobre un mecanismo verbal que poco a poco va encontrando su ajuste. Seguramente, esto ocurrirá en otros casos, pero apenas queda huella de esa realidad (y aun menos publicada) para el caso de Cortázar. Sólo tardíamente el autor se decidirá a llevar al extremo esa circunstancia, reescribiendo completamente un cuento y mostrando el alcance de sus intervenciones para construir una nueva ficción (“La barca o Nueva visita a Venecia”).

En el caso de “Estación de la mano” la reescritura no se ofrece simultáneamente a la lectura y no se presenta como objeto mismo de la ficción, pero las circunstancias de difusión de la obra permiten entender que también en ese proceso Cortázar llevó a cabo una reflexión *en obra* sobre lo que significa escribir ficciones. Ya Luchting quiso interpretar el cuento como un modo de resolver el dilema entre narración y poesía. Lo más discutible de su interpretación es la proyección extratextual que realiza al identificar el dilema del narrador con el del autor. Su conclusión de que este cuento testimonia el abandono de la poesía por parte de Cortázar es, sencillamente, falsa, como quizá Luchting no podía suponer en el momento de su ensayo (aunque ya *Pameos y meopas* o aún antes *Último round* podrían habérselo hecho sospechar).

En efecto, en el proceso de escritura y reescritura de “Estación de la mano” hay implícita una reflexión de carácter metapoético, que las variantes (algunas especialmente) no hacen sino poner de relieve. El símbolo de la mano, en esa primera

época —y aún después— estará ligado en Cortázar a la escritura poética, entre otras cosas. Bastaría recordar que en “Las manos que crecen” la agresión que está en el centro de la trama se desencadena cuando al protagonista Plack le dicen: “Eres un cobarde, un canalla, y además un mal poeta” (CC/1: 36). “Estación de la mano” puede entenderse no como un testimonio de abandono de esa escritura, sino como un momento más del complejo proceso de integración entre lo narrativo y lo poético que Cortázar está desarrollando en esos mismos años (tanto en la ficción, como en la poesía y en el ensayo: *Teoría del túnel* o sus reflexiones sobre Keats que en 1946 ya se dan a la luz en “La urna griega en la poesía de John Keats”).

En la versión fechada en 1943, el cuento marca de modo explícito la caracterización como poeta del narrador (un rasgo en el que coincide con otros personajes de *La otra orilla*). La versión publicada en 1967 atenúa estas menciones explícitas; sin embargo, intensifica los rasgos de la escritura que pueden caracterizarse como poéticos. Podría decirse que en la transformación el protagonista deja de ser poeta para que la escritura misma se convierta en poética, o de otro modo: la poesía deja de ser *dicha* para ser *hecha*, para informar esencialmente el discurso. Al margen de la intensificación del homenaje implícito a Rilke (innegable también en la primera versión), tal es el sentido de casi todas las transformaciones estilísticas: la simplificación y la precisión gramatical y léxica atenúan el “brillo” superficial del discurso de una versión a otra. En esa línea puede situarse también la aparente atenuación del localismo (“recién” se transforma en “sólo”, por ejemplo, o “cortapapel” en “cortapapeles”). Esa tendencia parece ir en contra de la tendencia que Yurkievich detectaba en “Casa tomada”: la versión de 1967 se produce en un registro más estandarizado que la de 1945. Parecería que Cortázar evoluciona alejándose del registro argentino. Como

---

<sup>105</sup> El mero título del cuento presenta un interés singular: en la dilogía del término “estación” se proyecta la simbiosis típica

esto parece difícil de sostener (aunque las pruebas son más poderosas que el uso del “voseo” que aduce Yurkievich en su ejemplo), varias explicaciones pueden proponerse: en primer lugar, los cambios implican siempre una modificación rítmica y no sólo léxica; en segundo lugar, la atenuación del localismo es coherente con la des-ubicación del narrador (de cuyo *lugar de enunciación extratextual* no se da ningún dato); finalmente, esa “estandarización” aparente podría ser un intento de Cortázar de fingir mayor “arcaísmo” para la segunda versión.

Por fin, la eliminación de la dedicatoria en la segunda versión y la inclusión de un prologoillo implica, necesariamente, un cambio de significado pragmático: la dedicatoria inscribe —sin decirlo— el cuento en la historia de vida del escritor, en un momento de crisis, cuando abandona un lugar querido como es Mendoza, en el que Cortázar había comenzado a poder hablar de “aquello para lo que vivía”: la literatura, como le dijo a Raúl H. Castagnino: “estoy desde hace tres meses en la línea de mi propia vida, de mis intereses más caros. Enseño aquello por lo cual vivo” (9/11/1944; C/1: 176).

Las dos figuras a las que el cuento aparece dedicado tienen una proyección precisa en el relato: el grabador Sergio Sergi se puede reconocer en el ambiente estetizado del relato y, especialmente, en el gusto de la mano por “contemplar” viejos álbumes con grabados. Su esposa Gladys, al parecer, tuvo un papel práctico en la transcripción mecanográfica de los textos de *La otra orilla*.

Cuando Cortázar vuelve a publicar “Estación de la mano” ha perdido todo contacto con ambos personajes (sólo lo recuperará unos años después) y tal vez no le interesa dejar esa huella de la inscripción vital. El prologoillo ofrece otras —quizá ficcionales—: el cuidado de una mano familiar en la recuperación de textos antiguos, el recuerdo de un viaje de formación, la mención de textos clave en la memoria del escritor. Cortázar, no obstante, utiliza el prólogo como estrategia retórica para orientar la lectura: es un cuento viejo, malo pero no tanto, transido de lite-

ratura... De ese modo, dos versiones casi idénticas de un mismo cuento cobran significados muy diversos.

En segundo lugar, debe atenderse a la proyección de esas conclusiones sobre el *corpus* total de la obra cortazariana. En las circunstancias que rodean la difusión actual de la obra de Julio Cortázar, la posibilidad de acceder a varias versiones de un mismo texto no ha sido algo frecuente. La edición crítica de *Rayuela* (1991) constituyó un hito aislado en la historia del trabajo filológico aplicado a los textos cortazarianos, prolongando y aumentando la posibilidad de lectura que desde algunos años antes proporcionaba la edición del *Cuaderno de bitácora*. Pero, por su propia condición, tanto los textos a pie de página de la citada edición crítica, como el mencionado *Cuaderno* guardan una relación jerárquica de subordinación con respecto al texto terminado de la novela (e incluso con respecto a otros textos cortazarianos, pues el *Cuaderno de bitácora* incluye también esbozos más o menos claros de algunos cuentos contemporáneos a la redacción de la novela).

La recuperación póstuma de textos está permitiendo vislumbrar las dimensiones del “taller” cortazariano. Cuando se coteja el *Diario de Andrés Fava* (publicado en 1995) y la novela póstuma *El examen* (publicada en 1986) nos encontramos con las relaciones de un pre-texto con su texto, quedando el primero relegado a la índole de documento que da testimonio del proceso de escritura. El creciente número de documentos de tipo pre-textual es consecuencia del acceso al archivo del escritor, pero también del agotamiento (para la crítica que no quiere ser reiterativa) de la lectura del texto, que reclama, para poder seguir funcionando como productor de significado, el apoyo de su pre-texto.

El caso de “Estación de la mano”, que acabo de analizar, responde a otro régimen de relaciones paratextuales: el que establecen textos efectivamente publicados en diferentes ocasiones y en diferentes versiones, entre las cuales no es posible, *a priori*, establecer una jerarquía de sentido semejante a la que se produ-

ce entre pre-texto y texto. Este régimen es más raro en el caso de Cortázar, algo que lo aleja de una cierta concepción post-moderna de la literatura. Apenas pueden detectarse manifestaciones de ese régimen en el caso de algunos poemas: ya en *Presencia* hay dos sonetos casi idénticos (“Músicas”), que difieren en los tercetos; en la edición original de *Salvo el crepúsculo* hay dos poemas (“Doble invención” y “Resumen en otoño”) que se repiten, con mínima variante de una sola palabra en ambos casos (la reciente edición en OC/4 no conserva la repetición y prescindió de las variantes); algunos otros se recogieron en libro en versiones diferentes de las que se publicaron en revistas (el ejemplo más significativo quizá sea “Estatua” o algunos de los textos incluidos en la sección “Con tangos” de *Salvo el crepúsculo*). En el *corpus* de los cuentos hubiera sido interesante también reparar en esas posibles diferencias entre las publicaciones aisladas y las incluidas en los libros. Lamentablemente, la edición —en curso— de las obras completas de Cortázar por parte de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores no ha de ser tampoco, por el tipo de planteamiento que ha impuesto, el lugar en el que se revele semejante régimen de vida de los textos del argentino. “Estación de la mano”, un texto privilegiado y plenamente accesible en sus dos diferentes versiones, permite, pues, leer entre las líneas del ingente *corpus* cortazariano e invita a proseguir un trabajo que revelará las fuerzas que alimentaron su creación y las líneas de desarrollo que articularon su crecimiento.

## Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime (1980), Prólogo a Julio Cortázar, en *Rayuela*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ÁLVAREZ GARRIGA, Carles (2004), “Julio Cortázar, prologuista”, Tesis de Doctorado, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1959), *Oeuvre poétique*, Paris: Gallimard, Col. La Pléiade.

- AYALA, FRANCISCO (1983), *Recuerdos y olvidos. II. El exilio*, Madrid: Alianza.
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, H. (ed.) (1930-1931), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. III, Walter de Gruyter & Co.
- BERG, Walter B. (1990), “Entrevista con Julio Cortázar”, *Iberoamericana*, núm. 40, pp. 126-141.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- CÓCARO, Nicolás (22-VI-1991), “El primer cuento de Julio Cortázar”, Madrid: *ABC Literario*, pp. VIII-IX.
- CORREAS, Jaime (2004), *Cortázar, profesor universitario*, Buenos Aires: Aguilar.
- CORTÁZAR, Julio [C] (2000), *Cartas*, 3 vols., Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ [CC] (1994), *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ [DAF] (1995), *Diario de Andrés Fava*, Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ [IJK] (1996), *Imagen de John Keats*, Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ [OC] (2003-2005), *Obras completas*, ed. de Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_ [REL/2] (1985), *Los relatos/2. Juegos*, Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ [SC] (1985), *Salvo el crepúsculo*, Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ [VDOM] (1991), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Debate.
- DAEMMERICH, Horst S. e Ingrid (1987), *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen: Francke Verlag, pp. 163-165.
- DOMÍNGUEZ, Mignon, ed. (1992), *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires: Sudamericana.

- FILER, Malva E. (1983), “La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar”, en Jaime Alazraki *et. al.*, *La isla final*, Madrid: Ultram, pp. 323-334.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (Marzo de 1998), “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”, *Voces. Arte y Literatura*, núm. 2, San Francisco, California, recogido en [www.sololiteratura.com](http://www.sololiteratura.com)
- GAUTIER, Théophile (1947), *Émaux et Camées*, Lille/Genève: Giard-Droz.
- GIRONDO, Oliverio (1999) [1932], *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, en *Obras completas*, ed. de Raúl Antelo, París/Madrid: Archivos.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1997), *Greguerías-Muestrario (1917-1919)*, en *Obras completas IV. Ramonismo II*, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- LAFLEUR, Héctor René *et al.* (1962), *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.
- IBÁÑEZ MOLTO, Amparo (1984), “En torno a un símbolo”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 6, pp. 23-33.
- LEE, Vernon (seud. de Violet Page) (1921), *The Sentimental Traveler*, Leipzig: Tauchnitz.
- LUCHTING, Wolfgang A. (1976), “Las manos de Cortázar”, *Papeles de San Armadans*, núm. 80, pp. 217-239.
- LÓPEZ, Marcelo (1994), “Aquella Mendoza del 44, donde alguien lo bautizó ‘Largázar’”, *La Maga*, p. 31.
- MESA GANCEDO, Daniel (2005), “De la casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar”, *Variaciones Borges*, núm. 19, pp. 125-148.
- MORA, Carmen de (2002), “La protohistoria literaria de Cortázar: *La otra orilla*”, en *Cortázar, de tous les cotés, La Licorne* (MSHS,

Université de Poitiers), núm. 60 (monográfico dedicado a Julio Cortázar), pp. 47-70.

PREGO, Omar (1985), *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik.

REARTE, Leonardo (8/3/2005), "Julio Cortázar en Mendoza", en [www.alphalibros.com.ar](http://www.alphalibros.com.ar)

REVERDY, Pierre (1968), *Le gant de crin*, Paris: Flammarion.

RILKE, Rainier María (1975), *Auguste Rodin. Erster Teil (1902)*, en *Sämtliche Werke*, vol. 9, Frankfurt an M., Insel Werkausgabe, pp. 135-201.

SANTA BIBLIA, versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

SARTRE, Jean Paul (1982), *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez (revisión de Miguel Salabert), Madrid/Buenos Aires: Alianza-Losada.

SERRA SALVAT, ROSA (1996), "La poesía de Julio Cortázar: *Salvo el crepúsculo*", en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994). Actas del Primer Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios* (Lérida, 23-25 de noviembre de 1994), ed. de Paco Tovar, Lérida, AEELH, pp. 451-463.

THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press.

TUBACH, Frederick C. (1961), "The image of the hand in Rilke's poetry", *PMLA*, núm. 76 (1), pp. 240-246.

VALÉRY, Paul (1957), "Discours aux chirurgiens", *Variété. Oeuvres*, vol. 1, Paris: Gallimard, pp. 907-923.

WINN, Colette (1983), "Le symbolisme des mains dans la poésie de Paul Éluard", *Romanische Forschungen*, 95: 3, pp. 264-289.