

**Los diarios en la esfera española y latinoamericana:
¿laboratorio de una obra u obra de una vida?**

**Uso heterodoxo de los géneros diarísticos y consolidación del
espacio autorial en la obra de Julio Cortázar**

Kevin PERROMAT

Université de Picardie Jules Verne

Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (UR 4283)

Resumen

La utilización de la forma del diario aparece como un procedimiento recurrente a lo largo de la escritura de Julio Cortázar, con un número considerable de variantes y modalidades a partir del archigénero canónico: cuaderno de bitácora (diario de viaje), diario de escritura, diario íntimo ficcional, diario de lecturas, diario de sueños, etc. El propósito del presente trabajo es ofrecer pistas de reflexión sobre las posibles funciones e incidencia de este corpus específico en el conjunto del sistema literario cortazariano.

Résumé

L'utilisation de la forme du journal apparaît comme une procédure récurrente dans l'écriture de Julio Cortázar, avec un nombre considérable de variantes et de modalités de l'archi-genre canonique : journal de bord (journal de voyage), journal d'écriture, journal intime fictionnel, journal de lecture, journal de rêves, etc. L'objectif de cet article est d'offrir quelques pistes de réflexion sur les fonctions et les répercussions possibles de ce corpus spécifique dans l'ensemble du système littéraire de Cortázar.

Plan

La productiva y heterodoxa variedad del escribir “journalese”

La escritura como diario de exploración

Textos diarísticos, aceptación y ejercicio de autoridad de la figura pública

Bibliografía

Me revientan estos mocos mentales.
También los japoneses se suenan en papeles.
"Diario de vida", vida de diario.
Pobre alma, acabarás hablando journalese.
Ya lo haces a ratos.

Diario de Andrés Fava (1950).

La utilización de la forma del diario, subgénero autobiográfico por excelencia, aparece como un procedimiento recurrente a lo largo de la escritura de Julio Cortázar. En las diferentes obras de la producción cortazariana, esta forma discursiva presenta un número considerable de variantes y modalidades a partir del archigénero canónico: cuaderno de bitácora (diario de viaje), diario de (re)escritura, diario íntimo ficcional, diario de lecturas, diario de sueños, "minidiario", etc. Desde el punto de vista de su recepción, algunas de estas obras fueron concebidas para su publicación; otras, inicialmente destinadas a un uso privado del autor o a su círculo más o menos íntimo, acabaron integrando la lista comúnmente aceptada de las obras del autor tras su difusión editorial; por último, algunas ostentan un estatus ambiguo, por su carácter inacabado o por el hecho de haber sido publicadas póstumamente sin certezas acerca de las intenciones de Cortázar al respecto¹.

En cualquier caso, lo que parece claro es que entre las obras publicadas no contamos con un verdadero diario que corresponda en rigor al uso habitual del archimodelo genérico de escritura autobiográfica inmediata (normalmente el mismo día o al día siguiente) y ordenada en segmentos fechados. Es quizás por esta ausencia, por la posibilidad de suplirla, que, en su prólogo al primer tomo de la *Correspondencia* de Cortázar, Carles Álvarez sostiene que esta se puede leer como su "diario a diario"². Y en *La vuelta al día en 80 mundos*, el propio Cortázar menciona un "diario de viaje por Chile"³ que habría reaparecido inesperadamente junto a escritos y un relato de juventud, después de haber sido extraviados u olvidados, lo que abre la puerta a la existencia de textos similares. Ahora bien, a pesar de que es posible que persista algún diario íntimo inédito, lo cierto es que la obra publicada no contiene sino procedimientos desviados con respecto a la proporción de no-ficcionalización de la realidad relatada: el carácter auténtico del relato, cuyo objeto debe genéricamente, de acuerdo con el modelo original, aspirar a una cierta verdad y trascender un horizonte meramente estético⁴. Esta ausencia y este uso desviado pueden ser explicados como un rechazo ("me revientan estos mocos mentales"), típicamente cortazariano, a los usos y modos convencionales de escritura, entre ellos, la aplicación obediente de reglas canónicas y ortodoxias formales.

Es precisamente esta desviación genérica el objeto de este ensayo. Hay varias razones para interesarnos por ella. Como he apuntado más arriba, la forma diarística, el escribir "journalese" en alguna de sus variantes, aparece con una cierta regularidad, desde los inicios de su trayectoria pública y especialmente en momentos de inflexión

¹ Para un relato sucinto de las publicaciones póstumas de Cortázar y su diverso origen ver el Prólogo de Carles ÁLVAREZ GARRIGA a su edición de Julio CORTÁZAR, *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 13-23.

² Carles ÁLVAREZ GARRIGA, "Cortázar en construcción", en Julio CORTÁZAR, *Correspondencia I. Cartas 1937-1954*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 21.

³ *La vuelta al día en 80 mundos* [1966], México D.F., Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. 2, 2007, p. 105.

⁴ Partimos de una definición mínima, ver el modelo clásico académico al respecto de Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1996, p. 13-46.

en su trayectoria literaria. Es significativo además que algunas de sus últimas publicaciones, que concluyen por lo tanto el recorrido de la figura pública de Cortázar como escritor, sean precisamente textos que retoman el género, para nuevamente subvertirlo e hibridarlo.

Hay un último motivo, ligado a todo lo anterior. Cortázar hace siempre un uso metaliterario del modelo genérico en torno a la escritura: ya sean personajes que al escribir su diario reflexionan sobre los límites de su relato⁵; o bien que explicitan posiciones teóricas (estéticas, políticas, críticas) defendidas realmente por Cortázar; cuando no nos hallamos ante voces en primera persona, narradores autodiegéticos que relatan sus lecturas e inquietudes literarias. Estos *alter egos*, más o menos reivindicados, máscaras discursivas traslúcidas –como el “Lobo” de *Los autonautas de la cosmopista*– corren el riesgo de confundirse en todo momento con la figura (pública) literaria e histórica del autor.

En este sentido, los textos cortazarianos funcionan como artefactos subversivos que juegan irreverentemente con las categorías tradicionales manejadas por las instituciones culturales (géneros, crítica, academia, etc.). Lo que convencionalmente se considera como negativo puede revertir su valor en virtud de las nuevas reglas de juego, de escritura; de ahí que el error, el texto fallido, el humorismo involuntario, la reivindicación de la esencia del arte infantil o de la *literatura bruta*, como el “arte bruto” engloba las producciones heterogéneas de colectivos en principio no artísticos (enfermos mentales, pintores aficionados, etc.).

Es por ello que la dimensión metaliteraria de los textos permite incorporar estas exploraciones, así como una suerte de reivindicación de la escritura menor (paralela a lo que implica el rechazo inicial de una parte de la crítica a los relatos protagonizados por “cronopios y famas”, o de los del volumen *Un tal Lucas*). De este modo, los textos diarísticos funcionan simultáneamente como una suerte de banco de pruebas de proyectos, segmentos de una “obra en progresión/construcción” (“*work in progress*”), mientras que además sirven para explicitar los procedimientos y valores propuestos en ellos. Se establece entre estos textos *diarísticos* y otros cuya escritura es contemporánea, una relación similar a la que se puede interpretar entre los fragmentos de Morelli en *Rayuela* y la narración de la novela en su conjunto, además de con obras posteriores como *62, modelo para armar*.

La productiva y heterodoxa variedad del escribir “journalese”

Una mera síntesis superficial del corpus que podemos etiquetar como dependiente del género del diario -entendido este en un sentido mínimo-, nos ofrece de entrada un buen número de pistas para comprender su lugar y función en el sistema constituido por la obra publicada y la figura autorial de Julio Cortázar:

Obra	Subgénero	Hibridación con	Intratextualidad Metatextualidad	Viaje	Ficción
------	-----------	-----------------	----------------------------------	-------	---------

⁵ Por ejemplo, la narradora autodiegética de «Lejana. Diario de Alina Reyes»: “No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de esas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca”, *Obras completas III*, Barcelona, RBA, 2006, p. 121.

<i>El diario de Andrés Fava</i> (1950)	Diario íntimo Diario de lecturas Diario de sueños	Novela corta	<i>El examen</i> <i>El libro de Manuel</i>	No	Sí
“Lejana. Diario de Alina Reyes” (1951)	Diario íntimo Diario de sueños	Relato	<i>Bestiario</i>	Sí	Sí
<i>Cuaderno de bitácora de Rayuela</i> (1958-1961)	Diario de escritura Diario de lecturas Diario de sueños	Libros- almanaque Dibujo	<i>Rayuela</i> 62, modelo para armar (<i>La vuelta al día en 80 mundos</i> , <i>Ultimo Round</i>)	No	No
<i>Corrección de Pruebas en Alta Provenza</i> (1972)	Diario íntimo Diario de escritura Diario de viaje	-----	<i>El libro de Manuel</i>	Sí	No
<i>Cuaderno de Zihuatanejo</i> (1980)	Diario de sueños Diario de viaje		<i>Los autonautas de la cosmopista</i>	Sí	No
“Diario para un cuento” (1983)	Diario de escritura	Relato	Bioy Casares <i>Deshoras</i>	No	Sí
<i>Los autonautas de la cosmopista</i> (1983)	Diario de viaje / de exploración Diario de escritura Cuaderno de bitácora	Relatos Poesía Fotografía Dibujo Libros- almanaque	Últimos relatos Escritos políticos	Sí	No
“Minidiario ⁶ ” (1983)	Diario de viaje	Crónica periodística	<i>Nicaragua tan violentamente dulce</i>	Sí	No

En primer lugar, si nos atenemos a la fecha de redacción, se puede constatar de inmediato la recurrencia periódica a la forma del diario, tanto en textos abiertamente ficticios (narraciones, relato, novela: *El diario de Andrés Fava*, “Lejana. Diario de Alina Reyes”, “Diario para un cuento”) como en otros autocríticos o metaliterarios (*Cuaderno de bitácora de Rayuela*, *Corrección de Pruebas en Alta Provenza*), así como en otros propiamente autodiegéticos o autoficcionales (*Cuaderno de Zihuatanejo*, *Los autonautas de la cosmopista*, “Minidiario”).

En el mismo sentido, ateniéndonos a las etapas principales de la producción escrita y del proceso de construcción de la figura literaria de Cortázar (la sucesiva publicación de las obras *emblemáticas*), se percibe una relación evidente entre los textos autocríticos y metaliterarios como reguladores de las series de textos contemporáneos a su escritura. De este modo, es posible encontrar una relación similar a la que se establece muy claramente entre *El cuaderno de bitácora de Rayuela* (1958-1960) y la novela en cuestión (1961): entre *El diario de Andrés Fava* (1950) y *El examen* (1950)⁷; *Corrección de Pruebas en Alta Provenza* (1972) y *El libro de Manuel* (1973); y, por último, aunque de una manera bastante más indirecta entre *Los autonautas de la cosmopista* (1983) y los últimos libros de Cortázar, el volumen de relatos, *Deshoras* (1983), y la antología de escritos políticos, *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983).

Por otra parte, más allá de las referencias explícitas, la figura autorial de Cortázar ampara una lectura basada en analogías, repeticiones y contrapuntos. A partir de ellos,

⁶ *Papeles inesperados*, op. cit., p. 342-345.

⁷ Cortázar califica el diario de Andrés como “paralelo a la novela” *El examen*, en una carta a Eduardo Jonquières; Aurora BERNÁRDEZ, Carles ÁLVAREZ (eds.), *Cartas. Vol. I 1937-1954*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 360.

los motivos, elementos, “figuras” (por emplear un símil del propio Cortázar)⁸, recurrentes en los textos diarísticos y en los otros, pueden ser leídos en el marco de un proyecto más general que unifica y convierte en productivas las posibles incongruencias o malas lecturas (del mismo modo que, en *Rayuela*, los “papeles de Morelli” permitían y orientaban una serie de lecturas potenciales, no necesariamente exclusivas o congruentes entre sí, de las partes narrativas de la novela). Valga un ejemplo entre los muchos posibles, el personaje de Andrés Fava, presente también en las novelas *El examen* –de escritura contemporánea a *El diario de Andrés Fava*– y la posterior *El libro de Manuel*. Sobre el personaje y su recurrencia, comenta Cortázar en una carta a la estudiosa –y amiga– Ana María Hernández:

Creo que la repetición de Andrés Fava viene de dos cosas. Primero, un sentimiento de justicia, puesto que *El examen* quedó inédito y siempre me dolió por Andrés; y ésta es la segunda cosa, puesto que Andrés («andros», el hombre) me representa profundamente en los dos casos, y por eso la única vez que en [*El libro de*] *Manuel* se cita su apellido decidí automáticamente repetir el nombre completo de la primera novela⁹.

De este modo, el hecho de que la voz que resuena en los textos diarísticos de Cortázar esté revestida con la *autoridad* propia del *autor* que propone y legitima estas lecturas cruzadas indica el potencial regulador de estos dentro del sistema-circuito cerrado de la obra cortazariana; aspecto sobre el que volveremos más adelante.

El siguiente rasgo que se puede destacar es la heterodoxia genérica manifiesta. Como indicábamos más arriba, todas las ocurrencias de textos diarísticos en la obra de Cortázar suponen una desviación con respecto a la finalidad ortodoxa de esta forma discursiva: el (relato) “diario de vida” en primera persona, puesto que no se conserva ningún texto de este tipo en la obra publicada de Cortázar. Esto puede ser interpretado como un distanciamiento ostensible de las convenciones en vigor, un rechazo a la “vida de diario”, como el que encontramos en boca del narrador protagonista de *El diario de Andrés Fava*:

Un diario, fina puntilla que hace el hervor sobre la flor del almíbar. Espumar, sí, pero no en pailas vacías. Si hubiera vivido bien, si hubiera muerto bien, si esto por donde me muevo fuera sólido y no la jalea autocompasiva que me encanta comer, entonces sí; entonces poner en palabras las cosas que quedaban por decir, las espumitas, los surplus de guerra¹⁰.

Es decir, por oposición, todos los textos diarísticos cortazarianos publicados asumen funciones y significados en “segundo grado” o “figuradas”. Bien la forma del diario está al servicio de una narración ficcional (por ejemplo, en “Lejana” o “Diario para un cuento”) o de la crónica periodística (“Minidiario”), bien esta adquiere una dimensión añadida –metaliteraria, crítica– que anula la posibilidad de leer simplemente estos textos como “diarios de vida”.

Existe, sin embargo, un interés manifiesto por parte de Cortázar por las potencialidades del género, más allá de los usos convencionalmente asentados del relato cotidiano de vida, que pasa por las diferentes subvariantes del mismo, en las que se percibe una marcada preferencia por los diarios de escritores (de escritura, de

⁸ Raúl SILVA-CACÉRES, “Duplication et formation des figures”, *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, París, L'Harmattan, 1996, p. 99-108.

⁹ Aurora BERNÁNDEZ, Carles ÁLVAREZ (eds.), *Cartas Vol. IV 1969-1976*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 517.

¹⁰ *Obras completas II*, Barcelona, RBA, 2006, p. 329.

lecturas) y los de viaje (bitácoras, cuadernos de exploración, etc.). Muy tempranamente, las primeras lecturas “serias” del joven Cortázar le proporcionaron los modelos canónicos que explotaría a lo largo de su obra; desde el legendario descubrimiento de *Opio. Diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau –diario íntimo, pero también de escritor y de sus lecturas, que según Cortázar le reveló la Alta cultura y las Vanguardias¹¹–, hasta los encuentros con T. E. Lawrence, modelo del explorador-aventurero-escritor, y, más especialmente, André Gide. El trasunto de Cortázar en *El diario de Andrés Fava* los considera como modelos discursivos logrados para el “diario de vida” –de acción y aventuras– y el “diario de escritor” –es decir de lecturas y escritura–, subrayando su coherencia y su forma respectivas:

Tal vez este diario sea ocupación de argentino; como el café –diario oral de vida–, las mujeres en cadena, los negocios fáciles y la tristeza mansa. Qué difícil parece aquí una construcción coherente, un orden y un estilo. Además, para escribir un diario hay que merecerlo. Como Gide, o T. E. Lawrence¹².

Y más adelante precisa que aspira a:

Un *Journal* como el de Gide, enteramente de vigilia, sin rastros de sueño. Ay, este cuaderno es la jaula de los monstruos; y afuera está Buenos Aires¹³.

A los subgéneros del diario de lecturas, de escritura y de viajes, hay que añadir otro más específico, con aparente escasa tradición en las literaturas hispánicas: el cuaderno o diario de sueños¹⁴. Esta modalidad recorre los textos diarísticos -ficionales o no-, donde quedan consignados los sueños, aunque no sea de manera sistemática salvo en el *Cuaderno de Zihuatanejo* en 1980. Dos sueños fechados en 1958 aparecen en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* como el hermético origen de la novela¹⁵. En algunos textos diarísticos narrativos también relata sueños, especialmente significativos, por premonitorios, los de la protagonista del relato “Lejana. Diario de Alina Reyes”.

Ahora bien, lo habitual en Cortázar, como en el resto de su obra, es desbordar y volver a barajar los géneros y variantes, como etapa inevitable en aras de la renovación de la literatura (“aprender a desescribir”)¹⁶. Es por ello que estas subespecies

¹¹ Dice al respecto Andrés Fava en la novela *El examen*: “Además las lecturas; fue la época en que leí por primera vez a Cocteau, tenía diecinueve años y voy y la emboco con *Opium*. Ahora te lo digo en francés, pero entonces no me daba corte, conseguí por poca plata la edición española. No te imaginas lo que fue aquello. De la litada, que había sido el primer tirón de lo absoluto, zas me hundo en Cocteau. Algo increíble, semanas de no peinarme, de hacerme llamar idiota por mi hermana y mi madre, meterme en los cafés durante horas para que el ambiente neutro favoreciera mi soledad. Cada frase de Jean, ese filo de vidrio entrándote por la nuca. Todo me parecía mierda líquida al lado de eso. Fíjate que no hacía dos años que yo leía a Elinor Glyn, pibe. Que Pierre Loti me había hecho llorar, me cago en su alma japonesa. Y de golpe me meto en ese libro que además es un resumen de toda una vida, pero de una vida allá, me entiendes, donde a los diecinueve años ya no eres el pelotudo porteño”, *id.*, p. 180. *Cfr.* Un relato muy similar en el libro de entrevistas con Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 67.

¹² *Op. cit.*, p. 329.

¹³ *Id.*, p. 354.

¹⁴ Patricio PRON señala la escasa fortuna del género en español, en comparación con las literaturas en alemán o en inglés, en el prólogo de su propio “Libro de sueños”, donde, por otra parte, señala a Cortázar como uno de sus precursores hispánicos: *Traumbuch*, Salamanca, Delirio, 2021, p. 17.

¹⁵ Ver el conocido artículo de Ana María BARRENECHEA, “La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 10, 1979: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/11>.

¹⁶ Ver Kevin PERROMAT “Escribir desescribiendo una literatura sin trampa. Testimonios de un aprendizaje literario exitoso y contraproducente”, en J. P. BARNABÉ, K. PERROMAT (eds.), *Julio*

discursivas acaban invariablemente entrecruzándose como puede claramente percibirse en el cuadro siguiente:

Obra	D. íntimo	D. de sueños	D. de escritura- lecturas	D. de viajes
<i>El diario de Andrés Fava</i> (1950)	X	X	X	----
“Lejana. Diario de Alina Reyes” (1951)	X	X	X	X
<i>Cuaderno de bitácora de Rayuela</i> (1958-1961)	----	X	X	----
<i>Corrección de Pruebas en Alta Provenza</i> (1972)	X	X	X	X
<i>Cuaderno de Zihuatanejo</i> (1980)	X	X	X	X
“Diario para un cuento” (1983)	----	----	X	----
<i>Los astronautas de la cosmopista</i> (1983)	X	X	X	X
“Minidiario” (1983)	X	----	----	X

De hecho, en la mayoría de los casos, las principales subespecies se encuentran activas en mayor o menor grado simultáneamente¹⁷. Incluso cuando hay excepciones, estas son relativas, puesto que la intergeneridad se mantiene latente en la gran mayoría de los casos, a la que se le añade la posibilidad de una ficcionalización adicional¹⁸. Como afirma Cortázar al inicio del *Cuaderno de Zihuatanejo*: “Nada me sorprendería que dentro de pocas páginas esté de lleno en una novela”¹⁹.

Así también, por ejemplo, si bien es cierto que no tenemos propiamente elementos del diario de viajes o de exploración en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, las connotaciones de la metáfora-alegoría presente en el título, entre el viaje y la aventura, entre escribir la “nueva novela latinoamericana” –como pretendían el autor y los otros miembros del Boom– y percibir nuevas realidades, nuevos mundos, legitiman la publicación del “diario de a bordo” de una de las más exitosas exploraciones literarias modernas.

Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas, París, L’Harmattan/ Indigo-Côté Femmes, 2015, p. 93-126.

¹⁷ Lo que resulta coherente con la poética general cortazariana de la hibridez, de la mixtura, que, en palabras de Saúl YURKIEVICH caracteriza la escritura de Cortázar a partir de *Rayuela*, “Los tanteos mánticos de Julio Cortázar”, in *Suma Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 430.

¹⁸ Luis BELTRÁN ALMERÍA, “Novela y diario”, in Luisa RODRÍGUEZ SUÁREZ, David PÉREZ CHICO (eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, p. 9-19.

¹⁹ *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 13.

La escritura como diario de exploración

Cortázar culmina el despliegue de la caracterización de la literatura como exploración y del escritor, entendido como verdadero artista, como aventurero, mediante la publicación de *Los astronautas de la cosmopista*, pocos meses antes de su muerte. Así es presentado el objeto del libro:

Junto con mi esposa Carol Dunlop, igualmente escritora, estudiamos la posibilidad de una «expedición» un tanto alocada y bastante surrealista, que consistiría en recorrer la autopista entre París y Marsella [...] empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París-Marsella sin salir jamás de la autopista.

Aparte de la pequeña aventura que esto representa, tenemos la intención de escribir paralelamente al viaje un libro que contaría en forma literaria, poética y humorística las etapas, acontecimientos y experiencias diversas que sin duda nos ofrecerá tan extraña expedición²⁰.

Ahora bien, la ecuación viaje y literatura es un lugar común en la obra de Cortázar desde sus inicios, más allá de sus textos diarísticos, y tiene sus orígenes en las lecturas juveniles y la preferencia por los poetas románticos, parnasianos y simbolistas franceses y anglosajones. Andrés Fava, en su diario, ya evocaba a Rimbaud, para declararse un “escritor ambulatorio”²¹ y afirmar tajantemente que “[l]o cierto es irse. Quedarse es ya la mentira, la construcción”. En la estela de la “*Invitation au voyage*” de Baudelaire, como una idea constante que atraviesa la producción cortazariana, partir, desplazarse mediante la escritura implica asumir nuevas identidades, espacios alternos, posibilidades ilimitadamente más ricas que las tristes “vidas de diario” consignadas en los textos más predecibles del género.

No es de extrañar, por lo tanto, que la noción de poema como “diario de viaje” – donde la experiencia creativa (*experimento*) es equiparada a un “desplazamiento” (mediante la lectura o la escritura), siendo el texto simultáneamente la evidencia del procedimiento, su exposición y el resultado del mismo– abunda en todo tipo de textos cortazarianos. Aparece, por ejemplo, en un temprano ensayo sobre Rimbaud (1941):

Parece como si, aun en posesión de la llave, él se lanzara hacia afuera por la ventana. Los poemas, a partir de entonces, son diarios de viaje. ¡Y qué viaje!²²

La expresión vuelve a ser utilizada por Cortázar en «La urna griega en la poesía de John Keats», ensayo temprano de 1946, que precedería al importante *Imagen de John Keats* (1952) –extenso texto crítico heterodoxo que también fue publicado de manera póstuma, y que el autor pensó titular “Diario para John Keats”²³–, donde se señala que el valor de su poética reside también en su ubicua versatilidad nómada:

contaba Keats con la admirable –y angustiosa– característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. [Keats tenía] conciencia de esa ubicuidad disolvente –que abre al poeta los accesos del set y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje²⁴.

²⁰ Julio CORTÁZAR, Carol DUNLOP, *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella* [1983], Madrid, Alfaguara, 2016, p. 17-18.

²¹ *Op. cit.*, p. 369; anteriormente había calificado a Rimbaud de “poeta ambulatorio”, p. 328.

²² Saúl YURKIEVICH, Gladis ANCHIERI (eds.), *Obras completas III. Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 143.

²³ Saúl YURKIEVICH, Gladis ANCHIERI (eds.), *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 772.

²⁴ En este ensayo temprano de 1946, Cortázar cita a continuación a Keats para ilustrar su lectura –la que denominará posteriormente en *Imagen de John Keats* “La carta del Camaleón” –: “Un poeta es lo menos

Y reaparece, por dar un último ejemplo de los numerosos posibles, en una reseña de 1950 sobre la novela de Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego*, donde además de meditar sobre la productividad narrativa del recurso del “diario de ficción” (mediante el cual “se anulan los “hiatos del tiempo”), compara la novela muy elogiosamente con la *Aurélia* de Gérard de Nerval, a través de la misma ecuación escritura-viaje:

Todo esto aparece reunido por la falsa continuidad que dan las páginas de un diario, donde se anulan los hiatos del tiempo puesto que el lector lo devora en una lectura continua (basta un viaje de Retiro al Tigre para leer *Aurelia*, diario de un viaje infinito)²⁵.

En el sistema cortazariano, la literatura “deambulatoria” se traduce por una escritura errante, en el doble sentido, de vagar sin rumbo preconcebido y en el de reivindicar el desvío, el error, los resultados inesperados; el azar, en definitiva, como procedimiento eficaz, legítimo y orientador de los destinos artísticos. De este modo, sobre la intención al escribir el *Cuaderno de Zihuatanejo*, Cortázar afirma al final del texto:

Solamente quisiera decir que su escritura obedeció a un tanteo en el *no man’s land* de esas atmósferas extraverbales que rondan al escritor en el umbral de un texto nuevo. Arrimos, rounds de estudio, pseudópodos lanzados a un contenido imprevisible y en todo caso irreductible a la razón, al plan, a la voluntad de novelar, de contar²⁶.

Se expresa aquí la reiteración de la lógica hermética propia de lo aleatorio, la inexistencia final de casualidades –es decir la existencia de *lógicas* no causales–, tan evidente en las reglas internas a *Rayuela*, y reivindicadas gozosamente en uno de los últimos “diarios de viaje”, el más desarrollado y prominente, *Los autonautas de la cosmopista*:

Al principio, y en plena inocencia de autopistenses ordinarios (ni siquiera éramos dueños del mapa Michelin de las autopistas) establecimos la siguiente regla del juego: Un paradero diario, la obligación de no salir de la autopista entre París y Marsella, y un libro a escribir que por un lado incorporaría todos los elementos científicos, las descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas sin las cuales dicho libro no tendría un aire serio; y por otro lado contendría un libro en cierto modo paralelo, que escribiríamos siguiendo las reglas de un juego de azar cuyas modalidades quedaban por establecer²⁷.

La paradoja resulta del énfasis en la aparente antinomia entre las reglas (estrictas) y el azar (ausencia de reglas), siendo aquellas, por añadidura, siempre susceptibles de ser modificadas o especificadas en el curso del viaje, en el mismo proceso de escritura/lectura. Este procedimiento (relativamente habitual en los libros de Cortázar, en los diferentes géneros que practica y desborda más patentemente desde la publicación de *Rayuela*) se intensifica en los textos diarísticos debido a su estatus particular dentro de los contratos de lectura genéricos. Si el primer lector de un diario

poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia –y llenando– algún otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, así como hombres y mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en torno suyo un atributo inmutable; el poeta no, carece de identidad. Ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios”, Jaime ALAZRAKI (ed.), “La urna griega en la poesía de John Keats”, in *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 28.

²⁵ *Obras completas III. Obra crítica, op. cit.*, p. 266.

²⁶ *Op. cit.*, p. 45-46.

²⁷ *Op. cit.*, p. 36-37.

íntimo es por definición el propio autor, este tiene prerrogativas frente a los siguientes *consumidores* de la obra. De ahí que Cortázar insista tanto en reforzar su figura –y prerrogativas– de autor, y en interpelar directamente al lector en los textos que supuestamente escribe para sí mismo:

¿Usted todavía está leyendo esto, aguantando esto? Si es mi derecho escribirlo porque me hace bien y sobre todo me parece bien, usted en cambio (no es necesario terminar la frase, quizás tres cuartas partes de las frases de la literatura podrían haberse cortado sin pérdida, muy al contrario porque el inteligente lector (corte)²⁸.

Textos diarísticos, aceptación y ejercicio de autoridad de la figura pública

Es notorio que a medida que crecía su prestigio y legitimidad en el campo de las letras hispanoamericanas (e internacionales), Cortázar no sólo incrementó sus intervenciones públicas de carácter político (esencialmente sobre las dictaduras en Argentina y la violación de los derechos humanos, y las revoluciones cubana y nicaragüense), sino que además salpicó sus textos literarios con manifestaciones de su figura de autor: voz autorial y autorizada que incorpora comentarios personales a las narraciones, realiza confesiones (más o menos) íntimas, o interpela directamente al lector en tanto que voz autorial –como en la cita anterior–, invoca elementos de obras previas (sirva de ejemplo la ubicuidad intergenérica de los “cronopios” que proliferan en textos distintos a las narraciones agrupadas en ese rubro), etc.

El propósito es triple y pasa en buena parte por los objetivos postulados por la Nueva literatura hispanoamericana, enunciados a partir de principios de los años sesenta reiterada y coordinadamente²⁹ por el propio Cortázar y otros compañeros del denominado Boom (Vargas Llosa, C. Fuentes, G. García Márquez): 1) Renovar el lenguaje literario; 2) Intervenir en la realidad político-social latinoamericana mediante y gracias a la literatura; y 3) la creación de un público lector exigente, cómplice a la altura de la complejidad de las experiencias literarias propuestas por las nuevas formas literarias. A este respecto, el corpus diarístico de Cortázar es extremadamente esclarecedor en varios sentidos.

En primer lugar, si consideramos las fechas, así como el carácter inédito o póstumo de la publicación de cada texto, podemos observar una evolución desde una primera reticencia a las convenciones del género (“para escribir un diario hay que merecerlo”), expresada insistentemente por el *alter ego* de Andrés Fava en su diario (“acabaré hablando journalese”), hasta la reivindicación plena en los textos finales (“[porque] es mi derecho escribirlo, porque me hace bien y sobre todo me parece bien”). Bien es cierto que, a diferencia del diario perdido del viaje a Chile de juventud, Cortázar nunca descartó completamente la publicación del *Diario de Andrés Fava*, e incluso propuso fragmentos para ser publicados en revistas³⁰, pero este texto terminaría siendo publicado, al igual que la novela contemporánea, después de su muerte. En el mismo sentido parece incidir el proceso de publicación del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*; de cuaderno de notas-borrador para uso personal, posteriormente Cortázar hace

²⁸ *Cuaderno de Zihuatanejo*, op. cit., p. 32-33.

²⁹ Para una visión del carácter cooperativo de las iniciativas renovadoras de los miembros del Boom, resulta interesante consultar la recopilación de correspondencia entre los cuatro principales miembros: Julio CORTÁZAR, Carlos FUENTES, Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, Mario VARGAS LLOSA, C. AGUIRRE, G. MARTIN (eds.), Madrid *Las cartas del Boom*, Alfaguara, 2023.

³⁰ Carta del 21/04/1952 a Eduardo Jonquières y María Rocchi, *Cartas. Vol. I 1937-1954*, op. cit., p. 371.

entrega del mismo a Ana María Barrenechea y autoriza su difusión como mejor le parezca a la estudiosa argentina con fines críticos y, finalmente, acabará siendo publicado póstumamente.

Por el contrario, la utilización de la forma diarística más estrictamente al servicio de la narración (en los relatos “Lejana. Diario de Alina Reyes” y “Diario para un cuento” o la crónica “Minidiario”) parece dejar el camino expedito para la publicación, como si la potencialidad del recurso (“un viaje infinito”) legitimase el uso derivado (ficcional) del diario personal. En un artículo sobre la vigencia de las formas diarísticas en la literatura argentina contemporánea, Daniel Meda Gancedo ha señalado el carácter seminal de la novela de Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), que lo emplea de manera innovadora³¹. Mesa Gancedo explica la oportunidad y el éxito de la iniciativa de Bioy en un momento de agotamiento de tanto las estéticas realistas, como de las experiencias vanguardistas. El recurso a la narración indirecta mediante las formas diarísticas en primera persona permitiría superar las oposiciones tradicionales entre perspectiva realista y psicologista, narración de acción y relato digresivo (metadiscursivo, intergenérico), formas literarias convencionales y experimentación narrativa³². Es significativo que, al final de su carrera, en 1983, en su último libro de relatos, *Deshoras*, Cortázar rinda un homenaje “profesional” en “Diario para un cuento” a Bioy empleando precisamente la forma del diario personal: “a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares”³³.

Otro aspecto que ayuda a comprender la apuesta cada vez más explícita por los subgéneros diarísticos, radica en la consolidación de su posición dentro del campo de las letras; esta apuesta se ve reflejada por la proliferación de textos explícitamente adscritos al género en la última etapa de la escritura cortazariana (*Corrección de pruebas en Alta Provenza*, en 1972; *Cuaderno de Zihuatanejo*, en 1979; “Diario para un cuento”, *Los astronautas de la cosmopista*, “Minidiario”, los tres en 1983). Cortázar utiliza su figura de autor, su capital literario acumulado, como material creativo, ahondando en la tradicional duplicidad de escritos memorialísticos, su carácter inevitablemente figurado, ficcional, a pesar de toda la sinceridad invocada inherentemente a través de la utilización de la primera persona. Un ejemplo característico de este uso contradictorio y heterodoxo de la forma diarística en primera persona lo encontramos en el final del cuaderno de bitácora de *Los astronautas...*, donde Cortázar, único superviviente de la expedición, tras la repentina muerte de Carol Dunlop, debe asumir el final del relato, violando y respetando, una vez más, las reglas inherentes del mismo (de ahí esa tercera persona que substituye a la primera del plural de un diario personal ejecutado hasta ese momento, sin embargo, a cuatro manos):

Lector, tal vez ya los sabes: Julio, el Lobo, termina y ordena solo este libro que fue vivido y escrito por la Osita y por él, como un pianista toca una sonata, las manos unidas en una sola búsqueda de ritmo y armonía³⁴.

Esta doblez ficcional, se refuerza por la estructura misma del libro. Así, en un relato interpolado regularmente entre las entradas diarísticas de *Los astronautas de la*

³¹ “La ficción diarística en la Argentina del siglo XXI”, in A. GALLEGU CUIÑAS, *Entre Argentina y España. El espacio trasatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana, 2012, especialmente p. 105-106.

³² *Id.*, p. 137.

³³ *Obras completas, III, op. cit.*, p. 1015.

³⁴ *Op. cit.*, p. 367.

cosmopista, los personajes se cruzan repetidamente con los viajeros escritores, convertidos doblemente en personajes de ficción:

Los miré muy bien, te aseguro que son reales y que no tienen nada de raro, como no sea que se les veía un aire un poco más feliz de lo normal, pero ésa no es una razón para juzgarlos. Pagaron con la tarjeta Visa y todo, y se fueron tomados de la mano. Los vi atravesar el gran parking en dirección del motel, y después de lo que sucedió el otro día, prefiero no seguir pensando y detenerme aquí. Eusebio, ¿tú crees posible que esa gente no haya salido de la autopista desde la primera vez que los vi? No puedo decirte exactamente por qué, pero tengo la impresión de que no van a ninguna parte. Pero entonces, ¿qué hacen en la autopista?³⁵

Por otra parte, al compromiso político, creciente a partir de los años sesenta, y la utilización de su imagen pública con fines de concienciación ideológica o crítica³⁶, se suma a una creciente confianza en sus capacidades literarias y en la viabilidad de sus preferencias y propuestas estéticas. Esto le permite a Cortázar considerarse legitimado para establecer sus propias reglas y valores en el juego literario en tanto actor (autor) dotado del prestigio y la figura de autor suficientes para subvertir el modelo sistémico³⁷. De este modo, si de modo general el acto de la entrega del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* puede ser leído como una forma de orientar las lecturas posibles de la novela (subrayando por ejemplo su estructura y el carácter irracional -onírico- de su motivación primera), Cortázar no dudará en los siguientes “diarios” en pronunciarse más claramente contra algunas interpretaciones y análisis de sus obras; incluso lo hará, como en el caso del *Libro de Manuel*, de manera preventiva en *Corrección de pruebas en Alta Provenza*:

[...] una cosa estaba clara, la tremenda confusión del principio del libro, esa imposibilidad que sigo teniendo de armar una novela hasta que ella misma lo decida, y a veces le cuesta. [...] 62[, *modelo para armar*] o el tanteo en plena oscuridad, ahí sí que llevó un rato que los niños se pusieran en fila, todavía me lo reprochan en diversos departamentos hispánicos de otras tantas universidades donde por lo visto los autores de tesis preferirían un poco más de divina proporción³⁸.

Los textos diarísticos comparten esta dimensión pragmática para controlar la recepción y valoración de sus textos con otros textos autodiegéticos cortazarianos –

³⁵ *Op. cit.*, p. 255-256.

³⁶ “Entre *Rayuela* y *Libro de Manuel* pasaron aproximadamente doce años. *Libro de Manuel* fue escrito hacia 1970, terminado en el 71-72 y publicado en Buenos Aires a comienzos de 1973. Esos doce años fueron una época que viví muy intensamente porque significó lo que alcancé a decir hace un momento: un poco la transición que se da en muchos hombres –y en muchos hombres escritores además– de un mundo estetizante y sobre todo excesivamente individualista a una toma de conciencia que podemos llamar histórica y que significa simplemente descubrir que no estamos solos y que formar parte de núcleos que podemos llamar sociedades o pueblos supone automáticamente una responsabilidad cuando se es un ser pensante y en algunos casos se tiene un contacto e incluso una influencia con lectores, oyentes o espectadores, según las manifestaciones artísticas o literarias de que se trate”. *Clases de literatura. Berkeley 1980*, Madrid, Alfaguara, 2013, p. 235.

³⁷ “Si les he contado esto –e insisto en que he hecho un poco de autobiografía, cosa que siempre me avergüenza– es porque creo que ese camino que seguí es extrapolable en gran medida al conjunto de la actual literatura latinoamericana que podemos considerar significativa. En el curso de las últimas tres décadas la literatura de tipo cerradamente individual que naturalmente se mantiene y se mantendrá y que da productos indudablemente hermosos e indiscutibles, esa literatura por el arte y la literatura misma ha cedido terreno frente a una nueva generación de escritores mucho más implicados en los procesos de combate, de lucha, de discusión, de crisis de su propio pueblo y de los pueblos en conjunto”, *Clases de literatura*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ *Corrección de Pruebas en Alta Provenza*. Prólogo de Juan VILLORO, Madrid, México, RM, 2012, p. 23-24.

como pueden ser las “autoentrevistas”³⁹—, así como con los libros de entrevistas o las clases magistrales impartidas en diferentes establecimientos universitarios, mesas redondas, conferencias, discursos. El control de la lectura y de la recepción se realiza de diferentes maneras; puede tratarse de justificar determinadas opciones que podrían contravenir valores sistémicos (coherencia formal, la autonomía de obra artística) como sucede en el caso del *Libro de Manuel en Corrección de pruebas...*:

[...] han pasado dos años desde que empecé el libro y en esos dos años hubo guerras, triunfos, hospitales (incluso para mí y dos veces), y que en los últimos meses corrí una especie de carrera contra el reloj porque la regla del juego envejecía prodigiosamente el libro y era al revés de los buenos vinos, si no lo terminaba se iba a agriar, sólo serviría para lectores literarios, gentes que todavía creyeran en valores perennes con exclusión de la violenta circunstancia cotidiana. Por todo eso tuve que autoescupirme del libro sin esperar más y bien que se nota, pero las cosas tienen su precio y mejor Manuel feo y vivo que Manuel hermoso y muerto, aparte de que no soy yo el que decidirá estas cosas en el último análisis⁴⁰.

En otras ocasiones, se trata de una suerte de *captatio benevolentiae* posmoderna, donde la *work in progress*, la justificación del tanteo (“la tremenda confusión”, “el no man’s land”), del derecho al error en el momento de la escritura substituyen el horizonte ortodoxo de la obra completada (e inmejorable):

[...] ¿cómo vamos a proceder? Aparte de las reglas fundamentales del juego, no tenemos la menor idea. Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión.

¿Habrà que obligarse a trabajar? Ahora que estamos de lleno en la cosa, nos damos cuenta de que lo que fue concebido como una aventura podría vivirse demasiado fácilmente como un simple mes de vacaciones. La súbita falta de teléfono, de correo, de obligaciones, etc., cuenta mucho desde luego. Por el momento tanteamos en la sorpresa de haber partido verdaderamente; por lo demás sería una fanfarronada pretender que estamos absolutamente seguros de resistir durante treinta y tres días. Sea como fuere, y antes de abrir con alguna nerviosidad nuestras máquinas de escribir, hemos echado el tarot, pensando descubrir gracias a él algunas líneas del juego y pensando asimismo que en cierto sentido veríamos las grandes líneas del viaje⁴¹.

En suma, a medida que Cortázar se consolida en el campo de las letras hispánico e internacional, se refuerza en su escritura el recurso a géneros diarísticos, multiplicando sus funciones y variedades. De una manera harto coherente, la exploración de los discursos diarísticos y otros géneros autoficcionales recorre toda la producción cortazariana, desde los inicios reticentes y metaficcionales, hasta la etapa final donde escribe desde una posición en la que la aceptación y control de la asentada figura de autor le permite asumir plenamente las formas más directamente autodiegéticas, a la vez que consigue orientar crítica y lectores a los horizontes de lectura deseados: señalando motivaciones y nexos entre textos diferentes; legitimando en definitiva sus opciones poéticas. En el camino, Cortázar habrá logrado su objetivo inicial de desbaratar otra vez los límites genéricos y habrá contribuido a iniciar una tradición discursiva que no dejará de tener un especial eco en las primeras décadas de este siglo, sin lugar a dudas, en las que lo heterodoxo se ha convertido en lo convencional, en los

³⁹ Ver de Ana GALLEGU CUIÑAS, “Cortázar legitima a Cortázar: ‘entrevistas ante el espejo’”, in J. P. BARNABÉ, K. PERROMAT (eds.), *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, París, L’Harmattan/ Indigo-Côté Femmes, 2015, p. 185-207

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 22.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 61.

caminos trillados de la diarística posmoderna y contemporánea, dominada por los “discursos del yo”⁴², más o menos sinceros o imaginativos.

⁴² Daniel MESA GANCEDO, *op. cit*, p. 136-137.

Bibliografía

- BARRENECHEA, Ana María, “La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 10, 1979, URL: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/11/>.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, “Novela y diario”, in Luisa RODRÍGUEZ SUÁREZ, David PÉREZ CHICO (eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, p. 9-19.
- CORTÁZAR, Julio, *Clases de literatura. Berkeley 1980*, Madrid, Alfaguara, 2013.
- , *Cartas. Vol. I 1937-1954*, Aurora BERNÁRDEZ, Carles ÁLVAREZ (eds.), Madrid, Alfaguara, 2012.
- , *Cartas. Vol. IV 1969-1976*, Aurora BERNÁRDEZ, Carles ÁLVAREZ (eds.), Madrid, Alfaguara, 2012.
- , *Corrección de Pruebas en Alta Provenza*, Prólogo de Juan VILLORO, Madrid, México, RM, 2012.
- , *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- , *La vuelta al día en 80 mundos* [1966], 2 vols. México D.F., Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- , in Saúl YURKIEVICH, Gladis ANCHIERI (eds.), *Obra crítica. Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- , *Obras completas II*. Barcelona, RBA, 2006.
- , *Obras completas III*, Barcelona, RBA, 2006.
- , in Saúl YURKIEVICH, Gladis ANCHIERI (eds.), *Poesía y poética. Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- , in Jaime ALAZRAKI (ed.), *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- , *El cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- , FUENTES, Carlos, GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, VARGAS LLOSA, Mario, *Las cartas del Boom*, Carlos AGUIRRE, George MARTIN (eds.), Madrid, Alfaguara, 2023.
- , PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras* [1984], Madrid, Alfaguara, 1997.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana, “Cortázar legitima a Cortázar: ‘Entrevistas ante el espejo’”, in Jean-Philippe BARNABÉ, Kevin PERROMAT (eds.), *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, París, L’Harmattan/ Indigo-Côté Femmes, 2015, p. 185-207.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, 2ª ed. París, Seuil, 1996.
- MESA GANCEDO, Daniel, “La ficción diarística en la Argentina del siglo XXI”, in A. GALLEGO CUIÑAS, *Entre Argentina y España. El espacio trasatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana, 2012, p. 101-141.
- PERROMAT, Kevin, “Escribir desdescribiendo una literatura sin trampa. Testimonios de un aprendizaje literario exitoso y contraproducente”, in Jean-Philippe BARNABÉ, Kevin PERROMAT (eds.), *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, París, L’Harmattan/ Indigo-Côté Femmes, 2015, p. 93-126.
- PRON, Patricio, *Traumbuch*, Salamanca, Delirio, 2021.

SILVA-CACÉRES, Raúl, *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, París, L'Harmattan, 1996.

YURKIEVICH, Saúl, “Los tanteos mánticos de Julio Cortázar”, in *Suma Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 424-430.