

## **JULIO CORTÁZAR/ DANIEL DEVOTO: PROYECCIONES LITERARIAS DE SU AMISTAD EN *IMAGEN DE JOHN KEATS***

**Víctor Gustavo Zonana**

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

### ***Introducción***

En la trayectoria literaria de Julio Cortázar, su amistad con Daniel Devoto tuvo un papel fundamental, tanto en su formación como escritor como en lo relativo a su posicionamiento en el campo literario argentino. Esta amistad se desplegó en un espectro muy amplio de actividades, implicó la puesta en marcha de emprendimientos conjuntos y dio lugar al desarrollo de polémicas que permitieron el despliegue de concepciones poéticas.

Biógrafos como Mario Goloboff (1998), Eduardo Montes-Bradley (2004) y Jaime Correas (2004) han destacado el vínculo con diverso grado de exhaustividad. Un examen más detenido sobre la significación del mismo en la emergencia de la escritura cortazariana ha sido realizado por Daniel Mesa Gancedo (1998) en un estudio pionero. Posteriormente, en un volumen dedicado a la poesía lírica de Daniel Devoto, he profundizado en los orígenes y el desarrollo de esta amistad (Zonana, *Arte...*). Me interesa ahora continuar esta indagación a partir del análisis de su proyección literaria en *Imagen de John Keats*. En este “(...) hermoso libro suelto y despeinado, lleno de interpolaciones y saltos y grandes aletazos y zambullidas (...)” (Cortázar, *La vuelta...* 209), Daniel Devoto aparece como erudito y como poeta. Mediante este doble perfil, contribuye en la definición del ethos autorial<sup>1</sup> presente en el volumen y, paralelamente, en el desarrollo de los principios poéticos y las apreciaciones críticas expresadas por Cortázar.

Para examinar con detalle la funcionalidad del diálogo con Devoto en *Imagen...* la exposición que ofrezco a continuación se ordena en los siguientes apartados. En primer lugar, presentaré a Daniel Devoto y realizaré una síntesis de sus relaciones con Julio Cortázar. En segundo, haré una caracterización de

*Imagen de John Keats* en cuanto al género, al contenido y a la presencia en sus páginas del campo lírico argentino del '40. Por último, analizaré las referencias a Daniel Devoto como estudioso y como poeta e intentaré reconocer su sentido en cada apartado concreto. Espero que este análisis contribuya en la comprensión del libro escogido y en el conocimiento de una etapa inicial en la trayectoria literaria cortazariana.

### ***Presentación de Daniel Devoto***

Daniel Devoto nació en Buenos Aires el 25 de diciembre de 1916, y fue el hijo menor de seis hermanos.<sup>2</sup> Se casó con Mariquiña del Valle-Inclán - hija del escritor - a quien conoció en Argentina gracias a Enrique Molina<sup>3</sup> y con quien vivió en Francia en su departamento del número 25 de la rue Jussieu en París y en Hendaye. Falleció en el hospital de esa ciudad, el 20 de noviembre de 2001.

Sus estudios musicales y literarios sistemáticos y, paralelamente sus actividades artísticas, comienzan hacia mediados de la década del '30 y se multiplican hasta el año 1952, en el que al obtener una beca del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia, se establece primero temporaria y luego definitivamente en ese país. Ya en Francia, la actividad se concentra en las áreas de la investigación literaria y musicológica. Si bien, tal como él mismo lo señalara, la dispersión de sus múltiples actividades demoró el término de sus estudios universitarios, determinó sin embargo su perfil: "A la manera de un sabio renacentista, Daniel Devoto fue filólogo, crítico, bibliógrafo, traductor, poeta, musicólogo y ejecutante, todo ello en alto grado de perfección", comenta José Luis Moure (309).

Como músico, se formó bajo la tutela de Julio Perceval, Jacqueline Ibels<sup>4</sup> y posteriormente con Jane Bathori<sup>5</sup> en interpretación musical, y Juan Carlos Paz en composición. Formó parte de la agrupación Nueva Música, creada por Paz en 1937, para la divulgación de tendencias como "(...) el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y luego la música electrónica en nuestro medio" (Suárez Urtubey 106), así como las composiciones de sus integrantes.

Gracias a la recomendación de Perceval, se desempeñó como profesor de Estética e Historia de la Música, entre 1944 y 1945, en el por entonces Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la recientemente fundada Universidad Nacional de Cuyo.

Fue concertista, compositor y traductor de obras de referencia fundamentales.<sup>6</sup> Realizó estudios sobre los cancioneros, el arte de los vihuelistas españoles, los instrumentos medievales, la música popular española e hispanoamericana, las danzas renacentistas como la zarabanda, la música contemporánea.

Su perfil literario se desarrolló en la Universidad de Buenos Aires entre 1935 y 1951. Allí fue delegado estudiantil por la minoría en 1939. Participó en

la edición de Péñola, como Secretario de Redacción junto a Josefa E. Sabor, desde 1937 hasta 1939<sup>7</sup> y luego de Verbum, (nueva época) dirigida por Carlos A. Fayard, y cuyo Cuerpo de Redacción integró junto a Aurora Bernárdez, Antonio Pagés Larraya y Eduardo Prieto (Lafleur Provenzano y Alonso 187).

La Universidad permitió el encuentro con amigos como Alberto Salas, Josefa Sabor, Olga Orozco, Atilio del Soldado, entre otros. En el Instituto de Filología Hispánica de la UBA, conoció a sus maestros María Rosa Lida y Alonso Zamora Vicente; fue director de esa prestigiosa institución entre 1938 y 1941 (Zuleta 141). Desde sus primeros ensayos publicados en 1938, se observa que la obra crítica y teórica de Devoto se concentra en una serie de intereses relacionados: la literatura española y francesa medieval, la española del siglo de oro, el folklore, la poesía y el habla tradicional, la interacción en la poesía tradicional entre texto verbal y música, las fórmulas de transmisión tradicional y su pervivencia en la literatura universal de todos los tiempos, la forma poética – fenómenos como la estructura del verso o la rima –, la literatura contemporánea española, hispanoamericana y argentina. En sus trabajos se advierten una voluntad de actualización permanente, la exhibición de un bagaje de conocimiento a la vez enciclopédico pero profundo y una severísima actitud crítica que comienza por ser autocrítica y responde a una férrea voluntad de precisión.

Los estudios literarios se profundizarán ya instalado en Francia en 1952 con la beca del Ministerio de Asuntos Extranjeros que pudo renovar en 1953. Gracias a Marcel Bataillon ingresó al Centre National de la Recherche Scientifique (Moure 313): hacia fines de 1953 como pasante y luego como “Attaché de Recherche”, “Chargé de Recherche” en 1956, “Maître de Recherche” en 1960, hasta llegar ser “Directeur de Recherche (Classe Extraordinaire)”. En el marco de su actividad como investigador del CNRS, realizó el inventario y reunió en el fichero HISPÁNICA, la descripción bibliográfica de todas las obras hispánicas anteriores al siglo XIX que se encuentran en las grandes bibliotecas parisinas: Nacional, Mazarine, Sorbonne y Sainte Genviève. Fue profesor en el Institut Hispanique, en la École Normale Supérieure de la rue d’Ulm, en Paris XIII, en el Instituto de Musicología de Poitiers.

Junto con el rol de estudioso de la literatura y la música, Devoto desarrolló además el perfil de creador literario. Nunca se consideró a sí mismo un escritor con todas las letras, ya que estimaba que los verdaderos poetas de su generación eran Olga Orozco, Enrique Molina y Eduardo Jorge Bosco. Desde 1938 hasta 1951 mantuvo un pudoroso desinterés en su obra de creación y esta actitud de reserva se acentuó con su radicación en Francia. Su obra lírica comprende *Tres canciones* (1938), *Aire dolido* (1940), *Las elegías de Empalme* (1940), *El arquero y las torres* (1940), *Canciones de la azotea* (1943), *Libro de las fábulas* (1943), *Canciones contra mudanza* (1945), *Canciones despeinadas* (1947), *Dos rondeles con maderas del país* (1948), *Canciones de verano* (1950), *Fragmentos de los cánticos* (1953), *Hexasilabos de los tres reinos* (1959), *Consonancia* (1963), *Cantares de despedida* (1977), *Himno a Nuestra Señora de*

la *Carrodilla* (1978), *De una rosa silvestre* (1979), *Herbulario* (1980) y la *Oda en el día de Santa Cecilia* (1998). Para entender cabalmente esta enumeración, es necesario señalar que Devoto fue un poeta concentrado. Su obra es acotada y está compuesta por algunos libros orgánicamente pensados (*El arquero...*, *Libro de las fábulas*, *Canciones contra mudanza*, *Canciones despeinadas*, *Canciones de verano*, *Fragmentos...* y *Oda...*), plaquetas (*Tres canciones*, *Aire dolido*, *Las elegías...*, *Canciones de la azotea*, *Dos rondeles...* y *el Himno...*) y, ciclos planteados en función de rasgos temáticos, formales o ambos aspectos a la vez (*Hexasílabos...*, *De una rosa...* y *Herbulario*). La obra de creación incluye además la colección de relatos *Paso del unicornio* (1956).

Para completar este perfil es necesario señalar que fue un eficaz animador cultural a través de la organización de recitales poéticos y de la creación del sello editorial Gulab y Aldabador en 1938. Una lista no exhaustiva de las obras publicadas por el sello pone de manifiesto su vitalidad y su papel fundamental en la difusión. Así, bajo la rúbrica del “ángel Gulab” aparecieron *Cinco canciones antiguas de amigo* y *Qasida de la aurora* (1939) de Ricardo E. Molinari, *Las furias y las penas* (1939) de Pablo Neruda, *El mentir de las estrellas* (1940) de Enrique Anderson Imbert, *De los álamos y los sauces* (1940) de Rafael Alberti. Bajo la del “ángel Aldabador” se editaron por ejemplo, las *Obras* (1952) de Eduardo Jorge Bosco. Con la conjunción de los “ángeles Gulab y Aldabador” *Pulso de la tierra* (1940) de Miguel Etchebehere; *Amora* (1941) de Miguel Ángel Gómez; *El arroyo perdido* (1941) de Miguel D. Etchebarne; *Elegías de San Miguel* (1944) de Alfonso Sola González, *Los reyes* (1949) de Julio Cortázar y *Las muertes* (1951) de Olga Orozco. Todas las ediciones aparecieron con grabados y viñetas. Entre los plásticos que se contaron como ilustradores cabe mencionar a Atilio del Soldado, Eduardo F. Catalano, María Luisa Laguna Orús, Beatriz Capra, Enrique Molina y Juan Batlle Planas. Por lo general, las ediciones fueron costeadas total o parcialmente por Daniel Devoto.<sup>8</sup> Prácticamente todas fueron realizadas en la imprenta de Francisco Colombo, circunstancia que garantizaba la calidad de las impresiones y su carácter artesanal.<sup>9</sup>

### ***La amistad entre Julio Cortázar y Daniel Devoto***

Durante su estancia en Mendoza, Daniel Devoto conoció a Julio Cortázar, como él, novel profesor de la Universidad Nacional de Cuyo. Devoto relata el encuentro del siguiente modo:

(...) en un atardecer con ese sol casi horizontal que allí se fabrica, estando yo admirándolo a la puerta del Conservatorio, un muchacho alto dejó la de la Universidad, enfrente, cruzó y me dijo tendiéndome la mano: ‘Usted es Devoto: tenemos varios amigos comunes. Yo soy Julio Cortázar’. Así empezó un afecto largo y una estima literaria aún más duradera, que me convertiría en su primer editor y en su primer comentarista ensolapado (que no solapado). (Devoto. “Mendoza...” 23)

Cortázar había sido designado profesor interino de las cátedras de Literatura Francesa I y II y de Literatura Europea Septentrional (Correas 24). Residió en Mendoza entre los años 1944 - 1945 y en circunstancias similares a las de Devoto, dejó su cargo (interino) hacia fines de ese año.<sup>10</sup>

Numerosos testimonios dan fe de que el afecto personal fue intenso y que la estima literaria fue aún más duradera. Por una parte las dedicatorias a Julio Cortázar de *Canciones despeinadas* y de dos textos de *Paso del unicornio*: el relato “La muerte de la mariscala” y el fragmento “Capricornio” que corresponde a uno de los cierres del libro. La auto-calificación de “primer editor” se refiere concretamente a *Los Reyes*, poema dramático que Devoto elogia con palabras sinceras y elocuentes:

Me es obligatorio proclamar toda mi insidiosa admiración por este diálogo perfecto; necesito decir, no sólo lo que valen para mí estos Reyes, sino lo que significa, para todos los que usamos y amamos nuestra lengua y la queremos rica de matices, este previsto, inesperado, terminante don de belleza (Las hojas, 172).

Lo de “comentador ensolapado”, remite a la solapa de la primera edición de *Bestiario*, cuya redacción le pertenece. El comentario apareció sin firma en la primera edición y con firma en las posteriores. Por otra parte, las obras de Cortázar son, de manera frecuente, canteras para los ejemplos de los fenómenos que Devoto estudia.<sup>11</sup>

En 1949 aparecerá también, en Gulab y Aldabahor la colección “Cuadernos del eco”, labor conjunta de Devoto y Cortázar que incluirá los siguientes títulos: La velada de invierno de Isjak de Mosul: *Relato de las Mil y una noches*; Baltasar Castiglione *La música en El Cortesano*; Gonzalo Fernández de Oviedo, *Pedro Mártir de Anglería, Padre Las Casas* y de Francisco López de Gómara *El areito*; P. Antonio Eximeno *Autobiografía inédita*; Villiers de l’Isle Adam *La sombra de Meyerbeer*, con escolio y versión de Julio Cortázar, un apéndice de Daniel Devoto y un dibujo de Juan Otano.

Un último aspecto interesante de considerar en esta síntesis de las relaciones entre Cortázar y Devoto, es la amable polémica que sostuvieron en torno al jazz. Se desplegó entre 1948 y 1950 en tres artículos. En “El jazz y la música”<sup>12</sup> publicado en la revista *Verbum*, Daniel Devoto consideró el aporte del substrato popular del jazz a la música “clásica” contemporánea (Ravel, Satie, Milhaud, Honegger, Stawinsky, entre otros) y señaló que dicha influencia se verificaba hasta los años ’20 y disminuía sensiblemente después de esa fecha. La respuesta de Cortázar se dio a conocer en la “Carta enguantada a Daniel Devoto” publicada en la revista *9 Artes*.<sup>13</sup> Para Cortázar, la afirmación de Devoto acerca de la disminución del influjo del jazz en la música culta europea, se planteaba de ese modo porque la música culta se mueve en el plano de una estética y para Cortázar, la comprensión del jazz se corresponde más bien con una “poética” (38). Su influjo en la música culta europea hacia fines de la década de 1920 se corresponde con un movimiento que afecta a todas las artes, “una

corriente de liberación humana” que Cortázar denomina “poetismo”. Esta corriente liberadora amalgama las bases creadoras del jazz con los principios emancipadores del existencialismo y del surrealismo en arte. La expansión de estos fenómenos culturales explicaría entonces para Cortázar, el interés por el jazz. Este principio de libertad se manifiesta principalmente en la improvisación. Si bien la improvisación no es privativa del jazz, de acuerdo con Cortázar en él no se manifiesta ni como adorno ni como alarde técnico, sino que es su misma esencia (39). Devoto responde a este argumento eje de la argumentación cortazariana en su “Contracara a uña limpia, a la ‘Carta enguantada a Daniel Devoto’, de Julio Cortázar”, incluida en la colección *Las hojas*, de 1950. En este ensayo, cita el ejemplo de Mozart, artista que improvisa al componer, y aboga por un nuevo clasicismo, “síntesis de una nueva estética de base poética” (191). Este mezuquino resumen de la polémica es pertinente porque anticipa principios de su poética que se darán en *Imagen de John Keats* y que luego se proyectarán en su “Teoría del túnel”. Básicamente, la oposición constante en el pensamiento cortazariano, entre el intelectual y el artista, lo racional y lo vivo o, como se plantea en el marco de los artículos de la polémica, entre estética (propia del creador racional) y poética (propia del creador que se deja llevar por el movimiento improvisador, característico del jazz durante la jam sesión

La figura de Daniel Devoto aparece en distintos pasajes del corpus cortazariano. De manera explícita en *Diario de Andrés Fava*, en el epistolario y muy especialmente en las *Cartas a los Jonquières*. De manera hipotética puede postularse que, veladamente, su figura se alude en textos en donde aparecen referencias lúdicas o paródicas a la ejecución de música clásica como por ejemplo en los cuentos “Lejana” o “Las Ménades”. Antes de analizar cómo se manifiesta en *Imagen...*, es necesario realizar algunos deslindes sobre la índole del volumen.

### ***Caracterización del volumen***

Escrito entre 1948 y 1951,<sup>14</sup> este estudio compendia, junto al interés temprano por la obra del poeta inglés,<sup>15</sup> muchas de las preocupaciones de Cortázar en torno al acto poético, tal como se desarrollan en trabajos críticos anteriores aparecidos en publicaciones periódicas.<sup>16</sup> Asimismo, las reflexiones expuestas en él se proyectan hacia el futuro, ya que son retomadas parcial o totalmente en artículos y libros de edición posterior como “Para una poética” o “Casilla del camaleón”. Se trata de una obra desmesurada por su ambición totalizante y su extensión: en su edición actual, llega hasta las casi seiscientas páginas. La aproximación a la obra de Keats se realiza a través de doce secciones de extensión desigual y un apéndice: la primera “Preludios” tiene una función de presentación del derrotero argumental; las once siguientes se refieren a la poesía; los “Apéndices” examinan una porción de la obra que el crítico considera

“marginal”: los tanteos teatrales *Otón el grande*, *El rey Esteban* y *El gorro* y los cascabeles. Por su parte, las secciones referidas a la lírica poseen una estructura especial en función del enfoque adoptado. La serie I-IX sigue un derrotero que es a la vez crítico y biográfico: el comentario se despliega según la trayectoria vital y poética de Keats. El capítulo X, titulado significativamente “Poética”, interrumpe este esquema ya que en él, a partir de escritos programáticos del poeta inglés, Cortázar efectúa una reflexión de carácter general, cuyo alcance se postula para la poesía de todos los tiempos. El capítulo XI retoma el camino crítico-biográfico y corresponde a los últimos momentos en la vida de Keats.

El esquema esbozado oculta la complejidad del volumen que combina, en función de las formas de enunciación, distintas modalidades genéricas. El libro, aunque posee una estructura orgánica, oscila entre el ensayo (a través del comentario crítico de la obra y de las reflexiones teóricas), la antología (en la selección y traducción de numerosos ejemplos a veces completos), la biografía (en función de la reconstrucción de los hechos más significativos de la vida del poeta hasta su muerte, como instancias explicativas de la obra) y el diario: el recorrido ensayístico se despliega como un proceso paralelo al de escritura del libro y, por ello, aparecen, intercaladas, referencias al ahora de la enunciación, a diálogos mantenidos con amigos personales, a viajes realizados durante la composición, que ofician como recursos necesarios para acceder al sentido de la obra estudiada.

Esta hibridación genérica guarda estrecha relación con el ethos autorial que se diseña en las páginas del libro pero que se destaca, especialmente en la sección “Preludios”. En ella, Cortázar se detiene en explicar el talante del estudio, la forma de exposición que se presenta en él, su posible encuadre genérico y su método de composición. De manera insistente, Cortázar se resiste a aparecer como crítico académico y por ello define su ensayo como “Un libro romántico, aplicado a su impulso [...]. Es decir, un libro de sustancias confusas, nunca aliñadas para el contento del señor profesor, nunca catalogada en minuciosos columbarios alfabéticos” (*Imagen...* 15). Incluso, afirma que su composición no se realiza de manera sistemática sino que obedece a los impulsos de su pluma y que alterna con otras actividades fundamentales como “(...) regalarle a los ojos un entero álbum de Matisse (...)” o disfrutar “(...) mi jugoso mate donde una diminuta selva perfuma para mí” (15). Se diseña así la figura de un crítico-poeta, casi de entrecasa que, por esta condición singular, se siente habilitado a desafiar las normas institucionales del discurso académico científico. De allí que, por ejemplo, el lenguaje no marque la distancia entre el objeto poético y el estudio científico, sino que apele a una reducción de la misma mediante la estrategia de hablar de “(...) un pasado con lenguaje de presente”, estrategia que lo hará “(...) quedar igualmente mal con los cuidatumbas y con los be-bop” (16). Cortázar exhibirá además su condición de políglota al señalar el narcisismo implicado en el empleo de diversas lenguas y la “(...) montañesca abrumación de citas (...)” (16). Sólo que su empleo, propio del género académico, no se va

a regir por la lógica de la argumentación científica, sino más bien por otra de índole estrictamente subjetiva y estética. De allí que las presentes en su trabajo son “(...) las citas que acuden a la memoria por analogías inaprehensibles, que dejan la flor y se vuelven a su nada; los versos sueltos, que brotan como armónicos de un estado de ánimo, de abrir una ventana, de sentir el deseo de una caricia o un color” (17). Esta forma de citar responde a la metodología de trabajo empleada que consiste en “(...) ir paseándome por mi memoria, del brazo de John Keats, y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas” (19). Cortázar insiste en la diferencia entre el profesor investigador y el poeta como crítico<sup>17</sup> más adelante del siguiente modo: “Convinimos con Alberto (Girri) en que una cosa son las influencias y otra correspondencias, y que si las primeras son el pan de Graham de cada día de los profesores, las segundas nos importan a nosotros, los pájaros libres, los que escribimos ‘para sentir, más que para demostrar’” (51). El objetivo de este poeta/ crítico/ pájaro libre no es meramente el estudio de la obra o de la vida de Keats, sino más bien explorar “Una poesía haciéndose, su respiración, su pulso, ese alentar que separa las aguas y entra en el alegre caos del día como la proa o el pájaro” (21). Por ello su trabajo trasciende el comentario de la obra de Keats, se proyecta en el espacio de la poética, vibra con la cuerda de un lenguaje lírico y exhibe su proceso de composición. Como parte de esta exhibición, que permite además resaltar la humildad del crítico y captar la simpatía del lector, la complicidad con otros “poetas de su tiempo” es fundamental. Así, junto a Alberto Girri, aparecen otras voces que se invocan con distintas funciones, de manera más o menos reiterada mediante el procedimiento de la analogía imperceptible. Por ejemplo, Eduardo Lozano, Ricardo Molinari, Eduardo Jonquières, Olga Orozco y Daniel Devoto (51-52). Todos ellos, escritores que guardan alguna secreta afinidad con Keats. Entre las funciones que cumplen la mención de sus personas o sus obras pueden señalarse las siguientes: anticipar el tono y el contenido de los apartados en las que se incluyen, estructurar una sección cuando aparecen como título de la misma, representar el talante o estado espiritual de Keats en distintos momentos de su vida, fortalecer sus propios argumentos.

### ***Las referencias a la persona y la obra de Daniel Devoto***

Daniel Devoto aparece en ocho ocasiones en el volumen. Cortázar realiza referencias a su persona y a su obra. Las referencias atraviesan el ensayo: en la sección Preludios, se lo menciona en el capítulo “We band of brothers”; el resto de las apariciones corresponde a las secciones dedicadas al estudio de la vida y la lírica de Keats: “Panoplia” de la sección “Sueño y poesía”; “Derecho viejo”, de “El año de Endimión”; “Mochila y brújula”, de “Viaje y retorno”; “Puentes y caminos”, “El rabadomante” y “Canta un pájaro”, de “Las odas”; por último, en “Hiperión”, de la sección “Titanomaquia”. Es, por ello, el más citado de los



poetas argentinos de su tiempo. Aparece con dos perfiles de su multifacética personalidad: el de investigador de la literatura y el de poeta.

Como investigador de la literatura, Daniel Devoto queda investido en el ensayo como el erudito que provee, generosamente, los datos que contribuirán a otorgarle su condición académica y sapiente. Así, aparece “pronto a regalarme los más finos encuentros bibliográficos, (...)” (*Imagen...* 22-23) y “(...) anda como frecuentado de pájaros, y lo sabe todo y tiene incluso pudor por ello” (51). Este talante del especialista – opuesto, en cierta medida, al del poeta como crítico – se exhibe especialmente en el siguiente fragmento del capítulo “El rabdomante”, en el cual el perfil de investigador es destacado por Cortázar por oposición al crítico amateur:

Esto empezó con *La víspera de Santa Inés* y *La Belle Dame sans Merci*. Buscando el origen de las leyendas, le pedí datos a Daniel Devoto, que vive entre romances, cuentos de doble fondo y maravillosas colecciones de ecos folklóricos, esos profundos armónicos de las especies. Daniel empezó a poner la cara amable del especialista frente al amateur, luego me trajo noticias sobre las lamias, las mujeres serpientes y las serpientes mujeres. (293)

Junto al investigador profesional, está también el poeta. Los poemarios de la producción de Devoto citados por Cortázar son *Libro de las fábulas* (1943) y *Canciones contra mudanza* (1945). El primero constituye la obra de mayor envergadura en la trayectoria de Devoto, tanto por su extensión, como por su composición orgánica y por la profundidad de su indagación lírica. En este libro realiza una apropiación de la mitología que podría analogarse a la que realiza Keats: “(...) la asume desde dentro, entera y viviente (...)” (276) como un instrumento que posibilita la exploración del mundo y de sí. Por su parte, *Canciones...*, recrea el acervo de la poesía amorosa provenzal bajo la impronta de Jaufré Rudel de Blaia (1125-1148), representante conspicuo del trobar leu.<sup>18</sup> El poemario, de acuerdo con la evaluación de Cortázar, despliega esta temática del gozo “(...) en un clima de adoración y siesta —como las de Mendoza, donde se escribieron estas canciones— (...)” (“Daniel Devoto en sus...”, 157).

Las citas de estos libros poseen funciones estratégicas y revelan una recepción positiva y entusiasta. En el capítulo “Derecho viejo”, Cortázar hace referencia al descubrimiento de Keats de la capacidad negativa y a su asunción de la entrega a la belleza sobre toda las cosas, que implica un camino de renunciamiento y soledad. Esta elección determinan que el poeta se mueva en el mundo con una especie de sentimiento de no estar del todo en él, o, como se indica en el ensayo:

(...) John ha optado ya por la soledad, y sin saberlo lo sabe. Va equivocado a las fiestas, y está bien que vaya a fiestas equivocado; juega un juego que no es el suyo, y es bueno que lo haga. Hiperión y las Odas no tendrían el ámbito que les dará este titubeo de una juventud que avanza

En este momento en que la primavera está indecisa  
 como una muchacha sobre la escalera de su jardín...  
 (Daniel Devoto. *Canciones contra mudanza*)

esta necesidad del poeta de desgajar su mundo de la ganga, pero desde la ganga misma, sin a prioris. (*Imagen...*, 112)

El pasaje corresponde a la primera estrofa de la canción sexta del libro mencionado y, en este caso, su aparición permite representar poéticamente, el estado espiritual de un sujeto que progresivamente se desprende del mundo para habitar y explorar su espacio interior. Una vuelta que constituye un módulo conceptual recurrente en la poética argentina neorromántica del '40.

Una función análoga se encuentra en el capítulo "Mochila y brújula", en el que Cortázar asocia un viaje de Keats al norte en 1818, con uno realizado por él en 1943, hacia el sur de Chile y celebra el arribo del verano. La consonancia espiritual ante el ímpetu estival, que permite consolidar la asociación entre el pasado y el presente, es confirmada con dos versos de la primera estrofa de la canción primera de *Canciones contra mudanza*, que abre la reflexión del capítulo y arroja su clima anímico en la exposición posterior:

Mucho me gusta esta imagen de Daniel Devoto:

Entre manzanas duras va creciendo el verano  
 labrándose en gargantas que a los vientos provocan.  
 (*Canciones contra mudanza*)

Entonces hay que buscar los zapatos viejos, el pantalón donde las manos reconocen su doble noche tibia, y salir campo afuera o mar afuera, llevándose por delante los girasoles de van Gogh y los atardeceres malva de Juan Ramón. Todo es juego y en el centro del corro está la luna. El que no la ve pagará prenda, escribir cien veces la palabra 'lobo', o juntar espigas y tréboles de cuatro hojas hasta que salga el sol. El verano es un arquero y un espía de Lady Godiva, en las casas crece una fuerza de olvido y renuevo, y numerosas fortunas se definen bajo las primeras salvas cenitales. Camino – es 1943 – por los trigales de la isla Tenglo, frente a Puerto Montt.<sup>19</sup> (177)

En *Canciones...*, la estrofa citada del poema se completa con los siguientes versos: "(...) siento pesar mi lengua contra los dientes ásperos/ y el sabor de unos pechos en mi sangre se agolpa" (Devoto. *Canciones...*, 11). Además, se relaciona con el epígrafe del volumen perteneciente al trovador Jaufré Rudel antes mencionado: "Amors de terra lonhdana/ Per vos totz lo cors mi dol...", "Amor de tierra lejana/ por vos todo el corazón me duele". El poema expresa la voz de un sujeto lírico que, a pesar de permanecer alejado de su amada, la siente crecer en todo su cuerpo como crece el impulso del verano. La fragmentación del pasaje y su aplicación a otro tema difuminan el valor sensual y amatorio

del pasaje. Los versos iniciales así dispuestos por Cortázar establecen una línea de continuidad de sentido entre el crecimiento de la estación y el impulso que compele al viajero a emprender el recorrido movido por la bonanza del verano.

Con un valor anticipatorio del contenido aparece una cita de *Libro de las fábulas* en el capítulo “Hiperión”. Se trata del poema sexto de la sección “Fábulas del Oeste” que es empleada por Cortázar como epígrafe de este capítulo extenso:

¡Oh vosotros, los que tendéis mi corazón encadenado,  
preservadlo del polvo y la amarga ceniza,  
cruelles dueños de mi corazón, dioses agonizantes  
escondidos entre soplos de viento, oh nocturnos!  
Daniel Devoto. *Libro de las fábulas* (*Imagen...*, 424)

En *Libro de las fábulas* el poema, de tema amoroso, está dedicado a Olga Orozco. Presenta a un sujeto lírico como un ser oculto, que espera la irrupción del amor y de la pasión y que, empero, desea conservar un eje de estabilidad identitaria por encima de sus máscaras temporales.

En el capítulo de *Imagen...*, el fragmento se inserta en un comentario extenso de dos poemas: Hiperión y La caída de Hiperión. Ambos textos guardan una unidad temática pues presentan la caída de los titanes y el triunfo del orden olímpico. La cita del poema de Devoto puede relacionarse con este contenido porque en él, el paciente aparece como un sujeto derrotado que elige como destinatarios a otros sujetos derrotados (“dioses agonizantes”) como él. Pero también, la voz enunciativa del poema de Devoto podría relacionarse con la del propio Keats, ya que Cortázar interpreta la escritura de estos poemas como el fin de exploración poética de Keats ante la visión del límite de dicha tentativa (453).

Cabe destacar que en estos casos el mecanismo de corte, citación fragmentaria y colocación en un nuevo contexto implica un poderoso desplazamiento hermenéutico: los versos se extraen de su escenario amoroso y se adecúan a un nuevo eje temático que tiene que ver con la representación del estado de ánimo del poeta (Keats y Cortázar) o con el contenido del capítulo.

Por el contrario, otras citas mantienen la isotopía propia de los textos en su contexto poético originario. En estos casos, los fragmentos poéticos remiten a conceptos o símbolos centrales de la poesía neorromántica argentina del '40.

Así, por ejemplo, se observa en la cita del inicio de la “Fábula de Casandra vencedora”, del *Libro de las fábulas*, en el capítulo “Puentes y caminos”. Se trata de un pasaje capital en el que Cortázar explica la capacidad negativa como un vaciamiento completo del poeta, de su yo, para ser asaltado por las cosas y así devenir mero instrumento, espacio en el que se realiza el acto poético, o, en sus palabras, transformarse en “(...) la boca donde la poesía se hace beso, la carne donde la herida da ser a la espada” (254). Esta experiencia del vaciamiento del cantor y la apoteosis del ser poético en él, se convalida del siguiente modo:

Me consuelo murmurándome unos versos de Daniel Devoto que me son muy queridos:

Lo que importa es gritar, no el ser oído  
sino crecer bajo del propio canto  
como una rama entre las piedras.  
(*Libro de las fábulas*). (254-255)

En su versión completa, el poema de Devoto expresa la certeza del carácter ineludible del canto, la idea primordial de la poética neorromántica de que el poeta no canta por sí, sino que es médium y heredero de otras voces y que el cantar adviene en un acto nocturno de suma receptividad y apertura hacia esas voces otras que crecen por detrás de la suya propia. La cita y la aplicación cortazariana permiten ilustrar este concepto clave mediante un ejemplo lírico de gran concentración imaginaria.

Otra referencia que conserva su valencia simbólica se encuentra en el capítulo “Canta un pájaro”, dedicado al comentario de la “Oda a un ruiseñor”. El pasaje resulta de interés porque exhibe la técnica de “pasear del brazo de John Keats y favorecer toda clase de encuentros”. En efecto, Cortázar realiza un repaso por la lírica de escritores españoles incluidos en el canon neorromántico del '40 que han recreado el símbolo del ruiseñor con entonaciones particulares como Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Jorge Guillén. Y en ese repaso y contraste de las recuperaciones del símbolo, incluye un pasaje de la Canción segunda de *Canciones contra mudanza*:

En la melopea del pájaro se esconde ese algo que oscuramente penetra en la oscuridad del que escribe. Cernuda, siempre tan cercano a estas odas, lo busca en la soledad: (...)

Y Jorge Guillén en la pasión: (...)

Y Daniel Devoto en el amor del que escucha:

Siento cantar un ruiseñor, a veces,  
Sobre una rama, y es solo mi sangre  
que está pensando en ti sin que lo sepa.  
(*Canciones contra mudanza*)  
(...)

John oía al ruiseñor en los anocheceres de Hampstead, y su oda nacerá del entresueño como un abrazo a lo circundante, a un mundo que el canto del ave sensibiliza, vuelve acorde total. (314-315)

Este procedimiento le permite exhibir el potencial simbólico del ave y resaltar sus variaciones de acuerdo con la cosmovisión, la sensibilidad y los efectos que cada poeta desea provocar mediante su recuperación. La inclusión de Devoto en la serie revela además la alta valoración de su poesía, que reúne las cualidades suficientes como para ser comparada con la de los ejemplos emblemáticos españoles.

Los fragmentos poéticos citados exhiben una alta consideración de la lírica de Daniel Devoto y una especial empatía con su perfil de poeta.

### *Apuntes finales*

En el presente estudio, hemos realizado un repaso de los hechos más significativos relativos a la amistad entre Julio Cortázar y Daniel Devoto. Hemos analizado además las proyecciones literarias de esa amistad en *Imagen de John Keats*, a través de alusiones a su persona o de citas de sus libros poéticos. Entre ambas diseñan en el volumen la silueta del estudioso de la literatura y del poeta. Las referencias al estudioso, le permiten perfilar el ethos autorial del poeta como crítico y de ese modo justificar su ensayo en su estructura, su método y, en especial en lo que se refiere a un modo particular de acercamiento a la obra, que consiste en captar el pulso de la poesía de Keats desde su propio pulso. Las referencias al poeta contribuyen en el mecanismo de referirse al pasado desde el presente. Pero además, tejen una red de relaciones que permite convalidar un canon poético (que en gran parte coincide con el del neorromanticismo del '40) y establecer un punto de enlace entre una tradición y una propuesta presente de la poesía. Por ello, las menciones a Daniel Devoto y a otros poetas coetáneos como Alberto Girri, Eduardo Jonquières y Olga Orozco constituyen una forma de dar visibilidad a ese proyecto y a ocupar un lugar en él. Se trata de un proyecto que arraiga de manera central en la poética de Cortázar, y que persiste en su trayectoria lírica.<sup>20</sup> Pero que incluso trasciende esa esfera y se articula con su posicionamiento frente a la exigencia de un arte comprometido, tal como puede leerse en su “Casilla del camaleón”.

Los testimonios aportados sirven además para demostrar que, contrariamente a lo que plantean autores como Eduardo Montes-Bradley o José Luis de Diego, el vínculo con Devoto no redundó solamente en el hallazgo de un editor que lo diese a conocer y alcanzar así un lugar en el campo literario argentino.<sup>21</sup> Ciertamente este objetivo no respondía solo al interés del joven Cortázar, sino que estaba en la labor que Devoto emprendió para la promoción de los escritores de su tiempo cuya obra reconoció por afinidad estética y calidad poética. En este sentido debe entenderse la afirmación del mismo Cortázar que, al referirse a *Los reyes*, señala: “(...) fue objeto de una edición privada hecha por un amigo, Daniel Devoto, que hacía ediciones por su cuenta y le gustaba editar a sus amigos aquellos textos que a él le gustaban” (Cortázar/Prego Gadea 54). Sin embargo, el mismo Cortázar es consciente de que esas ediciones de sus primeros libros, por el mismo proceso de edición artesanal y sistema de distribución, no tienen gran impacto en el circuito editorial. El reconocimiento vendrá luego de la publicación de *Bestiario*, y en especial cuando ya se halle radicado en Francia (de Diego, 3).

El vínculo con Daniel Devoto significó, por último, la posibilidad de compartir lecturas, conocimientos, disentir en puntos clave de la concepción del arte y del acto creador y, a partir de ese disenso, la de desarrollar una poética propia.

La reconstrucción de las proyecciones de esta amistad literaria es parcial y cabe realizar un estudio mayor que recoja los testimonios que de ella se registran en el profuso epistolario, particularmente, en las cartas a los Jonquières. Esperamos que esta cala realizada, permita un mejor acercamiento a la etapa de formación de Cortázar en la que comienza a desplegarse su incomparable universo literario.

## NOTAS

1 Entiendo por *ethos autorial* “(...) la imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en todo discurso en general y en el literario en particular”. Es un efecto del texto orientado a precisar una dirección determinada del intercambio verbal. “Manifiesta el modo en que el garante del texto, identificado con un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad ante el lector potencial. El *ethos autorial* puede proyectar así sobre el lector el respeto, establecer una complicidad, plantear una distancia, provocar o incluso irritar al lector, sugerirle un modelo imitable, entre otros aspectos”. Tomo el concepto de Ruth Amossy “La double nature...”, 7. La traducción es mía.

2 Para la realización de esta síntesis biográfica he contado con los siguientes materiales: Daniel Devoto. “Mendoza,...”; *Titres...*; José Luis Moure. “*In Memoriam...*”; Sabine Collet-Sedola. “*Hommage...*”. Recurro además a la información del epistolario que me dirigiera el autor desde 1993 hasta su fallecimiento. Las cartas se identifican mediante las fechas: 1) 12/12/1997; 2) 05/06/1998; 3) 05/08/1998; 4) 08/03/1999; 5) 07/07/ 2000; 6) 28/07/2000; 7) 05/09/2000; 8) 12/02/2001. La carta número nueve es una fotocopia de una extensa nota explicativa que Daniel Devoto envió el 22/12/1999 a Sabine Collet-Sedola para facilitar su traducción al italiano de la *Oda en el día de Santa Cecilia*.

3 Carta del 05/08/1998. El primer marido de Mariquiña del Valle Inclán fue Samuel Kaplan, dueño de la editorial Imán. La editorial tenía una clara definición socialista ya que editó en 1935 *Tumulto* de José Portogalo, en 1940 *¿Por qué perdimos la guerra?* de Diego Abad de Santillán y en 1944 *Benedetto Croce, filósofo de la libertad*, de Renato Treves. Kaplan fue además amigo de Rodolfo Mondolfo. Julio Cortázar tradujo para Imán la biografía de Lord Houghton de John Keats. Tomo estos datos de Eduardo Montes-Bradley, 295. En el año 2005 tuve oportunidad de entrevistar a Aurora Bernárdez quien corroboró este dato. Con todo, tanto Daniel como sus

amigos personales siempre la presentan como su esposa, sin mayores aclaraciones. Como fue su compañera durante toda su vida desde entonces, asumo la presentación consuetudinaria de Mariquiña. Sé que Devoto lo hubiese querido así.

4 La pianista Jacqueline Ibels nació en Francia en 1904 y falleció en Buenos Aires en 1968. Estudió con Nadia Boulanger. Llegó a la Argentina en 1929 como pianista acompañante de Jane Bathori y se radicó en Buenos Aires. Notable pianista de cámara, tocó junto a numerosos cantantes y formó un dúo de pianos con Daniel Devoto. Intervino también en diferentes conjuntos de cámara y fue maestra interna del Teatro Colón. En su labor como docente ejerció una notable influencia en la formación musical de toda una generación de artistas. *Enciclopedia Visual...*

5 Nombre artístico de Jeanne-Marie Berthier (Paris, 1877-1970). Intérprete famosa de la obra vocal de Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Albert Roussel y Darius Milhaud. Realizó su primera gira en la Argentina en 1926 y en 1933 cantó la première en el Teatro Colón de *L'Heure espagnole* de Ravel. Durante la Segunda Guerra Mundial permaneció exiliada en Buenos Aires desplegando una gran actividad como docente e intérprete.

6 Por ejemplo, la *Historia universal de los instrumentos musicales*, de Curt Sachs (Buenos Aires: Centurión, 1947) y el *Diccionario Oxford de la música*, de Percy A. Scholes. (Buenos Aires: Sudamericana, 1964).

7 Revista perteneciente a la Agrupación “Péñola” de Estudiantes de Filosofía y Letras, dirigida por Antonio Ernesto Serrano Redonet y en la que publicaron escritores de la talla de Carmelo Bonet, Ángel J. Battistessa, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges y Olga Orozco entre otros. Sobre *Péñola*, ver Lafleur, Provenzano y Alonso. *Las revistas...* 170-171 y también Pereyra. *La prensa literaria...* Tomo Tercero: Los años ideológicos 1930-1939, 292.

8 Con respecto a *Los Reyes*, comenta Julio Cortázar: “*Los Reyes* fue objeto de una edición privada hecha por un amigo, Daniel Devoto, que hacía ediciones por su cuenta y le gustaba editar a sus amigos aquellos textos que a él le gustaban”. Cortázar; Prego Gadea, 54.

9 La imprenta de Francisco A. Colombo gozó del aprecio de Ricardo Güiraldes, de los escritores del grupo *Martín Fierro* y los de las generaciones posteriores. A partir del vínculo de Francisco Colombo con Eduardo J. Bullrich, la imprenta se encargó de la edición de casi la totalidad de las obras que llevaban el sello de la Sociedad de Bibliófilos de la Argentina. Boneo “Una imprenta...”

10 Elegido consejero académico, Julio Cortázar participó en la toma de la sede universitaria los días previos al 17 de octubre de 1945. En numerosas entrevistas Cortázar afirmó que su renuncia se debió a desacuerdos con el peronismo. Es su enjundioso y documentado estudio, Jaime Correas señala por el contrario lo siguiente: “... su alejamiento de Cuyo no se debió al peronismo, todavía en ciernes en cuanto a sus intenciones y métodos, sino al cansancio que le habían provocado las rencillas políticas y las acusaciones gratuitas que eran moneda corriente desde 1943”, 87.

11 Menciono tres ejemplos, “Doña Rosita...” referencia a *Historia de cronopios y de famas*; “Calderón...” referencia al relato “La noche boca arriba”; “‘Vos’, un plural...” referencia a *Diario de Andrés Fava*.

12 Cito el texto por la edición de *Las hojas*, 14-21. En esta edición el texto está dedicado a Julio Cortázar. La edición de *Verbum* corresponde al año XL, n° 90, 1948. Se trata de una conferencia leída por Devoto en LRA en enero de 1942.

13 “Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto”, 37-39, 42-44. En la entrevista que le hiciera Evelyn Picon Garfield, Cortázar se refiere a la polémica en términos más duros (128). Para una síntesis de las opiniones de Cortázar en torno al jazz ver *El jazz...*

14 Según la cronología de Hernández. Otros autores señalan que la composición se realiza entre 1951 y 1952. La obra le llevó dos años de escritura. Cortázar; Prego Gadea, 164. Cortázar señala que el libro fue escrito en un departamento de la calle Lavalle y Reconquista (Cortázar. *La vuelta...*, 207). De acuerdo con Francisco X. Fernández Naval, dicho departamento pertenecía al matrimonio Dieste. Cortázar vivió en él antes de marchar a París, ocupándolo gracias a la mediación del amigo común Luis Baudizzone (253).

15 La correspondencia con Mercedes Arias demuestra este interés creciente: “Sigo leyendo a Keats, y maravillándome. Jamás se había escrito antes de él en un inglés tan límpido, tan musical”. (Carta del 13 de julio del ’41, Domínguez, 239-240); “No sabe qué alegría me dio oír la alabar ODE ON A GRECIAN URN. En verdad ese poema es una maravilla poética, una espera de plena gracia formal. Nada sobra, todo concurre para crear la arquitectura perfecta de los versos y su conenido” (carta del 25 de agosto de 1941, Domínguez, 243); “En verdad que Keats – y su poesía lo prueba – estaba harto más cerca de la Tierra que Shelley. Keats es sangre, sentidos, broad shoulders” (carta del 24 de setiembre del ’44, Domínguez, 270). Keats era además el eje fundamental de los programas que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza) como profesor de Literatura Francesa y Literatura de la Europa Septentrional”, entre 1944 y 1945. Ver al respecto: Correas.

16 Entre otros “Rimbaud”, “La urna griega en la poesía de John Keats”; “Muerte de Antonin Artaud”; “François Forché: *Baudelaire o historia de un alma*” y las reseñas sobre obras de poetas argentinos aparecidas en *Cabalgata*, por citar sólo algunos ejemplos.

17 Tomo la categoría de Ricardo H. Herrera en su ensayo “El poeta como crítico”, del volumen *Lo entrañable y otros ensayos de poesía*. La nota singular de la crítica del poeta es que aspira a “(...) rastrear la vida de la poesía en la obra de los que lo han precedido o lo acompañan (...)” y es “(...) crítica de consanguinidad, crítica de simpatía, que, fundada en la experiencia, intenta asimilar una obra que se admira (...)” (27-28).

18 Estilo que se caracteriza por la llaneza en la expresión, la efusión directa del sentimiento o del pensamiento mediante un lenguaje discretamente ornamentado. En su poesía son frecuentes las apelaciones a la naturaleza como alegoría de los sentimientos amorosos. Para estos aspectos y las citas de la poesía de Rudel remito a de Riquer. 148-154.



19 El pasaje de Devoto no es la primera cita del capítulo ya que el mismo lleva un epígrafe de Rafael Alberti: ¡Adiós, adiós, adiós! En los viajes,/Beba usted solo, con la vista, el viento/De los precipitados paisajes”. *Cal y canto*. Se trata del poema “Estación del sur. M.Z.A. (Expreso de Andalucía. Salida 20.20)” en el que el poeta repasa las distintas estaciones del recorrido. La cita corresponde a la última estrofa.

20 Sobre el despliegue de esta concepción en la lírica de Cortázar ver en especial Mesa Gancedo. *La apertura...*

21 “El paso por Mendoza le valió a Cortázar algunas relaciones estratégicas que le vendrán como tela de araña cuando les llegue el turno a Buenos Aires y París. Por intermedio de Lorenzo Domínguez, Cortázar establece contacto con Luis Seoane y Lorenzo Varela, lo cual explica que el primero se hubiera ofrecido en algún momento a ilustrar la tapa de su libro de cuentos”. Montes Bradley, 252; “Es posible conjeturar que en esos años (1949 en adelante) Cortázar traba amistad con algunos editores, lo que le irá facilitando su acceso a la edición de sus libros. En primer lugar, su amigo Daniel Devoto es quien publicará, en la pequeña editorial Gulab y Aldabahor, *Los reyes* en 1949 (en su correspondencia, Cortázar a menudo se refiere a esta obra como *El laberinto*)”, 2.

## OBRAS CITADAS

Amossy, Ruth. “La double nature de l’image d’auteur” *Argumentation et Analyse du Discourse*, 3, 2009 2-14. Consultado en línea: <http://aad.revues.org/index662.html>.

Boneo, Martín Alberto. “Una imprenta argentina en la cultura nacional”. *El '40. Revista Literaria* 4 (1952): 66-72.

Collet-Sedola, Sabine. “Hommage. Daniel Devoto”. *Bulletin Hispanique*, 2 (2001): 343-344.

Correas, Jaime. *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.

Cortázar, Julio. “Daniel Devoto en sus *Canciones despeinadas*”. *Los Anales de Buenos Aires*, año II, 20-22 (1947): 157-158.

\_\_\_\_\_. “Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto”. *9 Artes* 4 (1949): 37-39, 42-44.

\_\_\_\_\_. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

\_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona/ México: RM Editorial, 2010.

-\_\_\_\_\_. *Obra crítica/ 2*. Edición de Jaime Alazraki. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

de Diego, J. L. “Cortázar y sus editores”, *Orbis Tertius*, 14/15, (2009): 1-12. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4197/pr.4197.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4197/pr.4197.pdf).

Cruz Pérez, Francisco José. "Julio Cortázar, lector de John Keats". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 555.

de Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 1975, Tomo I.

Devoto, Daniel. "Calderón en Buenos Aires. Notas sobre la tradicionalización". *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 1-2, (1985): 89-121.

\_\_\_\_\_. *Canciones contra mudanza*. Buenos Aires: Gulab y Aldabador Editores, 1945.

\_\_\_\_\_. "Doña Rosita la soltera: estructura y fuentes". *Bulletin Hispanique*, T. LXIX, 3-4 (1967): 407-435.

\_\_\_\_\_. *Las hojas (1940-1949)*. Buenos Aires: Losada/ Aldabador, 1950.

\_\_\_\_\_. *Libro de las fábulas*. Buenos Aires: Gulab y Aldabador Editores, 1943.

\_\_\_\_\_. "Mendoza, al canto". *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, 2 (1994): 11-27.

\_\_\_\_\_. *Titres et Travaux Scientifiques (1937-1966)*. Paris: 1966.

\_\_\_\_\_. "'Vos', un plural singular". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 22, (1998-1999): 285-295.

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. *La fascinación de las palabras*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Domínguez, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar: 1939-1945*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

*El jazz en la obra de Julio Cortázar*. Selección y edición de José Luis Maire. Madrid: Fundación Juan March, 2013.

*Enciclopedia Visual de la Argentina*. Buenos Aires: Clarín, 2002.

Fernández Naval, Francisco X. "Los gallegos y Julio Cortázar". *Buenos Aires gallega. Inmigración, pasado y presente*. (Ruy Farías comp.). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007, 251-261.

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar: La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Hernández, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar". *Revista Iberoamericana*, 108-109, (1979), 475-492.

Herrera, Ricardo H. *Lo entrañable y otros ensayos de poesía*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2007.

Lafleur, Héctor René; Provenzano, Sergio D. y Fernando P. Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: CEAL, 1968.

Martínez Santa, Ana. "Julio Cortázar y John Keats: Hacia una ecología poética". *Revista Hispánica Moderna*, 45, 2 (1992): 193-209.

Mesa Gancedo, Daniel. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Bern: Peter Lang, 1999.

\_\_\_\_\_. *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Kassel: Editio Reichenberger, 1998.

Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.

Moure, José Luis. “In Memoriam. Daniel Devoto”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXVII, (2002) : 265-266, 309-315.

Pereyra, Luis Washington. *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires: Librería Colonial, 1996. Tomo Tercero: *Los años ideológicos 1930-1939*.

Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978.

Rodríguez García, José María. “A vueltas con Keats, Cortázar y la antigüedad clásica”. *La Torre* IV, 13(1999): 587-616.

Suárez Urtubey, Pola. “La creación musical en la generación del noventa”. *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, 57-140.

Zonana, Víctor Gustavo. *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2010.

Zuleta, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1983.