

1991

La teoría literaria implícita en "Diario para un cuento" de Julio Cortázar

Dale Knickerbocker

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Knickerbocker, Dale (Otoño 1991) "La teoría literaria implícita en "Diario para un cuento" de Julio Cortázar," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/14>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA TEORÍA LITERARIA IMPLÍCITA EN “DIARIO PARA UN CUENTO” DE JULIO CORTÁZAR

Dale Knickerbocker
University of Washington, Seattle

Como ha notado ya la crítica, la importancia de “Diario para un cuento” surge no sólo del hecho de que sea el más audaz en cuanto a la forma, sino también de su colocación al final de la última edición de cuentos publicados por Julio Cortázar, *Deshoras* (1983).¹ El cuento parece una suerte de resumen de muchos de los temas y técnicas literarias predilectas del autor, lo que Trinidad Barrera ha llamado un “testamento literario cortazariano” (158). Sobre todo, “Diario para un cuento” es una reflexión sobre el proceso de escribir: la necesidad imperiosa que exigía que el autor lo escribiera, y la imposibilidad de acercarse, por medio del lenguaje, al objeto del cuento, Anabel. A partir del plantamiento explícito de estos dos temas, Cortázar ofrece al lector toda una teoría de la relación entre el autor, la “realidad” o historia que está contada, y el texto. Esta teoría se hace patente implícitamente en el texto mediante su estructura, el distanciamiento y la autorreflexividad de las voces narrativas, y el uso de alusiones literarias. Se va a examinar aquí la teoría literaria sugerida en el cuento y las técnicas que utiliza Cortázar para presentarla, lo cual representa quizá el aspecto más fascinante del cuento y hace de él “una de las explicaciones más lúcidas de su poética” (Alazraki 45).

El relato se presenta, como indica el título, en la forma de un diario, con la entrada de cada día fechada. La narración está hecha en la primera persona omnisciente, pero lo más interesante es que haya dos narradores escribiendo desde dos espacios y tiempos distintos.² La voz narrativa que introduce el cuento es la del narrador-autor, o ser contemplativo en París en 1982 intentando escribir un cuento sobre Anabel, una vieja amante suya. La otra voz narrativa pertenece al narrador-protagonista, o ser actuante en Buenos Aires a finales de los años cuarenta. Esta voz narra los acontecimientos como ocurrían, mediante una serie de “flashbacks.” La voz del ser contemplativo a menudo interrumpe el argumento para hacer comentarios sobre él, creando así un marco que consiste

en una narración dentro de otra, cuyo significado se va a examinar aquí.

Al principio del cuento el ser contemplativo plantea la situación problemática en que se encuentra un autor, revelando el propósito del cuento y a la vez los dos temas centrales de la obra:

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco... cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento... justo entonces me gustaría ser Adolfo Casares.³ (139)

El narrador dice que Bioy Casares escribiría el cuento como él mismo quisiera escribirlo; que él sabría “distanciarse” y a la vez escribir sobre Anabel “desde cerca y hondo” (14). El narrador, por haber sido actuante en la historia de Anabel, se siente incapaz de escribir un cuento sobre ella y declara que le va a resultar:

... imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires... sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera de ella, es imposible. (141, énfasis del autor)

El autor plantea aquí el tema de la dificultad de escribir, un tema recurrente en las obras de Cortázar. La referencia a Bioy Casares establece una metáfora intertextual del problema, la imposibilidad de acercarse a Anabel mediante su cuento. Por extensión, “Diario para un cuento” es una reflexión sobre la imposibilidad de acercarse a la verdadera Historia, (con “h” mayúscula para distinguirla de cualquier historia particular) por medio del lenguaje. En “Diario para un cuento”, Cortázar sale fuera del texto, valiéndose de otros textos para comentar el problema de textualidad que le encara al escribir éste. La mención de Conrad también nos remite a este concepto de distanciamiento; una de las técnicas narrativas predilectas de ese autor es precisamente el uso del mismo tipo de marco narrativo que emplea Cortázar. En este cuento, el autor lo utiliza como metáfora estructural de la distancia entre el autor y el objeto de su narración. El manejo hábil de Cortázar del marco narrativo y las alusiones a otros textos nos sugieren la imposibilidad de representar la Historia con una verosimilitud mimética. En efecto, la actividad del narrador-autor que cuenta la historia en su diario es una metáfora de la situación en que se encuentra el autor del cuento; los dos encaran los mismos problemas. Cortázar mismo había sugerido esta situación años antes, en su famoso ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”, en que habla de este distanciamiento, usando la metáfora de un puente que “me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre... en la orilla opuesta” (66). Este concepto de la distancia entre autor y producto literario recurre con frecuencia en la obra de Cortázar, y forma la base de la poética que se presenta en “Diario para un cuento”.

Como ya se ha dicho, el cuento empieza con la voz del ser contemplativo, que explica su afán de escribir un cuento sobre Anabel, y la dificultad de este propósito. Este narrador nos cuenta que había encontrado una vieja foto de ella, que le recuerda una nota que Anabel dejó pegada a la puerta de su oficina un día. Así se introduce un cambio de la voz narrativa; empiezan los “flashback” en los cuales habla el narrador-protagonista, a menudo interrumpido por el comentario del ser contemplativo. El ser actuante es traductor público en Buenos Aires.⁴ Parte de su clientela consiste en cuatro o cinco prostitutas a las que traduce cartas de algunos amantes suyos. También le pagan para que les responda, escribiendo cartas pidiéndoles regalos: perfume, ropas de nilón, etc. Por su parte, el traductor les cobra poco dinero y disfruta de cuando en cuando de los servicios profesionales de dichas mujeres. Entra Anabel, y comienza un triángulo entre el traductor, Anabel, y su amante marinero William. Mientras tanto, la mejor amiga de Anabel, una tal Marucha, tiene una enemiga implacable en otra prostituta llamada la Dolly. La Dolly le está quitando todos sus mejores clientes mediante la mentira de que la pérdida de pelo que sufre Marucha es el resultado de una enfermedad venérea. Anabel escribe a William, pidiéndole el frasquito prometido. El traductor insiste en que ella le cuente lo del frasquito, y se entera de que está pidiendo un veneno para matar a la Dolly. El traductor se mete y enreda en el complot; se reúne con William a espaldas de Anabel para disuadirle del plan. En esta reunión, William le cuenta que está enamorado de verdad de Anabel, y que quiere casarse con ella. A pesar de los ruegos del traductor, los conspiradores envenenan a la Dolly. El ser actuante se entera de que William supo que Anabel y él eran amantes, cierra su oficina y se esconde por dos meses. Es un empeño inútil, ya que William no tenía la menor intención de vengarse de él. El ser actuante deja entonces de moverse dentro del nivel bajo de los suburbios de Buenos Aires, y trata de evitar toda posibilidad de tropezarse con Anabel hasta que, por fin, se marcha a Francia.

Como ha señalado Peter Frölicher, la relación entre el ser actuante y la prostituta Anabel es un “comentario metadiscursivo” (66). Inmediatamente después de hacer el amor por primera vez con Anabel, el protagonista comenta que “también yo era un profesional” (155). Aunque Frölicher nota el paralelo establecido entre el profesionalismo del ser actuante y el de la prostituta, no se da cuenta de que la situación del traductor frente a las cartas es una metáfora de la situación del autor frente al cuento. El traductor-protagonista interpreta el texto de una realidad ajena, las cartas de los marineros. Después, tiene que escribir cartas por las prostitutas, pero es significativo que las prostitutas le dejen libre para escribir cualquier cosa, sólo le dictan los temas generales y le piden, como Anabel, que ponga “el sentimiento... Tiene que poner mucho sentimiento” (151). Por supuesto, el interés de las prostitutas es conseguir más regalos, “el barómetro más seguro” de la calidad de su escritura (163). De la misma manera, el ser contemplativo en su autorreflexividad se da cuenta de que el quehacer del cuentista es algo parecido: interpretar un texto ajeno, en este caso, la historia

de Anabel. Al escribirlo impone su propio sello, así como los sentimientos en las cartas, de manera que lo escrito sea más un texto sobre el autor que sobre el sujeto, Anabel. Así gana la vida el cuentista, “traductor” de la historia y escritor también profesional.

Después de introducir el tema de la imposibilidad de escribir la historia de Anabel el narrador-autor cita (y significativamente traduce también) un fragmento de “la verité en peinture” de Derrida: “No me queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto, ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada” (142). Esta cita reaparece al final, y es paradigmática para el entendimiento de la poética que se hace patente en el cuento. El sentido de la cita se basa en la crítica de Derrida del concepto logocéntrico del discurso, que da por sentada una correspondencia necesaria entre la cosa y la palabra que la representa simbólicamente, o sea entre el significado y el significante. Por extensión, según esta perspectiva, en la literatura puede haber una relación mimética entre el texto y la historia que cuenta, o en este caso, entre Anabel y el cuento sobre ella. Tanto Cortázar como Derrida rechazan esta posibilidad; el ser contemplativo del cuento tematiza este rechazo del logocentrismo cuando dice que le es imposible captar a Anabel con sus palabras. En otro punto del cuento, el narrador omnisciente parafrasea las palabras de Derrida así:

... no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel... ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso fue consumado ‘many and many years ago’... (144)

Como ya se señaló, este fragmento reaparece al final del cuento y, como las palabras citadas del poema “Anabel Lee”, subraya el concepto del distanciamiento entre el narrador y la realidad de la mujer. Las citas y las alusiones de Conrad, Bioy Casares, Derrida, Poe, y otros “actúan como metáforas de relación entre un discurso y otro” en las palabras de Barrera (157). Es decir que Cortázar utiliza la teoría derrideana para explicar la imposibilidad de escribir su cuento, pero al mismo tiempo ofrece una teoría general del texto. Estas referencias metafóricas funcionan para hacer patente la imposibilidad de lograr un texto logocéntrico, es decir, en el cual el significado, la historia, esté “presente” en el discurso simbólico de los significantes. En este caso, sirven para hacer patente la teoría de que es imposible captar la “presencia” del significado mediante el discurso simbólico del lenguaje a causa de la naturaleza del lenguaje mismo. En las palabras de Carlos J. Alonso:

The will to read [y, por lo tanto, escribir también], the problem of formulating an interpretation of a given text is expressive of and predicated on a desire to suppress the knowledge that our discourse is subject to the same rhetorical cleavages and discontinuities that characterize all texts. (69).

Lo que hace Cortázar en este cuento es formular un texto ficcional que tematiza su conocimiento de la situación problemática implícita en la producción de una obra literaria. En efecto, cada lector, al interpretar un texto, lo “escribe” de nuevo. Como la estructura y el distanciamiento, el uso de citas y alusiones intertextuales parecen una manera de plantear una teoría del texto y el proceso de escribir.

Esta poética cortazariana se manifiesta también mediante otro tema: el del yo y el otro, o sea el del sujeto y el objeto. Se hace patente en este cuento que parte del problema de contar la historia de Anabel es que no será, no puede ser, la historia de Anabel, sino la interpretación del narrador de la historia de Anabel:

...no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale nada ir juntando pedazos, que en definitivo no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí... (173, mi énfasis)

y también:

... Anabel no me dejará escribir el cuento porque Anabel hará... todo lo que pueda por dejarme solo delante del espejo. Me basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página y por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público... (153)

Esta imagen del espejo es muy significativa: la narración/interpretación no será, a fin de cuentas, más que un autorretrato, su propia historia escrita en un espejo. Lo que se manifiesta aquí es la idea de que cada acto de narrar es un acto autobiográfico, una catarsis del yo. Los hechos de la vida de Anabel son ciertos; llegó a la oficina del traductor tal o cual día, llevaba un determinado vestido, etc. Pero el acto de narrar, de encadenar los datos en una narración, exige que el texto sea, al fin y al cabo, una interpretación y creación del autor. Cuando el escritor o sujeto escribe sobre el objeto, se impone sobre él, lo utiliza de catalizador, y el resultado es un texto que refleja al sujeto, al autor mismo. La fuerte presencia de la voz del ser contemplativo, dudando de su propia capacidad de recrear la realidad histórica de Anabel, indica su conciencia de este fenómeno y subraya esta teoría.

Este concepto del proceso de escribir como acto autobiográfico/catártico está perfectamente de acuerdo con la teoría ya mencionada acerca de la imposibilidad de lograr el significado mediante el significante. El sujeto, mediante el lenguaje y utilizando el objeto de que escribe como catalizador, alcanza a verse y conocerse mejor. Sin embargo, no es más posible que el autor logre una verdad logocéntrica sobre sí mismo que sobre el objeto; por lo tanto, el autor sigue sintiendo una “cosquilla”, la necesidad imperiosa de escribir. Parece que lo que sugiere Cortázar en este cuento es una teoría literaria en la cual se unen conceptos básicos psicoanalíticos y teorías postestructuralistas del

lenguaje. Cortázar también señala la índole catártica de la escritura en el artículo citado: “escribir es de alguna manera exorcisar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente...” (66), un exorcismo que él define como un “rechazo catártico” (67). Lo que impide que el narrador escriba Anabel, la pared, digamos, entre él y el objeto de su deseo, es el lenguaje mismo. Al final, el autor-narrador sólo puede verse a sí mismo en las palabras, y no en la realidad, porque así funciona el lenguaje. Pero Cortázar lo expresa mejor que nadie en las últimas palabras del cuento: “buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel” (173).

El espacio entre el narrador y Anabel, entre sujeto y objeto, está lleno de palabras. Son estas palabras, el texto mismo, la necesidad inescapable de expresarse mediante el lenguaje, lo que impide que haya una unión entre sujeto y objeto. La teoría que propone Cortázar incluye este “rechazo de todo acceso, de todo puente” que menciona el cuento (144). No le es posible escribir Anabel; el cuento sale siendo sobre él. Tampoco puede encontrarse a sí mismo en las palabras, porque no son más que un reflejo de sí mismo, escrito en el espejo de Anabel. Por eso el autor tiene que escribir, sigue sintiendo “la cosquilla”, sigue buscando — pero el cuento hace que haya que preguntarse, ¿a Anabel o a sí mismo? El distanciamiento espacial y temporal entre los dos narradores sirve de metáfora del problema, las citas y alusiones a otros autores también lo subrayan. Además, su forma de diario y el planteamiento autorreflexivo o metaliterario de los temas gemelos y paradójicos nos lo indican. Como reflexiona el narrador omnisciente: “... lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura” (158).

Esta teoría del proceso de escribir es el comentario de Cortázar sobre el arte que practicó con tanta maestría por tantos años, y este cuento es el ejemplo perfecto de su concepto del problema de escribir: Cortázar escribe un cuento acerca de la dificultad de escribir sobre Anabel porque se da cuenta de que va a salir siendo un relato sobre sí mismo, y, efectivamente, así es. E “Diario para un cuento” ofrece una teoría sofisticada e idiosincrática del proceso de escribir. Ha sido otra lucha suya con el problema de la naturaleza del texto literario, y un testamento ejemplar y genial de su vida de escritor.

NOTAS

1 Para una introducción a los cuentos de *Deshoras*, véase el artículo de Jaime Alazraki que aparece en la lista de obras citadas. Para un excelente análisis de la estructura narrativa de "Diario para un cuento", véase el estudio citado de Trinidad Barrera. En este trabajo, pretendo en parte sacar algunas conclusiones respecto al significado de esta estructura.

2 Frutlicher (véase obras citadas) nota este distanciamiento espacial y temporal pero lo interpreta como reflejo de la distancia entre dos componentes del sujeto, el predicativo y el patémico (o sea el saber y el deseo). Según él, la incapacidad del narrador surge del hecho de que estos dos elementos nunca logren una estructura coherente: es decir, el relato consiste en una búsqueda de coherencia por parte del sujeto.

3 Todas las citas son de la edición de *Deshoras* que aparece en la lista de obras citadas.

4 Walter Bruno Berg (véase obras citadas) señala que los datos concretos del cuento coinciden con los datos biográficos de Cortázar, y concluye que la ineficacia del narrador de escribir sobre Anabel resulta del "aparente conflicto entre autor (biográfico) y narrador" (330). Por lo tanto, Berg ve "Diario" como la expresión del problema de la responsabilidad del autor ante la Historia, o sea una suerte de confesión. Creemos que el profesor Berg tiene razón en señalar este aspecto, pero que Cortázar también sugiere que esta ineficacia proviene de la naturaleza del lenguaje mismo.

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Los últimos cuentos de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana*. 1985, Jan.-Jun. (130-1): 21-46.

Alonso, Carlos J. "Julio Cortázar: The Death of the Author." *Revista de Estudios Hispánicos*. 21.2 May 1986: 59-110.

Barrera, Trinidad. "Los mecanismos discursivos de 'Diario para un cuento.'" *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos, 1986. 2: 155-65.

Berg, Walter Bruno. "De convergencias, confesiones, y confesores: 'Diario para un cuento.'" *Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana*. 22-3 otoño-primavera 1985-6: 327-36.

Cortázar, Julio. "Diario para un cuento." *Deshoras*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983. 139-173.

_____, *Ultimo round*. México: Siglo XXI, 1969. 58-82.

Fritolicher, Peter. "El sujeto y su relato: 'argentinidad' y reflexión estética en 'Diario para un cuento.'" *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. 22-3, otoño-primavera 1985-6: 337-344.