



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Chile

Mac-Millan, Mary  
Diario para un cuento: Dos takes  
Revista Signos, vol. 37, núm. 55, 2004  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013765007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Diario para un cuento: Dos takes

### **Diario para un cuento: Dos takes**

**Mary Mac-Millan**

Albert-Ludwigs Universität Freiburg

Alemania

[Dirección para Correspondencia](#)

---

### **RESUMEN**

"Diario para un cuento", texto que forma parte de *Deshoras*, último libro de cuentos publicados por Cortázar antes de su muerte, nos enfrenta como lectores a una constante ambigüedad. No se sabe con certeza si se está frente a un texto autobiográfico o un texto de ficción. La pregunta por el género nos preocupará en la medida en que reflota una serie de problemas que subyacen a la escritura: ¿quién escribe?, ¿por qué escribe?, ¿cómo lo dice?, ¿cómo decir sin decir? Mediante dos acercamientos que hemos denominado, siguiendo la nomenclatura musical, como "takes", postulamos una falacia autobiográfica. Ésta tendría como efecto textual el "distanciamiento" propuesto y perseguido como modelo escritural por Cortázar.

**Palabras Claves:** Julio Cortázar, cuento, autobiografía, género.

---

### **ABSTRACT**

This paper focuses on "Diario para un cuento", text compiled in *Deshoras*, the last collection of Cortázar's short stories published before his death. "Diario para un cuento" confronts its readers with a constant ambiguity: it is impossible to discover whether it is an autobiographical text or fiction. The question of its genre will be taken up as far as it concerns many problems which refer to writing in general: who writes?, why does he write?, how to say it?, how to say it without words? Two approaches have been chosen, which using terminology taken from the domain of music have been called "takes", we claim an autobiographical fallacy. This would have as a textual consequence the detachment proposed and followed by Cortázar.

**Keywords:** Julio Cortázar, short story, autobiography, genre.

---

Leer *Diario para un cuento*, texto incluido en *Deshoras*, último libro de cuentos publicado por Cortázar ([1994](#)) antes de su muerte, resulta una experiencia desconcertante. El texto nos sumerge en una profunda ambigüedad. No sabemos con certeza si estamos frente a un relato autobiográfico o ficticio. ¿Quién es el "yo" que narra *Diario para un cuento*? Si lo leemos como un diario debemos afirmar que el yo-narrador y en este caso personaje es idéntico al autor (Julio Cortázar persona). Si lo leemos como cuento debemos afirmar que el yo-narrador-personaje es distinto al autor Julio Cortázar. Nos ocuparemos en una primera parte de mostrar los motivos que nos permitirían inclinarnos, ya sea por una u por otra lectura o categoría de texto. Lo que nos permitirá concluir que la pregunta por la tipología del texto no se deja contestar por el texto mismo. Es decir, permanece la ambigüedad. Finalmente, intentaremos una lectura de esta ambigüedad, o dicho de otro modo, intentaremos fijarla, de tal manera que ésta salga de su ámbito para convertirse en una posibilidad concreta de enfrentar *Diario para un cuento*. Esto lo haremos mediante dos acercamientos sucesivos, los que, copiando al propio Cortázar ([1968a](#)), denominaremos como "takes". "Take" es un vocablo que pertenece al ámbito del Jazz y se refiere a las sucesivas grabaciones que se hacen de un mismo tema durante una sesión fonográfica. De esas grabaciones al final sólo se escoge la que se llama "definitiva", pero todo músico sabe que detrás de esa versión hay otras, quizás ni mejores ni peores, sino distintas. En relación al take, Cortázar ([1968b](#): 201) señala: "la insuficiencia o el fracaso de un take vale como un ensayo sobre el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa".

El acto de lectura, sobre todo de un texto como el que trataremos, se nos presenta bajo las mismas condiciones que para su narrador tiene el acto de escritura: "un hueco de lectura", "un embudo de lectura". También nos asalta el "deseo de renunciar a toda lectura mientras leemos", la sensación de que jamás tendremos acceso a *Diario para un cuento* en cuanto a *Diario para un cuento*. Sobre todo nos falta "el juego de piernas para mantenernos lejos y marcar puntos sin dar demasiado la cara". *Diario para un cuento*, definitivamente, no se deja asir con facilidad. Por eso, si al menos logramos formular correctamente la problemática que su lectura encierra, ya habremos dado un paso.

### **Diario para un cuento: ¿autobiografía o ficción?**

Si nos inclinamos por la lectura autobiográfica, ¿qué elementos del texto mismo nos lo permitirían? El estudio de Philippe Lejeune ([1989](#)) titulado *El pacto autobiográfico*<sup>1</sup> proporciona la nomenclatura adecuada para tratar el problema. Lejeune ([1989](#)) sostiene que "para hablar de autobiografía (y en general para toda literatura íntima) es necesario comprobar la identidad entre autor, narrador y personaje." ([Lejeune, 1989](#): 217). Ahora bien, en *Diario para un cuento* narrador y personaje son idénticos. Pero, ¿podemos ir más allá en la identificación y afirmar que el yo narrador-personaje del texto es idéntico al del autor? La mención de un nombre propio cobra aquí vital importancia, puesto que es éste el que da la identidad y lo que permite sellar lo que Lejeune ([1989](#)) denomina "el pacto autobiográfico". La "identidad" puede ser producida primeramente mediante un título como por ejemplo *Historia de mi vida*, *Mi autobiografía*, etc., el que no deje duda alguna de que la primera persona del narrador se refiere al nombre del autor. El título "*Diario para un cuento*" no nos otorga certeza de que se trate de la misma persona. "Diario" hace directa referencia al pacto autobiográfico, pero "diario para un cuento" ya no tanto, puesto que podría perfectamente tratarse de otra cosa.

La "identidad" también se produce si en el comienzo del texto el narrador, en relación al lector, se comporta como si fuera el autor. Esto es lo que efectivamente sucede en *Diario para un cuento*. Primeros datos: El narrador escribe en una Olympia Traveller de Luxe, tal como Cortázar escribe en una Olympia Traveller de Luxe. El yo-narrador fuma Gitanes y Julio Cortázar fuma Gitanes; el yo-narrador era, por los años cuarenta, gerente de la Cámara Argentina del Libro, Julio Cortázar también; el yo-narrador tuvo cierta amistad con Adolfo Bioy Casares, al igual que Cortázar; el yo-narrador se desempeñó como traductor, Cortázar también; el yo-narrador tiene problemas para escribir un cuento, Cortázar también. Es decir, desde el primer momento el yo-narrador se comporta "como" si fuera Julio Cortázar. Por lo tanto, según Lejeune (1989), deberíamos establecer la identidad entre ambos. El tercer modo de producir la identidad ocurre cuando el narrador se otorga directamente el mismo nombre que encontramos en la tapa del libro. Esto no sucede en ningún momento a lo largo de *Diario para un cuento*. Sin embargo, tampoco ocurre que el narrador se autodenomine con un nombre distinto al de Julio Cortázar. En este caso deberíamos acudir a la tapa del libro y ella nos dirá si se cierra o no el pacto. Si afuera dice "novela" entonces habrá pacto ficcional. *Diario para un cuento* se encuentra dentro de un tomo de un libro de cuentos, lo que no nos permitiría sellar el pacto autobiográfico. Por lo tanto, de las tres maneras en que la identidad entre narrador y autor se produce, *Diario para un cuento* sólo posee una: el narrador personaje se comporta desde un comienzo como si fuera Julio Cortázar. Sólo un hecho no es posible de ser comprobado, como tampoco es factible de ser rechazado, nos referimos a uno de los puntos cruciales del cuento..., perdón, del diario para un cuento: no sabemos si Cortázar conoció a una prostituta llamada Anabel, si entabla una relación sexual-afectiva con ella y si efectivamente fue cómplice involuntario de un asesinato. Es decir, lo único que queda suspendido, en el sentido de no tener certeza, es un episodio que ataña a la conducta moral del narrador, o de Cortázar si sellamos el pacto: la muerte de una mujer y la infidelidad del narrador con una prostituta. Y es aquí precisamente, llegado a este punto, donde la definición de pacto autobiográfico propuesta por Lejeune (1989) deja ver sus falencias. Lo que Lejeune (1989) dejó de lado es que el pacto encierra un acto de fe o al menos de buena voluntad. Entre lector y narrador debe existir un grado de credibilidad. El lector debe creer que ese yo-narrador es efectivamente el yo del autor. Y debe creer, también, que si en las primeras páginas aparece "como si fuera" el autor, es porque efectivamente es así y no hay ninguna segunda intención.

Pero volvamos a nuestro texto: el pacto no se cierra por sí solo en la medida en que el nombre del autor no aparece en ningún momento mencionado a lo largo de *Diario para un cuento*. Le tocaría al lector entonces cerrarlo o no, en la medida de ese actuar "como si". Dejemos ahora la argumentación que nos permitiría leer el texto como un Diario y vayamos a la segunda posibilidad. Supongamos que *Diario para un cuento* es efectivamente un cuento, una ficción. Así como existe un pacto autobiográfico también existe lo que podríamos llamar un "pacto ficcional". La comprobación del "pacto ficcional" se produce por la verificación de la no identidad entre autor, narrador y personaje, ya que no llevan el mismo nombre. Y, de modo muy simple, por el título del libro que me dará la clave de lectura: novela, cuento, etc. Luego, desde un punto de vista meramente formal, *Diario para un cuento* es un cuento, puesto que está dentro de un libro llamado *Deshoras*, el cual es un libro de cuentos. Este argumento formal adquiere fuerza en la medida en que el texto es agrupado tres veces dentro de un conjunto de cuentos: primero en *Deshoras*, luego en *Relatos* y después en *Cuentos completos*. Se suma a esto el argumento de la autoridad: alguien, ya sea un editor, un crítico o una editorial, ha decidido seleccionar *Diario para un cuento* dentro del género cuento. Por último, al argumento formal y al de la autoridad podemos simplemente añadir el del sentido común. Al leer un

texto que está acompañado por otros textos de ficción pensaremos que se trata de un cuento, al igual que los demás.

Llegamos al punto que nos interesa: formalmente hablando, *Diario para un cuento* posee tanto rasgos autobiográficos como ficcionales y ninguno de ambos pactos puede ser sellado debido a la presencia irrefutable del otro. Es decir, el texto mismo no nos permite resolver el problema. Se podrá pensar que el problema no es problema en la medida en que no se lo vea como tal. ¿Acaso no es toda la obra cortaziana un texto híbrido, inclasificable y lleno de salpicaduras? Sin embargo, una cosa es un texto híbrido, que no posee género preciso o que está por sobre una clasificación, y otra cosa muy distinta es la ambigüedad. *La vuelta al día en ochenta mundos* es un texto híbrido, *Último round* es un texto híbrido, pero ninguno de los dos resultan ambiguos. Simplemente no podemos pensar que Julio Cortázar, queriendo escribir un texto autobiográfico no haya sido capaz de redondear esa "autobiografad" (por decirlo de alguna manera). En la medida en que un "escritor profesional"<sup>2</sup> como Cortázar "transgrede" una norma, dicha transgresión "significa" algo. El asunto es precisar cuál es ese significado. Suponiendo que podamos llegar a precisarlo, lo que equivaldría a llegar a *Diario para un cuento* en tanto que *Diario para un cuento*. Asunto difícil, por no decir imposible.

### Primer Take: la falacia autobiográfica y el distanciamiento

El texto (sea lo que sea: cuento, diario, diario para un cuento) se nos revela desde sus primeras líneas como un fracaso en su intento. La pregunta es: ¿debemos creerle a ese "yo" que actúa como Julio Cortázar, que no es capaz, que le va a ser imposible dar cuenta de Anabel? ¿Creeremos que se nos presente ya en el comienzo mismo del texto un modelo estético a seguir y que luego de ser instalado ese ideal, lo único que se hace a continuación es negarlo constantemente producto de una supuesta impotencia narrativa?

Desde el primer día (2 de febrero) el narrador señala su deseo de ser Bioy Casares (lo que equivale a decir: escribir como Bioy Casares), ya que él sí hubiera podido dar cuenta de Anabel debido a que su escritura cumple con los dos requisitos imprescindibles para ello. Primero, "mostrándola desde cerca y hondo" y segundo, "guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de sus personajes y el narrador". El modelo de escritura consiste entonces en la cercanía y la distancia. De estos dos requisitos el "yo" de *Diario para un cuento* se declara impotente en relación al segundo. El anhelo de distancia lo encontramos también mencionado en relación al Box y luego al ejercicio de la prostitución. Se establecen así paralelismos entre el "arte" de la escritura, el "arte" de un deporte y el de la prostitución o el manejo del cuerpo. Resaltamos aquí el concepto arte en su sentido "técnico", en el de dominio de una técnica determinada. Sobre el Box se dice: "me faltaba el juego de piernas y la noción de distancia de Bioy para mantenerme lejos y marcar puntos sin dar demasiado la cara" ([Cortázar, 1994](#): 490). Y en relación a la prostitución leemos:

*"Su sonrisa al despedirnos, cuando dejé unos billetes debajo de un cenicero, siguió siendo la misma, una aceptación desapegada que me conmovió por lo sincera, otros hubieran dicho que por lo profesional. Sé que me fui sin hablarle como había pensado hacerlo de su última carta a William, qué me importaban los líos al fin y al cabo, también yo podía sonreírle como ella me había sonreído, también yo era un profesional"* ([Cortázar, 1994](#): 498)<sup>3</sup>.

Esta cita encierra una clave o posibilidad de lectura. El desapego o el distanciamiento se postula como sinónimo de "buena escritura" y como señal definitiva de profesionalidad. Ahora bien, la base u origen del fracaso en *Diario para un cuento* se encontraría en el hecho de que el texto sería autobiográfico y esto impediría mantener la distancia. Al contrario de lo que se nos plantea, proponemos leer *Diario para un cuento* no como un fracaso narrativo sino como un logro. Afirmamos que el distanciamiento sí se mantiene a pesar de la insistencia, por momentos majadera, del narrador en señalarnos lo contrario. No sellamos el pacto autobiográfico y preferimos hablar de una "falacia autobiográfica". Falacia no tanto en el sentido de engaño, sino utilizada como una técnica literaria. Es decir, Julio Cortázar ([1994](#)) hace uso de la autobiografía, toma todas o casi todas las apariencias de un texto autobiográfico para mostrar de mejor manera un problema determinado, en este caso, el de la escritura. ¿Quién es entonces el "yo" de *Diario para un cuento*, sino es Julio Cortázar autor? Es, simplemente, un Julio Cortázar personaje. Posee tantas similitudes con Cortázar autor, porque es él hecho personaje, ficcionalizado<sup>4</sup>, pero no existe la identificación total. Hablamos entonces de dos Julios: un Julio-personaje (el "yo" de *Diario para un cuento*) y un Julio-autor (el escritor de *Diario para un cuento*). De este modo, aceptando la existencia de dos "yos" distintos, podemos afirmar que Cortázar ([1994](#)) sí cumple con el paradigma de perfección expuesto al comienzo del texto: mantiene la distancia.

Aceptado este hecho, entramos en otro importante y crucial problema. ¿Cuál es el tema de *Diario para un cuento* y de qué modo la falacia autobiográfica posibilita su realización? El tema es "la impotencia narrativa". Cortázar ([1994](#)) logra comunicar fuertemente "la impotencia en cuanto tal". En ese sentido su "fracaso" en relación a no poder contar a Anabel es un fracaso pretendido (buscado), puesto que es él (el fracaso) el que nos lleva al otro logro: mostrar la impotencia narrativa. Por lo tanto, si pensamos que el "tema" del cuento es querer hablar de Anabel, querer traerla a ella a través de la palabra, estaremos caminando por una dirección equivocada. El tema del cuento es "la experiencia de esa imposibilidad", la frustración de, el rodeo del hueco, y en ese aspecto el cuento, paradójicamente, se transforma en un logro. Si Cortázar ([1994](#)) hubiera escrito un cuento en donde un escritor cualquiera relata sus problemas escriturales no hubiera tenido el mismo efecto. Cortázar ([1994](#)) escribe un cuento donde al situarse como personaje le otorga una especial intensidad, estamos efectivamente frente a la impotencia narrativa, gracias a que él es el que lo cuenta y al mismo tiempo no lo es. Todo esto nos recuerda la búsqueda de Antonin Artaud y nos hace pensar si no estará utilizando Cortázar ([1949](#)) análogas técnicas. Anais Nin cuenta que asistió a una conferencia de Antonin Artaud sobre el tema de la peste. En dicha ocasión, Artaud, en determinado momento y frente al asombro del público dejó de hablar sobre la peste y empezó a gesticular y a hacer extraños movimientos con su cuerpo hasta caer tendido en el piso. Acabado esto, y ya casi frente a un salón vacío, se puso de pie y se fue a tomar un café con sus amigos. Es decir, Artaud no quería "hablar sobre" sino *mostrar* la peste misma o ser la peste misma. De análogo modo Cortázar *escribe* la impotencia, hace la impotencia, no escribe sobre ella. Esta diferencia aparentemente tan sutil, que radica solamente en la ausencia de un "sobre" (escribir sobre v/s escribir la impotencia) es de fundamental importancia para comprender el texto que tratamos. Es el problema que plantea la larga cita de Derrida, el acceso a la realidad en sí misma y la búsqueda de un puente o acceso. El recurso técnico de la falacia autobiográfica actúa como puente, como posibilidad que nos lleva a la tan deseada escritura. Julio Cortázar ([1994](#)), y en esto se aleja de Artaud, sabe que necesita de la "distancia" para dar cuenta de un hecho cualquiera, pero al mismo tiempo aspira a una escritura que muestre desde adentro, que se acerque a lo mostrado, en lo posible ser *lo mostrado*. De ahí el recurso narrativo de contar como si el "yo" fuera Julio Cortázar.

El cuento es la impotencia, igual que Antonin Artaud es la peste. Lo paradójico es que ese "ser la impotencia" que es el cuento mismo se revele a través, ya no de un acercamiento, confusión o amalgamiento entre Julio Cortázar y lo narrado (o sea mediante el recurso autobiográfico), sino todo lo contrario, mediante el distanciamiento deseado (no puedo pensar que no sea una decisión), mediante "la falacia autobiográfica".

Es cierto que el lector no "vive" la lectura como un "distanciamiento" y eso es exactamente porque Julio Cortázar es un escritor "profesional". El lector percibe tan sólo el "efecto" de ese distanciamiento deseado: el tema (la incapacidad narrativa) se muestra desde cerca y hondo.

Visto así, o mejor dicho, leído así, *Diario para un cuento* resulta un lucidísimo ejercicio de profesionalismo, de " fingimiento", de sonrisa de prostituta que commueve por lo sincera, por su desapego. Pues Julio Cortázar ([1994](#)) crea a un Julio Cortázar-personaje y lo utiliza para plantear la problemática de la escritura. Cortázar ([1994](#)) escribe un cuento, es decir, literatura, copiando algo de su propia autobiografía, pero al copiar inventa, o inventa un cuento en la medida en que copia de su autobiografía. Pero de cualquier modo el "invento copiado" o la "copia inventada" deja claro el distanciamiento alcanzado por Biyo.

El texto, quizás por ser uno de los últimos escritos, revela un extraordinario acercamiento a la perfección narrativa. Como el propio Cortázar dijo por ahí, un texto más es un texto menos. Un texto menos para alcanzar la perfección. Aunque al final sea la perfección de "mostrar la imperfección". Cabe preguntarse si esto no será un modo de leer la obra entera del argentino cronopio.

### **Segundo Take: la traducción**

Entraremos ahora al complejísimo texto que nos ocupa a través del hilo de la traducción. Todo *Diario para un cuento* se puede leer desde y bajo la luz del problema de la traducción. Éste permite dar significado a una serie de elementos, los que en un primer momento se presentan como disgregados.

El yo-narrador ejerce la profesión de traductor, al igual que Cortázar en su vida real<sup>5</sup>. El yo-narrador que traduce las cartas de Anabel para William, señala en un momento clave: "*Esa tarde lo pensé despacio y antes de despachar la carta agregué una hoja separada en la que me presentaba sucintamente a William como el traductor de Anabel*" ([Cortázar, 1994](#): 503). Él, como traductor, siempre estuvo "presente" en las cartas a William, formaba parte de la escritura de Anabel, sólo ahora, al "presentarse" en hoja aparte, salta a la vista la diferencia. Algo parecido sucede con Julio Cortázar-autor y Julio Cortázar-personaje (el traductor de las cartas de Anabel): están "pegados", tanto que no logramos ver la diferencia. En la experiencia de lectura el "yo" de *Diario para un cuento* es uno solo. Igual que para William al leer las cartas de Anabel, la presencia del traductor queda subsumida en el texto-carta. Digámoslo así: el narrador Julio Cortázar (ficción) y el autor Julio Cortázar (realidad) actúan análogamente como traductor y "Anabel" (lo traducido), donde Julio Cortázar autor es el traductor de sí mismo y el resultado es Julio Cortázar traducido. Estaríamos frente a la presencia de dos "yos" y a una traducción como resultado final. Detengámonos un momento a explicar esta propuesta que sabemos resulta un tanto extraña.

Si volvemos a la cita anterior, la del traductor que se presenta en hoja aparte ante William, notaremos que al final dice "me presentaba (...) como el traductor de Anabel". No dice "me presentaba como el traductor de las cartas de Anabel". Esta figura retórica es muy frecuente en el habla cotidiana y no debería causarnos mayor asombro. Mas leeremos la cita literalmente. Es decir, el traductor de *Diario para un cuento* realmente traducía a Anabel, a la persona misma y no a las cartas de Anabel. De hecho, a medida que la amistad o confianza crecía entre ambos, Anabel ni siquiera se molestaba en dictarle las cartas. Era el propio traductor el que las "armaba" y les "ponía sentimiento", como decía Anabel. William, al leer la carta, leía a Anabel "creada", "inventada", "redactada", "traducida" por el traductor. Es cierto que la mayoría de las veces lo traducido es una "obra", Julio Cortázar traduce: *Memorias de Adriano*, los cuentos de Edgar Allan Poe, los poemas de Keats, pero quizás, muy en el fondo, en cada uno de esos "nuevos textos" también se ha traducido a Marguerite Yuorcenar, a Poe, a Keats.

Ahora bien, una traducción está conformada por tres instancias. La traducción misma, que al final se lee como un todo, el traductor y "lo traducido". En el caso de Anabel, ella misma es lo traducido, el yo-narrador es el traductor y las cartas son la traducción en donde se amalgaman tanto Anabel como el traductor. En *Diario para un cuento* Julio Cortázar se enfrenta a la más difícil de las traducciones: traducirse a sí mismo. Toda traducción es un deseo de hacer legible, comprensible, algo que para otro no lo es. En este caso, estamos frente al deseo del propio autor de hacerse comprensible en su trabajo escritural. La única forma de contarse uno mismo es hacerse para uno mismo un "otro", distanciarse. Así, Julio Cortázar se escinde en "otro". Aunque en el texto, es decir, en la traducción, el lector tenga una experiencia unitaria. La ambigüedad planteada en un comienzo la denominamos ahora unidad. Pero ésta es sólo el "efecto" de una buena traducción. Sabemos que hay dos, sólo que ahora es más difícil notarlo ya que no hay diferencia entre el traductor y lo traducido. Aquí entramos en un terreno bastante resbaladizo, y es el de la finalidad de la traducción. Supuestamente ésta debería transmitirnos fielmente la "verdad" de un texto, en este caso la verdad sobre Julio Cortázar. En *Tombeau de Mallarmé*, Cortázar ([1968c](#)) se pronuncia acerca de la traducción y señala: "terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palingenesia." ([Cortázar, 1968c](#): 171). Luego añade las siguientes "definiciones": equívoco, pasión, traición, paráfrasis, palingenesia, alquimia, pastiche, y agrega "todos los recursos son buenos cuando en el fondo de la retorta alquímica brillará el oro." ([Cortázar, 1968c](#): 171). Por eso, sin atrevernos a utilizar directamente la palabra verdad, al menos convengamos con el propio Cortázar que la traducción persigue como fin un cierto resplandor. Es decir: alguna claridad sobre una experiencia determinada. En este caso, si Cortázar se traduce a sí mismo, es porque de algún modo, en la traducción, obtendremos alguna luz sobre su persona. Por supuesto que eso dependerá de lo buena o mala que sea la traducción. En todo caso, en *Diario para un cuento* se trata de mostrarse a sí mismo en la "experiencia más oscura", como la denomina Maurice Blanchot: la escritura.

Volvamos a un punto planteado anteriormente. El traductor de Anabel se deja ver en la medida en que sale de la traducción en la que se encuentra comprometido y se presenta en hoja aparte. De modo análogo, Cortázar traductor también, en algunos momentos, y de modo absolutamente involuntario, deja ver su mano de traductor y revela la existencia de los dos "yos": muestra la separación entre Julio Cortázar traductor y el resultado de esa traducción (el yo narrador). Estas señales que delatarían la cuña entre los dos "yos" son, a nuestro juicio, provocados básicamente por una sobreactuación del Cortázar traductor. Es decir, notamos la presencia del traductor-autor, en la medida en que se tiende a exagerar en algunos puntos. Damos algunos ejemplos:

1) Insistir reiteradamente en lo mal que se está escribiendo y en señalar el hecho de que no es un cuento:

*"Qué mal estoy explicando todo esto, también a mí me cansa escribir"* ([Cortázar, 1994](#): 493).

*"Lo que es peor, me cansa releer para encontrar una hilación, y además esto no es el cuento"* ([Cortázar, 1994](#): 493).

*"... ( y entre tantas otras porque no soy Bioy y no conseguiré nunca hablar de Anabel como creo que debería hacerlo)"* ([Cortázar, 1994](#): 491).

2) Hacer como si se ha perdido el hilo de la narración: *"he hablado de la inocencia de Anabel? Me aburre releer este diario que me está ayudando cada vez menos a escribir el cuento"* ([Cortázar, 1994](#): 499).

Efectivamente, sí se había hablado de la inocencia de Anabel, entonces, éste no recordarse bien sugiere la escritura "desordenada" de un diario. Sin embargo, según nuestra lectura, resulta un tanto artificial. Es decir, nos damos cuenta de la intención del autor de crear esa atmósfera de Diario. Lo mismo sucede con el punto anterior, se insiste demasiado en esa incapacidad.

3) Otro ejemplo de esta "sobreactuación" o "sobrenarración", como podríamos denominarla, es el hecho de recalcar la autobiografidat de la narración: *"yo que hablo en mi nombre (error que no hubiera cometido nunca Bioy)"* ([Cortázar, 1994](#): 497). Ese "yo" ya se nos había presentado desde un comienzo como idéntico con el yo del autor. Esta tautología del "yo" que habla en su nombre, se vuelve ruidosa en la intención de fijar ese yo. Estos pequeños detalles son los que nos permiten suponer la presencia del traductor, un yo distinto al del yo-narrador.

Sin salirnos del tema de la traducción, esbozamos otro posible e inquietante hilo conductor: el uso de los paréntesis. *Diario para un cuento* posee un buen número de ellos y algunos bastante notables. Un paréntesis es algo que de algún modo no tiene cabida en el texto, no pertenece a él o no cupo. Por otro lado sí le pertenece, porque algo me dice del texto, forma parte de él. Es y no es el texto. Puede no ser leído, puede ser pasado por alto y supuestamente el texto se podría leer de igual modo. Esto nos recuerda la ironía de los supuestamente "capítulos prescindibles" de *Rayuela*. ¿En qué medida son realmente "prescindibles" y de qué modo conducen la lectura del texto del cual al fin y al cabo forman parte? Un paréntesis encierra algo, separa algo, es decir, implica un distanciamiento (recordar a Bioy Casares), un alejamiento del texto base (por denominarlo de algún modo). Y en este sentido constituye un acto de mayor reflexividad, de mayor conciencia frente a la escritura. Relacionamos así el uso tan frecuente de los paréntesis en *Diario para un cuento*, y en los relatos de Cortázar en general, con el problema de la traducción. Un paréntesis es un alto, una parada dentro del fluir de la escritura tan pegada a uno, verla como ajena y otra, y luego decir o escribir lo que en ella "faltaba" o era necesario que saliera del silencio en que estaba. He ahí la "traducción" de la propia escritura. Es notable que todo el "vocabulario" utilizado en *Diario para un cuento* no haga más que evocar o sugerir el acto de la traducción. Pensemos en la parte en que se señala que no hay "puente" ni "acceso", en el mismo texto de Derrida traducido por Cortázar. Traducción dentro de una traducción, como en las muñecas rusas, habrá que pensar

efectivamente que todo es traducción, incluso lo que hacemos ahora e incluso lo que alguien hará al leer lo que se escribe en este instante. El uso del paréntesis sirve así como puente hacia el texto que interrumpe para explicarlo, hacerlo legible. No pretendemos afirmar que todos los paréntesis actúen de este modo, pero hay al menos algunos que se pueden leer bajo esta mirada y que sobre todo revelan la presencia constante del traductor. Veamos al menos tres de ellos:

- 1) "(¿Vas a seguir?)" ([Cortázar, 1994](#): 491). El paréntesis aparece al final de un breve trozo que corresponde a un día entero del diario y en el cual el narrador reflexiona sobre su propia escritura. La pregunta nos sitúa dentro de un problema bastante complejo. ¿Quién es el preguntado y quién el que pregunta? De cualquier modo el "¿vas a seguir?", revela una cuña en el yo-narrador. Es posible ver aquí una especie de rebelión del personaje-Cortázar en relación al autor-Cortázar. Algo así como la emancipación del personaje unamuniano en *Niebla*. El personaje le pregunta a su creador irónicamente si va a seguir con el juego infinito de preguntarse por el proceso de creación de la escritura (al fin y al cabo *Diario para un cuento* es una respuesta a esa pregunta: sí, si vamos a seguir).
- 2) "[...] (¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista, o escuchar uno de mis discos?)" ([Cortázar, 1994](#): 488). En una cita como ésta es donde más profundamente se cuela "Julio Cortázar autor" revelándose en su problemática de persona y de escritor al mismo tiempo. En paréntesis como éste ya no nos importa diferenciar o categorizar al yo que habla. Es una pregunta que revela tan desde "cerca y hondo" a Cortázar que simplemente la aceptamos como viene.
- 3) "[...] (vuelve a salir la palabra de una manera bastante curiosa, eh Sigmund)." ([Cortázar, 1994](#): 503). La palabra en cuestión es *cliente*, ocupada en un primer momento para referirse a los "clientes" de Anabel y luego a las "clientas epistolares" del propio traductor. De alguna manera el guiño de ojo con Freud también nos sitúa dentro del tema amplio de la traducción. ¿Por qué, de la gama de posibilidades que la lengua ofrece, se escoje una determinada palabra y no otra? La "elección" (en caso de que haya libertad de elección) "significa", revela algo del traductor. La palabra *cliente* no es de ningún modo inocente, ya que muestra relaciones que antes no se habían visto. El narrador (traductor) tiene "clientas", así como Anabel (prostituta) tiene "clientes". Por un lado el oficio que el traductor lleva a cabo con la palabra se tiñe del rasgo de prostitución y, por otro lado, el ejercicio de la prostitución se tiñe del rasgo de profesionalismo. Pero estas relaciones sólo se muestran, se hacen legibles, en la medida en que contamos con el paréntesis traductor.

## ¿Conclusiones?

El concepto de take ofrecido al comienzo está básicamente reñido con la idea de una conclusión: siempre existirán más takes por descubrir. Una conclusión podría dar una falsa sensación de "seguridad", de haber alcanzado un alivio al poner punto final. La verdad es que no se ha alcanzado alivio alguno, y vueltos a leer los dos takes se tiene exactamente la misma sensación del comienzo: nunca llegaremos a la lectura de *Diario para un cuento* en cuanto *Diario para un cuento*. Quizás ésta sea la única conclusión posible ya que a pesar de la aparente seguridad que hemos mostrado en afirmar que no existe identidad entre el "yo" de *Diario para un cuento* y Julio Cortázar autor, muy en el

fondo y suavemente, una voz de afrancesada pronunciación parece preguntarnos: ¿y si después de todo sí la hubiera?

## NOTAS

<sup>1</sup> Las traducciones desde el alemán son nuestras.

<sup>2</sup> Es cierto que muchas veces Cortázar se negó a considerarse un escritor profesional, a pesar de esto, sí debemos considerarlo como un profesional en el sentido de que es un escritor consciente de las técnicas y de las posibilidades que el uso de la lengua le permite.

<sup>3</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>4</sup> Recordemos aquí al Julio Cortázar-personaje de la tira cómica en *Fantomas contra los vampiros*.

<sup>5</sup> Recordemos que la traducción ocupó un lugar importante en la vida de Cortázar. Primero como traductor "profesional" de la Unesco, luego como parte de su labor de escritor sobre todo en relación a Marguerite Yuorcenar (*Memorias de Adriano*), John Keats y a Edgar Allan Poe (*Cuentos completos*). Quizás tampoco sea irrelevante recordar aquí que su primera mujer, Aurora Bernárdez, fue una importante traductora de Sartre. De algún modo, parte de la obra de Cortázar se deja leer bajo el problema de la traducción: pensamos por ejemplo en 62. *Modelo para armar*.

## REFERENCIAS

Cortázar, J. (1968a). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D. F.: Editorial siglo veintiuno. [ [Links](#) ]

Cortázar, J. (1968b). Melancolía de las maletas. En J. Cortázar (Autor), *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D. F.: Editorial siglo veintiuno. [ [Links](#) ]

Cortázar, J. (1968c). Tombeau de Mallarmé. En J. Cortázar (Autor), *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D. F.: Editorial siglo veintiuno [ [Links](#) ]

Cortázar, J. (1994). Diario para un cuento. En J. Cortázar (Autor), *Cuentos completos* (tomo 2, pp. 487-509). Alfaguara: Madrid. [ [Links](#) ]

Lejeune, Ph. (1989). Der Autobiographische Pakt. En G.Nigg (Ed.), *Die autobiographie: zu Form und Geschichte in der literarischen Gattung* (pp. 214-247). Darmstadt: WBG. [ [Links](#) ]

 **Correspondencia:** Mary Mac-Millan. Agua Santa #1400, edificio 7, departamento 703, Viña del Mar, Chile.

Recibido: 11 de noviembre de 2003 Aceptado: 2 de marzo de 2004 <sup>o</sup>