

## JULIO CORTÁZAR: "DESHORAS"<sup>1</sup> O LA METÁFORA DEL ACTO DE ESCRIBIR FICCIONES

Miriam Di Gerónimo

Si revisamos el concepto de metáfora, inferimos que ésta opera a través de una sustitución de una palabra propia por otra cuya significación guarda una relación de *analogía* con la de la palabra sustituida<sup>2</sup>. Desde la retórica clásica la metáfora ha sido considerada como un recurso que permite aproximar términos diferentes entre sí por una relación de semejanza arbitraria, ilógica, que sólo existe en la mente del que produce esa asociación. En principio, se da una situación "real" y otra aludida, figurada, a la que remite la primera. Una realidad es parecida a la otra pero no idéntica.

El objetivo de este trabajo -inducido por la función de la metáfora- es aproximar los textos de ficción a la teoría; aún más, tomar en este caso un cuento como "ejemplo" de algunas cuestiones que preocupan a la teoría. La propuesta es observar en los textos de creación algunas problemáticas, inquietudes y atisbos paralelos a los que se viven en la teoría científica. No es posible concretarlo en todos los textos literarios, sino en aquellos que presentan, imbricados con la historia, algunos problemas que pertenecen en sentido estricto a la teoría. Se trata de obras que funcionan como metaliteratura<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio CORTÁZAR. "Deshoras". En su: *Deshoras*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983. pp. 100-118. En adelante usaré esta edición, seguida cada cita por el (los) número(s) de página(s) correspondiente(s).

<sup>2</sup> Para ampliar estos conceptos acerca de la metáfora cf. Heinrich LAUSBERG. *Elementos de retórica literaria; Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 2ª reimpresión 1993, pp. 95-97; Michel LE GUERN. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, /1973/, 1978; Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989. pp. 256-7.

<sup>3</sup> En este sentido es interesante citar como antecedente de este trabajo los artículos de J. M. POZUELO YVANCOS:

"Julio Cortázar y el acto de leer ficciones; El verosímil estético de 'Continuidad de los parques'". En: I. Pepe SARNO (ed.). *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, pp. 511-532; y "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción". En su: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993, pp. 227-249.

Si coincidimos en considerar con José María Pozuelo Yvancos "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar como "la metáfora del acto de leer"<sup>4</sup>, desde la misma perspectiva, que focaliza el cuento como poética implícita del autor, "Deshoras" puede tomarse como el anverso de aquél: "la metáfora del acto de escribir". En primera instancia, refleja el desdoblamiento autor - narrador en la combinación de la 1ª y 3ª personas. También representa la situación narrativa y el esquema básico de toda narración. Un autor "ficcionalizado" se pone a escribir acerca de recuerdos de la niñez y aborda el tema desde el comienzo con todos los conflictos que supone la trasposición del presente y el pasado y la ubicación del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Así comienza el cuento:

Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso, y, aunque me gustaba escribir por temporadas y algunos amigos aprobaban mis versos o mis relatos, me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad. (p. 101).

En este párrafo son dignas de destacar algunas notas acerca del inicio del acto de escribir. El placer está presente desde el comienzo: "me gustaba escribir". Inmediatamente después de escrito, el texto necesita de la aprobación de un lector que complete el circuito narrativo comunicacional: "alguien cuenta algo a alguien". Sin embargo la reflexión del autor ficcionalizado es más profunda: "para qué" escribir, e inmediatamente da la clave de todo el cuento: *"la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera"*. He aquí la paradoja de la escritura, la "ficción" tomada de la acepción latina de *fin-go-is* como "modelar", crear algo que será "más de veras". Obsérvese la proximidad de esta última palabra con "verosimilitud": término técnico que alude, en la poética aristotélica, a la coherencia interna y a la necesidad

---

<sup>4</sup> Cf. *ibíd.*

de solidaridad de los ingredientes de la obra de arte como una organización más que a la comprobación de la existencia "real" de los hechos narrados. En relación con la anécdota, la expresión "de veras" se conecta también con el mundo de la infancia: por el juego de la escritura "las cosas son más de veras", en este juego se finge "de veras" una realidad.

A su vez la creencia de que "si las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras" hace hincapié en varios aspectos. Primero, escribir es instaurar la cosa, se trata de una acción demiúrgica. El poder creativo de la palabra que se manifiesta en el autor de ficciones -según Pozuelo Yvancos- en un "acto ilocucionario declarativo del género "Hágase (fíat)" alude directamente a la convención literaria. El enunciador por el poder que se halla investido ejerce una función sobre la realidad y funda así su poder creativo semidemiúrgico con independencia de cumplir condición alguna de sinceridad y sin creer o pedir al lector que crea en esta sinceridad<sup>5</sup>.

En este cuento, el sujeto de la enunciación -autor ficcionalizado- hace explícita la diferencia que existe entre "ficción" y "realidad" ya que explica que los recuerdos de infancia comprenden un núcleo, *"algo que no se podría vivir de nuevo"* de manera idéntica a como aconteció en la vida diaria. Se trata de una experiencia mediatizada por la escritura que contiene algo tomado de la vida pero no es su equivalente. Este fenómeno se hace más claro en la comparación del acto de escribir con *"el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo"*. Deducimos así que en el protagonista la experiencia erótica ha cambiado con los años, la pasión se ha transformado en algo parecido a la aceptación que trae la costumbre, la rutina. La cotidianidad -y su consiguiente seguridad-también envuelve a las palabras: *"para tenerlas ahí como las corbatas en el armario"*, algo que no puede experimentarse con la misma intensidad. La escritura se da en otro plano, Cortázar instaura la expresión *"tercera dimensión "* para ubicarla.

El cuento por escribirse nace del recuerdo pero no es mimético. Esa traslación de la realidad a la escritura mediada por la memoria no es una burda imitación de lo real -como copia-, sino que requiere de una transformación para entrar en el terreno de lo literario. Los conceptos siguientes: *"para fijar /las cosas/ a mi manera, [...] algo que no se podía vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una*

---

<sup>5</sup> Cf. José María POZUELO YVANCOS. *Poética de la ficción*, ya cit.

*tercera dimensión*" indican que *mimesis* es equivalente de *póiesis*. Se trata de un complejo proceso de estructuración procedente de un acto de conocimiento que es distinto de la simple verbalización. Más que reproducción de un mundo es elaboración de un mundo. Lo lúdico de este párrafo se encuentra en el "como si" que consiste en cambiar la realidad mediatizada por el recuerdo para instaurar una nueva realidad. La literatura posibilita el surgimiento de la semejanza transfigurada en tanto condensa el entramado de la inter - relación arte - vida en la elaboración de mundos posibles.

Para comprender el alcance de este concepto en Cortázar es conveniente citar un fragmento de *Diario de Andrés Fava* en el cual el autor alude *ex profeso* a Malraux, "Le Musée Imaginaire" y que confirma la concepción aristotélica de la literatura entendida como *póiesis*:

[...] un style est ce par quoi un système de formes organisées qui se refusent à l'imitation, peut exister en face des choses comme una autre Création<sup>6</sup>.

Esta "creación" de un modelo nuevo de mundo estaría situado en el espacio comprendido por Cortázar en "esa tercera dimensión". Al que se accede por la contigüidad del "mundo real" con el representado por la literatura. La figura retórica que expresa la contigüidad es la metonimia y supone un desplazamiento. En este sentido, la expresión de la realidad sería metafórica, si entendemos a la metáfora como una sucesión de cadenas metonímicas.

La metáfora es un tropo -etimológicamente: giro; proviene del griego *trépszai*: dirigirse en otro sentido, tomar otra dirección. Por medio de esta figura se sustituye una expresión (una situación, en el cuento) que en la lengua designa un objeto o una idea en sentido propio (según las leyes del uso) por otra expresión que no le corresponde propiamente. Es un fenómeno de traslación significativa<sup>7</sup>. Esto hace que Eco piense que bajo la relación metafórica se incluye una cadena de metonimias<sup>8</sup>.

De ese modo se representan los hechos pero no de manera idéntica a lo acontecido en la realidad, sufren una transformación que, aclara Cortázar, es intencionada: "*fijar las cosas a*

---

<sup>6</sup> Julio CORTÁZAR. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p.32.

<sup>7</sup> Cf. Heinrich LAUSBERG, ya cit.

<sup>8</sup> Cf. Umberto ECO. "Semantica della metafora". En su: *Le forme del contenuto*. Milano, Bompiani, 1971. pp. 93-125. pp. 96 y 97.

*mi manera*". Esto es, dando un giro -esto sugiere un cambio, un viraje de los hechos reales- que implica además una condensación entre recuerdo e imaginación (metáfora) y un desplazamiento por contigüidad (metonimia) de los hechos vividos para "moldearlos" convenientemente en función de la historia.

Así analizado, este cuento revela una estructura de *myse en abîme* en el sentido de que la ficción del cuento refleja en espejo el acto de escribir verdadero y extratextual de un autor conocido: Julio Cortázar quien se pone a escribir un cuento que trata de un narrador que ficcionaliza el hecho de escribir un cuento y reflexiona acerca de los problemas que envuelven al autor en el momento de recrear el recuerdo que luego será un cuento. Los límites entre historia y discurso han desaparecido.

Esta modalidad explícita del autor -narrador de "manipulación" de los hechos de la memoria se entiende mejor después de terminado el cuento, en el sentido de que anuncia desde las primeras líneas el móvil principal: cambiar la realidad y, aunque sea por unos instantes, lo que dura la escritura, "crear" que eso "podría" suceder en "una tercera dimensión". Esto aludiría, en un nivel más profundo de análisis, al poder del cual se halla investido el escritor de torcer el rumbo del entramado de los acontecimientos y crear un espacio donde pueden concretarse los deseos más íntimos para provocar una catarsis en el productor de la fábula.

Este sujeto de enunciación "finge no saber": "Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso" o bien: "Nunca supe bien por qué". De la misma forma en que se va armando y dibujando el recuerdo en la mente se va configurando el cuento. Seguidamente aparece el motivo del recuerdo y de la escritura: "la imagen de Sara". El sujeto de la enunciación, al referirse a su relación con Doro, explicita el desdoblamiento entre autor y narrador y, consiguientemente, la ambigüedad en el punto de vista o perspectiva narrativa:

Tan inseparablemente habíamos sido en esos tiempos del sexto grado, de los doce o trece años, que no era capaz de sentirme escribiendo *separadamente* sobre Doro, aceptarme *desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro*. Verlo era verme *simultáneamente* como Aníbal con Doro, [...] (p. 102; los destacados son míos).

La convergencia de pronombres personales anticipa las personas narrativas entre las cuales fluctuará el punto de vista: la primera y la tercera; la omnisciencia y el protagonismo; el narrador categorías de Genette, quién ve y quién habla están condensados en el mismo personaje: Aníbal, pero desde distintos ángulos de enfoque. Se trata de una perspectiva binocular: analiza los hechos del pasado desde un punto de observación muy posterior.

El puente, el pasaje de la primera persona a la tercera que implica cambio de tiempos (ir desde el presente al pasado) se establece en un espacio muy caro al autor: Bánfield. Se sitúa la anécdota en un lugar preciso:

Y con todo eso venía también Bánfield, claro, porque todo había pasado allí, ni Doro ni Aníbal hubieran podido imaginarse en otro pueblo que en Bánfield donde las casas y los potreros eran entonces más grandes que el mundo (p. 102).

Bánfield está descripto como una especie de paraíso terrenal, mítico. Tiene a su vez el encanto de lo autobiográfico. Cortázar vivió en ese barrio y probablemente jugó en esos potreros. La descripción del espacio está poblada de imágenes visuales y de movimiento; la personificación de los baldíos es significativa. Esos recuerdos adquieren vida en la mente y son remozados por la distancia de los años que han pasado:

Un pueblo, Bánfield, con sus calles de tierra y la estación del Ferrocarril Sud, sus baldíos que en verano hervían de langostas multicolores a la hora de la siesta, y que de noche se agazapaba como temeroso en torno a los pocos faroles de las esquinas, con una que otra pitada de los vigilantes a caballo y el halo vertiginoso de los insectos voladores en torno a cada farol (p. 102).

Desde aquí se tienden las líneas principales del cuento correspondientes a la introducción de la estructura tradicional. Después vendrá el desarrollo que orientará esas líneas en relación con las experiencias tempranas del amor nacido de Aníbal hacia Sara, la hermana mayor de Doro. Luego, la separación de los amigos y la situación de la anécdota en la vida adulta:

Aníbal aceptaba sin aceptar, algo que debía ser la vida aceptada por él, un diploma, una hepatitis grave, un viaje a Brasil, un proyecto importante en un estudio con dos o tres socios /el casamiento con Felisa/... (p. 113, el agregado es mío).

Centraré ahora la atención en el climax. En este momento especial del cuento se instala lo que constituye el territorio de la literatura -en términos de Aristóteles-: "lo que podría haber sido". Sin aviso previo, estamos transitando el terreno de lo fantástico. El pasaje hacia lo fantástico se da a partir de un sueño. El protagonista inventa desde su presente un posible encuentro, un diálogo con Sara. El sueño constituye la vía de este mundo al mundo otro. Se inicia con el recuerdo del pasado, lo conocido, la única realidad cierta que le devuelve a Sara. Pero inmediatamente se introduce en otra dimensión, que sólo existe en su mente, que es producto de la fantasía: el deseado encuentro con Sara. Los hechos del pasado se entretrejen tan bien con los del presente imaginario que el lector cae en la trampa: vacila entre lo realmente vivido por el protagonista y lo solamente deseado, que adquiere entidad sólo por la escritura:

Bruscamente recordó que la noche anterior había soñado con Sara y que era siempre el patio de la casa de Doro aunque no pasaba nada [...] y el sueño se acababa así casi sin haber empezado. Tal vez porque no pasaba nada las imágenes eran de una precisión cortante [...]; tal vez también por eso o por falta de algo mejor había rememorado a Sara después de tantos años de olvido /[...] /, y verla venir ahora por la calle [...], encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla, decirle quién era y que ella lo mirara sorprendida, no lo reconociera y de golpe sí, de golpe sonriera y le tendiera la mano, se la apretara de veras y siguiera sonriéndole (p. 113).

En el párrafo citado se marca la diferencia de planos en tanto la escritura se sitúa en una dimensión equivalente al sueño, diferente de lo real. El acto de escribir tiene funciones análogas al acto de soñar. En efecto, un hombre cuando escribe o sueña transita el territorio de la fantasía, de lo inconsciente. En ese espacio, se permite el encuentro, el diálogo, la manifestación de los personajes de manera más sincera y, por lo tanto, más

auténtica. Sin obviar que, finalmente, se produce el choque abrupto con la realidad que acorrala y presiona:

Cuando apagué la lámpara del escritorio y miré el fondo del vaso vacío, todo era pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo. ¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de sostén? (p. 116-117).

Las palabras como el sueño han permitido sólo por un momento exorcizar recuerdos, volar por ese mundo otro: mundo de lo imaginario y donde todo es posible, hasta un encuentro con Sara. Pero de este lado, la realidad agazapa con la rutina: *"presente utilitario sin recuerdos ni sueños, la pura vida sin más ni menos "* (p. 117).

Lo fantástico, a través de la escritura, constituye una salida hacia una tercera dimensión donde el pasado y el presente pueden unirse, donde pueden resolverse conflictos, donde se realizan los deseos más profundos. En definitiva, la escritura brinda la posibilidad de virar el curso de una existencia marchita y darle otro cauce, mientras dura la expresión escrita, luego, todo se vuelve costumbre y hastío. La escritura brinda posibilidad de escape, pero después el protagonista se queda en el "lado de acá", en términos de *Rayuela*. La escritura es el estandarte que el protagonista levanta frente a la rutina pero finalmente resulta vencido, así lo manifiestan las últimas líneas del cuento:

[...] las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme reconocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, [...], pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos enseguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte (p. 117-118).

Tal vez la ambigüedad, la coexistencia de primera y tercera personas que responde a la misma persona, a la vida de un mismo individuo en distintas fases de su vida, deba buscarse en algo más profundo de la filosofía de Cortázar: "el sentimiento de no estar del todo". El testimonio del autor ayuda a comprender el comportamiento del personaje:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y 'nel mezzo del camin' se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo<sup>9</sup>.

"Deshoras" revela como pocos relatos de Cortázar al hombre niño. Hombre y niño son las dos caras de una moneda que coexisten en el mismo individuo, convivan armoniosamente o no. Anular o rechazar una de las dos sería equivocado, porque no plasmaría la condición humana tal y como la entiende J. Cortázar.

El acto de escribir, mientras se pone en práctica, posibilita la liberación y conduce lúdicamente, como dice Cortázar:

**naturalmente** (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre<sup>10</sup>.

En cierta medida, estos conceptos del autor han sido iluminados por la crítica posterior. Así, F. Moreno Turner acota:

El relato /"Deshoras"/ se cierra con una doble verificación: por un lado la inutilidad de aquellas palabras, 'meros dibujos privados de todo sostén, 'palabras mentirosas'; por otro su necesidad, puesto que, llenas de vida llenan la

---

<sup>9</sup> Julio CORTÁZAR. "Del sentimiento de no estar del todo". (En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7ª ed., 1986, p.p. 21-26;p.21.

<sup>10</sup> Julio CORTÁZAR. "Poesía permutante". En su: *Ultimo round*. México, Siglo XXI, 1969. "Planta Baja", p. 66.

vida, son el único medio para producir ese encuentro tan deseado, para rehacer la existencia, para llegar al transitorio final de una búsqueda latente<sup>11</sup>.

**El inconformismo ante la realidad** -vvida y leída- es el origen de la creación poética para Cortázar. En una interpretación psicoanalítica, correspondería a la concretización, por medio de la escritura, de deseos inconscientes. Desde esta óptica, podríamos considerar que la producción cortazariana está regida por una "poética del deseo".

Para decirlo con Freud, lo fantástico permitiría:

[...] todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío"<sup>12</sup>.

Esta "poética del deseo" lleva implícita la idea de "subversión".

La insatisfacción -a la que ya hemos aludido- es el motor de lo fantástico que hace que Cortázar se oponga a lo heredado, a la Gran Costumbre, a la seriedad, a lo consabido, a lo establecido y esperable, al *canon*, en definitiva. Sus caminos son conocidos: él mismo concibe a la excentricidad y lo lúdico como elementos constantes de su escritura.

La excentricidad es el medio de vencer lo estipulado, de acceder "al mundo otro", de instalarse en "el lado de allá" -la esfera de lo fantástico- y traspasar "el lado de acá" -la realidad cotidiana. La escritura, para Cortázar, "ese intersticio" es la que facilita y multiplica las posibilidades de ser, en definitiva, todo lo que se anhela. Aquí es necesario, tal vez, acudir a la distinción de Freud entre lo ominoso de la ficción y lo ominoso del

---

<sup>11</sup> Fernando Moreno Turner. "Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. (A la Caperucita Roja)". (En: *Coloquio Internacional; Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t.l. Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1956. pp. 233-238).

<sup>12</sup> Sigmund FREUD. "Lo ominoso"(1919). En sus: *Obras completas*. Ordenamiento, comentario y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Trad. directa del alemán de José L. Etcheverry. Vol. 17 (1917-19); De la historia de la neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979. pp. 215-251; p. 236.

vivenciar. El primero corresponde a la fantasía, a la creación literaria, es mucho más rico que el segundo; según Freud:

[...] lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga al examen de realidad<sup>13</sup>.

Según los testimonios del propio Cortázar, a través de la ficción, el autor llegaría a plasmar gran parte de su mundo interno. La literatura sería el puente por medio del cual se puede acceder al mundo otro y así superar la circunstancia cotidiana. A través de la ficción se puede ir más allá: es posible rebasar la realidad. El cuento en una respuesta análoga a la función de la escritura propone "*cabalgar la realidad*".

Según lo expuesto, la escritura en este cuento tiene distintas funciones. Primero, permite fijar recuerdos, se convierte en certeza -la autoridad que presupone la palabra escrita-, para acercar un pasado que no ha sido superado sino que pervive en este presente. Es también pasaje, puente para ingresar a esa tercera dimensión que corresponde al deseo: allí todo es posible. El acceso a lo fantástico es, en definitiva, una defensa contra la rutina, contra la cotidianidad que corroe cada día.

"Deshoras" plantea además el problema de ficción - realidad en cuanto plasma el traspaso de lo vivido a palabras, a literatura. En definitiva, pone a la luz el procedimiento de la representación de la imagen mental en signos Este cuento actúa como metacuento.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 248.

## Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

----- . *Retórica*. Trd. del griego y notas por Francisco de P. Saramanch. Madrid, Aguilar. 1964.

Julio CORTÁZAR. "Deshoras". En su: *Deshoras*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983, pp. 100-118.

....."Del sentimiento de no estar del todo". (En su; *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7ª ed., 1986, pp. 21-26.

----- *Diario de Andrés Fava*. (1950). Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

----- "Poesía permutante". En su: *Último round*. México, Siglo XXI, 1969. "Planta Baja", p. 65-69.

Umberto ECO. "Semantica della metafora". En su: *Le forme del contenuto*. Milano, Bompiani, 1971. pp. 93-125.

Sigmund FREUD. "Lo ominoso"(1919). En sus: *Obras completas*. Ordenamiento, comentario y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Trad. directa del alemán de José L. Etcheverry. Vol. 17 (1917-19): De la historia de la neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979. pp. 215-251.

Heinrich LAUSBERG. Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 2ª reimpresión, 1993.

Michel LE GUERN. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra. /1973/. 1978.

Angelo MARCHESI y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989. pp. 256-7.

Fernando MORENO TURNER. "Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. (A la Caperucita Roja)". (En: *Coloquio Internacional; Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. t.l. Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1956, pp. 233-238).

José María POZUELO YVANCOS. "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones; El verosímil estético de 'Continuidad de los parques'". (En: I. Pepe Sarno (ed.). *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, p. 511-532).

-----"Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción". (En su: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993. p. 227-249).

----- . *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.