

**DISTANTES ESPEJOS Y EL REFLEJO DE UN MISMO SOL:
EL “SENTIMIENTO SOLAR” DE JULIO CORTÁZAR COMO
CULMINACIÓN DE SU ANTROPOLOGÍA POÉTICA EN
POÉTICA HISTÓRICA**

*Faraway mirrors and the reflection of the same sun:
Julio Cortázar’s ‘solar feeling’ as the culmination
of his poetic anthropology in historical poetics*

Juan Ezequiel ROGNA

U. Nacional de Córdoba-CONICET
ezextencial@yahoo.com.ar

Resumen

La singular trayectoria de Julio Cortázar traza una parábola que parte de su inicial situación como escritor mentalmente colonizado (Jauretche) para arribar a una toma de conciencia político-histórica que lo impele a denunciar el genocidio cultural perpetrado por el imperialismo norteamericano y a defender las revoluciones socialistas de su tiempo. En este sentido, nuestro trabajo pretende indagar en la conversión de su antropología poética en poética histórica, entendiendo que los problemas metafísicos que plantea la primera desde una dimensión estrictamente literaria se abren al campo geopolítico a través de la confluencia entre política de la literatura y política del escritor (Rancière). Seleccionamos para ello un amplio corpus de textos y analizamos la evolución de la poética cortazariana en relación a la configuración de los sujetos populares. Observamos que éstos se muestran inicialmente como una alteridad radical (Baudrillard) respecto del yo enunciador, para constituir posteriormente la encarnación de un paradigma cultural que posibilita una existencia auténtica a través de la solidaridad y el encuentro con los otros (García Canclini). Finalmente, nos detendremos en el “sentimiento solar” y en los “hombres-puente” como símbolos de un Cortázar maduro y esperanzado que propone el equilibrio entre polaridades como condición necesaria para la verdadera revolución.

Palabras claves: Julio Cortázar, literatura y política, sujetos populares, antropología poética, poética histórica.

Abstract

Julio Cortázar's unique background plots out a parabola with a starting point in his condition as a mentally colonized writer (Jauretche) and with an end point in his political and historical awareness, which compelled him to denounce the cultural genocide committed by American imperialism and to champion the socialist revolutions of his day. In this respect, our work aims at searching into the conversion of his poetic anthropology into a historical poetics, arguing that the metaphysical problems posed by the former from a strictly literary perspective spread out over the geopolitical domain through a confluence of a politics of literature and a writer's politics (Rancière). To this end, we selected an extensive corpus of texts and analyzed the evolution of Cortazarian poetics with respect to the composition of popular subjects. We observed that such subjects were initially portrayed as a radical alterity (Baudrillard) from the "I"-enunciator, and later constituted the incarnation of a cultural paradigm that allowed for a genuine existence through solidarity and the contact with others (García Canclini). Finally, we will focus on the "solar feeling" and on the "bridge-men" as symbols of a mature and hopeful Cortázar who proposes a balance between polarities as a necessary condition for a true revolution.

Key words: Julio Cortázar, Literature and politics, Popular subjects, Poetic anthropology, Historical poetics.

"Sol lucet omnibus".
Proverbio latín

Introducción

Julio Cortázar encarna uno de los máximos ejemplos del escritor-intelectual que realiza un salto cualitativo desde su inicial condición de sujeto mental y culturalmente colonizado hacia la toma de conciencia sobre la necesidad de indagar en la propia identidad y defender un destino fraterno para los subyugados pueblos latinoamericanos. A diferencia de otros autores de ficción establecidos en el núcleo canónico del campo literario argentino, Cortázar irá abandonando su inaugural egocentrismo y su concepción esteticista de la literatura a medida que se abra a la historia de su tiempo y descubra al "otro", que será el "prójimo" (con toda la carga etimológica de *proximus* o "más cercano")

reflejado en sí mismo y en la posibilidad del “encuentro con los otros” [García Canclini: 77]. Así, durante sus últimos años, y sin abandonar su residencia en París (epicentro de la cultura europeo-occidental), Cortázar entrecruzaré literatura y vida, creación y compromiso, guiado por un “sentimiento solar” que haciendo converger su “poética antropológica”¹ en lo que aquí llamaremos una “poética histórica”, pregonará el necesario restablecimiento de la esperanza, de la rebelde alegría y de la libertad para todos los latinoamericanos; y, de manera extensiva, para todos los hombres.

Primeros años: la consagración universal de un escritor mentalmente colonizado

Julio Cortázar es uno de los cinco escritores que Andrés Avellaneda escogió en *El habla de la ideología* (1983) para analizar los “modos de réplica literaria” que algunos de los narradores más destacados de la Argentina de mediados del siglo pasado elaboraron frente a “la invasión” de las esferas políticas y culturales efectuada por el gobierno peronista y sus bases populares. Dentro del análisis específico de la obra de Cortázar, Avellaneda trata una selección de sus relatos iniciales, es decir, aquellos que integran *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956), a la vez que repasa su trayectoria previa (como “estudiante”, “profesor de provincias”, “escritor principiante”, colaborador de la revista *Sur* y traductor) para dar cuenta de su concepción elitista de la cultura y de su manifiesta incapacidad para comprender las transformaciones sociopolíticas de su tiempo y su lugar. En efecto, y como el mismo Cortázar confesó con posterioridad, en su juventud decidió evadirse de dicha realidad para radicarse a partir de 1951 en París, lugar en donde residirá de manera definitiva desde entonces y hasta su muerte, y en donde escribirá casi toda su obra. Lejos estaba por entonces de concebir a “los imperativos locales”, a “los problemas cotidianos de su país”, como “un primer círculo vital” en el que “obrar e incidir como escritor” [Cortázar 1994 b: 33]. Por el contrario, su exilio voluntario representa la abolición de ese “primer círculo vital” para sustituirlo por otro. Se trata, entonces, de la decisión de un ilustrado joven

¹ Adoptamos esta fórmula del planteo realizado por Néstor García Canclini en su ensayo *Cortázar: una antropología poética* (1968). A él nos remitiremos en distintos momentos de nuestro trabajo.

burgués que, de manera sintomática, estructura su sistema mental invirtiendo las derivaciones de la dicotomía clásica *civilización/barbarie*, considerando que “todo hecho propio, por serlo, [es] bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, [es] civilizado”² [Jauretche: 23]. Pero cabe destacar sobre este punto que una de las singularidades cortazarianas será la intensa autocrítica que desplegará en años posteriores; de hecho, si bien Cortázar nunca adscribirá al peronismo, la mayor parte de las argumentaciones presentes en el análisis de Avellaneda están basadas en declaraciones ofrecidas por el propio autor que, aunque nunca conseguirán desmarcarlo por completo de su caracterización como escritor snob y europeizante, dan muestra de una honestidad intelectual inaudita. A modo de ejemplo, transcribimos una cita en la que el autor se critica como integrante del grupo de intelectuales adscriptos al grupo de referencia *Sur*:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. [...] La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado [Avellaneda: 104].

En síntesis, si en esta realidad percibida como “cárcel” los bombos peronistas no le permitían al joven Cortázar (cuya conciencia se mantenía al margen de la experiencia histórica, del “país real”)

² Debemos considerar que a diferencia de los territorios coloniales, es decir, aquellos ocupados militarmente por una potencia imperialista extranjera, en países como la Argentina la penetración de los países hegemónicos se ha dado históricamente en términos de “colonización mental” (Kusch) o “colonización pedagógica” (Jauretche). Como explica Jorge Abelardo Ramos, Estados nación como la Argentina vienen a constituirse a partir de su Independencia en semi-colonias dentro de las cuales “la simple presencia de la potencia extranjera en el suelo natal” fue reemplazada por “otra fuerza”, la “colonización pedagógica”, único instrumento para asegurar “la perpetuación del dominio imperialista”. Desde luego, esta garantía estará dada, como bien señala Ramos, a razón de que “las ideas, en cierto grado de su evolución, se truecan en fuerza material” [Ramos 1954: 45]. Por otra parte, podemos considerar al joven Cortázar como un destacado representante de la *intelligentzia* argentina, sector ilustrado de la sociedad caracterizado por Arturo Jauretche como un “instrumento colonial”, ya que parte del a priori según el cual “cultura era exclusivamente lo importado”. Desde allí, la *intelligentzia* intentará de manera constante “extirpar de raíz los elementos locales de cultura preexistente” [Jauretche 2010: 36].

disfrutar de Béla Bartók o Alban Berg, la solución entonces será “liberarse” prefiriendo “la evasión al equívoco” [Avellaneda: 104]. Como parte de su proyecto personal, y en su afán por alcanzar notoriedad en el mundo de las letras, Cortázar arriba a París y edita sus primeros textos conocidos por un público lector amplio y reconocidos por la crítica especializada. En ellos tradujo literariamente el desconcierto y el pavor generados por la amenaza que una otredad grotesca y/o indeterminada le generaba por entonces a los miembros de una “clase media porteña” que abjuraba de esa “presencia del país real” [114]. En ocasiones, una atmósfera surrealista envuelve a los personajes para trazar alegorías tales como la de la “casa tomada”. Pero otras veces la trama se vuelca hacia una realidad extrañada no ya por el sueño o la presencia de una otredad monstruosa (el Minotauro, los conejos vomitados, el axolotl, etc.), sino que esa monstruosidad animal es atribuida a sujetos que pueden asimilarse a las clases populares argentinas. “Las puertas del cielo” o “La banda” son clásicos ejemplos de esta segunda operación a través de la cual el autor no sólo hace un “tratamiento satírico del habla y de la subcultura popular urbana” [121] sino que, fundamentalmente, le niega estatuto humano a esa otredad. Éste es el primer Cortázar, aquel que, a pesar de sus críticas a las sociedades tecnocráticas (tan bien anotadas por García Canclini) sigue a pie juntillas sus prejuicios raciales y las divisiones irremediables entre el “buen gusto” y el “mal gusto”, “lo alto” y “lo bajo”, la “cultura letrada” y “la cultura popular”. Este abismo infranqueable entre el “yo” (letrado, culto) y “lo otro” (iletrado, inculto) es representado de la siguiente manera en los primeros párrafos del cuento “La banda”: “Lucio pidió una platea en fila doce y compró *Crítica* para evitarse tener que mirar las decoraciones de la sala y los balconcitos laterales que le producían legítimas náuseas” [Cortázar 1994 a: 348]. En estas pocas palabras se cifra la cosmovisión colonizada del joven Cortázar: Lucio (alter-ego del autor) se refugia en la lectura para negar una realidad cuya fealdad deliberada le genera “legítimas náuseas”, es decir, un rechazo de por sí justificable, pues la realidad ha sido sustituida por una serie de elementos anómalos que, aunque ciertos como manifestaciones tangibles, son juzgados como “falsos” en tanto pertenecen a un “mundo otro” que nada tiene que ver con el del

protagonista. Estamos en presencia, entonces, de una “alteridad radical”³ que delimita los alcances de su obra entendida, siguiendo a García Canclini, como una “antropología poética” o “una experiencia poética de lo humano” [García Canclini: 19], pues “lo humano” no resulta atribuible a todos y cada uno de los personajes antropomórficos que aparecen en estos primeros relatos.

Con estas obras, Cortázar alcanzará la perfección del estilo. A la vez, “será alguien”⁴ dentro el universo literario no sólo hispanoamericano sino que, con el advenimiento del *boom* latinoamericano, su fama tendrá alcance universal. Sin embargo, como muestra de su singularidad, optará por no dormir sobre los laureles que supo conseguir y, contra todo pronóstico, comenzará a posicionarse como un hombre que se problematiza más allá de la literatura⁵.

Cortázar manifestó en más de una ocasión que, con “El perseguidor”, buscó abandonar el mero artificio literario para internarse en su propio “terreno personal”, y que este mirarse a sí

³ Silvia Barei anota al respecto: “Para Baudrillard, la alteridad es siempre ‘radical’ y no es asimilable ni a las propuestas de ‘reconciliación’ (alude de este modo a Levinas y los teóricos del diálogo), ni a las teorías de la diferencia (obviamente, Derrida y los estudios culturales). La alteridad radical entre los seres, los sexos, las culturas, es una ‘fuerza irreconciliable’ que hace que lo diferente sea cada vez más diferente ‘como regla del mundo’. El Otro (escrito con mayúsculas por Baudrillard) es siempre extranjero e ininteligible. En esta postura, el Otro muestra siempre la imposibilidad de la relación” [Barei: 21].

⁴ “Ser alguien”, dentro de la teoría desarrollada por Rodolfo Kusch, se corresponde con la cultura entendida como el “saber de libros y datos”, es decir, con el snobismo potenciado por la sociedad de consumo; a su vez, se contrapone al “mero estar” propio de una cultura entendida como “actitud” o “estrategia para vivir en un lugar y tiempo” [Kusch 1976].

⁵ Jaime Alazraki sostiene una hipótesis que difiere de la que aquí exponemos. De acuerdo con la lectura que realiza en su ensayo “Imaginación e historia en Julio Cortázar”, el camino estético habría llevado al autor a desarrollar necesariamente una ética posterior [Alazraki]. Por nuestra parte, consideramos que “el camino de Damasco” cortazariano implicó justamente una “conversión”, es decir, un salto cualitativo desde la inicial mentalidad colonizada (asimilable en términos de Cortázar a “una primera etapa que llamaría estética” [Cortázar 2013: 16]) hacia la toma de conciencia sobre las manipulaciones efectuadas por el imperialismo norteamericano en el campo político-cultural y la necesidad de contrarrestar sus efectos a través de una clara “política del escritor” (Rancière) que aprovechara las potencialidades inherentes a la literatura y su “política”. Profundizaremos sobre este punto en los siguientes apartados.

mismo era mirar al mismo tiempo a su prójimo. En “Los caminos del escritor”, la primera de sus clases magistrales ofrecidas en Berkeley en 1980, se refería a esa *nouvelle* de la siguiente manera:

Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés, mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Carter, ese músico negro perseguido por la desgracia cuyos balbuceos, monólogos y tentativas inventaba a lo largo de ese cuento [Cortázar 2013: 19].

Este relato integra *Las armas secretas*, su tercer volumen de cuentos aparecido en 1959. Resulta imprescindible subrayar el hecho de que esta apertura de su antropología poética se dará, en términos estrictamente cronológicos, a la par del triunfo de la Revolución Cubana, acontecimiento histórico a partir del cual Cortázar, en palabras de Pablo Montanaro, “dirige su mirada hacia el prójimo. No sólo descubre la realidad que atraviesa América Latina sino que también brota de él una conciencia política basada en una ideología moral” [Montanaro: 11]. Se produce así una convergencia entre la “evolución” [García Canclini] de su conciencia como escritor y el surgimiento de una conciencia histórica; y creemos que aquí es donde su antropología poética, es decir, su interés en “lo absoluto en relación con el hombre” [García Canclini: 18] y el tratamiento de los dilemas éticos del hombre a partir del hombre mismo (una clara influencia del existencialismo ateo) empieza a complementarse con lo que llamaremos una “poética histórica”. Es decir, Cortázar comenzará a ampliar su visión poética de la existencia hacia el hombre concreto de su tiempo y los dilemas éticos de sus personajes literarios podrán ser leídos en una nueva dimensión histórica. A esto se refería el propio autor en el

siguiente pasaje de su carta dirigida a Fernández Retamar el 10 de mayo de 1967: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” [Cortázar 1994 b: 36]. Éste es un rotundo giro epistémico que no anula, empero, la constante preocupación metafísica de su obra. Pero la ubica en un nuevo orden de cosas dentro del cual el “individuo” convive con “los pueblos de este siglo” en el sentido de que comparten un destino en común “en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual” [40]. Desde luego, no deja de ser paradójico el hecho de que la toma de conciencia acerca de la realidad histórica de América Latina se dé a través de una mirada geográficamente distanciada, en otro fenómeno singular que constituye un cortazariano juego de espejos. Pues, mientras la conciencia del joven Cortázar se proyecta hacia Europa desde Latinoamérica, la del Cortázar maduro se proyectará hacia Latinoamérica estando éste en París. Este hecho despertó y despertará críticas y polémicas tanto en torno a su figura pública como a su obra estrictamente literaria. Pero consideramos que tal paradoja decae si la ponemos en relación con la “evolución” de la subjetividad de un Cortázar que ya no se piensa primero como *escritor* (realidad que culmina en los libros) sino como *hombre* (libros que culminan en la realidad). Si como escritor “es alguien”, la clave de su relación con los demás será la distinción, es decir, un quehacer que lo separa de los otros. Pero como hombre, dicha clave estará dada por el reconocimiento fraterno y la solidaridad entre pares.

A la vez, como cumbre de su singularidad, este escritor cuyo éxito se debía en buena medida a su mentalidad colonizada por la filosofía burguesa, empezará a articular otro sistema mental que, anclado en una férrea ética, reemplazará la dialéctica anulación de los opuestos (individuo/sociedad, razón/intuición, libertad/compromiso, vanguardia artística/vanguardia política, “hombre viejo”/“hombre nuevo”) por la decisión vital de transitar sobre el tenso equilibrio entre polaridades complementarias. Esta operación puede entenderse, en términos heideggerianos, como parte de una constante “apertura del mundo” a través de la intuición y de una visión poética de la existencia desplegada por Cortázar tanto en su

literatura como en sus lecturas geopolíticas. A la vez, es pasible de ser parangonada tanto con las operaciones llevadas a cabo por el pensamiento popular americano y su aceptación de lo nefasto (de acuerdo con los estudios de Rodolfo Kusch) como con las filosofías orientales que, sobre todo de la mano de los movimientos contraculturales, se difundían por entonces en buena parte del hemisferio occidental.

Los años de madurez: el retorno hacia Latinoamérica como punto de partida para una poética histórica

Detengámonos ahora en “El perseguidor” y en otras obras posteriores para analizar estas cuestiones. Bruno V. y Johnny Carter encarnan dos fuerzas antagónicas: al cálculo y al pragmatismo del primero se le opone el arrojo a la intemperie y el salto al vacío del segundo. Sólo a Johnny le cabe el mote de “perseguidor” porque ha decidido lanzarse más allá de las esferas del raciocinio y de la seguridad estipulada, en la búsqueda de una fuerza que, aun perteneciendo a la esfera de lo humano, la rebase. Recogiendo el guante de la filosofía beatnik de la época, Cortázar presenta a un Johnny que se sumerge en los senderos que revolucionan la “política del sistema nervioso”, dimensión contrapuesta a la “política bidimensional” tradicional que niega al mundo interior del individuo y su capacidad revolucionaria [Ginsberg: 40]. En él (así como posteriormente en Oliveira) Cortázar encontrará al sujeto que cava túneles (símbolo fundamental de su temprana poética) en un mundo regido por sistemas de medición y relojes pulsera. Sin embargo, Johnny acabará representando la revolución de la conciencia que naufraga en el solipsismo del genio creador. Bruno, por su parte, precisa de Johnny para ser un crítico exitoso. Su amistad se agota en sus temores por no llegar a *ser alguien* en su quehacer como esteta. Por eso, a pesar de sus gestos nobles (las visitas a Johnny, los cuidados, el préstamo del saxo) la integridad de Bruno es puesta entre paréntesis a lo largo del relato; un paréntesis que se desbarranca sobre el último párrafo, cuando Bruno anuncia que su biografía sobre Johnny renueva el éxito a partir de la muerte de éste y que su mujer (metáfora del confortable plato burgués del cual el crítico jamás sacará los pies) “está encantada con la noticia” [Cortázar 1994 a: 267]. Al final, Johnny-intuición, sucumbe. Sólo

quedará en pie Bruno-razón y sus rituales de miedo y especulación. García Canclini señalaba acerca de Johnny que “si finalmente se pierde es porque vive atormentándose con sus intuiciones sin ser capaz de pensarlas en una visión coherente” [44]. Sin embargo, nada decía acerca de Bruno, su necesaria contraparte. Agregamos entonces que Bruno, en los términos heideggerianos empleados por el mismo Canclini, se consagra sin más a una existencia inauténtica y, si en ella “triumfa”, es porque triunfa en él “la irresponsabilidad del que olvida su finitud” [60]. Como vemos, no hay en “El perseguidor” reconciliación posible entre Johnny-intuición y Bruno-razón, sino la anulación dialéctica del primero para que reine el segundo.

Este destino trágico, sin embargo, comenzará a mostrar otra faceta a partir de *Historias de cronopios y de famas*. Allí, los Johnny-intuición-cronopio y los Bruno-razón-fama serán tratados con el mismo desparpajo humorístico y llegarán a convivir como dos formas de habitar la existencia. Si bien aún no hay conciliación hacia el interior de cada uno de ellos (los cronopios son indefectiblemente cronopios y los famas, famas) sí se genera su reconciliación en el marco dado por la obra. El espíritu lúdico, de amplia presencia y profundos alcances en la literatura de Cortázar, será la vía para posibilitarlo; y aparece, así, un elemento que ya anticipábamos: la alegría redentora. *Historias...*, en otros términos, *literaturizará* la exacerbación de la alegría que surge en Cortázar con la apertura hacia un prójimo que le permita al “yo” su reintegración en una totalidad original.

Entre ambas obras, Cortázar publica *Los premios* (1960), su primera novela. Tiempo después, entrevistado en España, el autor confesaba que en ella “el Pelusa”, personaje abordado con el distanciamiento irónico propio de las representaciones de sujetos populares de sus primeras obras (distanciamiento que atribuye en la entrevista a su “falta de conciencia política como pequeño burgués prejuicioso”), “se le da vuelta” de manera similar al Quijote en relación con Cervantes. “El Pelusa”, como señalaba García Canclini, pertenece a una serie de “personajes menores” de la obra de Cortázar que alcanzan una existencia auténtica. En este sentido, sostenía, “la autenticidad del Pelusa no está esclarecida por la inteligencia, pero la dignifica una gran generosidad” [58]. Aquí aparece un principio de encabalgamiento entre la antropología

poética cortazariana y su incipiente poética histórica: la identificación de la generosidad (y consecuentemente, la solidaridad) como el rasgo definitorio a la vez que dignificante de la existencia auténtica de los sujetos populares. Pero a la vez, dicho rasgo (en lo que representa un avance hacia el descubrimiento de una unidad originaria) será compartido por sujetos pertenecientes a otras clases sociales, como es el caso de Traveler en *Rayuela* (1963), quien se muestra solidario pese a todo con un enloquecido Oliveira, o por los personajes del cuento “Reunión” (publicado en *Todos los fuegos el fuego*, 1966) que buscan constituirse como “músicos de hombres” e interpretar, a través de la lucha armada, el “alegro final” de un adagio que le permitiese al “hombre nuevo” acceder a “una realidad digna de ese nombre” [Cortázar 2001: 60]. Vemos, entonces, que aquella operación que negaba la realidad por el hecho de provenir desde un otro cultural inaccesible para el ensimismado protagonista de “La banda”, aquí se altera radicalmente: ahora se trata de una realidad que se niega en razón de que debe ser “dignificada” a través de una lucha que, aunando pasión y razón, posibilite la liberación político-social para instaurar un régimen de solidaridad en el cual todos los hombres se hermanen en un destino compartido.

Decíamos anteriormente que este avance hacia la unidad originaria por medio de la solidaridad entre los hombres no se genera en la obra de Cortázar de manera fortuita. Por el contrario, es a partir del acontecimiento histórico de la Revolución Cubana que el autor toma conciencia del genocidio cultural y de la homogeneización antropológica que el imperialismo norteamericano venía desarrollando intensamente luego de vencer en la Segunda Guerra Mundial. Esta toma de conciencia, como manifestábamos en un trabajo anterior de nuestra autoría, se dio en gran parte del campo cultural europeo de la época y alumbró una extensa producción literaria y cinematográfica que encuentra en Pier Paolo Pasolini a uno de sus exponentes más radicalizados [Rogna]. Sin embargo, mientras éste se dedicó primero al rastreo de la alegría primigenia del mundo arcaico para desembocar en la pérdida de toda esperanza, la operación de Cortázar consistió en verse reflejado en aquel distante espejo que era Cuba como metonimia de toda Latinoamérica, hecho que derivó en su “retorno latinoamericano”, es decir, en ese re-encuentro con la propia identidad que le

generaría un manifiesto “sentimiento de alegría” y una fe (“sentimiento solar”) defendida y difundida hasta el final de sus días [Montanaro: 18]. En otros términos, se da en Cortázar el retorno a una Latinoamérica entendida como lugar de origen y como territorio propicio (a partir del triunfo de la Revolución Cubana y de su proyección continental) para que el destino de la humanidad se realice de acuerdo con “ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual”. La visión de Cortázar, en efecto, es la de un “hombre del éxodo” [García Canclini: 17], y en el plano geocultural su compromiso saltará instantáneamente de lo local hacia lo universal. Esto será señalado por el propio autor durante los acalorados debates sobre la situación del intelectual latinoamericano y los alcances de su compromiso político (término que él prefiere sustituir por el de “responsabilidad”), destacando que su “visión desnacionalizada” [Montanaro: 18] le impide incurrir en “patrioterismos” y en “nacionalismos baratos” [Cortázar 1985: 136]. Desde esta óptica, el sol se erigirá como símbolo universal de su antropología poética devenida en poética histórica. Porque Cortázar comprende a la historia en un sentido poético, es decir, como la lucha entre “lo más solar, lo más vital del hombre” [Cortázar 1981: 6] y “la barbarie tecnológica” [Cortázar 1985: 124] desplegada por “las maquinaciones del imperialismo” [136] que pretenden eliminar toda otredad antropológica. En este sentido, podemos afirmar que la dicotomía trágica emplazada en el plano de la subjetividad del individuo en “El perseguidor” (y que se corresponde con su antropología poética) se redimensiona luego, cuando descubre “el plural”, en el plano sociocultural (que se corresponde con su poética histórica); en esta instancia, el “pueblo” se instala como ese “nosotros” posible dentro de la imprescindible renovación lexical. Por otra parte, Cortázar será entonces y como siempre un acérrimo defensor de la intuición como “forma de abrir el mundo” [Heidegger] y decidirá leer la historia de su tiempo de la misma manera en que leía la literatura e inclusive la realidad: a través del vector afectivo y de la intuición antes que por medio de la razón⁶.

⁶ Esta “forma de abrir el mundo” constituye el basamento de la teoría cortazariana sobre “lo fantástico” de acuerdo con el tipo de percepción de la realidad que el autor confesaba experimentar. En “El sentimiento de lo fantástico” afirma que siempre intuyó la manifestación de “lo misterioso” y de “lo fantástico” como algo “natural” derivado de los hechos cotidianos. En este sentido, sostenía que “ese sentimiento,

Sin embargo, tal como anticipábamos, su apuesta final será la de tornar complementarios los términos entendidos como opuestos por la praxis clasificatoria de la razón instrumental y proponer su tenso equilibrio como propuesta vital para que los sujetos históricos vivan a la manera de sus personajes auténticos, es decir, como “artistas” o creadores [García Canclini: 62].

Tender puentes hacia la conjunción de los opuestos: una apuesta cortazariana

En 1973 Cortázar publica *Libro de Manuel*. Esta obra, que suele ser calificada como novela pero que excede ampliamente los límites del género, representa el mayor intento literario del autor por lograr el equilibrio entre los opuestos. Más allá de que la crítica y el propio autor hayan afirmado que se trata de una obra menor, más allá de su logro relativo en términos estéticos (o de su intento lisa y llanamente malogrado) lo que aquí nos interesa es el intento mismo como ejemplo de esa infatigable búsqueda del Cortázar-hombre, aun en detrimento del Cortázar-escritor. Por un lado, a contrapelo del realismo socialista (“literatura de la revolución”) Cortázar propugna por una revolución de la literatura. En este sentido, entiende que la libertad estética debe ser inalienable del acto creador y que postular lo contrario en nombre de la revolución es un atentado contra la revolución misma. Sin embargo, lejos del esteticismo de torre de marfil, su propuesta será la de generar un equilibrio entre la creación libre y la “responsabilidad frente a nuestros pueblos” [Cortázar 1985: 109]. De allí que incorpore un giro temático dentro de la trama. En efecto, si la novela da continuidad a las experimentaciones de obras anteriores como *Rayuela* y el escenario sigue siendo París, ahora los personajes serán hombres y mujeres comprometidos con la lucha armada en pos de la revolución socialista. De esta manera, el autor lleva a término su voluntad de unificar vanguardia artística y vanguardia política de acuerdo con la búsqueda del equilibrio entre la

ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, [...] en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior que los desplaza y que los hace cambiar” [Cortázar 1982].

revolución de la subjetividad del individuo (“cambiar la realidad para mí solo” [Cortázar 1981: 11]) y la revolución político-social (“cambiar la realidad para todos” [12]). Tal dilema es el que se presenta en la novela entre Andrés y Patricio: mientras el primero sólo comprende su existencia en términos de vivir en función de la actividad o lucha política, aquél intentará conjugarla con vivir el momento a través de los placeres de los sentidos y del placer estético-intelectual que le produce, verbigracia, la escucha de *Prozession* (1967), obra experimental de Karlheinz Stockhausen en la que un piano se descubre como “una Atlántida del sonido en pleno joven nuevo mundo” [Cortázar 1981: 24]; aparecerá, así, el puente como símbolo fundamental en la poética tardía de Cortázar:

Es natural que me pregunte una vez más cómo hay que tender los puentes, buscar los nuevos contactos, los legítimos, más allá del entendimiento amable de generaciones y cosmovisiones diferentes, de piano y controles electrónicos, de coloquios entre católicos, budistas y protestantes, de deshielo entre los bloques políticos, de coexistencia pacífica; porque no se trata de coexistencia, el hombre viejo no puede sobrevivir tal cual en el nuevo aunque el hombre siga siendo su propia espiral, la nueva vuelta del interminable ballet [24-5].

Si el hombre viejo “no puede sobrevivir tal cual en el hombre nuevo”, resulta menester tender puentes entre ambos para que el hombre (“su propia espiral”) no sea “mutilado irremisiblemente” [Montanaro: 46] de “lo más solar, lo más vital” de sí: “su sed erótica y lúcida, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares” [Cortázar 1981: 6]. En este sentido, Cortázar considera que la revolución socialista debe comportar, para ser una auténtica revolución, “un doble proceso no consecutivo sino simultáneo” [Montanaro: 47] en el que se vean implicados tanto el cambio de la realidad para sí como y el cambio de la realidad para todos. Esta postura sentará una constante polémica entre el autor y las organizaciones armadas de la época en relación a la progresiva militarización de sus miembros, pues, si bien Cortázar las apoya abiertamente, advierte alarmado que sin la liberación de sus tabúes, de sus inhibiciones y de sus imposibilidades, seguirán siendo

“mediocres”, y que “con hombres mediocres lo que se puede hacer es un ejército, no una revolución” [48]. Por otra parte, la revolución cortazariana de literatura busca preanunciar otro posible “reparto de lo sensible” a efectuarse por medio de la actividad política [Rancière 2011 b: 16]. De acuerdo con el planteo teórico de Jacques Rancière, Cortázar parece haber tomado plena conciencia de que “al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone [...] un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política” [Rancière 2011 a: 53-4]. Pero avanza un paso más allá al saltar la oposición y proponer un arte revolucionario que intervenga políticamente a través del “enriquecimiento de la realidad”. Así lo expresaba en una entrevista:

Nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo del lector de novelas o de cuentos; y es ahí donde la relación del intelectual y la política se vuelve apasionada en América Latina, porque precisamente este continente proporciona la prueba irrefutable de que el enriquecimiento de la realidad a través de los productos culturales ha tenido y tiene una acción directa, un efecto claramente demostrable en la capacidad revolucionaria de los pueblos [Montanaro: 64].

Esta revolución implicará la voluntad de tender puentes desde la obra y sus personajes hacia el otro-lector (lector en equilibrio activo, comprometido y creador junto con el yo-escritor) para que dignifique su propia existencia a través de los mecanismos que, de acuerdo con la poética cortazariana, la literatura activa: el juego, la alegría, la expansión mental, intuitiva, sentimental y psicológica. Porque al fin y al cabo, afirma “el que te dije” (forma elíptica de auto-denominación que anticipa al Cortázar personaje de futuros relatos), “un puente es un hombre cruzando un puente, che” [Cortázar 1981: 26]. Ahora bien: ¿quiénes serán estos hombres- puente para Cortázar? En un primer orden, los propios lectores; y en el desarrollo de su simbología literaria, los niños. Emparentados con el “sentimiento solar” en tanto constituyen la promesa de un mañana, los niños (presentes en la obra de Cortázar desde sus primeros relatos) serán resignificados en este período de madurez como símbolo del “hombre nuevo” realizado. Estos niños ya no morirán como Rocamadour; ahora sobrevivirán a sus padres para

continuar con su legado. En efecto, es al bebé Manuel, hijo de Patricio y Mónica, a quien va dedicado tanto el “libro” que tiene en manos el lector como el “libro” con los recortes de la prensa gráfica que van recogiendo los partícipes de “la Joda”. Por otra parte, la incorporación de estos recortes a la novela tiene por finalidad maridar experimentación estética y compromiso político, pues se añaden numerosos testimonios periodísticos⁷ sobre las aberraciones cometidas por los paladines de la “civilización occidental y cristiana” de los cuales serán víctimas, a su vez, los propios personajes. De esta manera, la literatura operará como un espacio que posibilita la confluencia de los tiempos presente (denuncia-lector) y futuro (testimonio-niño) y la confluencia entre el incipiente “hombre nuevo” del hoy y el “hombre nuevo” del mañana.

Pero a la vez, la revolución de la propia subjetividad como punto de partida para la revolución social demandará la aparición de otro tipo hombre-puente: el propio Cortázar. Esto se dará en un doble sentido: como personaje en sus textos literarios más politizados y como activo difusor de la “causa del hombre” por la vía del socialismo.

El “sentimiento solar” y el “hombre-puente” como respuestas a “una demanda de hermandad”

García Canclini afirmaba hacia el año 1967 que “Cortázar se vuelve su personaje que mejor concilia la búsqueda personal y la solidaridad con los otros, la destrucción de las apariencias engañosas y la construcción del hombre nuevo” [76]. Sin embargo, consideramos que no será sino hasta la aparición de *Libro de Manuel* y de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) cuando esto se realice de manera acabada. En principio, porque con *Libro de Manuel* el autor hace confluir como nunca antes (y quizás como nunca después) su política de la literatura⁸ con su política

⁷ Para ahondar en torno a la operación testimonial efectuada por Cortázar, así como también al rol que el *Libro de Manuel* tuvo dentro de los debates políticos y estéticos de la época, remitimos al lector a Peris Blanes [2005-2006].

⁸ En términos de “una política del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” [Rancière 2011 a: 35].

como escritor [Rancière 2011 b]. Cortázar es un convencido defensor de los efectos políticos que tiene la literatura en tanto literatura, pero también sabe que su figura pública como autor de ficción universalmente consagrado le exige la responsabilidad de tomar partido y pronunciarse sobre la realidad política de su tiempo. En ese sentido, la donación de los derechos de autor de esta obra a las organizaciones guerrilleras argentinas es la consumación del principio según el cual, para el Cortázar nacido en París, “los libros deberán culminar en la realidad”. Con ese dinero, los familiares de presos políticos alojados en cárceles patagónicas pudieron viajar para visitarlos unos meses antes de que Héctor Cámpora asumiera la presidencia y decretara su liberación. Aunque en el contexto macro-histórico las repercusiones de este hecho no superen la anécdota, consideramos que el gesto de Cortázar constituye una muestra acabada de su voluntad de constituirse como un hombre-puente entre las diferentes esferas de la realidad geopolítica de su tiempo. Porque toma conciencia del hecho de que puede ser un puente entre las altas esferas de la cultura occidental (en las que se sabe leído y reconocido) y las luchas revolucionarias de Latinoamérica, llevará a cabo a partir de entonces y hasta el final de sus días numerosas acciones que conjugan la denuncia de las dictaduras implantadas por el imperialismo norteamericano con la defensa de los emergentes gobiernos socialistas latinoamericanos, así como también la legitimación de las luchas de resistencia y liberación que fueron desarrollándose en distintos puntos del continente durante esos años. En todos estos documentos (conferencias, artículos periodísticos, cartas abiertas, etc.) predomina un mismo tono que, de modo prácticamente invariable, suele darles cierre. Sólo basta asomarse al póstumo *Argentina: años de alambradas culturales* (1985) para dar cuenta de esto. Dicho tono, derivado del “sentimiento solar”, propondrá la invención de nuevas categorías para conocernos [Cortázar 1985: 23], recogerá “una demanda de hermandad” [88], postulará el rechazo del exilio como disvalor para erigirlo como “valor de combate” [20-1] y augurará la feliz construcción del “futuro de todo el continente latinoamericano” de acuerdo con un compartido “sentimiento de libertad y de autenticidad” [96].

Por su parte, *Fantomas...* marca el paso definitivo desde la antropología poética cortazariana hacia la poética histórica con la

introducción del propio Julio Cortázar como personaje literario. Esta obra representa la culminación del giro dado por el autor, pues, adoptando a la historieta o “relato gráfico” como género, potencia la democratización en el acceso a la letra [Rancière 2011 b] para hacer que la fábula original (el conflicto Fantomas/Steiner y la “pandilla suelta” que extermina los registros literarios) termine en la realidad (la denuncia de que ese hecho resulta en verdad producto del “genocidio cultural” perpetrado por el “imperialismo norteamericano”). En otras palabras, Cortázar se sirve de las posibilidades que le ofrece *Fantomas* como una historieta ampliamente difundida entre el público lector mexicano (y, de manera extensiva, hispanohablante), a la vez que adopta una de sus tramas preexistentes, para reelaborarla⁹ con la finalidad de divulgar a través del “Apéndice” la sentencia que el Tribunal Russell II había dado a conocer luego de comprobar la sistemática “violación de los derechos del hombre y de los derechos de los pueblos” [Cortázar 1989: 60] en numerosos países latinoamericanos. De esta manera, Cortázar desnuda a través de una obra de ficción los oscuros intereses políticos y económicos de “los Estados Unidos de América y las empresas extranjeras que ejercen actividades en América Latina” [61], a la vez que denuncia los bloqueos mediáticos que éstos sostienen en los territorios sometidos. Al mismo tiempo, Cortázar se torna un hombre-puente hacia el interior de su propia literatura, pues viene a dar “testimonio” como narrador-personaje de su propia experiencia como hombre problematizado más allá de la literatura. Finalmente, propone un cambio de paradigma consistente en el abandono del singular (el “yo” encarnado por Fantomas y su “célebre discurso individualista” [43], pero también por los discursos de las élites intelectuales endogámicas) para sustituirlo por un “nosotros” que, tomando conciencia de que el enemigo es una “legión” oculta detrás de siglas como ITT, CIA, DIA, GUA, FOA, REA o nombres propios como Nixon, Ford y Kissinger, se constituya como “otras legiones” capaces de “hacer frente y vencerlos” [48]. A la vez, esas “otras legiones” conformadas por las otredades antropológicas negadas por el imperialismo genocida, ingresarán subrepticamente en la obra cuando una multitud de voces se intercale en los diálogos entre Cortázar y Sontag. En un

⁹ En sintonía, a la vez, con vanguardias artísticas como el pop art y el desarrollo de técnicas como el pastiche literario.

principio, es la voz del narrador la que confiesa escuchar “frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos” [49]. Pero luego estos “hombres y mujeres” tomarán cuerpo en las palabras de un minero, de un afrocubano y de un argentino que anuncian que “lo bueno de las utopías [...] es que son realizables” y que “del otro lado está el amanecer” [54]. De esta manera Cortázar incorpora una multiplicidad de voces al relato, “como si muchedumbres lejanísimas se juntaran en el oído del narrador para fundirse en una sola, incontenible multitud” [54]. Se pone de manifiesto, entonces, un autor devenido hombre-puente hacia el que converge la multitud, un autor que expresa su fe en una fonética continental conformada por una “lengua latinoamericana” en la que se conjugan localismos mejicanos, caribeños, argentinos. A la vez, esta “incontenible multitud” será la que manifieste el “sentimiento solar” omnipresente en la prédica política del propio Cortázar: esa esperanza que torna realizable la utopía y que encuentra su símbolo culminante sobre el final del relato, con la aparición de un niño rubio que juega en plena calle, al amanecer.

Cortázar-personaje retornará en “Apocalipsis en Solentiname”, relato incluido en *Alguien que anda por ahí* (1977). Allí, el autor anota “San José, La Habana” y “abril de 1976” como coordenadas espacio-temporales por medio de las cuales le confiere mayor espesor histórico a su situación como autor de ficciones: ya no es París si no la capital cubana el sitio desde el cual Cortázar relata. El autor ficcionaliza su visita al archipiélago nicaragüense y traza un semblante de la comunidad organizada bajo el liderazgo del sacerdote Ernesto Cardenal como espacio metonímico de “esa vida en permanente incertidumbre [...] de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia” [Cortázar 1996: 159]. La crónica de su llegada, su breve estadía, la continuación del viaje y el regreso a París se da aquí en términos realistas y la voz del autor-narrador-personaje (en grado máximo de homologación) se ubica en las antípodas del rechazo o del distanciamiento irónico cuando se refiere a las manifestaciones culturales de esa otredad campesina que hace de sus pinturas una

extensión de la propia vida. En otros términos, “Apocalipsis en Solentiname” funciona como necesaria contracara de “La banda” dentro de la evolución poética-política que venimos analizando; porque mientras en “La banda” la realidad acababa siendo negada por representar un farsesco mundo-otro no asimilable al del yo-enunciador, las manifestaciones artísticas de los campesinos ahora serán tratadas no sólo con esa “cierta simpatía hacia cualquier cosa hecha por el hombre” de la que hablaba García Canclini en relación al Cortázar maduro, sino que, por sobre todo, acabarán representando la realidad vital de las “grandes masas” populares en su proceso de “toma de conciencia inconsciente” [Urondo]. Por otra parte, la furtiva irrupción de lo fantástico estará dada por la manifestación de una realidad otra solapada al registro fotográfico tomado por Cortázar durante su estadía en Solentiname¹⁰. En este sentido, las imágenes proyectadas se verán de pronto invadidas por una realidad apocalíptica que pondrá de manifiesto el exterminio físico llevado a cabo por las fuerzas militares de una Latinoamérica hundida, hacia 1976-1977, en la certidumbre de una muerte fratricida. Sobre el final del relato, esa otra realidad volverá a ocultarse para que el sentimiento solar reaparezca y las imágenes trastocadas vuelvan a ser el testimonio de vida de una comunidad emancipada. Sin embargo, el espanto persistirá tanto en el narrador como en el lector.

¹⁰ Este recurso ya había sido empleado por el autor en “Las babas del diablo” (1959). Pero mientras este relato marcaba como novedad la apertura solidaria hacia el otro que se manifiesta en la obra de Cortázar hacia finales de los años 50 y principios de los 60 (traducida dentro del relato en el espontáneo deseo de Michel por salvar a un adolescente de la trampa perpetrada por “la mujer rubia” y “el hombre del sombrero gris”), “Apocalipsis...” se corresponde con la apertura histórica propia de la poética tardía del autor. En sus propios términos: “Había un paso que franquear: el de ver al prójimo no sólo como el individuo o los individuos que uno conoce sino también verlo como sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos” [Cortázar 2013: 22-3].

Conclusión

*“Toda literatura es autobiográfica, finalmente.
Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino,
en cuanto nos da una vislumbre de él”.*

Jorge Luis Borges

Nuestro trabajo ha querido detenerse en los movimientos realizados por Julio Cortázar a lo largo de su singular trayectoria no sólo como escritor, sino también y por sobre todo como un hombre comprometido con la realidad política de su tiempo. Para ello, analizamos las diferentes configuraciones de esa otredad encarnada por los sujetos populares y sus culturas. Así, dimos cuenta del progresivo giro entre la negación de dicha otredad (desde una inicial mentalidad colonizada) y su final asimilación por parte de un escritor-intelectual que encuentra en el plural un sentido de pertenencia (una identidad cultural propia) y una fuente de esperanza (“sentimiento solar”) que se sobrepone a la adversidad; porque, como dirá el propio Cortázar, “un hombre sin esperanza es como una negación de sí mismo y de su pueblo” [Montanaro: 31]. Asimismo, vimos cómo este recorrido vital del autor hacia la autoafirmación se proyecta tanto al interior de su obra ficcional como hacia fuera, es decir, tanto en sus cuentos y novelas como en la tardía producción crítico-ensayística cuya intención declarada era la de incidir en los debates políticos de su tiempo. De alguna manera, la operación de Cortázar consistió en suturar sus propios ojos como respuesta a esa imagen icónica que abre el film *Un perro andaluz* y que él introduce en *Fantomas...* para dar cuenta de la realidad de “nuestra América”. A la vez, buscará tenderse como un hombre-puente para mostrar esa realidad a sus “hermanos”: por un lado, denunciará al genocidio cultural de la “barbarie tecnológica” imperialista; por otro, apostará a una revolución socialista que equilibre las polaridades en una vital tensión integradora. Esta afirmación de la vida a través de una antropología poética devenida en poética histórica parece ser la que Mario Vargas Llosa nota y anota (pese a su desprecio por “los cuervos revolucionarios que tanto se habían aprovechado de él en los últimos años” [13]) en su prólogo a los *Cuentos completos* de Cortázar. Allí, postula que durante sus años de madurez, Julio Cortázar experimentó un cambio tan extraordinario que sólo resulta comparable con el del

narrador de “Axolotl” [21]. En este ensayo hemos tratado de analizar precisamente los diferentes momentos de esa genuina mudanza. Vargas Llosa “sospecha” que ese “otro Julio Cortázar”, “(si bien) fue menos personal y creador que el primigenio [...] compensatoriamente, tuvo una vida más intensa y, acaso, más feliz que aquella de antes en la que, como escribió, la existencia se resumía para él en un libro” [23]. Más allá de que la primera parte de la afirmación de Vargas Llosa pueda ser rebatida por la simple existencia de relatos tardíos de un Cortázar tan “personal” y “creador” como “el primigenio”, nuestro análisis, por su parte, ha querido convertir aquella “sospecha” en certeza. Porque, según entendemos, ésa es la vislumbre de un destino posible que Julio Cortázar ha querido dejarnos*.

Bibliografía

- ALAZRAKI, JAIME. 1994. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- AVELLANEDA, ANDRÉS. 1983. *El habla de la ideología: Modos de la réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BAREI, SILVIA. 2008. “El otro en clave retórica”. Barei, Silvia; Leunda, Ana Inés. *Pensar la cultura III: Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Grupo de Estudios de Retórica. 9-33.
- CORTÁZAR, JULIO. 1960. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . 1975(1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1981 (1973). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera.
- . 1982. “El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la U.C.A.B.”. En línea: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.
- . 1985. *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- . 1989 (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Gente Sur.
- . 1994 a. *Cuentos completos / 1*. Pról. Mario Vargas Llosa. Madrid: Alfaguara.
- . 1994 b. *Obra crítica / 3*. Ed. y pról. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- . 1995 (1963). *Rayuela*. Madrid: Altaya.
- . 1996. *Cuentos completos / 2*. 2006. Colonia Suiza: Alfaguara.
- . 2001 (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1968. *Cortázar: una antropología poética*. Introd. Roberto H. Castagnino. Buenos Aires: Editorial Nova.
- GINSBERG, ALLEN. 2003 (1961). "El artista y las revoluciones". Comp. y trad. Miguel Grinberg. *Beat days – Días beat*. Buenos Aires: Galerna. 25-40.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1989 (1959). *Serenidad*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- JAURETCHÉ, ARTURO. 2003 (1968). *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2010 (1957-1967). *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires: Corregidor.
- KUSCH, RODOLFO. 1976. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MONTANARO, PABLO. 2001. *Cortázar: de la experiencia histórica a la Revolución*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- PERIS BLANES, JAUME. 2005-2006. "Libro de Manuel, de Cortázar. Entre la vanguardia estética y la revolución política". En línea: <<http://jaumeperisblanes.wordpress.com/publicaciones/libro-de-manuel-de-cortazar-entre-la-vanguardia-estetica-y-la-revolucion-politica/>>.
- RAMOS, JORGE ABELARDO. 1954. *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires: Indoamérica.
- RANCIERE, JACQUES. 2011 a (2004). *El malestar de la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2011 b (2007). *Política de la literatura*. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- ROGNA, JUAN EZEQUIEL. 2013. "De la 'alteridad radical' a la 'alteridad íntima': Representaciones de la otredad en la trilogía *La lengua del malón*, *El amor argentino* y *77*, de Guillermo Saccomanno". Heredia, Pablo; Ighina, Domingo, dirs. *El Pueblo en la trama: Modelizaciones estéticas de la cultura popular en la literatura argentina*. Córdoba: Babel Editorial. 153-67.
- SOLER SERRANO, JOAQUÍN. 1977. "Entrevista a Julio Cortázar". *Programa "A fondo"*. Video documental. Madrid: RTVE. En línea: <www.youtube.com/watch?v=gmj2KvRVW1E>.
- URONDO, FRANCISCO. 1970. "El escritor y sus armas políticas". En línea: www.elortiba.org/cortaz.html.