

Julio Cortázar: el despertar de una conciencia histórica

Santiago Juan-Navarro¹

Resumen

El artículo estudia el lento surgir de la conciencia histórica en la obra de Julio Cortázar. La carrera del escritor argentino muestra una evolución desde posiciones esteticistas propias de las vanguardias históricas y el modernismo internacional hacia una progresiva toma de conciencia del compromiso del intelectual con la realidad política latinoamericana. Si bien los elementos autorreflexivos e históricos aparecen en diversa medida a lo largo de toda su obra, las ficciones y ensayos de carácter histórico y político solo empezarán a producirse con cierta regularidad tras su toma de contacto con la revolución cubana. En *Libro de Manuel* Cortázar reflexiona sobre este cambio de rumbo en su vida y en su obra valiéndose del modo narrativo de la metaficción historiográfica, pero es en sus últimos relatos donde la síntesis de lo ético y lo estético alcanzará un mayor virtuosismo.

Palabras clave: Julio Cortázar, conciencia histórica, compromiso político, metaficción historiográfica.

Julio Cortazar: the awakening of a historic consciousness

Abstract

This article explores the emergence of historical consciousness in Julio Cortázar's work. Cortázar's career shows an evolution from the aestheticism of the historical avant-garde and international modernism to a progressive awareness of the intellectuals' engagement with Latin American politics. Although metafictional and historical elements recur in many of his works, he only began to write historical fictions and political essays after his firsthand discovery of revolutionary Cuba. In *Libro de Manuel* Cortázar reflects on this shift in both his life and his work using the narrative mode known as historiographic metafiction, but it is in his late short-stories where a synthesis of ethics and aesthetics achieved the highest degree of success.

Keywords: Julio Cortázar, historical consciousness, political engagement, historiographics metafiction

Recibido: 24 de octubre 2020.

Aceptado: 9 de noviembre 2020.

¹ Catedrático de Estudios Hispánicos, Department of Modern Languages. Florida International University. Correo electrónico: navarros@fiu.edu

Ser tan marginal e indómito como quien vive en un exilio real es para un intelectual mostrarse excepcionalmente sensible al viajero más que al potentado, a lo provisional y arriesgado más que a lo habitual, a la innovación y al experimento más que al *status quo* autoritariamente garantizado. El intelectual *exílico* no responde a la lógica de lo convencional sino a la audacia del riesgo, a lo que representa cambio, a la invitación a ponerse en movimiento y no a quedarse quieto. Edward W. Said, *Representaciones del intelectual* 73.

De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.

Julio Cortázar, "Carta a Roberto Fernández Retamar", *Obra crítica* 36.

La conciencia histórica y el compromiso político en Cortázar sólo se manifiestan plenamente tras un lento proceso de maduración (Alazraki, "Imaginación e historia" 3; Arias Careaga 9; Monsiváis 16; Montoya 55; Sicard 247). La preocupación de sus primeras colecciones de cuentos se centra en experimentos formales a través de los cuales, el escritor argentino postula nuevas dimensiones de la realidad y la ficción. En estos momentos iniciales de su obra, el foco se encuentra más en búsquedas ontológicas individuales que en posibilidades de mejoramiento colectivo, más en intereses puramente literarios y enmarcados en la tradición literaria culta (desde el romanticismo al surrealismo y el existencialismo) que en los fenómenos sociales. Si los motivos históricos aparecen, éstos sólo reciben un tratamiento tangencial, o son empleados para consolidar una visión esteticista del mundo que debe mucho a las vanguardias. Incluso en aquellos casos en que la obra de Cortázar anticipa la visión histórica de su producción posterior, dicha visión sólo se presenta de modo marginal, sin una articulación clara con el cuerpo central de los textos. En este artículo me propongo hacer un recorrido panorámico por la obra de Cortázar desde el punto de vista de la relación de sus textos con lo histórico y lo político para terminar con unas breves reflexiones sobre la figura del intelectual comprometido tal y como aparece definida en sus últimos textos y en relación con conceptualizaciones más recientes.

Al comienzo de su carrera, una honda preocupación estética mueve a Cortázar a exploraciones autorreflexivas que aspiran a desenmascarar los mecanismos de producción de la realidad. Como ha señalado Jaime Alazraki ("Los

últimos cuentos” 21), toda su obra aparece marcada por la búsqueda de una “realidad segunda”, un ámbito que se oculta agazapado detrás de nuestra artificiosa realidad cotidiana y que sólo puede llegar a percibirse brevemente a través de instantes epifánicos. Heredada del movimiento surrealista, esta idea de una segunda realidad contrapone los ámbitos de la razón y la imaginación. Aunque este proceso de búsqueda fue adoptando matices diversos con el paso del tiempo, en un principio se manifiesta en un repliegue interiorizante tanto del artista como de la propia narrativa en busca de sus facetas desconocidas. Sus primeras producciones son, por lo tanto, profundamente autocontemplativas pero ajenas a la contextualización sociohistórica y al revisionismo historiográfico, que caracterizan a una buena parte de la ficción postmodernista.² En su etapa inicial, parece sentirse más cómodo con las visiones del mundo de las vanguardias y el alto modernismo internacional que con las posturas más politizadas de la metaficción historiográfica.

Esta actitud reacia y ambivalente hacia lo histórico se percibe en muchas de sus primeras obras, como ocurre en el drama mitológico *Los reyes* (1949) y en su primera novela, *Los premios* (1960).³ En ambas, se percibe una inclinación a ir más allá del ejercicio estético, pero sin lograr trascenderlo. En *Los reyes*, el intertexto mitológico (la famosa lucha entre Teseo y el Minotauro), encubre un subtexto alegórico con ecos políticos. Mediante una irónica alteración del modelo griego, en la versión de Cortázar el héroe no es Teseo sino el Minotauro, personaje que encarna una imagen idealizada del artista arquetípico. En esta obra temprana el escritor plantea ya un motivo que se repite en la obra de otros autores del Boom latinoamericano, como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa: la figura del artista en general, y del escritor en particular, como héroe cultural eternamente enfrentado a los abusos del poder político (Franco, “Narrador” 129).⁴ Pero, a diferencia de su obra posterior, en *Los reyes* defiende el derecho del intelectual no tanto a la disidencia política, como a la preservación de su propio espacio individual. El enfrentamiento

² Mis referencias al postmodernismo se basan principalmente en el modelo teórico elaborado por Linda Hutcheon (1989 y 1989).

³ Si bien las primeras novelas que escribió fueron *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950), estas solo fueron publicadas póstumamente (en 1986).

⁴ A pesar de ser mucho más comprometida políticamente, la obra de madurez de Cortázar es también más crítica en relación con esta visión mesiánica heredada del romanticismo (*Viaje* 25; *Argentina* 86, 92).

con el poder institucional no deriva de ningún genuino impulso revolucionario enmarcado en una lucha comunal con proyección histórica, sino que, por el contrario, es resultado de lo que el artista percibe como un abuso procedente del ámbito público. Este artista arquetípico simbolizado en el Minotauro busca preservar su torre de marfil esteticista ante las presiones del ámbito político. La visión de Cortázar en *Los reyes* difiere, por tanto, sustancialmente de la que presenta en su obra política posterior, la cual plantea su descubrimiento de la comunidad humana y la lucha por su transformación.

El interés en la subjetividad ajena, en la otredad, se empieza a percibir en obras como *El perseguidor* (novela corta incluida en *Las armas secretas*, 1959), donde a la experimentación formal se une una intensa preocupación de carácter existencial. Como ha reconocido el propio Cortázar, *El perseguidor* supone un primer acercamiento al sufrimiento humano, más allá de las tramas fantásticas de su primera colección de cuentos, *Bestiario* (Prego 130).⁵ En *El perseguidor* se cumple la tendencia apuntada hacia una multiplicación del subjetivismo, como primer paso a la apertura social que caracteriza su producción posterior. Como afirma el propio autor en una de sus conversaciones con Luis Harss, “[e]n 'El perseguidor' quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también al prójimo” (273-274). A la búsqueda existencial del escritor Bruno se une la del músico de jazz Johnny y es mediante el intercambio dialéctico de ambas como se enriquece cada una de ellas.⁶

Esta misma línea de indagación existencial y metaficticia tiene continuación en su primera novela, *Los premios*, donde se entremezclan el retablo costumbrista, las cosmogonías precolombinas y las autorreflexiones poéticas acerca del proceso creativo. Como ya hiciera en *Los reyes*, Cortázar examina, además, en su novela las conflictivas relaciones entre el intelectual y la sociedad argentina. Pero si en *Los reyes* había una clara contraposición entre historia y libertad individual, en *Los*

⁵ En sus primeros cuentos, hasta entrados los sesenta, predomina claramente lo neofantástico, lo misterioso y lo psicológico.

⁶ Para un análisis de *El perseguidor* como uno de los primeros intentos de articular la experimentación formal y un nuevo tipo de subjetividad basada en la liberación de las represiones sociales véase Peris Blanes 2011.

premios empieza a intuirse una armonía entre el destino individual y el destino colectivo.⁷ De hecho, la novela plantea, a través de los personajes de Medrano y Persio, una velada autocrítica del elitismo anterior del propio escritor. En las relaciones de Medrano con el resto de los pasajeros del Malcom se observa un progresivo descubrimiento de las clases populares, ausentes en las primeras obras de Cortázar. Por otro lado, los monólogos de Persio, en donde confluyen la disquisición metafísica, la epifanía poética y la autorreflexión literaria, sirven al novelista para comunicar una intuitiva aprehensión del destino histórico de Latinoamérica. Sin embargo, tales reflexiones parecen estar encajadas dentro de una narrativa principalmente lineal que conforma la parte central de la novela.

Algunos de estos temas y preocupaciones, especialmente aquellos de índole existencial, habrían de encontrar su maduración en *Rayuela* (1963). El componente histórico, sin embargo, está prácticamente ausente, como reconoce el propio Cortázar: “En los tiempos de *Rayuela* yo no tenía el menor apuro porque vivía al margen de lo histórico y sólo me interesaba una ontología, una búsqueda antropológica sin tiempo...” (*Libro de Manuel* 20). En *Rayuela* lleva los experimentos metaficticios hasta sus últimas consecuencias. A través de los llamados capítulos prescindibles, la novela ofrece su propio metatexto, mediante el cual comenta y teoriza sobre sí misma y sobre la creación literaria en general. Dentro de esta teorización, *Rayuela* profundiza en todos los aspectos relacionados con la producción y recepción de la novela. Ambas (producción y recepción) son consideradas en términos complementarios. En la visión de Cortázar, el texto se presenta como potencial efectivo no actualizado que espera la labor organizadora del lector. Se favorece así la labor de un lector activo (Cortázar lo llamará copartícipe y copadeciente) que debe abrirse paso entre la maraña textual. Toda esta teoría de la lectura, que alcanza su apogeo en los capítulos prescindibles, se enmarca en el antirrealismo feroz de la novela. *Rayuela* lucha así contra las convenciones literarias como portavoces de la gran costumbre burguesa contra la que se revelan los

⁷ Carolina Orloff insiste en esta lectura política de la novela: “Although *Los premios* is rarely referred to when elucidating the political element in Cortázar’s writings, through the allegorical journey on board the Malcolm, the book represents a crucial phase in the development of Cortázar’s political consciousness as expressed in his fiction” (51).

personajes cortazarianos. Pero, de nuevo, esta rebelión es individual, intuitiva y existencial, y carece, por tanto, de una dimensión colectiva.

El gran viraje en la conciencia política de Cortázar se produce como consecuencia de su toma de contacto con la Revolución cubana. Como reconoció constantemente en sus entrevistas, su viaje a Cuba en 1962 supuso una revelación que cambió el curso de su actividad política y literaria. En Cuba Cortázar vio el intento colectivo de un pueblo por hacer posible la transformación radical de la experiencia que buscaban ciegamente sus personajes. En una entrevista con Omar Prego, el escritor reconoce que, antes de su visita a la isla, había mantenido una casi total indiferencia hacia los asuntos políticos. Su antiperonismo, por ejemplo, era una postura política pero sólo “en un plano privado”, un antiperonismo pequeñoburgués, de intelectual de salón (Prego 127). La Revolución cubana, sin embargo, tuvo un efecto catártico. Según palabras del propio Cortázar, “La Revolución cubana me despertó a la realidad de América Latina: fue cuando, de una indignación meramente intelectual, pasé a decirme: ‘hay que hacer algo’” (González Bermejo 132).⁸

El entusiasmo inicial de Cortázar por la revolución caribeña se manifestó en el plano literario a través de su cuento “Reunión” (1964). “Reunión” es un temprano homenaje a los artífices de esta revolución y, especialmente, a las figuras de Ernesto Che Guevara y Fidel Castro. En este cuento sigue una técnica similar a la empleada en *Los premios*. La narración lineal y realista de unos acontecimientos (el desembarco de Che Guevara en Cuba en noviembre de 1956, los primeros enfrentamientos con el ejército y su encuentro final con Fidel) se alterna con momentos de carácter epifánico en que el relato cede el paso a la digresión poética. Como resultado, la narrativa adopta un movimiento pendular entre un objetivismo y un subjetivismo extremos, sin que se produzca una síntesis final satisfactoria. Habrá que esperar hasta los cuentos de sus últimas colecciones, *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982), para que podamos asistir a resoluciones más felices.

⁸ Para una descripción del impacto sobre Cortázar de su primer viaje a Cuba, véase su carta abierta a Fernández Retamar (*Último round* 265-80).

La evolución en relación con su obra anterior es, sin embargo, notable. Mientras que en *Los premios* sólo podemos llegar a percibir una confusa visión poética del destino de todo un continente, en “Reunión” Cortázar se detiene a comentar un momento específico de la historia política de Latinoamérica: el triunfo de la Revolución cubana. Uno de los aspectos más débiles del cuento es probablemente la idealización desmesurada de los héroes de la revolución. La mistificación del proceso revolucionario que Cortázar lleva a cabo en “Reunión” no cuadra bien con el relativismo del autor ni con la visión problematizadora de sus ficciones. Aunque el cuento se resiste a la superficialidad y simplicidad formal del realismo socialista, centra su atención en los grandes nombres de la historia que, además, aparecen rodeados de un aura mítica. Esto es algo que no volverá a repetirse en ninguna de sus obras. Aún en sus cuentos más políticos, los protagonistas son seres sin nombre que forman la intrahistoria de los procesos revolucionarios: los anónimos artistas de la comunidad nicaragüense de Solentiname (“Apocalipsis”), los desaparecidos durante el periodo de la guerra sucia (“Segunda vez”), o los alumnos de una escuela bajo la dictadura militar argentina (“Escuela de noche”). El punto de vista habrá de desplazarse, además, hacia posiciones problemáticas, como en el caso de “Segunda vez”, en donde percibimos la horrible realidad de la represión militar a través del punto de vista de uno de los verdugos.

Aunque “Reunión” es el cuento que marca la entrada de Cortázar en la narrativa de corte político, su publicación no supuso, sin embargo, el comienzo de una producción de carácter netamente ideológico. De hecho, la mayor parte de la obra de Cortázar habría de seguir los derroteros experimentales y las tendencias ahistoricistas de su producción anterior.⁹ Lo que hace “Reunión” es añadir una nueva temática, inexistente hasta entonces, que convive junto a las anteriores. Esto no habría de ser bien recibido por sectores dispares de la crítica. Por un lado, los defensores de una literatura puramente esteticista recriminaron las incursiones del

⁹ La novela que sigue cronológicamente a *Rayuela* es *62/Modelo para armar*, un experimento en ficción pura donde el marco histórico está de nuevo ausente. Aunque desde finales de los sesenta la temática política invade la producción ensayística de Cortázar y muchos de sus poemas, la ficción sigue las pautas experimentales adoptadas anteriormente.

novelista en el terreno político. Por otro, los sectores más intolerantes de la izquierda le reprocharon siempre el carácter “ambiguo” y poco militante de su obra.¹⁰

La polémica de aquellos años habría de quedar registrada en varios ensayos. En “Casilla del camaleón” (1967) y “Carta abierta a Roberto Fernández Retamar” (1967), el autor argentino reivindica el derecho del escritor a crear en libertad. Estos ensayos suponen una respuesta a acusaciones recibidas por sectores de la izquierda revolucionaria. En “Casilla”, Cortázar reflexiona sobre la ineludible condición camaleónica del escritor que, aunque opuesto a las injusticias sociales, no necesita airear constantemente sus colores políticos. Como habría de hacer a lo largo de toda su obra, rechaza los dogmatismos filosóficos y políticos y exige su derecho a la contradicción. En su “Carta abierta” al intelectual cubano Fernández Retamar, insiste en estos mismos temas. Aunque declara su firme compromiso con el camino abierto por la Revolución cubana y la lucha por el socialismo, Cortázar insiste en su derecho a expresarse fuera de los moldes realistas que proponían otros intelectuales latinoamericanos. Es más, en su ensayo llega a afirmar que la estética nacionalista que propugnan los sectores más intransigentes de la izquierda llega a menudo a adquirir dimensiones xenofóbicas, actuando en última instancia en contra de los intereses nacionales que dice defender.

El desarrollo más exhaustivo de esta tesis se presenta a través de dos documentos importantes: la polémica que sostuvo con Oscar Collazos en la revista *Marcha* en 1969 y las discusiones recogidas en *Viaje alrededor de una mesa*. Collazos, defensor del doctrinarismo revolucionario, había atacado tanto las declaraciones públicas de Cortázar en defensa de la libertad del escritor como su práctica artística y la de otros escritores del Boom. En una demoledora réplica, Cortázar propone que una literatura revolucionaria no puede quedarse en la mera exaltación retórica de la revolución sino, muy especialmente, en la revolución de las formas, algo que no ocurre en la obra de los supuestos escritores revolucionarios. En cuanto a los comentarios del novelista en *Viaje alrededor de una mesa*, éstos se originan en una mesa redonda que, con el tema de “El intelectual y la política”, tuvo lugar en París en

¹⁰ Cortázar alude a las malas críticas de “Reunión” en “Corrección de pruebas en Alta Provenza” (36).

1970 y reunió a varios intelectuales latinoamericanos, entre otros, al también novelista Mario Vargas Llosa. En *Viaje*, Cortázar insiste en la necesidad de distinguir entre forma y contenido. La temática revolucionaria tiende, en su opinión, a olvidar la innovación formal que es la marca de toda buena literatura. Como en otros de sus ensayos, propone en *Viaje* la creación de una estética auténticamente revolucionaria que luche contra la fosilización del lenguaje y la literatura. Pero en donde Cortázar se muestra más terminante es en su negativa a aceptar un punto de vista funcional como criterio exclusivo en la evaluación de la obra de arte. Aunque no niega el potencial transformador de toda obra, el argentino se muestra radicalmente en contra del llamado “contenidismo”,¹¹ que no sólo presenta una concepción limitada de la realidad (la del realismo socialista), sino que no tolera ninguna visión alternativa. Ante todo, Cortázar subraya la necesidad de dejar que sean los creadores y no los gobiernos quienes decidan los rumbos que debe tomar la creación literaria.

Aunque esta polémica habría de acompañar a Cortázar durante toda su vida, fue especialmente intensa durante los años setenta y es dramatizada en su novela *Libro de Manuel* (1973). Con la rara excepción de su cuento “Reunión”, su entrada en el género de la ficción política se produce a partir de esta obra. De hecho, la novela consiste en una autorreflexión sobre el nuevo giro que empezaban a tomar sus textos como consecuencia de los acontecimientos políticos de Latinoamérica en los años setenta. En *Libro de Manuel* el escritor argentino busca una solución al dilema que plantea una escritura vanguardista dentro de un contexto crecientemente revolucionario. Lo que hasta entonces se había manifestado en ensayos y algunos poemas pasa a ocupar un lugar destacado dentro de la ficción cortazariana. El

¹¹ En una mesa redonda sobre Cortázar celebrada en la Universidad de Heidelberg en 1985, el escritor lituano Ugnė Karvelis definía así este concepto: “Los contenidistas, de quienes Oscar Collazos fue el portavoz, pretendían que la calidad y el compromiso de un libro - no del autor, sino del texto - como tal con la realidad latinoamericana dependía del contenido del libro y que ese libro tenía que ser absolutamente accesible y comprensible a todos” (Alazraki et al. 418). Cortázar se rebela contra dicho concepto y propone, por el contrario, una literatura basada en la revolución de las formas: “La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje” (“Literatura en la revolución” 30).

prólogo mismo reconoce este “largo proceso de convergencia” entre la temática política de muchos de sus ensayos y el talante fantástico de su obra de ficción: “si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado” (7). *Libro de Manuel* consiste, principalmente, en una recapitulación acerca del mencionado papel del intelectual en el marco político. De modo autoconsciente, Cortázar avanza la importancia de este tema en la novela y pronostica las críticas que recibirá por parte tanto de los defensores del arte puro como de los promulgadores del realismo socialista.

Desde un punto de vista estético lo que en los cuentos era un ataque contra las formas de ilusionismo realista y la pasividad del lector, adquiere ahora un tono abiertamente político. El lector activo, “copadeciente”, por el que aboga Cortázar en toda su obra se convierte aquí en lector militante, llamado a participar junto al autor y los personajes en la transformación de la realidad histórica. En la novela está llamada a la acción política se representa simbólicamente a través del encuentro del protagonista, Andrés, con un cubano anónimo. Como sabremos al final, este le recrimina su ceguera, su inacción, su pasividad (“Despertáte”). De este encuentro, Andrés sale transformado, puesto que ahora es consciente de la alienación en que ha vivido hasta ese momento y de la necesidad de un compromiso ético con la realidad política en que vive. A partir de este instante se produce también el sentimiento de una escisión (“soy doble”) como paso imprescindible en el aprendizaje del espectador brechtiano. En el drama épico de Brecht a la autoconciencia de la alienación del espectador sucede su implicación crítica en la acción. Dicha implicación se caracteriza por un doble movimiento de participación y retraimiento. La obra recuerda constantemente al espectador su condición de juego dramático para activar su capacidad crítica. El espectador se distancia de los hechos y es capaz así de una actividad intelectual no mediatizada por el emocionalismo ilusionista del drama aristotélico. Pero la escisión o doble alternativa que vive Andrés en esta fase del sueño no se presenta ahora como algo exterior a su ámbito experiencial, sino como la toma de conciencia de un vivir como espectador y como personaje creador (“alguien que fue al cine y alguien que está metido en un lío típicamente cinematográfico”). Es precisamente entonces cuando

el personaje empieza a percibir la creación de una síntesis posible (“hay una intuición de un orden”). Sobre la base de la perspectiva fragmentada del collage y del montaje, se empieza a intuir una totalidad subyacente (“mientras volvía a la sala sentía el bloque total de todo eso que ahora estoy segmentando para poder explicarlo aunque sea en parte”). La fase última en este proceso de aprendizaje brechtiano consistiría en la praxis revolucionaria más allá de los límites del texto, en la transformación del espectador en creador y actor de su propia obra: “Hay la mecánica del triler pero yo voy a cumplirla y a gozarla al mismo tiempo, la novela policial que escribo y que vivo al mismo tiempo” (103).

Como en el teatro de Brecht, *Libro de Manuel* muestra el proceso de aprendizaje que lleva al compromiso de los personajes y del espectador con su realidad histórica. La metáfora del sueño apunta, por tanto, a la transformación del personaje de receptor pasivo en agente activo del cambio social. El proceso de cambio se lleva a cabo mediante una toma de conciencia de su propia alienación y en su caracterización se usan imágenes que van desde la fragmentación y despego total del comienzo a una progresiva construcción de la conciencia que desemboca en la incorporación última al cuerpo social. El aprendizaje de Andrés a lo largo de la novela es un aprendizaje en la percepción y en la acción comunal. Cortázar apunta aquí, una vez más, a la integración de activismo literario y político. Desde esta perspectiva es sintomático que sea Andrés precisamente el narrador y editor último de *Libro de Manuel*. La organización del material narrativo de la novela es acometida por Andrés tras su aceptación de la comunidad humana que simboliza su participación en la Joda, la gran broma trascendental que posibilitaría un cambio no sólo de las solemnidades sino también de la conducta de la sociedad. Su compromiso con la acción política representa el primer paso en el ensamblaje de la novela. La síntesis final, sin embargo, no está en sus manos sino en las de un lector crítico que habrá de comprometerse igualmente con el mensaje ético y estético de la novela.¹²

¹² El compromiso con la realidad histórica se manifiesta así en la novela a través de un pacto (o compromiso) previo con el lector. Como admite el propio Cortázar en “Realidad y literatura”: “No estoy hablando tan sólo del combate que todo intelectual puede librar en el terreno político, sino que hablo también y sobre todo de literatura, hablo de la conciencia del que escribe y del que lee, hablo de ese enlace a veces indefinible pero siempre inequívoco que se da entre una literatura que no escamotea la realidad de su contorno y aquellos que se reconocen en ella como lectores a la vez que son llevados por ella más allá de sí mismos en el plano de la conciencia, de la visión histórica, de la

El epílogo del libro presenta el paso previo para esa síntesis que la novela exige del lector. En el mórbido escenario de un depósito de cadáveres Lonstein, el personaje más excéntrico de la novela, lava el cuerpo sin vida de uno de los revolucionarios asesinados, al parecer, en la redada policial que pone fin a la Joda. A través de este último segmento narrativo converge el ámbito del collage y del montaje para subrayar de nuevo el mensaje ideológico de *Libro de Manuel*. Como sugiere subliminalmente el propio texto, esta escena final es una pieza del álbum-collage que construyen los personajes para Manuel. Por medio de una metalepsis se produce una confusión entre los marcos estructurales de la ficción (el nivel de los personajes de la novela) y los de la ficción inscrita (el nivel de las noticias recopiladas por esos mismos personajes). De esta forma, el texto parece estar sugiriendo que el álbum que los personajes confeccionan para Manuel es la novela misma que acabamos de leer, obra que, a su vez, es parte de la realidad latinoamericana, a la que Cortázar se ha referido a menudo como “ese inmenso libro que podemos escribir entre todos y para todos” (*Argentina* 107).

Esta metalepsis final también sugiere un entronque de las técnicas del collage y del montaje puestas al servicio de un ideario tanto estético como político. La fragmentación resultante del uso de ambas técnicas deja a su paso una estela de espacios vacíos, de disposiciones caleidoscópicas no resueltas dentro los límites físicos del texto. De hecho, este último recorte del álbum de Manuel es también el fotograma final de la película/novela de Cortázar cuyo ensamblaje se habrá de producir en la conciencia del lector. Mediante una escena que reconstruye conscientemente la famosa fotografía del cuerpo abatido de Che Guevara, *Libro de Manuel* reflexiona por última vez acerca de los motivos centrales de la novela. El narrador, probablemente Andrés, se refiere a la morgue como aquel lugar donde se borran “todas las huellas de la historia” (386). Lonstein, por su parte, pone fin al epílogo y al texto con estas palabras: “Seguí tranquilo, hay tiempo. Mirá que venir a encontrarnos aquí, nadie lo va a creer, nadie va a creer nada de todo esto. Nos tenía

política y de la estética. Sólo cuando un escritor es capaz de operar ese enlace, que es su verdadero compromiso y yo diría su razón de ser en nuestros días, sólo entonces su trabajo puramente intelectual tendrá también sentido, en la medida en que sus experiencias más vertiginosas serán recibidas con una voluntad de asimilación, de incorporación a la sensibilidad y a la cultura de quienes le han dado previamente su confianza”. (*Clases de literatura* 304)

que tocar a nosotros, clavado, vos ahí y yo con esta esponja, tenés razón, van a pensar que lo inventamos” (386).

De estos fragmentos significativos del epílogo se desprende el paradójico concepto de la historia que caracteriza la obra de Cortázar y la metaficción historiográfica, en general. En primer lugar, la historia sigue siendo la “catástrofe permanente” de la que hablara Walter Benjamin. Frente a la visión hegeliana de la historia como progreso orgánico hacia la perfección, Cortázar presenta una serie interminable de latrocinios que dejan su impronta en el individuo. Esta situación de opresión e injusticia reclama, en la visión del novelista, la existencia de una historiografía que, por un lado, evite la tachadura de la memoria y que, por el otro, sirva de instrumento correctivo de tal situación. El hecho de que esa reescritura de la historia surja del encuentro de Lonstein, quien encarna un ideal lúdico, con uno de los revolucionarios retoma una vez más la necesidad expresada incesantemente por Cortázar de que el lenguaje revolucionario no olvide el espíritu de juego y experimentación que lo convierte precisamente en revolucionario. Esta búsqueda de una síntesis entre acción revolucionaria y juego, ética y estética, es la que domina el recorrido de Andrés a lo largo de la novela y es la que igualmente impregna el collage de recortes periodísticos y el montaje de segmentos narrativos.

La visión de la historia en Cortázar es paradójica en su búsqueda de una difícil síntesis entre relativismo histórico y afirmación política, entre antiorganicismo y socialismo. La mayoría de los críticos ha señalado cómo la equiparación entre segmentos ficticios y paratextos documentales resta veracidad a estos últimos. Lonstein exclama al final de la novela: “van a pensar que lo inventamos”. Efectivamente, *Libro de Manuel* es fruto, entre otras cosas, de la capacidad fabuladora de Cortázar. Pero lo que los críticos han visto como una inconsistencia flagrante, un callejón sin salida que impide el análisis de la novela, es en realidad una de sus mayores riquezas. Este relativismo histórico es una muestra de la autocrítica que el autor argentino reclama como necesaria en todo escritor y político. La aceptación de un discurso histórico orgánico y totalizante sería menos coherente que la exposición simultánea de la denuncia política y el subjetivismo epistemológico con que se caracterizan las manifestaciones más representativas de la metaficción historiográfica.

A través de esta concepción paradójica de la historia, la novela reflexiona sobre la necesidad y dificultad de registrar un pasado atroz antes de que se borren sus huellas, pero sin que ese registro se convierta en dogma. Esta necesidad es y ha sido particularmente apremiante en Argentina, donde las últimas décadas han sido testigo de uno de los intentos más espectaculares de institucionalización del olvido. A la desaparición física de miles de ciudadanos siguió el intento, bajo presión del estamento militar, de sellar el archivo histórico, amnistiando la mayor parte de los crímenes cometidos durante la guerra sucia. La dificultad de establecer la historiografía correctiva que reclama Cortázar viene dada por las propias limitaciones e implicaciones ideológicas del discurso verbal sobre el que se construye toda labor historiográfica.

El historiador, el cronista y el novelista son siempre mediadores interesados entre la realidad externa y el universo textual. Su labor está sujeta tanto a las convenciones retóricas del discurso como a su propia ideología. Ahora bien, estas limitaciones no son, o al menos no deben de ser, impedimento para llegar a conocer aspectos diversos de una realidad multifacética. La lección de Cortázar en *Libro de Manuel* es que debemos aprender a leer críticamente esta realidad, no a negarla ni a aceptarla ciegamente. Mediante la presentación fragmentada de la materia narrativa e histórica –que, como afirma la novela, “es lo mismo” (11), *Libro de Manuel* niega la autoridad absoluta de todas las representaciones. El collage de recortes periodísticos y el montaje de perspectivas múltiples contribuyen a la configuración de un espacio heterogéneo y caleidoscópico, cuya resolución final es proyectada en un futuro utópico: “Seguí tranquilo, hay tiempo” (386), el ámbito del mesiánico Manuel, el Hombre Nuevo, el lector ideal.

Libro de Manuel responde así al modelo característico de la metaficción historiográfica, como queda confirmado en las múltiples referencias a la novela en los textos teóricos de Linda Hutcheon, quien acuñó este término (*A Poetics* 18, 181, 219; *The Politics* 87-88). Las paradojas y tensiones más destacadas de este modo narrativo están presentes en la obra última de Cortázar. Esta articulación de un discurso autoconsciente y una visión problemática de la historia aparece recurrentemente en las colecciones de cuentos que siguen a la publicación de *Libro de Manuel*. En *Alguien que anda por ahí* (1977) se incluyen dos relatos que ilustran

de forma ejemplar esta nueva perspectiva en la ficción breve de Cortázar: “Apocalipsis de Solentiname” y “Segunda vez”. “Apocalipsis” retrata crudamente la violencia fascista en Latinoamérica y la reacción del intelectual frente a la misma. El valor del relato es mayor por cuanto en ella el autor argentino presenta abiertamente su admiración por la comunidad de Solentiname, creada por algunos de los que poco después protagonizarían la revolución sandinista en Nicaragua.

Otro cuento incluido en la misma colección, “Segunda vez”, representa su primer alegato directo contra las dictaduras militares de su país dentro del ámbito de la ficción. Junto a otras narraciones posteriores, como “Recortes de prensa”, “Graffiti”, “Pesadilla”, “Satarsa”, y “Escuela de noche”, “Segunda vez” denuncia la violencia política a través de una narrativa en la que lo fantástico se convierte en la terrible realidad de vivir bajo la amenaza permanente del terrorismo de Estado. Todos estos cuentos fueron producidos bajo el efecto de la llamada “guerra sucia” en Argentina. Bajo la represión atroz de los gobiernos de Viola, Videla y Galtieri miles de ciudadanos fueron apresados o hechos desaparecer. Con la excusa de luchar contra la subversión, el gobierno ejerció la más brutal represión que se conoce en los anales de la historia nacional. La posibilidad de que tales crímenes fueran legalmente perdonados y colectivamente olvidados movió a diferentes sectores de la sociedad argentina a una campaña en favor de su dilucidación y castigo. El estamento intelectual jugó un papel importantísimo en esta campaña de recuperación de la memoria, como lo demuestra el hecho de que fuera un novelista, Ernesto Sábato, el presidente de la comisión que llevó a cabo un estudio sobre tales crímenes. La obra de Cortázar durante las décadas de los setenta y ochenta (hasta su muerte en 1984) recoge esta inquietud y prueba la inmediatez con que los intelectuales sintieron esta obligación de dejar testimonio.

Esta serie de cuentos, que cubre un periodo de seis años (1977-1983), presenta una evolución que apunta igualmente hacia un virtuosismo estético. En estos últimos cuentos sí podemos hablar de una articulación plena de los componentes metaficticio e histórico. En ellos el horror resulta no tanto de la presencia de sucesos violentos, como de la atmósfera que el autor crea hábilmente mediante técnicas narrativas. Como reconoció el propio Cortázar en su entrevista con Omar Prego, “el horror se acentúa porque se vuelve una especie de latencia

omnímoda, una atmósfera que flota” (134). Cortázar lo compara con el efecto producido por célebres distopías como *El proceso* de Kafka y *1984* de Orwell, recreaciones de estados totalitarios, en los que toda una sociedad vive bajo el control de un horror sin causa precisable.

Se trata de metaficciones historiográficas ejemplares por cuanto compaginan la disquisición formal y la denuncia de una situación histórica. En todas ellas el repliegue interiorizante, que caracterizaba toda la producción inicial de Cortázar, convive con un movimiento de carácter centrífugo, mediante el cual la narrativa se vierte hacia el exterior, hacia la realidad de pesadilla que vive la Argentina durante el periodo de la guerra sucia. Pero, a diferencia de la ficción histórica tradicional, los cuentos de Cortázar presentan los acontecimientos desde perspectivas altamente subjetivas y cuestionables que obligan al lector a ejercer una actividad crítica, de escrutinio de una verdad que nunca es dada por completo. Los acontecimientos mismos rehúyen la historia de los grandes nombres de que se alimenta el registro oficial y presenta, en cambio, la intrahistoria de los seres corrientes, de las víctimas y verdugos de un momento límite. Los efectos de la guerra sucia llevada a cabo por el gobierno militar argentino ofrecen un terreno idóneo para la ficción histórica postmodernista. Si, como señalan algunos críticos, el postmodernismo se alimenta de la exploración de las áreas oscuras del registro histórico (McHale 90), la historia argentina ofrece un récord lamentable en este sentido. La represión bajo el régimen militar consistió en una eliminación sistemática de la población civil, en un terrorismo de Estado que, a pesar de las campañas de organismos internacionales de derechos humanos, quedó impune durante décadas. Cortázar sugiere constantemente en sus cuentos y ensayos que la realidad imita a la ficción. En el caso que nos ocupa, nos encontramos con una materialización de las peores pesadillas distópicas: la persecución sistemática de todo un pueblo y la disolución de la memoria colectiva.

No es de extrañar que la producción ensayística de Cortázar se acelere durante los últimos años de su vida, y que ésta adquiriera un contenido crecientemente político. Sin olvidar nunca los experimentos lúdicos, como prueban *Los astronautas de la cosmopista* (1983) y *Salvo el crepúsculo* (1984), Cortázar se fue progresivamente involucrando en una actividad política que giró obsesivamente en

torno a dos temas centrales: la condena de los responsables de la guerra sucia y el apoyo declarado a la revolución sandinista. Sus colecciones de ensayos *Argentina: años de alambradas culturales* (1984) y *Nicaragua: tan violentamente dulce* (1983) recogen esta preocupación política desde los años setenta hasta el momento de su muerte en 1984. En estas dos colecciones de ensayos Cortázar revisa algunos de los conceptos básicos de su obra. Tres de ellos –la cultura, la realidad y la historia– se destacan por sus nuevas implicaciones.¹³

Si en sus primeras obras la cultura se manifestaba exclusivamente bajo la forma de una tradición libresca,¹⁴ en sus últimos ensayos Cortázar aboga por un concepto de la cultura democrático, amalgamante y expansivo: “... hay que superar la vieja noción de lo cultural como un bien inmueble e intentar lo imposible para que se convierta en un bien mueble, en un elemento de la vida colectiva que se ofrezca, se dé y se tome, se trueque y se modifique...” (*Argentina* 100). Frente al desprecio de muchos intelectuales por las formas de la cultura masiva y popular, Cortázar propone su apropiación con fines revolucionarios. Medios como el cine, el video, la televisión, las tiras cómicas, y las fotonovelas podrían servir, según el escritor, como vehículos culturales de largo alcance. La evolución de su pensamiento estético apunta, pues, a un desvanecimiento de las barreras entre cultura académica y cultura popular. Es más, hay una tendencia a privilegiar una nueva visión de la cultura como manifestación de la identidad colectiva: “... lo que llamamos cultura no es en el fondo otra cosa que la presencia y el ejercicio de nuestra identidad en toda su fuerza” (*Argentina* 75). Esta misma idea alcanza su apogeo en sus ensayos sobre el experimento nicaragüense. Hasta sus últimos días, Cortázar se convirtió en un declarado y activo defensor de los cambios experimentados en Nicaragua tras la revolución de 1979. Una de las razones que motivaron tal apoyo fue precisamente la política cultural puesta en práctica por los sandinistas. Como declaró en su “Discurso de recepción de la Orden Rubén Darío”, los sandinistas “han expandido

¹³ La mayor parte de los ensayos reunidos en el tercer volumen de su *Obra crítica*, editada por Saúl Sosnowski en 1994, y los dos incluidos en el apéndice a sus *Clases de literatura* (Berkeley, 1980) inciden en estos mismos temas.

¹⁴ Aunque es cierto que desde sus primeras obras Cortázar se manifestó en contra de la institucionalización de la literatura, su actitud frente a la cultura burguesa se tradujo inicialmente en un elitismo vanguardista que habría de ceder paso a actitudes de apertura y democratización.

desde un primer momento el concepto de cultura, le han quitado ese barniz siempre un poco elegante que tiene por ejemplo en el occidente europeo, han empujado la palabra *cultura* a la calle...” (*Nicaragua* 92). Mediante una exitosa campaña de alfabetización y la creación de talleres de poesía y galerías de arte itinerantes, la junta sandinista mostró un interés sin precedentes por elevar el nivel cultural de la población. Además, la revolución sandinista fue una revolución protagonizada por intelectuales y, concretamente, por novelistas (Sergio Ramírez) y poetas (Ernesto Cardenal y Tomas Borge). La Nicaragua que Cortázar presenta en sus ensayos es muy similar a las utopías culturales exaltadas por los novelistas del Boom. Se trata de sociedades utópicas en las que cultura y poder, arte e instituciones públicas, coexisten en armonía.

Este nuevo concepto de la cultura ha de ser entendido dentro de cambios igualmente profundos en la visión histórica de Cortázar. Si en sus primeras obras la historia se presenta como amenaza contra el ámbito privado del artista, en sus últimos escritos adquiere una expresión utópica y socializante. En su ensayo sobre Nicaragua, por ejemplo, la historia se convierte en una posibilidad de mejoramiento colectivo, en un proyecto de futuro que supere las catástrofes pasadas. El ámbito de lo público deja de ser sólo una fuente interminable de pesadillas para ofrecer lecciones de las que pueda beneficiarse el artista. La realidad “verdadera” que Cortázar buscaba en sus escritos ya no es simplemente una mistificación de la subjetividad del artista, un escape del horror cotidiano en que vive, sino una síntesis ideal, pero posible, entre arte e historia.¹⁵

Su controvertida visión del intelectual comprometido no estuvo exenta de contradicciones, que fueron a menudo el resultado del enrarecido clima político latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX, un periodo en el que simultáneamente y a nivel global empezaba a cobrar fuerza el relativismo

¹⁵ Desde este punto de vista, Cortázar deja de identificar sistemáticamente lo cotidiano con lo banal, como hizo anteriormente bajo el influjo de las vanguardias, para contemplar la relación entre arte y realidad histórica desde una forma más productiva (Franco, Julio Cortázar 111). La realidad cotidiana no es sólo la gran costumbre de la burguesía de París o Buenos Aires. La vida diaria se manifiesta también a través de las formas de arte popular que se producen en un pequeño país de Centroamérica. A diferencia de la cruda separación entre arte y realidad que caracteriza sus primeras obras, la experiencia cotidiana puede ser ahora también fuente de placer utópico. La historia deja así de ser una amenaza para la subjetividad del artista y pasa a convertirse en un proyecto de transformación colectiva.

postmoderno. La necesidad que Cortázar plantea de un compromiso con la realidad histórica es afín a la que más recientemente han propuesto Edward W. Said y Pierre Bourdieu, dos de los últimos defensores de la figura del intelectual comprometido. En *Representaciones del intelectual* (1994), Said subraya la importancia de la visión ética y la lucha frente a la arbitrariedad del poder. Como en el caso de Cortázar, el crítico palestino concibe el intelectual como un personaje con una función pública de “francotirador”, de perturbador del orden establecido; un elemento desmitificador obligado a la soledad ante el desarrollo de los medios de comunicación como agentes que moldean la opinión pública mundial y que han desplazado a los intelectuales en la educación colectiva. Para Said el intelectual tiene la obligación de descubrir la manipulación de la que es objeto la sociedad para ofrecerle instrumentos defensivos y correctivos. Ambos conciben el intelectual como un crítico insobornable: “se niega a aceptar fórmulas fáciles” (40), a adherirse convenientemente al dictamen del poderoso y sus actos. La vocación del intelectual implica “una actitud de constante vigilancia, como disposición permanente a no permitir que sean las medias verdades o las ideas comúnmente aceptadas las que gobiernen el propio caminar” (40). Los rasgos que Said atribuye a esta figura cuadran bien con las aspiraciones del escritor argentino: su independencia y autonomía, su imprescindible libertad de pensamiento, su carácter provocador e incómodo para las instituciones modernas, desafiador del *statu quo* y, por ello, marginado (Said 69).¹⁶

Conclusión

La carrera literaria de Cortázar muestra, en suma, un desplazamiento desde posiciones esteticistas propias de las vanguardias y el modernismo internacional

¹⁶ Desde el campo de la sociología Pierre Bourdieu ha subrayado igualmente la urgencia de la misión del intelectual en unos momentos en que algunos proclaman su muerte o “destitución”, como el fin de uno de los últimos contrapoderes críticos capaces de oponerse a las fuerzas del orden económico y político. En *La destitution des intellectuels* Charles Zarka señala que la función del intelectual ha perdido credibilidad y se ha vaciado de contenido, debido a que las condiciones de la toma de palabra en el espacio público han cambiado completamente. La lucha de los intelectuales contra el poder es importante, pero los medios de comunicación han sido esenciales en la “destitución” de los intelectuales (9-31). Las tesis de Bourdieu, más enraizadas en el marxismo, difieren a menudo de la visión humanista de Said, pero son una muestra de la continuidad del debate, que algunos daban por muerto, en torno a la figura del intelectual comprometido.

hasta una progresiva toma de conciencia sobre el compromiso del intelectual latinoamericano con la realidad sociopolítica del continente. Si bien los elementos reflexivos e históricos aparecen en diversa medida a lo largo de toda su obra, las ficciones y ensayos de carácter histórico sólo empezarán a producirse tras su toma de contacto con los experimentos revolucionarios primero en Cuba y luego en Nicaragua. El compromiso político de Cortázar, sin embargo, se manifestó distante de las propuestas doctrinarias del momento. Como bien subraya Carlos Monsiváis, “el apogeo de las causas revolucionarias de una etapa lleva a Cortázar al activismo político y su proclamación de las realidades deseables, pero no se traslada a su obra literaria en tanto obsesión formal, ni se transmuta en prédica” (18). La conciencia poética y la conciencia política mantuvieron una unidad inseparable en sus últimos textos. Algunas de sus declaraciones pueden no haber resistido bien el paso del tiempo como resultado del fin de la Guerra Fría, pero se esforzó por mantener ese necesario espacio abierto para la duda y la ironía escéptica que Said defendía para el intelectual de nuestro tiempo (124). Reivindicó invariablemente el ludismo y la libertad creativa del autor al margen de cualquier asomo dogmático, la búsqueda de una síntesis entre la moral y el juego, la ética y la estética.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”. *Revista Iberoamericana*, vol. 130-31, 1985, pp. 21-46.
- Alazraki, Jaime. “Imaginación e historia en Julio Cortázar”. *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid, EDI-6, 1987, pp. 1-20.
- Alazraki, Jaime et al. 1985. “Mesa redonda: nuevas alambradas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar”. *INTI*, no. 22/23, 1985-1986, pp. 413-423.
- Arias Careaga, Raquel. *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Sílex ediciones, 2014.
- Cortázar, Julio. *Los reyes*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1949.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1959.
- Cortázar, Julio. *Los premios*. Buenos Aires, Sudamericana, 1960.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México DF, Siglo XXI, 1967.
- Cortázar, Julio. *62/Modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- Cortázar, Julio. *Último round*. México DF, Siglo XXI, 1969.

- Cortázar, Julio. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", *Marcha*, no. 1478, 1970, pp. 30-31.
- Cortázar, Julio. *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires, Cuadernos de Rayuela, 1970.
- Cortázar, Julio. "Corrección de pruebas en la alta Provenza". *Convergencias / Divergencias / Incidencias*. Ed. Julio Ortega. Barcelona, Tusquets, 1973.
- Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- Cortázar, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Madrid, Alfaguara, 1977.
- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*. México DF, Nueva Imagen, 1980.
- Cortázar, Julio. *Deshoras*. México DF, Nueva Imagen, 1983.
- Cortázar, Julio. *Los astronautas de la cosmopista*. Barcelona, Muchnik, 1983.
- Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo*. México DF, Nueva Imagen, 1984.
- Cortázar, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Barcelona, Muchnik, 1984.
- Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984.
- Cortázar, Julio. *Obra Crítica*. Vol. III. Madrid, Santillana, 1994.
- Cortázar, Julio. *Clases de literatura (Berkeley, 1980)*. Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas". *Revista Iberoamericana*, vol. 47, no. 114-115, 1981, pp. 129-148.
- Franco, Jean. "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life". *INTI*, vol. 10-11, 1979-1980, pp. 108-18.
- González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Contrapunto, 1986.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London, Routledge, 1987.
- Monsiváis, Carlos. "¿Encontraría a la Maga en una manifestación?: Julio Cortázar y la política". *Revista de la Universidad de México*, no. 1, 2004, pp. 16-19.
- Montoya, Pablo. "Julio Cortázar y la revolución". *Revista Universidad EAFIT*, vol. 44, no. 151, 2008, pp. 53-65.
- Orloff, Carolina. *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*. London, Tamesis, 2013.
- Peris Blanes, Jaume. "El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 37, no. 74, 2011, pp. 71-92.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona, Paidós, 1998.
- Sicard, Alain. "Utopía y compromiso (poética y política de Julio Cortázar)". *INTI*, no. 22-23, 1985-1986, pp. 247-254.
- Zarka, Charles. *La destitution des intellectuels et autres réflexions intempestives*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010.