

REUNIÓN DE JULIO CORTÁZAR: REESCRITURA Y CONFLICTO DE POÉTICAS EN EL DEBATE SOBRE EL INTELECTUAL Y LA REVOLUCIÓN¹

Jaume Peris Blanes

Universitat de València.
Departamento Filología Española

*REUNIÓN*² marcó, sin duda, un momento de inflexión en la obra literaria de Julio Cortázar, en la que el problema de lo político pasaría a estar cada vez más presente y a situarse en el centro de su reflexión sobre la literatura. Se ha señalado insistentemente el carácter de ‘acta de fe revolucionaria’ que supuso la publicación de dicho relato, en el que Cortázar daba la voz al Che Guevara narrando un mítico episodio de la lucha en Sierra Maestra. Pero se ha olvidado recurrentemente el hecho de que al reescribir los textos en los que Guevara había contado sus vivencias, no solamente se homenajeaba su figura sino que, al mismo tiempo, se llevaba a cabo una transposición discursiva de mucho alcance: el código testimonial de los textos de Guevara se traducía a un código muy diferente, que podríamos denominar neo-vanguardista.

Esa operación textual no dejaría de ser un mero proceso de recreación estética si no se enmarcaba en un contexto más amplio de lucha entre diferentes códigos culturales, que pugnaban por definir cuál debía ser la función y la naturaleza de una literatura revolucionaria en América Latina. Efectivamente, durante toda la década de los sesenta el campo intelectual latinoamericano, espoleado por el triunfo de la revolución cubana y por la emergencia de nuevas formas de lucha política, se había convertido en un espacio de debate sobre la función del intelectual y sobre el modo en que las obras culturales podían contribuir al proceso revolucionario, cuya extensión continental parecía inminente.

Este artículo presenta una reflexión sobre el modo en que Cortázar trató de incidir en ese ambiente cultural a través de la escritura de *Reunión*. En otros muchos textos teóricos de la época Cortázar definió su posición en el campo intelectual y

propuso sentidos para entender su escritura. Pero en *Reunión* llevó a cabo una práctica concreta de reescritura que implicaba confrontar dos concepciones de la cultura y de la literatura que se estaban batiendo, en el plano teórico, en otros foros públicos de la época. El propósito de este trabajo es, pues, analizar el modo en que, a través de este relato, Cortázar propuso sentidos no solamente sobre la guerrilla y la práctica revolucionaria sino, sobre todo, sobre el rol que la cultura y, específicamente la literatura, podrían desempeñar en un proceso de transformación social radical.

1. CORTÁZAR Y EL ROL DEL INTELLECTUAL: EL CHE COMO METÁFORA

Ese era el núcleo central del debate sobre la literatura latinoamericana en los sesenta, que derivó, como es sabido, en un virulento conflicto en el que se verían implicados tanto las autoridades cubanas como algunos de los intelectuales más importantes de la época. El conocido caso Padilla y el enfrentamiento entre Castro y un nutrido grupo de intelectuales que hasta entonces había apoyado la revolución constituyó, sin duda, el punto álgido de ese desencuentro. Pero ello no fue más que el estallido de un conflicto más profundo que enfrentaba concepciones de la relación que debían mantener los intelectuales con la esfera política y que, en la primera parte de la década de los sesenta, se concretó en una batalla entre diferentes poéticas y estéticas literarias, que revelaban concepciones disímiles de lo que debía ser la literatura.

A pesar de las excepciones, y siguiendo a Claudia Gilman, se puede señalar una doble tendencia en ese conflicto estético: en primer lugar, la de aquellos intelectuales que señalaban la necesaria sumisión de los objetivos literarios a los objetivos inmediatos de la revolución, y que habían desarrollado poéticas en clave realista acentuando el poder comunicativo de la obra sobre la conciencia de los lectores; en segundo lugar, la de aquellos que concebían el trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad – fuera ésta la que fuera – y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política: como señala Gilman “plantaban como su tarea la de hacer ‘avanzar’ el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía ‘avanzar’ las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo” (*Entre la pluma y el fusil*, 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, estableciendo una paridad jerárquica entre la acción política y la práctica literaria que abría la posibilidad de realizar, en el ámbito de la literatura, una revolución tan profunda como la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en el ámbito de la política práctica:

Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso: ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che) (“Literatura en la revolución . . .”, 402-3).

Este fragmento se inscribía en una reivindicación de su poética neo-vanguardista como una escritura propiamente revolucionaria, y de él pueden extraerse dos conclusiones de interés para el análisis de *Reunión*. En primer lugar, el mismo nivel jerárquico atribuido a las obras literarias y a la acción política concreta en el devenir de la sociedad, y la imposibilidad de someter las obras literarias a los criterios de la inmediatez política. En segundo lugar, y en una cierta contradicción con lo anterior, la necesidad de ser legitimado por las grandes figuras de la acción política: de forma paradójica, Cortázar autorizaba su discurso sobre la autonomía cultural señalando la aceptación (supuesta) de sus tesis por parte de Castro y Guevara.

Esa era la contradictoria posición desde la que surgió *Reunión*, síntoma de un momento de crisis cultural, en el que las categorías con las que tradicionalmente se había sancionado la relación entre la esfera literaria y la política habían dejado de ser operativas. ¿Cómo restablecer esa relación quebrada? ¿De qué modo incidir literariamente sobre una sociedad que, en el plano político, estaba experimentando una reordenación radical?

En su primera intervención de calado en Cuba Cortázar trató de responder a estas preguntas, mostrando claramente su resistencia a pensar en la literatura revolucionaria como una suerte de crónica de la revolución. En una famosa conferencia dictada en La Habana en 1962, Cortázar incluyó en su reflexión sobre el cuento dos consideraciones básicas, directamente relacionadas con la relación entre literatura y Estado. En primer lugar, advirtió contra los argumentos que postulaban la necesidad de una literatura ‘comunicante’, o que aspiraban a una democratización del lenguaje literario con el fin de hacerla más accesible y clara.³ En segundo lugar, y directamente relacionado con lo anterior, reivindicó las competencias profesionales del escritor como el elemento que diferenciaba el discurso literario de otros tipos de discurso.

El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio (“Algunos aspectos del cuento” 383).

De un modo velado, esa conferencia encerraba el programa de escritura de *Reunión*. Abrazaba el concepto de compromiso directo con la revolución – y con la necesidad de narrarla y representarla – pero conceptualizaba la literatura como un espacio específico de intervención. Un espacio regido por unas leyes propias diferentes a las del espacio político o social y que necesitaba de unas competencias profesionales específicas, al igual que el espacio de lo político necesitaba de personas capaces de incidir en las leyes específicas de ese ámbito.

Esa reivindicación de lo literario como espacio a la vez vinculado y autónomo, pero igualado jerárquicamente a la esfera política, iba a permitir a Cortázar establecer un tropo fundamental tanto en su producción teórica como en su obra de ficción:

la utilización del Che Guevara como metáfora de su propia búsqueda literaria. Efectivamente, Cortázar establecería en diferentes textos una analogía fundamental entre el modo en que Guevara había producido un quiebre integral – no sólo social y político, sino también subjetivo – en Cuba y la forma en que él deseaba incidir en la comprensión y la naturaleza misma del fenómeno literario.

Claro está, que no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación análoga pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que sé hacer (*Cartas 2*, 1225).

Así, Cortázar consolidaba una de las ideas centrales que iban a sostener su discurso sobre el rol de los intelectuales: los escritores debían reorganizar sus prácticas, redefinir su concepto de escritura, pero sin salir de su espacio específico de intervención, que no podía ser otro que el lenguaje literario. Por ello, la acción del escritor sobre el lenguaje debería tener las mismas características que la acción del guerrillero sobre la realidad social: violencia, destrucción del orden tradicional, experimentación con las diferentes posibilidades y construcción de órdenes alternativos, basados en parámetros nuevos. En perfecta continuación de la metáfora, es lo que en un famoso texto de 1968 definiría como ‘ser los Che Guevara del lenguaje’:

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. (. . .) Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución (“Literatura en la revolución” 420-2).

Como puede verse, esa metáfora encerraba todo un programa estético, de fuerte impronta vanguardista y experimental, que se concretaría en las novelas de los años sesenta y en su experimentación con diferentes registros discursivos. Curiosamente, Cortázar había llevado a cabo, unos pocos años antes, una nítida figuración del creador vanguardista en su conocido texto *El perseguidor*, en el que vinculaba la creación experimental con la emergencia de una nueva subjetividad liberada de las represiones interiores de la sociedad industrial.⁴ Se había servido para ello de la figura histórica del saxofonista Charlie Parker, icono de la creación experimental y de la revolución musical del *bebop*. Solo unos años más tarde, ese programa estético vanguardista, de destrucción de las estéticas tradicionales y construcción a tientas de nuevos modos del discurso, hallaba en la figura del Che Guevara una perfecta metáfora.

Evidentemente, una transformación había tenido lugar, en esos años, en la forma de entender, conceptualizar y representar la creatividad vanguardista en su relación con la sociedad.⁵ Si la metáfora Charlie Parker implicaba el aislamiento social del individuo en la búsqueda liberadora, la metáfora Che Guevara parecía apuntar a la creación de un orden estético nuevo que, más allá de la liberación individual, sentara las bases para una emancipación colectiva.

2. GUEVARA Y LA ESCRITURA TESTIMONIAL

Por todo ello no era de extrañar que Cortázar, en ese contexto cultural convulso pero a la vez esperanzador, abordara creativamente la figura de Guevara y afrontara el reto que suponía confrontarla a su estética exploratoria. Más audaz fue el gesto de valerse de algunas narraciones testimoniales editadas por el propio Guevara para reescribirlas de acuerdo a parámetros estéticos y narrativos que les eran totalmente ajenos.

Efectivamente, Guevara había publicado una serie de crónicas sobre la revolución en diferentes revistas y en el volumen colectivo *La sierra y el llano* (1961), que más adelante se integrarían en el volumen general *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963).⁶ En ellas, Guevara no solamente describía de forma detallada y prolija los acontecimientos vividos durante el desembarco en Cuba y la confusión de los primeros días en la Sierra Maestra, sino que desarrollaba implícitamente toda una concepción de lo que significaba escribir una crónica testimonial, de la que podía derivarse una reflexión sobre un nuevo modo de cultura, propio de una sociedad revolucionaria.⁷

La concepción de la escritura testimonial en Guevara se apoyaba sobre dos ideas básicas. En primer lugar, en la metáfora fotográfica, que ya había aparecido en sus crónicas de viaje por América Latina y que vinculaba tajantemente la escritura con la captación visual y que, incluso, se valía de la técnica fotográfica para explicar la compleja relación entre la lectura y el acontecimiento relatado. De ese modo, la idea de registro mecánico de la realidad visual se convertía en la utopía de un modo de escritura que, sin embargo, no olvidaba el hecho de que toda fotografía se toma desde una posición determinada y va acompañada de una serie de decisiones técnicas que influyen en la representación de la realidad que se ofrece al espectador.⁸

En segundo lugar, Guevara insistía en el carácter limitado de esas ‘fijaciones de la realidad’ y su enunciación testimonial se veía acompañada de un llamamiento a otros protagonistas de los mismos acontecimientos que pudieran complementar el relato de los hechos con acontecimientos y procesos que el propio Guevara no hubiera tenido la oportunidad de conocer.

Nuestra limitación personal, al luchar en algún punto exacto y delimitado del mapa de Cuba durante toda la contienda, nos impidió participar en combates y acontecimientos de otros lugares (. . .). Muchos supervivientes quedan de esta acción y cada uno de ellos está invitado a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia (*Pasajes de la guerra revolucionaria* 6).

Por una parte, pues, registro casi mecánico de la realidad. Pero, por otra, anclaje en la posición subjetiva y en la imposibilidad de una mirada global y definitiva sobre el acontecimiento. La escritura testimonial, por ello, se ofrecía como un proceso abierto, inacabado y que trataba de convocar otras voces en su seno. En última instancia, se estaba proponiendo una versión antiautoritaria de la escritura de la histo-

ría: sólo habría un relato veraz cuando todos los participantes contaran su versión particular, subjetiva y parcial, pero de un valor superior al de la historia tradicional, de la que esas visiones particulares estaban excluidas.

Por ello, lo que latía en esas palabras era la voluntad de Guevara de proponer un nuevo modo de construir la historia: frente a la historia tradicional y oficial, escrita por intelectuales ligados al poder económico y social, proponía otra historia escrita por aquellos que vivieron los acontecimientos. Y ese proyecto, el de una nueva historia no mediada por los intelectuales, conectaba con un imaginario bien presente en Cuba desde el triunfo de la revolución. Ya en 1961, en sus famosas “Palabras a los intelectuales”, Fidel Castro había imaginado una nueva forma de escribir el pasado.

En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. (. . .) Creo que esta vieja puede escribir una cosa tan interesante como ninguno de nosotros podríamos escribirla sobre su época (. . .) ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo? (“Palabras a los intelectuales”).

Esa actitud, que se iba a generalizar en las políticas culturales de los años siguientes, contribuiría decisivamente a la emergencia y consolidación de las escrituras testimoniales en Cuba,⁹ pero también iba a producir un efecto lateral de dimensiones considerables: el cuestionamiento del rol tradicional del intelectual como mediador entre la población, la historia y la cultura. Ese cuestionamiento, que daría lugar al imaginario anti-intelectualista que Claudia Gilman ha estudiado con detenimiento,¹⁰ acompañaría continuamente el desarrollo de la literatura testimonial, y sería central en la producción narrativa de Guevara y en algunos de sus textos teóricos.¹¹

Por ello resultaba cuanto menos problemática el uso que Cortázar hacía de la figura de Guevara como metáfora de la creación vanguardista. Aparte de su indudable originalidad y eficacia retórica, la metáfora eludía un punto crucial: el hecho de que en la nueva sociedad imaginada por Guevara, la intelectualidad como colectivo específico no tenía lugar posible, y que la función específica, profesionalizada y particular que Cortázar atribuía a los escritores debería ser realizada por otros actores sociales no especializados en la escritura. Es decir, que a pesar de la identificación ideológica con la revolución integral guevariana, ésta negaba como posibilidad el tipo de literatura fuertemente intelectualizada por la que Cortázar abogaba, y de la que *Reunión* constituye un claro ejemplo.¹²

3. *REUNIÓN*: TRANSPOSICIÓN DE CÓDIGOS Y CONFLICTO DE POÉTICAS

En ese sentido, *Reunión* suponía una intervención de primer orden en los debates sobre la relación entre la literatura y la revolución; pero no por su temática, como continuamente se ha señalado, sino por su trabajo formal, que de un modo consciente traducía el código testimonial de Guevara a una construcción narrativa totalmente diferente. Efectivamente, el primer reparo de Cortázar ante los textos de

Guevara se basaba en sus características formales y en sus elecciones discursivas, cuya mínima elaboración estética parecía traducir un desdén de lo literario como espacio de intervención: “Leí el texto del Che y me fastidió su pobreza literaria mezclada con una cierta pretensión” (*Cartas 2*, 1195).

Reunión se propuso, pues, como un proyecto de reescritura, que iba a extraer la anécdota de la guerrilla del modelo testimonial, voluntariamente antiintelectual, en el que Guevara la había alojado, para llevarla a otro espacio creativo, identificado sin tapujos con la alta cultura y con una poética que podríamos denominar neovanguardista. Buena parte de la crítica se ha centrado, al analizar el relato, en establecer las relaciones intertextuales entre el hipotexto de Guevara y la reescritura de Cortázar.¹³ Pero más allá de localizar los fragmentos y anécdotas que se repiten en uno y otro, lo importante desde nuestro punto de vista es señalar el conflicto entre dos formas de entender la escritura. Por una parte, una ideología de la escritura basada en las ideas de documentación y consignación de la realidad. Por otra, una concepción de lo literario como exploración discursiva de la subjetividad y del lenguaje con el que se representa el mundo.

El relato se abría con un epígrafe que no dejaba lugar a dudas sobre el contenido del relato: una cita del propio Che Guevara, extraída de *La sierra y el llano*, en la que el narrador recordaba un viejo cuento de Jack London donde el protagonista, a punto de morir, elegía la forma más digna de hacerlo. Por una parte, el epígrafe servía para que el lector localizara el hipotexto sobre el que se basaba el relato, ya que durante toda la narración los nombres de los protagonistas históricos serían sustituidos por nombres ficcionales (Che Guevara era el propio narrador, Fidel Castro aparecía como Luis, Camilo Cienfuegos como el Teniente y Raúl Castro como Pablo). Por otra parte, Cortázar seleccionaba hábilmente un fragmento en el que la experiencia vivida se ponía en relación con una experiencia literaria. Se servía de ese gesto, poco común en la obra de Guevara, para legitimar su propia operación discursiva: recurrir al universo reconocible de la alta cultura y la erudición para iluminar la experiencia física y psicológica de la guerrilla. Cortázar iba a convertir ese gesto culturalista, raro en las crónicas de Guevara, en el principio narrativo básico de *Reunión*, utilizando el cuarteto *La Caza*, de Mozart, como hilo conductor y metáfora fenoménica de la experiencia guerrillera.

En realidad, todo ello estaba relacionado con una operación sencilla: reescribir la narración de Guevara desde unos planteamientos estéticos y narrativos muy diferentes a los del texto original, que establecían una relación diferente entre el lenguaje y los acontecimientos narrados. Permítasenos ejemplificarlo comparando algunos fragmentos concretos. En “Alegría del Pío”, el texto original de Guevara, se leía:

Veníamos extenuados después de una caminata no tan larga como penosa. Habíamos desembarcado el 2 de diciembre en el lugar conocido por playa de Las Coloradas, perdiendo casi todo nuestro equipo y caminando durante interminables horas por ciénagas de agua de mar, con botas nuevas. Esto había provocado ulceraciones en los pies de casi toda la tropa. Pero no era nuestro único enemigo el calzado o las afecciones fúngicas. Habíamos llegado a Cuba después de siete días de navegación a través del Golfo de México y el Mar Caribe, sin alimentos, con el barco en malas condiciones,

casi todo el mundo mareado por falta de costumbre al vaivén del mar, después de salir el 25 de noviembre del puerto de Tuxpan, un día de norte, en que la navegación estaba prohibida. Todo esto había dejado sus huellas en la tropa integrada por bisoños que nunca habían entrado en combate (*Pasaje de la guerra revolucionaria*, 5).

Y en *Reunión* podía leerse lo siguiente:

Nada podía andar peor, pero al menos ya no estábamos en la maldita lancha, entre vómitos y golpes de mar y pedazos de galleta mojada, entre ametralladoras y babas, hechos un asco, consolándonos cuando podíamos con el poco tabaco que se conservaba seco porque Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día) había tenido la buena idea de meterlo en una caja de lata que abríamos con más cuidado que si estuviera llena de escorpiones. Pero qué tabaco ni tragos de ron en esa condenada lancha, bamboleándose cinco días como una tortuga borracha, haciéndole frente a un norte que la cache-teaba sin lástima, y ola va y ola viene, los baldes despellejándonos las manos, yo con un asma del demonio y medio mundo enfermo, doblándose para vomitar como si fueran a partirse por la mitad. Hasta Luis, la segunda noche, una bilis verde que le sacó a las ganas de reírse, entre eso y el norte que no nos dejaba ver el faro de Cabo Cruz, un desastre que nadie se había imaginado; y llamarle a eso una expedición de desembarco era como para seguir vomitando pero de pura tristeza (83-4).

Como puede verse, la reescritura de Cortázar, aunque permitía reconocer su fuente y establecer una relación hipertextual entre ambos textos, se llevaba a cabo desde una concepción de la escritura muy diferente de la original. En primer lugar, y de forma evidente, *Reunión* prescindía de todos los elementos contextuales que, en el texto de Guevara, permitían inscribir la acción en unas coordenadas espacio-temporales precisas. Todo el esfuerzo referencial que sostenía el texto original se reducía al mínimo. En segundo lugar, *Reunión* incorporaba un registro de lenguaje mucho más oral, liberado de la sintaxis lógica, ordenada y analítica del texto de Guevara. Las continuas aceleraciones y deceleraciones narrativas, la voz entrecortada y febril, la sintaxis basada en copulativas y yuxtaposiciones, las preguntas sin respuesta . . . todo ello parecía encaminar el relato hacia una suerte de monólogo interior cercano a la corriente de conciencia.

No llegaba, sin embargo, a la desconexión lógica y a la radicalidad de los textos de Joyce o Woolf, pero, de algún modo, la complejidad de la voz narrativa llevaba a un plano textual la sensación de desorientación, incertidumbre y agotamiento que Guevara había descrito en su texto. Dicho de otro modo: los procesos corporales y psicológicos (la fiebre, el vómito, la angustia, la desorientación) que Guevara enunciaba de un modo descriptivo y analítico Cortázar los transfería a la enunciación literaria. Esto es, si los textos de Guevara aludían a la fiebre, el asma y los vómitos que sufrían los guerrilleros en la sierra, el relato de Cortázar presentaba una enunciación entrecortada, enfebrecida, casi delirante, propia de un personaje que, efectivamente, estuviera sufriendo los rigores que Guevara describía en sus textos.

Dicho de otro modo: Cortázar hizo el esfuerzo de construir la voz interior de los personajes que Guevara describía en sus textos. Y para ello recurrió a técnicas literarias, procedimientos de composición y estrategias narrativas herederas de las vanguardias y del modernismo anglosajón, que no sólo eran ajenas a la concepción guevariana de la escritura sino que, en más de un aspecto, la contradecían tajantemente.

Ese movimiento textual era coherente con un gesto más amplio y sistemático, que consistía en subjetivar al máximo todo el universo diegético que Guevara había tratado de objetivar en sus textos. Detengámonos, de nuevo, en los textos, y en la reescritura de un nuevo fragmento de “Alegría del Pío”:

Alguien, de rodillas, gritaba que había que rendirse y se oyó atrás una voz, que después supe pertenecía a Camilo Cienfuegos, gritando: “Aquí no se rinde nadie” y una palabrota después (*Pasajes . . . 7*).

. . . y sobre todo me acuerdo de ése que se puso a gritar que había que rendirse, y de la voz que le contestó entre dos ráfagas de Thompson, la voz del Teniente, un bramido por encima de los tiros, un: “¡Aquí no se rinde nadie, carajo!” (*Reunión 103*).

Como puede verse en este y en otros ejemplos, la escena que en el texto original tenía un estatuto objetivo se inscribía en el segundo caso en un movimiento de la conciencia, la memoria, que lo filtraba y subjetivizaba.¹⁴ En realidad, todo el texto funcionaba de ese modo, y ello producía un efecto muy importante sobre la naturaleza de la realidad representada. Mientras el texto de Guevara insistía en el carácter casi fotográfico de la escritura, la reescritura de Cortázar situaba los acontecimientos en el interior de la conciencia. De ese modo, la materia narrativa ya no era lo ocurrido en la Sierra, sino el modo en que el sujeto experimentaba sus recuerdos subjetivos de lo ocurrido.

No se trataba, por tanto, solo de un cambio en el modo narrativo, sino de un conflicto entre dos formas de entender la relación entre la escritura y la experiencia. Es más, *Reunión* parecía muy consciente de ese desplazamiento e incluso se detenía en problematizar la relación entre ese carácter subjetivo del material narrativo y las estrategias literarias con las que abordarlo:

Aunque esto que cuento pasó hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados en la memoria que sólo se pueden decir en presente, como estar tirado otra vez boca arriba en el pastizal, junto al árbol que nos protege del cielo abierto. Es la tercera noche, pero al amanecer de ese día franquearnos la carretera a pesar de los jeep y la metralla (*Reunión 89*).

4. LA METÁFORA MUSICAL: GUERRILLA Y ALTA CULTURA

Esa lógica de reescritura era coherente con el otro gesto semántico básico de *Reunión*: entrelazar la experiencia de la guerrilla con el cuarteto de Mozart *La caza* y producir, de ese modo, un espacio de permeabilidad entre la creatividad estética y la lucha política. Se trataba, de nuevo, de un gesto absolutamente contradictorio con

las pretensiones de Guevara al escribir sus crónicas, que suponían un cuestionamiento implícito de la creación estética como práctica diferenciada y de la alta cultura como un espacio legitimado. Es decir, de un modo paradójico Cortázar trataba de acercar la experiencia descrita por Guevara a una concepción de la cultura que esas propias crónicas negaban. Veámoslo con detenimiento.

Pienso en mi hijo pero está lejos, a miles de kilómetros, en un país donde todavía se duerme en la cama, y su imagen me parece irreal, se me adelgaza y pierde entre las hojas del árbol, y en cambio me hace tanto bien recordar un tema de Mozart que me ha acompañado desde siempre, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del alalí en la mansa voz de los violines, esa transposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo. Lo pienso, lo repito, lo canturreo en la memoria, y siento al mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando (91-92).

El narrador (trasunto del propio Guevara), confrontado a una realidad subjetiva fragmentaria y heterogénea (la imagen del hijo y las hojas del árbol) recordaba el cuarteto de Mozart y su desplazamiento sutil entre sensaciones y realidades dispares. Cortázar reproducía aquí, de un modo audaz, el funcionamiento narrativo de la cita de Guevara que abría el cuento, en la que una escena de la guerrilla le remitía a la escena literaria de un cuento de Jack London: la alta cultura, en ambos casos, servía para iluminar, explicar y comprender la lógica invisible de la lucha armada. La diferencia es que lo que en Guevara era un recurso aislado y anecdótico, en la reescritura de Cortázar se convertía en estructural y sistemático, y en el centro mismo de su representación de la experiencia guerrillera.

Efectivamente, Cortázar hacía de esa relación el núcleo de una reflexión sobre la guerrilla, sirviéndose de una obra de un altísimo prestigio cultural para representar, por analogía, el funcionamiento del proceso revolucionario. El discutible fundamento de esa analogía podría resumirse así: la revolución reordenaba la sociedad al igual que la música de Mozart reordenaba las diferentes líneas melódicas y los diferentes instrumentos creando un todo coherente a partir de una gran heterogeneidad.

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz. Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que trabará amistad con la copa de los árboles, con la tierra devuelta a sus hijos. Sí, es la fiebre. Y cómo se reiría Luis aunque también a él le guste Mozart, me consta (92-93).

El narrador, como puede verse, no solo establecía una relación directa entre la práctica revolucionaria y el ordenamiento musical del espacio sonoro, sino que representaba la figura del líder revolucionario (trasunto de Fidel Castro) a través de la metáfora del ‘músico de hombres’. Lo conceptualizaba, por tanto, como aquel dotado para transmutar el caos social en una realidad con sentido. Dejando a un lado la sacralización del líder que destilaba ese planteamiento, lo cierto es que esa metáfora llevaba implícita una idea fundamental en el ideario de Cortázar, a la que se ha referido anteriormente: la paridad jerárquica entre la lucha política y la productividad estética.¹⁵

Ese era, de hecho uno, de los principales puntos de disenso del campo cultural latinoamericano a la hora de concretar la idea del compromiso intelectual y de definir el rol de la cultura en relación a los procesos revolucionarios. Frente al lugar subordinado que muchos intelectuales y dirigentes otorgaron a la creación cultural, Cortázar defendería continuamente una cierta autonomía literaria, regida por leyes y tiempos específicos y poseedora de un valor equivalente al del campo político. La vinculación entre el funcionamiento musical de Mozart y la lucha revolucionaria de Castro suponía pues una proyección, en el plano de la ficción, de esa paridad jerárquica por la que Cortázar, en un texto posterior, se negaría “a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural” a las gestas de Castro o Guevara (“Literatura en la revolución . . .” 403).

Sin embargo, como ya se ha señalado, las crónicas originales de Guevara habían presentado una concepción de la escritura, y de la cultura en general, muy diferentes a las que Cortázar proponía, en coherencia con una concepción de la sociedad en la que los intelectuales tradicionales carecerían de lugar. Como hemos visto, la utopía de su escritura era la de una cultura no especializada, producida por sujetos sin competencias ni habilidades diferenciales. Todo lo contrario a esa sacralización narrativa de las figuras del creador y del revolucionario a través de la metáfora musical.

El alcance de esa matriz metafórica, que atravesaba todo el texto, iba sin duda más allá. Cortázar la utilizaba como el eje de sentido crucial de su escritura: en el ambiente de caos de la lucha guerrillera, en la desubicación geográfica de la sierra, entre el ruido de metralla, la presencia visible de la melodía metaforizaba la capacidad para, a pesar de todo, construir un sentido sobre esa realidad esquiva.

Pero me gustaba sentir cómo con el fin de esa jornada de batracio se me empezaban a ordenar las ideas, y cómo la muerte, más probable que nunca, no sería ya un balazo al azar en plena ciénaga, sino una operación dialéctica en seco, perfectamente orquestada por las partes en juego. (. . .) Ahora todo se veía clarísimo, tenía otra vez los puntos cardinales en el bolsillo me hacía reír sentirme tan vivo y tan despierto al borde del epílogo (*Reunión* 86-87).

No es necesario hilar muy fino para detectar, en esa divagación, una línea de sentido central: ordenar las ideas y organizar la realidad constituía una operación análoga a la de la creación artística. El arte y la escritura aparecían, por tanto, como operaciones fundamentales en una sociedad, que daban la posibilidad de construir sentido en

torno a un mundo en apariencia caótico. Lo que en los textos de Guevara se resolvía en una observación casi fotográfica de la realidad, Cortázar lo traducía en una fenomenología de la percepción en la que la representación de una realidad violenta y fragmentaria necesitaba de un poderoso esfuerzo intelectual y sensitivo. Así pues, el artista y el guerrillero se ubicarían en un estado superior de conciencia, desde el que llevaban a cabo unas actividades que, a pesar de darse en espacios diferentes, tendrían una lógica común: transformar una realidad caótica en un todo con sentido.¹⁶

Era sin duda curioso, si no paradójico, el modo en que Cortázar elaboraba en su texto esa idea de ‘dar sentido’ como propia de la revolución y del arte. Porque, no hay que olvidarlo, su reescritura de los textos de Guevara se basaba en una transposición a un código literario de indudable linaje vanguardista, y en una desobjetivación del mundo que, aparentemente, podía introducir en la representación todo lo que faltaba en las crónicas de Guevara: la irracionalidad, la pulsión, el cruce de tiempos y experiencias disímiles, la percepción alterada, fragmentada y móvil de la realidad . . . Y sin embargo, la continua identificación de la lógica del arte con la de la revolución subordinaba todos esos elementos a una metáfora política más bien obvia que, sin duda, minimizaba el carácter desasosegante y desestructurador del relato.

5. LOS DESAJUSTES DEL RELATO Y LOS AGUJEROS DEL SENTIDO

En ese sentido, podría pensarse que las estrategias narrativas que hemos señalado anteriormente fueran recursos que solo en un sentido epidérmico podrían calificarse de vanguardistas, ya que carecerían de verdadero sentido exploratorio y estarían subordinadas a crear una metáfora política bien definida de antemano. Sin embargo, el cuento de Cortázar dejaba un espacio de apertura más amplio que el que esa consideración permite aventurar. De hecho, algunas de sus escenas conectaban directamente con el clásico universo cortazariano e introducían un corte abrupto con el tono general del cuento. En ellas podría leerse, de hecho, una tensión entre diferentes poéticas y formas de entender la escritura, que estarían entrando en conflicto en el interior mismo del relato.

Una de las escenas más significativas a este respecto era aquella en la que el narrador, acuciado por la probable muerte del líder Luis / Fidel Castro, soñaba con él y construía la siguiente imagen onírica:

Luis junto a un árbol, rodeado por todos nosotros, se llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara. Con la cara en la mano se acercaba a su hermano Pablo, a mí, al Teniente, a Roque, pidiéndonos con un gesto que la aceptáramos, que nos la pusiéramos. Pero todos se iban negando uno a uno, y yo también me negué, sonriendo hasta las lágrimas, y entonces Luis volvió a ponerse la cara y le vi un cansancio infinito mientras se encogía de hombros y sacaba un cigarro del bolsillo de la guayabera. Profesionalmente hablando, una alucinación de la duerme vela y la fiebre, fácilmente interpretable. Pero si realmente habían matado a Luis durante el desembarco, ¿quién subiría ahora a la Sierra con su cara? Todos trataríamos de subir pero nadie con la cara de Luis, nadie que pudiera o quisiera asumir la cara de Luis (88).

El espacio del sueño daba paso a una iconografía casi surrealista, cercana a la de algunos cuentos anteriores del propio Cortázar. En ese paréntesis onírico se representaba la transformación del rostro de Luis en una máscara. Era una imagen de un simbolismo evidente pero que conectaba el cuento con una poética de lo irracional y que, por lo tanto, contrastaba con el tipo de figuración realista dominante en el cuento.¹⁷ Sin embargo, y esto es lo curioso, esa emergencia de la iconografía onírica continuaba presentando un sentido explícitamente político y ‘fácilmente interpretable’, como indicaba el propio narrador. Se estaba, pues, desplazando el funcionamiento textual propio de una poética irracionalista o neosurrealista a una lógica del sentido inmediatamente descodificable, con un sentido político claro y obvio. Así, más que hacer entrar en crisis la lógica de la representación dominante del relato, ese inserto onírico más bien la confirmaba.

Sin embargo, más adelante el relato derivaba hacia otro tono menos definido que, implícitamente, cuestionaba esa lógica de la representación, incluyendo cuñas de incertidumbre no solamente en cuanto al sentido de la escena sino, sobre todo, en cuanto al reto discursivo de representar una experiencia multidimensional.

Al final es mejor no saber nada, imaginarlo vivo, poder esperar todavía. Fríamente peso las posibilidades y concluyo que lo han matado, todos sabemos cómo es, de qué manera el gran condenado es capaz de salir al descubierto con una pistola en la mano, y el que venga atrás que arree. No, pero López lo habrá cuidado, no hay como él para engañarlo a veces, casi como a un chico, convencerlo de que tiene que hacer lo contrario de lo que le da la gana en ese momento. Pero y si López . . . Inútil quemarse la sangre, no hay elementos para la menor hipótesis, y además es rara esta calma, este bienestar boca arriba como si todo estuviera bien así, como si todo se estuviera cumpliendo (casi pensé: “consumando”, hubiera sido idiota) de conformidad con los planes. Será la fiebre o el cansancio, será que nos van a liquidar a todos como a sapos antes de que salga el sol (90-91).

A través de derivas textuales de este tipo, hechas verosímiles por la fiebre, el cansancio y la enfermedad del sujeto narrador, el relato hacía entrar en crisis esa poética de representación autoevidente y su lógica de los sentidos unívocos. Efectivamente, en el tramo final del texto se abría paso una dinámica del discurso muy diferente, que a través de una sintaxis acumulativa y de un ritmo prosódico endiablado trataba de mostrar el carácter contradictorio y multiforme de la experiencia vivida en la Sierra. En algunos casos, la voz narrativa parecía extraviarse hacia un estado de alteración sensorial, cercano al delirio o la locura, que textualizaba de un modo efectivo y poderoso la contradictoria riqueza de una experiencia en los límites de lo decible.¹⁸

Este funcionamiento textual, que trataba de violentar las estructuras tradicionales del discurso para apuntar a aquellas zonas de lo real que la representación no podía nombrar directamente, era heredero de los modernismos anglosajones y la prosa de vanguardia, y enlazaba mucho más con la poética del relato que hasta entonces había ensayado Cortázar, y que tenía en la apertura y la indeterminación del sentido su clave recurrente. Lo curioso era que, en *Reunión*, esa lógica del discurso típicamente cortazariana chocaba con la dinámica general del cuento, de una naturaleza bien diferente.

Ello encierra una aparente paradoja, ya que la ‘traducción’ de las crónicas de Guevara a un código ‘neovanguardista’ tenía como objetivo fundamental, precisamente, abrir fugas de sentido en la experiencia de la guerrilla y sustraerla a un modelo de representación que le atribuía significados fijos, claros y perfectamente interpretables. Sin embargo, como ha podido verse a lo largo del análisis, la reescritura se había llevado a cabo con la voluntad inequívoca de resguardar un sentido político evidente, de producir una representación muy definida – a pesar de su carácter metafórico – del proceso revolucionario y del valor de sus líderes históricos. En ese sentido, podría afirmarse que la estética neovanguardista se había plegado a las exigencias de una representación política definida. Solo en algunos momentos, como los anteriormente citados, emergía una experiencia corporal extrema que horadaba ese sistema de significados políticos y se resistía a cualquier tipo de interpretación evidente.

Lo que ese desajuste revela es que *Reunión* se enfrentaba a un reto de una gran dificultad, que consistía en articular una estética exploratoria a un sentido político definido de antemano. Se trataba, de entrada, de una dificultad técnica, pues implicaba reordenar todos los elementos de una poética del relato ya de por sí compleja en torno a un significado político claro. Pero lo que subyacía a esa dificultad técnica era, en realidad, un conflicto entre diferentes formas de entender la escritura, la representación de la realidad y, en última instancia, el rol que la cultura como espacio diferencial podía desempeñar en un proyecto político revolucionario.

Por ello, puede afirmarse que *Reunión* era, en su propia lógica interna, un espacio de negociación entre diferentes formas de entender la escritura. La tensión que, en su interior, se establecía entre diferentes lógicas de representación no se resolvía en una estética uniforme, sino que dio como resultado un relato que apuntaba en diferentes direcciones a la vez y que, en cierto sentido, resultaba a veces contradictorio consigo mismo. Es precisamente en ese carácter contradictorio y tensional donde radica todo el valor del texto. Por una parte, porque en él se cifraba la enorme dificultad de construir un discurso que articulara una concepción de la escritura como productividad autónoma a un proyecto de lucha revolucionaria. Por otra, porque en su heterogeneidad y falta de sutura, *Reunión* revelaba la imposibilidad de adecuar perfectamente los proyectos de experimentación estética a las prácticas de experimentación política y, de ese modo, invitaba a buscar nuevas formas, aunque fueran precarias y tentativas, de afrontar ese desafío.

NOTAS

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “La cultura como recurso del desarrollo. Prácticas, discursos y representaciones en procesos modernizadores contemporáneos”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España con la referencia FFI2011-28005. jaume.peris@uv.es

² El relato fue publicado por primera vez en mayo de 1964, en la publicación *Revista. Universidad de México* (14-17). Aparecería de nuevo en la revista de Buenos Aires *El escarabajo de oro* (nº 26-7, 1-17) y fue incluido por primera vez en un volumen de cuentos

en la primera edición de *Todos los fuegos el fuego* (1966). Un seguimiento textual exhaustivo puede hallarse en Pérez-Abadín, *Cortázar y Guevara* 119-20.

³ “¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad de comprender una literatura de mayor alcance” (“Algunos aspectos . . .”, 384).

⁴ Puede hallarse una reflexión minuciosa sobre ello en Peris Blanes “*El perseguidor*, de Julio Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”.

⁵ El propio Cortázar establece la relación entre ambos relatos en varios textos. En una carta a Fernández Retamar explica: “la verdad es que en ese cuento él [Guevara] es un poco (*mutatis mutandi*, naturalmente) lo que fue Charlie Parker en *El perseguidor*. Catalizadores, símbolos de grandes fuerzas, de maravillosos momentos del hombre. El poeta, el cuentista, los elige sin pedirles permiso; ellos son ya de todos, porque por un momento han superado la mera condición de individuo” (*Cartas 2*, 899).

⁶ Soledad Pérez-Abadín ha señalado que la escritura de *Reunión* se llevó a cabo probablemente en 1963, y por tanto los únicos textos que pudieron servir de base a su autor son aquellos que aparecieron con anterioridad a esa fecha. Específicamente, postula las siguientes crónicas como las fuentes más probables: “Una revolución que comienza”, “Adquiriendo el temple”, “Alegría del Pfo” y “Combate en La Plata” (*Cortázar y Guevara*, 42).

⁷ Más adelante, Cortázar quedaría profundamente impresionado por algunas de las propuestas teóricas de Guevara, especialmente por su propuesta de Hombre Nuevo que conectaba tan bien con la idea de una nueva subjetividad que Cortázar había vinculado a la creación vanguardista (ver Peris Blanes “*El perseguidor* . . .”). Pero en el momento de la escritura de *Reunión*, ese desarrollo teórico todavía no había tenido lugar.

⁸ En *Mi primer gran viaje*: “Mi boca narra lo que mis ojos le contaron. (. . .) En cualquier libro de técnica fotográfica se puede ver la imagen de un paisaje nocturno en el que brilla la luna llena y cuyo texto explicativo nos revela el secreto de esa oscuridad a pleno sol, pero la naturaleza del baño sensitivo con que está cubierta mi retina no es bien conocida por el lector, apenas la intuyo yo, de modo que no se pueden hacer correcciones sobre la placa para averiguar el momento real en que fue sacada. Si presento un nocturno créanlo o reventen, poco importa, que si no conocen personalmente el paisaje fotografiado por mis notas, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí” (20).

⁹ Como grandes hitos de ese proceso valga señalar la publicación, en 1966, de *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, y la inclusión de la categoría ‘Testimonio’ por primera vez en los premios de Casa de las Américas en 1970.

¹⁰ Sobre el imaginario antiintelectual en Cuba, ver también Peris Blanes “*Cuando digo futuro . . .*”.

¹¹ Especialmente en *El socialismo y el hombre en Cuba*, en el que postulaba su concepto del Hombre Nuevo, arremetería contra los intelectuales con singular dureza: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas” (530).

¹² Ello explica, en términos biográficos, la mala aceptación que el propio Guevara tuvo del relato de Cortázar, como él mismo señalara en carta a Roberto Fernández Retamar (*Cartas 2*, 899). A ello se refiere también Montanaro (*Cortázar. De la experiencia histórica . . .* 50).

¹³ Valga citar el exhaustivo trabajo crítico de Soledad Pérez-Abadín Barro o el estudio ya clásico de Andreu “Cortázar cuentista”.

¹⁴ “. . . en medio de escenas dantescas y a veces grotescas, como la de un corpulento combatiente que quería esconderse tras una caña” (*Pasajes* . . . 7).

“En esos momentos hay tonterías que se fijan para siempre; me acuerdo de un gordo, creo que también del grupo de Pablo, que en lo peor de la pelea quería refugiarse detrás de una caña, se ponía de perfil, se arrodillaba detrás de la caña . . .” (*Reunión* 102-103).

¹⁵ Esa imagen idealizada de Fidel Castro llegaría a su paroxismo en el siguiente fragmento, que continuaba su caracterización como ‘músico de hombres’: “Tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, mirar al enemigo como lo mira Luis, con una implacable magnanimidad que tantas veces ha suscitado en mi memoria (pero esto, ¿cómo decírselo a nadie?) una imagen de pantocrátor, un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio” (93-94).

¹⁶ Ese estado superior de conciencia, propio del artista y del guerrillero, podría vincularse con la emergencia de un nuevo tipo de sujeto, similar al que Guevara conceptualizaría años después como el Hombre Nuevo. Así lo hace Esther Mocega-González “J.C.: lo del ‘hombre-nuevo’ desde la ladera revolucionaria”, leyendo el relato desde una perspectiva simbólica.

¹⁷ Para una lectura simbólica de esa escena, ver Espinar Frías y Esteban Porras, “*Reunión*, de Cortázar: escatología de una revolución”.

¹⁸ Cortázar se servía explícitamente de la metáfora de la locura para aludir a ese estado de alteración sensorial: “Era como una especie de locura fría que por un lado reforzaba al presente con hombres y alimentos, pero todo eso para borrar de un manotazo el futuro, la razón de esa insensatez que acababa de culminar con una noticia y un gusto a chivito asado” (*Reunión* 97).

OBRAS CITADAS

- Andreu, Jean L. “Cortázar cuentista”. *Revista Mundo Nuevo* 23 (1968): 87-90.
- Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. En www.granma.cubaweb.cu [consultado el 12-03-2012] Texto original de 1961.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. En *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 370-86.
- . *Cartas. Vol II. 1964-1968*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- . “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. En *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422.
- . “Reunión”. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Suma de letras, 2001: 83-108.
- Espinar Frías, Myriam y Ángel Esteban Porras. “Reunión, de Cortázar: escatología de una revolución”. En *Conversaciones de famas y cronopios*. Ed. Victorino Polo García. Murcia: CajaMurcia, 1996: 211-18.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2003.
- Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre en Cuba”. En Edmundo Desnoes. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover, Alemania: Ediciones del Norte, 1981: 525-32.

- Guevara, Ernesto. *Mi primer gran viaje*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002.
- Mocega-González, Esther. “Julio Cortázar: lo del ‘hombre nuevo’ desde la ladera revolucionaria”. *Cuadernos Americanos* 39/4 (1980): 65-76.
- Montanaro, Pablo. *Cortázar. De la experiencia histórica a la Revolución*. Rosario: Homo Sapiens, 2001.
- Montoya, Pablo. “Julio Cortázar y la revolución”. *Revista Universidad Eafit*, 152 (2008): 53-65.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Cortázar y Che Guevara*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Peris Blanes, Jaume. “Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y antiintelectualismo en Cuba”. En *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas*. Valencia: Quaderns de Filologia, 2012: 249-84.
- . “El perseguidor, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 74 (2011): 71-92.
- Sola, Graciela de. *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: South Carolina, 2001.