

Imágenes de la liberación entre *Rayuela* y “Reunión” De la bohemia cultural a la guerrilla armada

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
Jaume.Peris@uv.es

Resumen: El artículo analiza las muy diferentes imágenes de la liberación que Cortázar muestra en *Rayuela* y “Reunión”. Ello da cuenta del año 1963 como un tiempo de conflicto y negociación, en el interior de la obra de Cortázar, entre diferentes visiones de los proyectos de emancipación. Pero bajo esa divergencia de proyectos de liberación, ambos textos presentaban una similar concepción de la escritura.

Palabras clave: Cortázar, liberación, revolución, autonomía

Résumé : L'article propose une analyse des images de la libération que Cortázar montre dans *Marelle* et « Réunion ». L'année 1963, apparaît donc, comme un temps de conflit et de négociation, à l'intérieur de l'œuvre de Cortázar, parmi des visions très différentes de l'émancipation. Mais les deux récits, malgré leur apparente divergence idéologique, partageaient une même idée expérimentale de l'écriture.

Mots-clés : Cortázar, libération, révolution, autonomie

Abstract: The article analyses the different images of liberation that Julio Cortázar displays in *Hopscotch* and “Meeting”. 1963 is a year of conflict and negotiation on Cortázar's work, with differing views on emancipation projects. However, under this divergence of liberation projects, both texts present a similar conception on writing.

Key words: Cortázar, liberation, revolution, autonomy

El año 1963 estuvo marcado, para Julio Cortázar, por dos acontecimientos fundamentales. En primer lugar, por la publicación de *Rayuela* por la editorial Sudamericana, que le traería un éxito comercial y literario que iba a ubicarle entre los escritores más prestigiosos de América Latina. En segundo lugar, por su segundo viaje a Cuba, en el que, además de sellar definitivamente su adhesión personal a la causa revolucionaria, entraría en contacto con los relatos testimoniales de Che Guevara y emprendería la escritura de “Reunión”, su cuento sobre la guerrilla basada en la experiencia del Che.

Se trataba, pues, de un momento crucial en la empresa literaria de Cortázar, en la que estaba redefiniendo por completo su concepción de la literatura. Por una parte, Cortázar cierra en ese año el proceso de escritura y edición de *Rayuela* —la edición formaba parte esencial del proceso literario por las características particulares del libro— y, de esa forma, llegaba al punto culminante de la propuesta literaria que había desarrollado hasta el momento. Por otra parte, y de forma simultánea, experimenta con nuevas direcciones estéticas y se plantea una pregunta que, desde entonces, iba a atravesar toda su producción literaria: ¿cuál podía ser la relación entre una poética experimental como la suya y los procesos revolucionarios que se estaban viviendo en América Latina?

“Reunión” puede parecer, al lado de *Rayuela*, una experiencia narrativa un tanto fallida, pero es sin duda un síntoma interesantísimo del modo en que Cortázar estaba planteando ya en esos años la cuestión fundamental que vertebraría su escritura en los años siguientes: la relación entre literatura y revolución y las posibilidades que podían derivarse de ella.

***Rayuela* y la triple liberación: de los personajes, de las formas, del lector**

Aunque *Rayuela* era ajena a cualquier preocupación explícitamente política, su escritura había surgido en un ambiente cultural atravesado por un imaginario de cambio radical, del que sin duda la novela se hacía eco y traducía literariamente. No se trataba, en rigor, de un imaginario del cambio político, sino de la ilusión compartida en la posibilidad de una transformación global de los modos de vida; de un cambio cultural que implicara el conjunto de las relaciones humanas. La novela —y un texto anterior como *El perseguidor*— se hacía eco en diferentes planos de los planteamientos filosóficos de la Nueva Izquierda y de los llamados filó-

sofos de la liberación (H. Marcuse, N. Brown...), que postulaban la creación de un espacio existencial en el que el ser humano dejara de estar alienado de sí mismo. En ese contexto, el imaginario de cambio planteaba la emergencia posible de un nuevo tipo de subjetividad liberada de las represiones generadas por el capitalismo industrial.

Este hombre nuevo fue vislumbrado como el poseedor de una “nueva sensualidad”, desnuda al mundo circundante, al contenido inmediato de los objetos que se despliegan ante él en toda la riqueza de sus dimensiones y valorados no de acuerdo con las leyes del mercado, sino con las leyes de la belleza (perfección); estaría dotado de una “nueva conciencia”, una “nueva psiquis”, es decir, de una nueva base instintiva que superaría la sublimación represiva del instinto erótico y finalmente orientado a otro tipo de acción (E. Berbatov, ctd en Vidal, “Julio Cortázar...” 48).

Cortázar iba a escribir recurrentemente sobre ese proceso de desalienación subjetiva, e incluso acuñaría sintagmas recurrentes como “La Gran Costumbre” o “La Dura Costra Mental” para aludir a aquellas tendencias retrógradas que cualquier proceso de cambio debía desalojar de la nueva subjetividad emergente. *Rayuela*, de hecho, daba una sintaxis narrativa a esos trayectos de liberación subjetiva que se hallaban en el corazón de los imaginarios de cambio de los sesenta.

Y lo hacía de dos formas complementarias y profundamente imbricadas. En primer lugar, a partir de sus personajes, sus conflictos y sus trayectos narrativos. Oliveira y La Maga, por ejemplo, llevaban a cabo una redefinición de las relaciones amorosas desde parámetros nuevos, ajenos a la Gran Costumbre y articulados en torno a un principio de incertidumbre permanente: “¿Encontraría a la Maga?” Ambos, además, se embarcaban en un trayecto de autoconocimiento y exploración de sus límites intelectuales y afectivos, en compañía del resto de personajes de la novela.

En segundo lugar, Cortázar proponía un trayecto de liberación para la forma novela. Liberación de las convenciones tradicionales de la novela e incluso de la forma-libro en la que, según él, había estado confinada. En su *Teoría del túnel* (1947), Cortázar había ligado el carácter finito, reglado y convencionalizado del objeto libro con el estancamiento de la novela, y en consecuencia, había leído la ruptura con sus convenciones como un gesto de denuncia y rebeldía:

Si el libro es siempre símbolo, la irreverencia hacia él resulta igualmente simbólica. La verdadera batalla se libra allí donde dos actitudes ante la realidad y el hombre se descubren antagónicas. Y cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas (*Teoría del túnel* 58-59).

Rayuela traducía esa impugnación del formato tradicional del libro en una estructura abierta que admitía y proponía diferentes recorridos, con una serie de capítulos “prescindibles” que, de incorporarse a la lectura, modificaban seriamente la narración. Además de trastocar el orden de lectura y, de ese modo, desautomatizar las rutinas del lector, esa dislocación del objeto libro convertía a la novela en un laboratorio de experimentación narrativa. Cada capítulo apuntaba en una dirección diferente y trataba de responder de un modo diverso al problema fundamental de la obra: ¿cómo contar una experiencia subjetiva nueva, propia de un mundo en transformación, y que no se correspondía ya con los marcos narrativos creados para dar cuenta de otro tipo de sujeto?

En la trama, pues, *Rayuela* daba cuenta de las tentativas de un grupo heterogéneo de personajes de liberarse de la costra de la costumbre y de ensayar nuevas formas de relación, afectividad y conocimiento: la novela narra, así, la emergencia de una nueva subjetividad. En su forma narrativa, se convertía en espacio para la exploración de nuevas estrategias y modos expresivos: a una nueva subjetividad correspondía, desde luego, un nuevo lenguaje narrativo desde el que dar cuenta de ella. A la vez, la novela apostaba por una marcada autorreflexividad, en la que la búsqueda de un lenguaje nuevo iba acompañada de una reflexión teórica sobre esa búsqueda formal y expresiva. Liberación, pues, en la historia contada y en la forma de contarla.

Pero esos gestos de liberación estaban siempre en función de un tercer elemento, que Cortázar inscribía en el centro de su trabajo de escritura: el lector. La liberación de los personajes y de la forma narrativa no tenía otro objetivo, en realidad, que generar las condiciones de posibilidad para la liberación del lector.

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (Rayuela 1963 558).

El lector, pues, en el centro de la diana, como el sujeto de una liberación posible que la literatura podía ayudar a desencadenar. Esa idea, que en *Rayuela* se presentaba de forma despolitizada, se mantendría prácticamente intacta, sin embargo, durante todo el proceso de politización que Cortázar viviría a lo largo de los años sesenta. Efectivamente, cuando en 1968, ya inmerso en su famosa polémica sobre el rol del intelectual en los procesos revolucionarios, debería conceptualizar la relación entre revolución política y revolución estética, su conclusión final sería la siguiente:

El escritor latinoamericano, es decir, un escritor del Tercer Mundo, sabe que ese hombre [su lector] es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo. [...] El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de los más altos valores de cada individuo (*Literatura en la revolución* 414-415).

Frente a los idearios tradicionales del “compromiso” en que el objetivo fundamental de la literatura social era “concienciar al lector”, la fórmula de Cortázar apuntaba en sentido distinto: no concienciar — hacerlo depositario de la ideología del autor— sino transformarlo y acompañarlo en su propio proceso de liberación. Es decir, que la misión de cualquier revolucionario sería dar las herramientas a la población para iniciar su propia liberación. Y ese era precisamente el objetivo que el escritor —que en tanto tal, supuestamente habría superado su alienación— debía seguir en la escritura de sus novelas. La experimentación literaria, por tanto, como herramienta para la liberación del lector.

La autonomía literaria en el contexto revolucionario

Ese planteamiento, en que el lector parecía ser el protagonista, escondía sin embargo una relación bien jerarquizada entre creador y receptor de la obra literaria. El escritor se autorrepresentaba como avanzada —o como vanguardia, en términos leninistas— de un trayecto de liberación colectiva. Por una parte, se ofrecía al proyecto de emancipación como ejemplo, referente y guía. Pero por otra, diseñaba su lugar a partir de una separación sin paliativos con el del lector. Todo para el lector, pues, pero sin el lector, o radicalmente separado de él.

Curiosamente, esa separación del lector —el sujeto potencial de la liberación— hallaba un paralelo en el modo en las imágenes, a la vez fascinantes y contradictorias, que sus novelas producían del intelectual y en las que, de algún modo, podía reconocerse la posición del propio Cortázar. El Oliveira de *Rayuela*, el Persio de *Los Premios* o el Juan de *62. Modelo para armar* eran sujetos aislados que miraban los procesos que describían desde afuera y desde una separación afectiva e intelectual casi militante. Lo explicó con acierto Diana Sorensen:

Hay algo más que su completa ausencia de identificación con las clases más bajas: implica, también, la imposibilidad de pertenencia. Los personajes de Cortázar presentan las marcas *El perseguidor* de una marginalidad exiliada como un signo de distinción intelectual que indica la imposibilidad de cohesión social. La relación entre el individuo y el grupo sugerida aquí sitúa a los personajes de Cortázar como herederos de la concepción nitzscheana del superhombre como un noble individuo que tiene que quedarse aparte y rechazar cualquier concepción de comunidad (*A Turbulent Decade...* 85).

Efectivamente, la identificación de Cortázar con los proyectos revolucionarios y con los imaginarios de la lucha obrera tuvo que bregar, en el interior de su propia obra, con esa concepción del intelectual “como un *outsider* capaz de aproximarse a la revelación de la trascendencia desde su privilegiado espacio, marcado por la distancia y el aislamiento” (*A Turbulent...* 79). El Johnny Carter de *El Perseguidor* ya había delineado con bastante radicalidad esa figura del creador que pasa por fuera de las normas sociales y que, fascinado por la productividad de su soledad creativa, se va aislando progresivamente del entorno hasta llegar a un punto de no retorno en su separación de la sociedad en la que vive.

Persio, Oliveira, Juan o Andrés (de *Libro de Manuel*), llevaron a cabo una importante matización de esa imagen del creador desgajado de su entorno, pero aún así seguían siendo sujetos cuya profundidad reflexiva tenía que ver con la distancia intelectual que ofrece el aislamiento.

Esa figuración del intelectual, comprometido con un imaginario de cambio, pero absolutamente diferenciado del pueblo al que deseaba liberar, guardaba una estrecha relación con la concepción de la literatura desde la que Cortázar iba a leer el concepto de “compromiso”. Se trataba, como es sabido¹, de una opción que intentaba articular una poética neovanguardista y experimental con la extrema politización discursiva de la época, y que necesitaba replantear la concepción de la literatura como espacio autónomo regido por reglas específicas. En palabras de Claudia Gilman:

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura [vanguardistas] afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban 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...* 144).

Dicho de otro modo, los escritores que, como Cortázar, leyeron la idea de compromiso desde una perspectiva experimental trataron de salvaguardar la idea de la autonomía literaria otorgándole un lugar de paridad con respecto a la serie política. La política tenía sus reglas y la literatura las suyas, y la revolución debía ejercerse sobre las reglas de una y otra, no desde una única óptica política, invasiva, que desatendiera la especificidad del lenguaje literario.

En su primera intervención de calado en Cuba Cortázar expuso ya, de algún modo, esta conflictiva relación entre autonomía literaria y deber revolucionario, mostrando claramente su resistencia a pensar la literatura revolucionaria como una suerte de crónica de la revolución.

¹ He reflexionado al respecto en otros trabajos: Peris Blanes “*El Perseguidor...*” y Peris Blanes “*Libro de Manuel...*”.

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 clara². 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 fijan 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 (Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” 2006 383).

De alguna forma, esa conferencia apuntaba al gesto esencial que Cortázar iba a delinear en la escritura de su relato “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. La relación entre lo literario y lo político no era, pues, de subordinación, sino de analogía. En una carta a Jean Thiercelin fechada el 2 de febrero de 1968, escribe:

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

² “¡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 del cuento” 2006 384).

las únicas cosas que sé hacer (*Cartas* 3 2012 549. Subraya Cortázar)

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. Es decir, convertirse en 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...” 420-422).

“Reunión”: imágenes de la liberación política y negociación entre poéticas

El interés de Cortázar por la figura de Guevara se concretó, fundamentalmente, en su relato titulado “Reunión” (1963), que escribió el mismo año en que el mundo literario vivía el impacto de la publicación de *Rayuela*. Si esta se sostenía sobre una idea de liberación que atañía tanto a los personajes como a las formas narrativas y al propio lector, “Reunión” ponía el foco en la guerrilla armada que había llevado al triunfo de la revolución en Cuba. Es decir, de esa revolución de la subjetividad de la que Oliveira podía ser el paradigma a una revolución política y social en toda regla basada en la fuerza de las armas, en la estrategia militar y las dinámicas internas de la guerrilla.

Pero más allá de su temática, “Reunión” se propuso como una intervención de primer orden en los debates sobre la relación entre la literatura y la revolución, ya que su gesto principal consistía en traducir el código testimonial de los textos de Guevara, que le servían de referente,

a una construcción narrativa totalmente diferente. De hecho, Cortázar había criticado en privado la ausencia de elaboración literaria de los textos de Guevara. En una carta a Jean L. Andreu fechada el 3 de octubre de 1967, escribe: “Leí el texto del Che y me fastidió su pobreza literaria mezclada con una cierta pretensión” (*Cartas* 3 2012 510).

“Reunión” se propuso, pues, como un proyecto de reescritura, que iba a extraer la anécdota de la guerrilla del modelo testimonial para llevarla a otro espacio creativo, identificado con la alta cultura y con una poética experimental³. 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. 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.

Ese conflicto de poéticas se relacionaba directamente con la operación de “Reunión”: 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. Lo que en Guevara era consignación y documentación de hechos ocurridos, en Cortázar era exploración de la subjetividad y su lenguaje, afectados ambos por los acontecimientos narrados. Se lee en “Alegría del Pío” la crónica original de Guevara:

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

³ Para una comparación exhaustiva entre los textos de Guevara y Cortázar ver el libro de Soledad Pérez-Abadín Barro, *Cortázar y Che Guevara*, o el estudio ya clásico de Andreu “Cortázar cuentista”.

barco en malas condiciones, casi todo el mundo mareado por falta de costumbre al vaivén del mar (5).

Reescribía Cortázar en “Reunión”:

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 [...]. 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 cacheteaba 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. [...] y llamarle a eso una expedición de desembarco era como para seguir vomitando pero de pura tristeza (“Reunión” 83-84).

La reescritura de Cortázar, pues, permitía reconocer su fuente y establecer una relación hipertextual entre ambos textos, pero desplazaba la anécdota del original a una concepción de la escritura muy diferente. “Reunión” prescindía de todos los elementos contextuales que, en el texto de Guevara, permitían inscribir la acción en unas coordenadas espacio-temporales precisas. Además, incorporaba un registro de lenguaje 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 llevaba a un plano textual la sensación de desorientación, incertidumbre y agotamiento que Guevara había descrito en su texto. Es decir: 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. Si Guevara aludía a la fiebre, al asma y a los vómitos de sufrían los guerrilleros en la sierra, Cortázar presentaba una enunciación entrecortada, enfebrecida, casi delirante, propia de un personaje que, efectivamente, estuviera sufriendo los rigores que Guevara describía en sus textos.

Cortázar hizo, pues, el esfuerzo de construir la voz interior de los personajes que Guevara describía en sus textos. Y ello solo podía hacerse recurriendo a técnicas literarias 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. Efectivamente, 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:

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).

Ese procedimiento 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. De un modo paradójico Cortázar trataba de acercar la experiencia descrita por Guevara a una concepción de la cultura que sus propias crónicas negaban a partir de una concepción de la escritura como testimonio y documentación de una realidad factual.

Cortázar producía una analogía que 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 [...]. Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez [...]. 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 (“Reunión” 92-93).

El narrador, pues, establecía una relación directa entre la práctica revolucionaria y el ordenamiento musical del espacio sonoro, al tiempo que representaba la figura del líder revolucionario (trasunto de Fidel Castro) a través de la metáfora del “músico de hombres”, conceptualizándolo 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: la paridad jerárquica entre la lucha política y la productividad estética.

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; de hecho, 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 en el plano político (“Literatura en la revolución...” 403).

Conclusiones: imágenes de la liberación y lenguaje literario

1963, por tanto, como un año de tensión y negociación, en el interior de la obra de Cortázar, entre diferentes imaginarios de la liberación: de la liberación subjetiva y bohemia de los integrantes del Club de la Serpiente a la liberación colectiva y violenta de la guerrilla armada. Se trataba, no hay duda, de dos imágenes casi contradictorias entre sí, que implicaban concepciones diferentes de la idea de libertad y de las potencialidades de los proyectos emancipatorios. De algún modo, la obra de Cortázar incorporaba un diálogo conflictivo que se estaba dando, a escala global, en el seno de los proyectos y filosofías de liberación de los años sesenta.

Esa tensión entre diferentes formas de entender la liberación estaba atravesada, sin embargo, por una concepción experimental de la literatura. Hablara del nuevo sujeto desalienado a través del arte y la sexuali-

dad o de la guerra de guerrillas como estrategia para alcanzar el poder, Cortázar lo hacía desde una idea del lenguaje literario como el espacio autónomo en el que debía producirse la liberación. Podemos decir, pues, que Cortázar poblaba de imágenes y trayectos de liberación las tramas de algunos de sus textos. Pero lo que realmente era crucial para él en esas composiciones, y lo que daba coherencia y densidad a sus diferentes tentativas de producir un discurso propiamente liberador, era esa concepción experimental y exploratoria del lenguaje literario. Ahí anidaba, para él, el potencial emancipador de la literatura y de la cultura: en su capacidad para transformar, liberándolo, al lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “Prólogo”. *Rayuela*. Ed. Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Alba, Horacio. “Rayuela, de Julio Cortázar: la obra literaria como instrumento de investigación filosófica”. *Taula, quaderns de pensament* 33-34 (2000): 239-250.
- Amorós, Andrés. “Introducción”. *Rayuela*. Buenos Aires - Madrid: Cátedra, 1984. 13-88.
- Andreu, Jean L. “Cortázar cuentista”. *Revista Mundo Nuevo* 23 (1968): 87-90.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2011.
- Berger, Otti. *Tactile Board*. Bauhaus, 1928. Berlin: Bauhaus Archive. Web. 10 junio 2017 <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/tactile-board>>.
- Bermejo González, Ernesto. *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Bioy Casares, Adolfo. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Boldy, Steven. “Mise en perspective de *Imagen de John Keats*”. *Cortázar. De tous les côtés*. Ed. Joaquín Manzi. Poitiers: La Licorne, 2002. 13-26.
- Bonet, Juan Manuel (dir.). *Rayuela. El París de Cortázar*. París: Instituto Cervantes, 2013.
- Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976. 102-106.
- _____. “La flor de Coleridge”. *Obras completas* II. Barcelona: Emecé, 1996. 17-19.
- _____. “La postulación de la realidad.” *Obras completas* I. Barcelona: Emecé, 1996. 217-221.
- _____. “Las alarmas del doctor Américo Castro”. *Obras completas*. Buenos Aires:

- Emecé, 1974, 653-657.
- _____. “Pierre Menard, autor del Quijote.” *Obras completas* I. Barcelona: Emecé, 1996. 444-450.
- _____. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 1998.
- Brassäi, *Graffiti*. Paris : Editions du Temps, 1961.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1969.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Campra, Rosalba. “Cómo clasificar a las sirenas... y poner coto a lo fantástico”. *Semiosis*. Universidad Veracruzana, vol. II, n. 3: enero-junio 2006.
- _____. *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- _____. “El cuestionamiento del canon y otras ilusiones (¿posmodernas?)”. *Crítica del texto*. Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma “La Sapienza”, vol. III, n. 1: 2000.
- _____. *Mínima Mitológica*. Madrid: Del Centro Editores, 2011.
- _____. “Usos del laberinto”. Ricci, Graciela (ed). *Borges, la lengua, el mundo*. Milano: Giuffré, 2000.
- Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI, 1987.
- Castro, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1941.
- Chevalier, Aline y Tricot, André (dir.). *Ergonomie des documents électroniques*. Paris: PUF, 2008.
- Cocteau, Jean. *Opio: diario de una desintoxicación*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna y traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid: Ulises, 1931
- Cortázar, Julio. “Ahí pero dónde, cómo”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 213-239.
- _____. “Algunos aspectos del cuento”. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1973, 131-152.
- _____. “Algunos aspectos del cuento”. *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, 370-386.
- _____. “Así se empieza”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 7-10.
- _____. “Axolotl”. *Final del juego*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik, 1995.
- _____. “Corrección de pruebas en Alta Provenza”. *Convergencias/ divergencias/ incidencias*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973, 13-36.
- _____. “Cristal con una rosa dentro”. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969. 98-99.
- _____. “De otra máquina célibe”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1969.
- _____. “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, 59-82.
- _____. “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 1. Madrid: Siglo XXI, 1970, 32-42.

- ____. “Diario para un cuento”. *Deshoras*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- ____. “El noble arte”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 69-72.
- ____. “El otro cielo”. *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, 14-37.
- ____. “El perseguidor”. *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 220-274.
- ____. “La barca o nueva visita a Venecia”. *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1977, 107-160.
- ____. “La muñeca rota”. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969, 104-111. Piso alto
- ____. “Las babas del diablo”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976, 224-239.
- ____. “Lejana”. *Bestiario. Cuentos completos*. vol. 1. Madrid: Alfaguara, 1994, 119-125.
- ____. “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422.
- ____. Louis, enormísimo cronopio”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- ____. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Octaedro. Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara, 1998, 65-73.
- ____. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Ritos*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 80-92.
- ____. “No hay peor sordo que el que”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 93-100.
- ____. « Note de l’auteur ». *Les rois – Los reyes*. Ed. Hubert Nyssen. Trad. Laure Guille-Bataillon. Paradou: Actes Sud, 1982, 7-10.
- ____. “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos, tomo 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. 41-81.
- ____. “Para una poética”. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994. 265-286.
- ____. “Reunión”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 116-130.
- ____. “Reunión”. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Suma de letras, 2001. 83-108.
- ____. “Su fe en las ciencias”. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1966, 137-138.
- ____. “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 45-125.
- ____. “Teoría del túnel”. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- ____. *62/Modelo para armar*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- ____. *A fondo*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano, realización de Ricardo Arias. Madrid: TVE, 1777. Web. 10 junio 2017, 1ª parte
 <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>>, 2ª parte
 <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo-ii/1051555/>>

- _____. *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- _____. *Cartas a los Jonquières*. Barcelona: Alfaguara, 2010.
- _____. *Cartas*. Barcelona, Alfaguara, 2000 [primera edición a cargo de Aurora Bernárdez, 3 vol.].
- _____. *Cartas*. Barcelona, Alfaguara, 2012 [segunda edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, 5 vol.].
- _____. *Casa tomada*. Buenos Aires: Minotauro, 1969.
- _____. *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- _____. *Divertimento*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- _____. *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- _____. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- _____. *Entretiens avec Omar Prego*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1986.
- _____. *Final del juego*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik, 1995.
- _____. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- _____. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1969.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *Las armas secretas*. “Prólogo” de Jorge Luis Borges. Madrid: Nórdica, 2012.
- _____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- _____. *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____. *Obra crítica* (1, 2 y 3). Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1972.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969^a.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995
- _____. *Rayuela*. La Habana: Casa de las Américas, 1969^b.
- _____. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- _____. *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.
- _____. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969.
- Cortázar, Julio y Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1983.
- Cortázar, Julio y Omar Prego. *La fascinación de las palabras, Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik editores, 1985.
- Doisneau, Robert et Bernard Delvaile. *Passages et galeries du 19^e siècle – Le piéton de Paris*. Paris: ACE, 1981.
- Dormandi, Ladislav. *La Vida de los otros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.
- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Edwards, Jorge. *La muerte de Montaigne*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- Ehm, Christine. *L’ABCdaire de tous les savoirs du monde*. Paris: Flammarion. 1996.
- Ezquerro, Milagros. *Aspects du récit fantastique rioplatense. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial

- Nova, 1968.
- Gide, André. *El Inmoralista*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- . *Revelaciones de un cronopio – Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Conversaciones, 1986.
- González Echevarría, Roberto. “Los reyes: Cortázar’s Mythology of Writing”. *The Voice of the Masters* (1985). Austin: University of Texas Press. 1988. 102-103.
- Guevara, Che. “Alegoría del Pío”. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002 (Edición original 1963): 5-7.
- Hars, Luis (en colaboración con Dohmann, Bárbara). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, colección “Perspectivas”, 1966. 252-300.
- Henderson, Carlos. *Estudios sobre la poética de Rayuela*. Madrid: Ed. Pliegos, 1995.
- Horn, Eva. “Das Lebende und das Tote: Die Wahlverwandschaften”. Eva Horn. *Tauer schreiben: Die Toten im Text der Goethezeit*. München: Fink, 1998. 130-164.
- Javier Casado (blog). “Rayuela. Capítulo 73”. *Impresiones... las justas*. 29/11/2011. Web. 10 junio 2017
<<http://impresioneslasjustasimpresiones.blogspot.fr/2011/11/rayuela-capitulo-73.html>>.
- Juan-Navarro, Santiago. “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XVI, 2 Invierno 1992. Web. 10 junio 2017
<<http://www.sjuannavarro.com/files/rayuela.pdf>>.
- Kociancich, Vlady. “Historia de dos cuentos”. *Clarín* (10/02/1994). Web. 10 junio 2017 <<http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/vlady.htm>>.
- La maga*. « Homenaje a Cortázar ». n°5. Buenos Aires, 1994.
- Lagmanovich, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hipam, 1975.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Sobre los géneros literarios” (1976). *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1986. pp. 113-120.
- Leoplán*. Buenos Aires: Sopena, 1934-1965.
- Linneo (Linné, Carl). *I fundamenti della botanica (Fundamenta Botanica, 1736)*. Ed. Barsanti, Giulio. Roma: Theoria, 1985 [1736].
- Locatelli, Aude. *Jazz belles-lettres – Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris: Classiques Garmier, 2011.
- Mallarmé, Stéphane. “Crise de vers”. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897. 235-251.
- Manzoni, Celina. Ed. *Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Meryon, Charles. *Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien* [exposición].

- Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1975.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1973.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Julio Cortázar. *Alguien que anda por ahí*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. vol. 8 (1979): 169-182. Web 10 junio 2017 <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7979110169A/24596>>
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions, 2010.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Nodo Patafísico. "Proyecto Rayuel-o-matic Digital Universal". Web. 10 junio 2017 <http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/indice_proyecto.html>.
- Ortega, Julio. "Morelli on the Threshold". *The Review of Contemporary Fiction* 3. 3. (otoño 1983): 45-47.
- Ortiz Santiago (ed.). *Rayuela*. Web. 10 junio 2017 <<http://moebio.com/research/rayuela/>>.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM, 2005.
- Pautrot, Jean-Louis. *La musique oubliée*. Paris: Editions Droz, 1994.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. Eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Cortázar y Che Guevara*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Peris Blanes, Jaume. "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.
- _____. "La *policrítica* de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*. 12, 2 (2009): 89-105.
- _____. "Libro de Manuel, de Cortázar: entre la revolución política y la vanguardia estética". *Cuadernos de investigación filológica*. 31-32 (2005-2006): 143-161.
- Picard, Timothée. «L'évocation musicale: une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature». *Musique et roman*. Dir. Landerouin Yves et Aude Locatelli Paris: Editions Le Manuscrit, 2008. 23-40.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos, 1975.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales". UNAM. Web. 10 junio 2017 <<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>>.
- Protin, Sylvie. *Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela, Julio Cortázar, traducteur*.

- Thèse. Université Lumière Lyon 2, 2003. Web. 10 junio 2017 <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=57&a=TH.4>.
- Rein, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires: Crisis, 1974.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Rossi, Paolo. “Mettere ordine tra i viventi”. *Il Sole 24 - ore* (Milán) 221 (12 agosto 2001). p. 24.
- Sándorfi, Edina. *A mimézisen túl: Goethe, Fontane és Rilke rejtett esztétikája*. Debrecen: DEK, 2010.
- Schmidt, Tristan. *Esercizi di critica. Los reyes de Julio Cortázar*. Tesis. Universidad de Roma Sapienza, 2011-2012 (impreso).
- Scholz, László. “¿Bolaño en las nubes? El discurso visual de *Estrella distante*” (en prensa).
- _____. “El lugar de los vacíos”. *Espejos y prismas*. Eds. Kutasy, Menczel, Scholz. Budapest: Eötvös József, 2011. 149-158.
- Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris: Gallimard, 1998.
- Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Soler González, Laura. “Cortázar y la metaficción en ‘La barca o nueva visita a Venecia’ y ‘Diario para un cuento’”. *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio J. Gil González, Marco Kunz. Berlín: Lit Verlag, 2012. 317-326.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford University Press, 2007.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ed. Noé, 1973.
- Sounac, Frédéric. *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle: genèse et visages d'une utopie esthétique*. Thèse de Doctorat, EHESS, 2003.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1 (1975): 541-553.
- Steenmeijer, Maarten. “Rayuela de Julio Cortázar: Novela (post) Modernista”. *Neophilologus* vol. 79. n° 2. abril 1995. Kluwer Academic Publishers: 253-262. Web. 10 junio 2017 <http://repository.ubn.ru.nl/bitstream/2066/28267/1/28267_PDF>.
- Vidal, Hernán. “Julio Cortázar y la Nueva Izquierda”. *Ideologies and Literature* 7 (1978): 45-67.
- Wilcock, J. Rodolfo. *La sinagoga degli iconoclasti*. Milano: Adelphi, 1992.
- Wolsdorf, Christian. “László Moholy-Nagy’s preliminary course 1923-28”. *The Bauhaus Collection*. Berlín: Bauhaus Archive Berlin, 2010: 45-48.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

COLLOQUIA

Antes y después de
Rayuela

Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo
Jérôme Dulou



Comité scientifique :

Javier Gómez Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Roland Spiller, Goethe-Universität

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Illustration de couverture : Hugo Passarello Luna

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou

Mise en page : Jérôme Dulou et Sofía Mateos

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2017, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : en cours

ISBN : en cours

Índice

En el umbral: de tiempos y destiempos	5
Voz de autor	9
Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar <i>Jorge Edwards</i>	11
Del arte de contar	23
Julio Cortázar, la vanguardia y el azar <i>Steven Boldy</i>	25
Meditación del Minotauro: los géneros, Cortázar y <i>Los reyes</i> <i>Rosalba Campra</i>	35
La deconstrucción del mito de una ciudad: “La barca o nueva visita a Venecia” <i>Susanna Regazzoni</i>	49
Cortázar o el arte de contar entre guiños cómplices <i>Trinidad Barrera</i>	57
Convergencias y divergencias: Cortázar <i>vs.</i> Bolaño <i>László Scholz</i>	65
Alrededor de <i>Rayuela</i>	79
La <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar a través de su correspondencia <i>Raquel Thiercelin-Mejías</i>	81
Morelli / Oliveira: de la reflexión teórica a la experiencia práctica <i>Jérôme Dulou</i>	93

Cortázar o la invención del hipertexto <i>Sylvie Protin</i>	107
Imágenes de la liberación entre <i>Rayuela</i> y “Reunión”: de la bohemía cultural a la guerrilla armada <i>Jaume Peris Blanes</i>	121
Con la perspectiva de otras artes	135
Julio Cortázar por el París de los pasajes <i>Juan Manuel Bonet</i>	137
La génesis de la imagen visual en la obra cortazariana: de <i>Rayuela</i> a <i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> y <i>Territorios</i> <i>Marisol Luna Chávez</i>	149
De la música en la obra de Cortázar <i>Marie-Alexandra Barataud</i>	163
Testimonios	177
Los juegos de Cortázar <i>Juan José Armas Marcelo</i>	179
Mi última charla con Julio Cortázar <i>Raquel Thiercelin-Mejías</i>	185
Bibliografía	195
Index nominum	203
Index rerum	211