

# Los espectros de los desaparecidos: pasajes entre compromiso político y visión literaria en los últimos cuentos de Cortázar

Jesús Rodero<sup>1</sup>

Published online: 14 June 2016

© The Author(s) 2016. This article is published with open access at Springerlink.com

**Abstract** The uneasy relationship between literary conception and political commitment is a recurrent subject of meditation in Julio Cortázar's writings and amongst his critics. The debate revolves around two main considerations: firstly, to what extent and how (if so) Cortázar managed to reconcile his aesthetic ideas with his ethical views; secondly, whether this reconciliation attempt meant a paradigm change in his poetics or not. These deliberations reached a culmination point and appeared in its most illuminating form in Cortázar's last three short story compilations; particularly in those stories where the need for political and ethical engagement articulates with the fantastic, one of the predominant narrative modes in his poetics. This article examines four of these short stories as prime examples of Cortázar's attempt to reconcile the individual metaphysical search typical of his early writings with his later political pledges. The hypothesis is that these stories actually represent an excellent instance of how he was able to achieve a harmonic symbiosis between his poetics and his politics in the last years of his life.

**Keywords** Cortázar · Poetics · Politics · Fantastic · Short stories

La siempre difícil relación entre concepción literaria y compromiso político es uno de los puntos de reflexión que se repite con bastante asiduidad en los escritos de Julio Cortázar y entre su crítica. Esencialmente, el debate gira en torno a dos puntos: primero, hasta qué punto y cómo logró Cortázar conciliar su cosmovisión estética con su visión ética, y, segundo, si este intento de conciliación significó un cambio paradigmático en los parámetros que definen su poética. Es bien conocida su postura

---

✉ Jesús Rodero  
jesus.rodero@strath.ac.uk

<sup>1</sup> University of Strathclyde, Glasgow, UK

inicial de mantener separados ambos ámbitos. En un principio Cortázar sostiene que el arte debía conservar su autonomía frente a la realidad, y el artista no debería someter su búsqueda ontológica individual a las necesidades propagandísticas de sus alianzas políticas. En bastantes ocasiones sus reflexiones sobre esta relación afloran en su producción literaria. El capítulo 90 de *Rayuela* expone esta postura de manera transparente:

Ronald había venido a proponerle que lo acompañara en unas confusas actividades políticas, y durante toda la noche [...] habían discutido [...] las razones de arriesgar el presente por el futuro, la parte de chantaje de toda acción con un fin social, en la medida en que el riesgo corrido sirve por lo menos para paliar la mala conciencia individual, [...] En todos los casos Oliveira rechazaba esa salida del yo, [...] No tenía nada que objetar a la acción en sí, pero la apartaba desconfiado de su conducta personal. Sospechaba la traición apenas cediera a los carteles en las calles o las actividades de carácter social. (Cortázar 1986, 581–83)

Sin embargo, a partir de su visita a Cuba en 1963 se inicia un cambio de actitud al respecto y las reflexiones de sus personajes se trasladan del rechazo al compromiso social y político a cómo conciliar la imaginación literaria con la realidad histórica. Pensemos en las reflexiones al respecto en el cuento “Reunión” (*Todos los fuegos en fuego*, 1966) o en *Libro de Manuel* (1973). Alazraki ve en este cambio un proceso de maduración, una evolución casi natural, una especie de rito de pasaje y transformación que lleva a Cortázar de la metafísica individualista al compromiso con la realidad: “Antes de ponerse a ajustar las cuentas con la historia, Cortázar necesitó ajustarlas consigo mismo” (Alazraki 1987, 4).

Una vez iniciada esta transformación, las reflexiones de Cortázar se centrarán en sí se puede conseguir y cómo esa simbiosis. Este debate se manifiesta de forma esclarecedora en sus tres últimas colecciones de cuentos. Sobre todo en aquellos cuentos en los que la necesidad del compromiso político con la realidad inmediata se articula con lo fantástico, uno de los modos literarios preeminentes en la concepción estética de Cortázar. En estos relatos lo fantástico juega un papel primordial en su relación problemática con la realidad política inmediata que rodeó su producción. Me refiero a “Segunda vez” de *Alguien que anda por ahí* (1977); “Grafitti” y “Recortes de prensa” de *Queremos tanto a Glenda* (1980); y “Pesadillas” de *Deshoras* (1983).<sup>1</sup>

En estos cuentos de la desmoralización y el espanto (Reisz 1985, 217), aflora en la práctica el aparente conflicto entre imaginación literaria y responsabilidad ética y, al mismo tiempo, arrojan una nueva luz sobre la capacidad de Cortázar para compaginar y reconciliar en su literatura ese supuesto conflicto. Estos cuentos consiguen aunar por primera vez, y posiblemente última, su tradicional búsqueda metafísica con el ineludible compromiso con la realidad política inmediata del momento en que fueron escritos. En ellos ese conflicto se resuelve en una simbiosis

<sup>1</sup> Somos conscientes de que hay otras narraciones, “Apocalipsis de Solentiname”, “Satarsa” y “La escuela de noche” en concreto, que pueden ser consideradas en este mismo contexto de lo político-fantástico. Este artículo se centrará solo en los cuatro cuentos mencionados por falta de espacio y porque ejemplifican, pensamos, de forma más diáfana la relación entre imaginación literaria y realidad histórica.

modélica y casi perfecta. Por otra parte, estos cuentos no manifiestan una desviación substancial de la tradicional cosmovisión poética del autor argentino; es más, si acaso, refuerzan esa cosmovisión a través de un magistral uso de lo fantástico para desarmar el horror represivo y la violencia que asolaron Argentina y Latinoamérica en las décadas de los 70 y los 80. Se trata de propuestas metafóricas de resistencia, manifestaciones del estado de excepción social y político a través del estado de excepción psicológico de los personajes. Se trata, en fin, de una reivindicación y homenaje a los desaparecidos, a los espectros de los que no están ni vivos ni muertos.

## De la razón poética a la razón política

A lo largo de los años la crítica ha hecho hincapié en el carácter vanguardista, de raíz surrealista y existencialista, de la cosmovisión artística de Cortázar. Su literatura es “una anhelante indagación metafísica” (Yurkievich 1986, 18), un ejercicio de imaginación crítica, una fabulación ontológica (Castro-Klarén 1978, 141) que revela un cuestionamiento constante de las construcciones culturales dominantes, un desafío a las leyes de la razón. Y este desafío se manifiesta en su incesante búsqueda por revelar lo que hay al otro lado de “ese mundo codificado y sistematizado de la cultura occidental” (Alazraki 1983, 223) a través de las fisuras e intersticios abiertos por las palabras. En la raíz de esta visión hay un sentimiento “of incompleteness, of dislocation, of estrangement” (Castro-Klarén 1978, 141).

Cortázar mismo hace referencia a la descolocación y la excentricidad como postulados estéticos de su literatura: “Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; [...] Escribo por falencia, por descolocación” (Cortázar 1973, 59). Parece evidente que esta cosmovisión general es de raíz esencialmente moderna. Se basa en la suposición vanguardista de que existe otra realidad más auténtica tras las representaciones culturales, una realidad (ese otro lado de la costumbre, ese cielo de la rayuela) a la que se puede llegar a través de la indagación metafísica, de la ruptura con el convencionalismo lingüístico y social, del juego con lo fantástico. Su afán es transgresor y subversivo, pero también nostálgico. Su literatura muestra la nostalgia moderna que quiere desentrañar lo real ausente y alcanzar el conocimiento absoluto reconciliando lenguaje e idea, representación y mundo. Cortázar parece creer en la utopía humanista y vanguardista, de raíz surrealista, de que todavía es posible llegar al conocimiento y la liberación a través del arte, a través de los juegos con el inconsciente y con las fisuras que lo fantástico abre en nuestra percepción de la realidad.

Esta cosmovisión se sigue manifestando en sus términos fundamentales tras el inicio de su compromiso político después de la revolución cubana, y no entra en contradicción con ese compromiso; es más, Cortázar tratará en todo momento de compaginar su creciente implicación política con la izquierda revolucionaria latinoamericana con esta búsqueda metafísica. Las tensiones provocadas por este intento de conciliación también aparecen repetidamente en entrevistas, ensayos y

ponencias.<sup>2</sup> Si bien las críticas por su defensa de la imaginación literaria frente a “los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas” (Cortázar 1969, 275), y las descalificaciones tras su posicionamiento por el caso Padilla,<sup>3</sup> fueron múltiples y casi constantes desde que oficializó su compromiso con la revolución cubana, Cortázar tuvo siempre muy claro cuál debía ser el papel del escritor en el contexto de su actividad política: “Any impoverishment of the idea of reality in the name of a thematic limited to the immediate and concrete on a supposedly revolutionary plane, [...] is no less than a counterrevolutionary act, [...]. On the contrary, nothing seems more revolutionary to me than enriching the notion of reality by all means possible for the reader of novels and short stories” (Cortázar 1978, 40–41).

Es decir, el enriquecimiento de la realidad, la imaginación, es revolucionaria. La utopía socialista puede y debe ser complementaria de la utopía vanguardista. Su visión estética aporta claves decisivas para comprender su posición política: su rebelión contra los valores culturales impuestos forma parte de la lucha por la transformación social y política. Su búsqueda metafísica individual se ve ahora complementada por el imperativo de la búsqueda de otro orden social y político, orden no menos ontológico. Yurkievich lo expone con su tradicional clarividencia:

Los modelos surrealistas aportan claves decisivas para la comprensión de la trayectoria política de Julio. Ella presupone una rebelión contra todos los guardianes del orden opresor, [...] una brega por la instauración de una sociedad justa, libre y armoniosa. Para realizarla hay que [...] coaligar razón poética con razón política, buscar el difícil y fugitivo punto de convergencia entre el proceso de transformación del arte y el proceso de transformación de la sociedad. (Yurkievich 1986, 20)

De ahí que la indagación metafísica de Cortázar no esté en contradicción con su indagación política. Ambas son complementarias. Esto, obviamente, no casa muy bien con la visión ortodoxa del realismo socialista, y de ahí las repetidas polémicas en las que se ve envuelto durante los años 60 y 70. Este constante batallar teórico ha llevado a algunos críticos a considerar que se da un cambio de paradigma estético-ético en la producción literaria de Cortázar a partir de los años 70, con la publicación de *Libro de Manuel*. Algunos estudios señalan un cambio de ruta (Zuñiga 2013, 258), un nuevo rumbo con respecto a su línea tradicional (Pons 1992, 183) o incluso la presencia de “dos Cortázar” en el conjunto de su obra (D’Errico 1998, 141). Creemos, sin embargo, que dicho cambio no se produce nunca, y que en realidad Cortázar simplemente redefine los parámetros y el foco de su tradicional búsqueda ontológica para incluir ahora su implicación política como parte de esa cosmovisión general. El mismo autor apunta en esta dirección cuando afirma, en relación con su ficción a partir de “El perseguidor”:

<sup>2</sup> Véanse en la bibliografía la entrevista con Rosa Montero y la carta a Fernández Retamar incluida en *Último round*, Tomo II, pp. 265–280.

<sup>3</sup> En relación con el caso Padilla es recomendable leer el intercambio de cartas entre Cortázar y las autoridades cubanas incluido en la edición de Alfaguara de su obra crítica. Véase la bibliografía.

Era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión de las cosas: tanto Johnny como Horacio se niegan a aceptar ese mundo que han heredado, lo cuestionan y lo ponen en crisis. Y luego eso explica por qué yo entré en una dimensión que podríamos llamar política, y empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento me habían dejado totalmente indiferente. (Picón Garfield 1981, 20)

Este realineamiento estético-ético se da, por lo tanto, de forma casi natural en su ficción. El cuestionamiento metafísico de personajes como Horacio en *Rayuela* o Johnny en “El perseguidor” lleva a un cuestionamiento de la realidad histórico-política de Latinoamérica porque para Cortázar la búsqueda ontológica y la búsqueda de transformación de la realidad se hacen indisociables a partir de un momento determinado en su vida. Este encuentro entre imaginación y realidad, entre lo fantástico y lo político, se ve de forma más intensa y eficaz en sus ficciones político-fantásticas últimas. Aquí ya no se trata de teorizar sobre cómo conciliar ficción y realidad, sino de denunciar el terror inmediato y apremiante del presente, hacer frente a la realidad represiva de las dictaduras latinoamericanas del momento para llamar a la resistencia.

### Una ‘hauntología’ de la represión: pasajes de desaparecidos y perseguidos

Este es, pensamos, el cometido de estos últimos cuentos fantástico-políticos de Cortázar. Esta es la particular ‘hauntología’ final del autor argentino. En *Specters of Marx* (1994) Derrida propone una nueva categoría filosófica del ser, una alternativa a la ontología, para describir el status de la historia. Al suplantarse a la ‘ontología’, la ‘hauntología’<sup>4</sup> remplace la prioridad del ser y la presencia por la figura de lo espectral o fantasmal como aquello que no está ni presente ni ausente, ni vivo ni muerto. La historia se convierte así en un espacio virtual de espectralidad (Derrida 1994, 11), en un fantasma que debe ser exorcizado, pero no para ahuyentarlo sino esta vez para otorgarle el derecho a la memoria, para acogerlo “out of a concern for justice” (Derrida 1994, 175). De esta manera, el fantasma pasa a ocupar el lugar del ‘otro’: se convierte en una intrusión en nuestro mundo, intrusión incomprensible dentro de los parámetros intelectuales que manejamos, pero cuya ‘otredad’ debemos conservar y proteger. Dos cuentos, uno de *Alguien que anda por ahí* (1977): “Segunda vez” y otro de *Deshoras* (1983): “Pesadillas”, ejemplifican a la perfección esta ‘hauntología’ histórica de Cortázar.

“Segunda vez” representa un caso curioso dentro de este corpus de cuentos fantástico-políticos. Escrito en 1974, según declaraciones del propio Cortázar,<sup>5</sup> el

<sup>4</sup> Derrida usa el neologismo ‘hantologie’ (en su forma francesa), ‘hauntology’ (en su forma inglesa). Términos intraducibles al español: quizá ‘espectrología’ o ‘fantasmología’, aunque en ambos se pierde el juego semántico original. Por ello, hemos preferido usar aquí la forma ‘hauntología’, que al menos conserva el juego de palabras del original y resulta medianamente comprensible para cualquier lector con conocimientos mínimos de las lenguas en cuestión.

<sup>5</sup> Julio Cortázar (1979), “Respuesta a una carta”, *El País*, 21/8/1979, 7.

relato fue publicado por primera vez en la revista argentina *Crisis* en abril de 1976, un mes después del golpe militar que llevó a Jorge R. Videla al poder (Twardy 2008, n.p.). En 1974 todavía no habían comenzado la represión y las persecuciones sistemáticas, ni la desaparición de personas formaba parte de la realidad cotidiana en Argentina.<sup>6</sup> Sin embargo, la lectura política se hace evidente de forma casi inmediata, tanto para la Junta militar argentina, que prohibió la publicación del volumen en el país, como para el propio Cortázar:

“Segunda vez” [...] tiene una mezcla de suspense, de misterio, que no se puede explicar racionalmente, [...] sin embargo, me parece que es un cuento que concentra en seis páginas parte del horror de la represión argentina. Alguien del equipo de Videla (que no es ningún tonto) vio perfectamente el peligro de ese cuento porque cualquier lector argentino que no sea imbécil se da cuenta inmediatamente lo que se está diciendo. (González Bermejo 1978, 144)

La lectura política del relato parece evidente y no merece mayor discusión. Lo que me interesa dilucidar aquí es: primero, si se da un cambio fundamental en la cosmovisión literaria de Cortázar; y, segundo, si lo fantástico se diluye o desaparece para dar paso a una literatura política de denuncia y compromiso exclusivamente. Ambas cuestiones van irremisiblemente unidas puesto que es en muchos de sus cuentos fantásticos anteriores donde se revela de forma más obvia su búsqueda estética y metafísica. Alazraki propone el término neofantástico para definir muchos de estos cuentos:

La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas. (Alazraki 1983, 35)

Para Eyzaguirre, estas metáforas fantásticas proponen “una ética de la autenticidad, que sería al mismo tiempo la ética de la imaginación transgresora” (Eyzaguirre 1986, 184) ya que toda su narrativa se orienta hacia la revelación de la autenticidad a través de la imaginación. Alain Sicard resume perfectamente esta concepción ético-estética que llevará a Cortázar al campo político. De acuerdo con el crítico francés Cortázar intenta reconciliar “lo fantástico con la preocupación por la realidad de la condición humana” a través de “un humanismo fundado [...] en la incertidumbre de la búsqueda. En esa incertidumbre, en esa insatisfacción realizan el arte y la política su reconciliación. Ambas son prácticas que coinciden en la misma exigencia de *descolocación*” (Sicard 2002, 82–83).

¿Difiere esto sustancialmente de los planteamientos que vemos en cuentos como “Segunda vez” en cuanto a cosmovisión y en cuanto a la cualidad fantástica del

<sup>6</sup> Recordemos que el relato cuenta la inexplicable desaparición de un hombre, Carlos, en un despacho gubernamental al que había sido convocado junto con otras personas para resolver un trámite burocrático indefinido.

relato? La respuesta es un rotundo ‘no’. En “Segunda vez” vemos la misma atmósfera amenazante e irracional típica de otros cuentos fantásticos; vemos lo innumerable y desconocido que se instaura en el presente de los personajes para transformar sus vidas; vemos el mismo intento de involucrar y descolocar al lector a través de la incertidumbre; vemos, en fin, los mismos juegos con la voz narradora que sacan al lector de su cómoda normalidad de voyeur pasivo. Como señala de forma perspicaz Reisz:

El hecho que erosiona más sutilmente y con mayor eficacia nuestra noción de realidad no es el enigma del procedimiento para hacer desaparecer gente sino el de la voz que narra la historia de la joven citada a declarar y de su encuentro fortuito con otras víctimas. [...] el gran misterio radica, más que en los sucesos narrados, en la fuente de lenguaje que los narra. (Reisz 1985, 221)

En efecto, la historia está narrada por uno de los ‘funcionarios’ públicos que esperan y atienden a las que han sido convocados por carta para resolver un trámite oficial indefinido: “No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora, pero eso sí, sin apuro, fumando despacio” (20).<sup>7</sup> Pero esta voz es una voz imposible, capaz de entrar plenamente y disolverse en la mente de la protagonista, María Elena, y saber qué es lo que piensa y siente en cada momento: “La citaban a una oficina de la calle Maza, era raro que ahí hubiera un ministerio [...]. “Por lo menos tendrá una bandera”, pensó María Elena al acercarse a la cuadra del setecientos [...], la sorprendió no ver la bandera patria y por un momento se quedó en la esquina y sin ninguna razón le preguntó al del quiosco de diarios” (21).

Al penetrar en la conciencia de la protagonista, esta voz narrativa anónima y ubicua nos hace olvidar su procedencia, su verdadera naturaleza siniestra en el resto del relato mientras expone las tribulaciones y diálogos de los que esperan al trámite; hasta tal extremo que la vuelta final al punto de vista inicial sorprende al lector. En este punto, María Elena no puede explicarse cómo otro de los convocados, Carlos, no ha vuelto a salir de la oficina por la única puerta existente tras su segunda visita. En ese momento, el turbio y sombrío narrador, que ha estado sumergido en la mente de María Elena, vuelve a la superficie del relato para descolocar totalmente al lector y confrontarlo con el abismo de lo inexplicable:

Antes de irse [...] pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde y por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana. (27)

Lo fantástico aquí funciona de forma similar a otros cuentos fantásticos de Cortázar. Las leyes de la razón no pueden explicar este otro orden sugerido, este otro orden que confronta al lector con lo inexplicable. La diferencia es que ahora lo fantástico está al servicio no solo de la reflexión metafísica, sino también de la denuncia política, pero ello no invalida el carácter fantástico del relato. Es más, se

<sup>7</sup> Todas las citas de los cuentos analizados proceden del cuarto volumen de los relatos de Cortázar publicados por Alianza: Julio Cortázar, *Los relatos*, 4. *Ahí y ahora*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

puede inscribir perfectamente en el conjunto del corpus fantástico de Cortázar ya que presenta “vínculos intertextuales con una serie de otras ficciones en las que los seres se ven brutalmente tragados por un espacio no-euclidiano” (Terramorsi 1985, 232).

En efecto, al igual que en otros cuentos fantásticos (“Lejana”, “La noche boca arriba”), la noción de pasaje o tránsito cobra significación especial. Los personajes de “Segunda vez” acuden a la oficina gubernamental a pasar un trámite indefinido que solo se completará en la segunda convocatoria. Durante esa segunda vez, los personajes entran en la oficina (sin más salidas que la puerta de entrada principal) y no vuelven a salir, simplemente desaparecen. Lo que en otros cuentos era pasaje metafísico o mitológico, tránsito de conocimiento o de purificación, aquí se convierte en trámite/tránsito a ninguna parte. Porque los desaparecidos borran los límites entre los vivos y los muertos, se encuentran en tránsito permanente, traspasan el umbral de este lado pero no llegan nunca al otro lado, permanecen en estado ‘hauntológico’, en ese “virtual space of spectrality” que menciona Derrida (1994, 10–11). El relato fantástico se encuentra aquí cara a cara con el relato histórico, no para excluirse mutuamente, sino para complementarse, para reestablecer la relación entre ficción y realidad, para hacer visibles a los desaparecidos, para rendirles homenaje y darles cobijo; porque “Cortázar se niega a contestar a la lógica totalitaria por el silencio o el panfleto: elige la literatura fantástica, vuelve así a afirmar su identidad a la vez que su voluntad de contestar a otro nivel: el de la literatura, y de la literatura la más transgresiva” (Terramorsi 1985, 236).

No hay, por lo tanto, un cambio de paradigma en la cosmovisión del mundo y del arte de Cortázar en este cuento. Como no lo hay en “Pesadillas”, otro de los relatos en los que Cortázar se enfrenta con los espectros recientes de la historia política de su país. “Pesadillas” es posiblemente el ejemplo más explícito de denuncia concreta contra la represión y las desapariciones acaecidas durante el periodo 1976–1983 en Argentina. Aquí de nuevo lo fantástico aparece como recurso narrativo pertinente para transmitir el mensaje ético, la preocupación política, el horror y la denuncia ante la brutalidad de la historia reciente argentina, al tiempo que inscribe el texto en la estética de lo insólito que tanto sirvió a Cortázar para cuestionar y desafiar la realidad que le tocó vivir.

“Pesadillas” viene a ser una versión política de “Casa tomada”. Las fuerzas extrañas y desconocidas que amenazan la existencia de los personajes se hacen aquí concretas y plenamente visibles. Son las fuerzas de la represión dictatorial, las fuerzas armadas argentinas del proceso que hacen desaparecer a sus propios ciudadanos e invaden su último refugio, sus propias casas. La historia es simple: transcurre en su integridad en la casa de la familia Botto. Mecha, la hija, que lleva varias semanas en coma sin razón aparente, empieza inexplicablemente a sufrir convulsiones pesadillescas. Éstas aparecen primero con la desaparición de objetos en la casa (un termómetro, unas pastillas), y después se intensifican con la presencia junto a ella de Lauro, su hermano, la desaparición posterior de éste y el incremento de los ruidos (disparos, sirenas) procedentes del exterior. Al mismo tiempo que asistimos a la angustia y desazón de la familia, primero por el estado comatoso de la hija y después por la desaparición del hijo, vamos siendo informados de la situación



exterior de violencia y represión. Poco a poco se hace evidente que las pesadillas de Mecha están relacionadas con los acontecimientos exteriores y anticipan la desaparición de su hermano Lauro. Finalmente, esta función premonitrice del mundo inconsciente de la protagonista queda completamente expuesta con la irrupción de los militares en la casa, que coincide con su despertar y vuelta “por fin a la realidad, a la hermosa vida” (96). Irónicamente, esa vuelta a la realidad significa una entrada en el terror y la brutalidad represiva. Mecha abre finalmente los ojos, sus ojos de espectro ausente, en un anticipo de la invasión de los militares. El final de las pesadillas, del terrible sueño revelador, coincide con la invasión de las fuerzas represivas y el comienzo de la otra pesadilla, la real, exterior y consciente.

En cuentos como éste Cortázar consigue plenamente esa deseada simbiosis entre su poética literaria y su compromiso político. Una vez más la poética de lo fantástico gira en torno al concepto de pasaje o tránsito. De manera similar a cuentos como “Cartas de mamá” se da un juego de tránsito, de paso de un ámbito a otro entre lo inconsciente irreal interior y lo consciente real exterior. La conexión inexplicable entre el mundo interior de Mecha, entre sus pesadillas repetidas y premonitricas, y los acontecimientos exteriores sitúa al relato plenamente en lo fantástico. Esta conexión se da en gran medida a través del hermano, Lauro, estudiante universitario involucrado en actividades políticas. Las convulsiones de Mecha se van asociando paulatinamente a él y a su posterior desaparición: “Cada vez que se acercaba a la cama [...] lo ganaba la histeria, la seguridad de que Mecha lo reconocía más que a su madre o a la enfermera, que la pesadilla alcanzaba su peor instante cuando él estaba ahí mirándola” (92).

Por momentos parece que Cortázar va a dar una señal inequívoca de que Mecha, efectivamente, está intentando comunicarle a Lauro el peligro inminente que se cierne sobre él. A la mañana siguiente de este último intento de comunicación, Lauro sale de la casa para no volver nunca e ingresar, como tantos otros, en ese espacio virtual reservado a los espectros, a los desaparecidos. Me interesa resaltar el juego de inversiones y reversiones que Cortázar plantea aquí. Mientras los personajes instalados en la realidad consciente de la casa, los padres esencialmente, son incapaces de ver la verdadera naturaleza de la realidad exterior (se aferran a la cotidianidad del mundial de fútbol, a las explicaciones lógicas de la desaparición de Lauro); Mecha, desde su lúcida inconsciencia, manifiesta físicamente esa realidad exterior represiva y violenta, anticipa la desaparición de Lauro, prevé la invasión brutal de la casa por las fuerzas de la dictadura y el totalitarismo. De manera que el personaje en coma es el único capaz de percibir la realidad en toda su extensión, el otro lado, mientras los personajes conscientes viven reclusos en la evasión y confinados por la negación. Esta inversión anticipa la revelación final: la auténtica pesadilla no está en la mente de Mecha, está aquí y ahora, y ha invadido la casa, el país. La verdadera pesadilla, la hermosa realidad, empieza en cuanto termina el cuento:

La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, [...] el cuerpo estremeciéndose en un espasmo porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera

astillándose después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envío de los cuerpos entrando en montón, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla. (96)

Por fin, el horror interior compulsivo de Mecha se materializa y se hace uno con el horror exterior. La intolerable realidad exterior asalta y ocupa la realidad interior. Como señala Reisz, “no hay diferencia significativa entre dormir y despertar, pues la realidad—la nación martirizada por el más inhumano terror de estado—ha invadido su sueño y la espera al pie de la cama” (1985, 227). La casa se convierte en el país, en Argentina, en la localización donde se concentra todo el horror concebible y por concebir, porque ni la más retorcida imaginación podría haber engendrado todo el espanto acumulado en Argentina entre 1976 y 1983.

La poética de lo fantástico delineada por Cortázar desde sus primeros cuentos toma aquí, de nuevo, un cariz de denuncia política, llevado por la situación imperiosa de la realidad inmediata. Esta literatura de compromiso, estos cuentos en los que lo fantástico se pone al servicio de la denuncia, no representa un cambio en la cosmovisión de Cortázar, sino más bien una evolución hacia la responsabilidad ética. La búsqueda se hace ahora concreta y física, inmediata y urgente, pero nunca termina, ya que uno debe seguir buscando, cuestionándose sobre la naturaleza de la realidad y lo vivido para no clausurar la historia, para no olvidar. Esto nos lleva a otro aspecto fundamental de estos cuentos político-fantásticos: la reflexión sobre el papel del artista o intelectual con respecto a la realidad histórica. Indudablemente esta reflexión está implícita a lo largo de los dos relatos analizados, pero aparece de forma mucho más explícita en cuentos como “Recortes de prensa” y “Graffiti”.

## **Reflexiones sobre el compromiso: el creador frente a la violencia y la tortura**

“Recortes de prensa” es, curiosamente, uno de los relatos menos estudiados dentro de este corpus fantástico-político. Y esto a pesar de ser posiblemente el cuento en el que de forma más explícita se plantea la reflexión sobre el compromiso del creador con la realidad histórica. Como apunta Gertel, el relato se puede dividir en tres apartados textuales que responden a los tres espacios (París, Buenos Aires y Marsella) a través de los cuales se produce la reflexión sobre la relación del arte con la situación política (Gertel 1989, 80): un primer texto que constituye la narración ficticia central; un segundo texto, un recorte de prensa real insertado literalmente en la narración del primer relato; y un tercer texto, otro recorte de prensa ficticio, al que se alude pero que solo aparece a través de la perífrasis de la narradora Noemí.

En la primera narración, un escultor argentino pide a la narradora, Noemí, escritora argentina también residente en París, que escriba un relato para acompañar un libro con reproducciones de sus esculturas, cuyo tema central es “la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre” (28–29). La conversación de ambos sobre las esculturas y la violencia política lleva a Noemí a enseñar al escultor el recorte de prensa real que expone la denuncia presentada por Laura Beatriz Bonaparte por el secuestro, tortura y

desaparición de varios de sus familiares. Este segundo relato, real y transcrito literalmente, pone nombres y apellidos a las víctimas de esa violencia genérica que denuncian las esculturas. La lectura de este texto enfrenta a los personajes con su propio rol frente a la barbarie. Además, ese texto de denuncia, tan brutal y clínico, introduce otra dimensión en la narración; coloca a la narradora frente al pasaje, el tránsito al otro lado, que la llevará a confrontar esa realidad histórica:

Por primera vez escuché el tictac de reloj de pared, [...] el leve sonido me llegaba como un metrónomo de la noche, una tentativa de mantener vivo el tiempo dentro de ese agujero en que estábamos como metidos los dos, esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios y nos dejaba cara a cara frente a eso, frente a lo que solamente podíamos llamar eso. (31)

El tiempo y el espacio abolidos, lo que permitirá el tránsito de Noemí al otro lado, a Marsella, al mundo de la niña desolada y la madre torturada; al otro lado donde se enfrentará con su conciencia, con su labor de escritora y la necesidad de compromiso frente a la violencia. De nuevo aquí el pasaje se postula como motivo fantástico, otra vez su tradicional búsqueda metafísica se pone al servicio del compromiso con la realidad histórica, otra vez se produce la evolución casi natural de la indagación individual al cuestionamiento catártico de la realidad colectiva.

Efectivamente, tras aceptar el pedido del escultor, Noemí sale a la calle y se produce el encuentro con la niña. Ha pasado el umbral y ha ingresado en el otro lado. La descripción del tránsito de Noemí tiene el mismo tono onírico e indefinido que se da en otros cuentos anteriores ya mencionados donde Cortázar pone al lector frente a un narrador en tránsito, confundido por la indeterminación de lo que vive: “Nunca supe por qué había cruzado a la acera de enfrente” (35), “...la seguí, vislumbrando apenas un arco de piedra y detrás la penumbra” (36), “La nena había ido directamente al estrecho paso entre dos canteros” (36). Una vez cruzado el umbral, se enfrenta con la realidad de la violencia de género: el papá de la niña le hace cosas a la mamá. El paso a la otra realidad conduce a la protagonista a su compromiso contra la violencia, pero también a la reproducción de la violencia y la tortura que el texto real insertado pretende denunciar. Tanto la madre como Noemí pasan de ser víctimas a ser victimarias:

Sólo sé [...] que ahora la mamá le hacía cosas al papá, pero quién sabe si solamente la mamá o si eran otra vez las ráfagas de la noche, pedazos de imágenes volviendo desde un recorte de diario, las manos cortadas de su cuerpo y puestas en un frasco que lleva el número 24, [...] Cómo saber cuánto duró, cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado también yo, cómo aceptar que también yo ahí del otro lado de manos cortadas y de fosas comunes. (39)

Estamos ante el típico narrador ‘fantástico’ de Cortázar que en su pasaje al otro lado pierde la noción de su propia realidad, que no sabe cómo interpretar lo que le está pasando y transmite esta indeterminación al lector. El tono se vuelve onírico, Noemí mezcla en su narración la descripción brutal de la denuncia de Bonaparte con lo que supuestamente está viviendo. Esto puede llevar a interpretar esta parte del

relato como un mero producto de su imaginación. Esta lectura podría verse reforzada por el hecho de que una vez que Noemí manda su texto (basado en la escena de la madre torturada) al escultor éste le responde alabando sus dotes literarias e incluyendo otro recorte de prensa que describe el mismo “drama atroz” vivido por Noemí, pero ocurrido en un suburbio de Marsella. Sin embargo, el final del cuento nos devuelve a la otra realidad, la del tránsito. Noemí decide volver a la calle Riquet, donde ocurrió el acontecimiento. Las señales físicas del pasaje, por supuesto, han desaparecido (el portal, el huerto interior), pero la niña está allí y el párrafo final confirma el acontecimiento insólito, la vivencia de Noemí, la realidad del pasaje:

Una portera vino antes de que yo pudiera llamar. Quiso saber si era una asistente social, seguro que venía por la nena que ella había encontrado perdida en la calle. [...] Aunque ya lo sabía, antes de irme pregunté por su apellido, después me metí en un café y al dorso de la carta del escultor le escribí el final del texto y fui a pasarlo por debajo de su puerta, era justo que conociera el final, que el texto quedara completo para acompañar sus esculturas. (41)

Esta invasión mutua entre distintos planos de realidad es uno de los recursos fantásticos típicos de Cortázar en su narrativa corta y confirma que su cosmovisión no cambia sustancialmente en los cuentos políticos de su última etapa. Por otra parte, hay una cierta ambivalencia en el alcance y carácter de la denuncia política de la narración. Por una parte, es evidente la imputación contra la brutalidad policial y militar de la dictadura argentina a través de la inserción del texto real. Mediante este texto se presenta una reflexión sobre el compromiso del artista con su realidad histórica; pero también, y aquí está el conflicto, en la tercera narración (el tránsito de Noemí de París a Marsella) el paso a la acción de la protagonista se acaba tornando en una inversión de papeles, el victimario se convierte en víctima. Lo cual apunta a una reflexión más global sobre la violencia como fenómeno humano y remite a la afirmación inicial del escultor sobre su obra, que quiere reflejar la condición del “hombre como lobo del hombre”: dadas las circunstancias apropiadas todos podemos convertirnos en brutales torturadores. Esto podría llevar a interpretar el texto como una reflexión sobre la naturaleza de la violencia y la condición humana, como una denuncia universal contra la violencia, diluyendo así en gran medida la denuncia concreta y específica contra los crímenes de la dictadura argentina. En cualquier caso, la vigorosa denuncia contra la violencia y la reflexión sobre el compromiso del artista que presenta el cuento no solo no se diluyen, sino que se refuerzan mediante la inserción de lo insólito en un espacio histórico concreto para poner al descubierto nuevos e inusitados sentidos e interpretaciones de la realidad política.

“Grafitti” (título original)<sup>8</sup> presenta también una exposición de la represión y la tortura junto a una exploración del papel del artista en un contexto político

<sup>8</sup> El origen del grafiti se remonta a la antigua Grecia, Pompeya y Roma, donde quedan restos de inscripciones. En cuanto al origen etimológico de la palabra, algunas fuentes proponen la palabra italiana *graffiti*, plural de *graffito*, que se refiere a todo tipo de inscripciones, en espacios públicos, no autorizadas. Otras hablan de la voz griega *grafein* (garabatear, dibujar), de la cual se derivaría el término *sgraffiti*,

determinado; pero además, añade, mediante un interesante juego con el punto de vista narrativo, otra dimensión a las disquisiciones sobre el compromiso con la realidad: una apelación a tomar partido y actuar. De todos los cuentos analizados, éste es, posiblemente, el relato en que Cortázar mejor consigue integrar su concepción del compromiso político con su visión literaria. Como señala Roemer, el graffiti, como acto de desacato contra la autoridad, es siempre una actividad comprometida y peligrosa. Al mismo tiempo, como expresión artística, es una externalización de la individualidad del autor (Roemer 1995, 26). Esto es particularmente cierto en el cuento de Cortázar, donde esa actividad de desacato se produce en un contexto represivo y dictatorial, y por lo tanto el desafío contra el estado policial es particularmente arriesgado; pero, además, a través de la expresión artística individual de los dos protagonistas de la historia, Cortázar presenta un alegato y reafirmación de su cosmovisión estética: la imaginación siempre enriquece la actividad política y la denuncia.

El relato se presenta como una ‘conversación’ gráfica, a través de los dibujos en las paredes, entre un hombre y una mujer. Esta ‘conversación’ silenciosa se expone mediante una narración en segunda persona, en la que aparentemente el hombre se dirige a sí mismo para ‘contarse’ la experiencia de su relación gráfico-romántica con la mujer en cuestión. El contexto es represivo y de excepción, y remite sin alusión directa al periodo del proceso argentino entre 1976 y 1983. Sus dibujos nocturnos son, por ello, no solo una forma alternativa y clandestina de expresión, sino un desacato subversivo a la autoridad. Aunque en un principio los graffiteros toman su actividad como un juego sin intencionalidad política: “Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad” (7); las implicaciones transgresoras de sus actos son evidentes casi desde el comienzo: “ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar el *graffiti* de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida” (7). El estado policial en el que viven prohíbe cualquier tipo de dibujo, y el mismo acto de quebrantar la prohibición se convierte en sí en un acto político subversivo.<sup>9</sup> Además, las referencias a la situación política represiva se incrementan y hacen más concretas a medida que avanza el relato y las acciones de los protagonistas se hacen más arriesgadas y temerarias: “y aunque el peligro era cada vez mayor después de los atentados en el mercado te atreviste a acercarte al garaje, a rondar la manzana” (9).

Aunque el hombre y la mujer nunca se encuentran, él consigue verla fugazmente la noche en que es arrestada y desaparece. Finalmente, la mujer ‘vuelve’ para dejar

---

Footnote 8 continued

dibujo o garabato sobre superficie plana. La RAE, con poco éxito hasta ahora, recomienda el uso de la palabra *grafito*, plural *grafitos*. Curiosamente, Cortázar, por error o por elección, utiliza el término alterado del italiano *graffiti* para titular su relato.

<sup>9</sup> Es interesante constatar que las inscripciones son siempre gráficas, nunca verbales; excepto en una ocasión en la que él escribe con tiza negra: “A mí también me duele”. Frase ambigua, pero que puede ser interpretada en clave política como una denuncia contra la tortura. De hecho la policía se encarga de hacerla desaparecer más rápidamente que otras inscripciones. Además, la frase anticipa las vejaciones a las que será sometida la mujer más adelante.

un último dibujo como despedida de su compañero de actividad prohibida. Pero en esta ocasión no es un dibujo inocente y equívoco, sino un sketch que representa la tortura a la que ha sido sometida: “Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos” (11). Hasta aquí nada parece apuntar al carácter fantástico de la narración. Sin embargo, en las últimas líneas se produce la vuelta de tuerca:

Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos. (11)

Ella es la narradora y dirige su narración a él. Por fin, Cortázar nos somete a la descolocación, al extrañamiento. Recordemos las palabras de Morelli en el capítulo 97 de *Rayuela* a propósito del papel del lector en su escritura: “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” (608). En este caso concreto se trata de implicar al lector en la denuncia política, sacándolo de sus casillas y haciéndole partícipe del horror para que a él (o ella) también le duela y decida involucrarse. Esta narradora que ha estado todo el cuento en la mente del otro imagina, desde su desesperación de desaparecida, otra realidad posible, un acto de desacato que subvierta la realidad brutal y represiva. Su despedida es una llamada al otro para que no desista y continúe con su desafío; y, por extensión, es una llamada a los lectores para que no se rindan, para que continúen el desacato contra el estado policial. Obviamente se trata también de una apelación al artista, al escritor, para que siga ‘graffiteando’ su disensión y su denuncia; una apelación, en fin, a no dejarse vencer, una llamada al compromiso con la realidad histórica.

Pero además, esta narradora aislada y torturada es también una desaparecida. El hecho insólito o imposible se presenta justo al final de la narración de forma, como es habitual en Cortázar, incierta: ¿Desde dónde narra nuestra protagonista? ¿A qué refugio se refiere? ¿Está muerta como consecuencia de las torturas? ¿Se trata todo de una simple proyección de su imaginación? Posiblemente no haya respuestas concretas para estas preguntas, pero el párrafo final apunta inexorablemente a una interpretación fantástica del relato. Ese refugio desde el que la mujer narra es un lugar indefinido e impreciso, un hueco oscuro sin ningún espejo, es decir, sin nada que refleje ese ‘tú’ con el que ha tratado de comunicarse; ese refugio es el lugar de la nada, de la no existencia, es el lugar de los desaparecidos, suspendidos entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser. Es el espacio virtual de los espectros, un refugio de la imaginación y de la creación concebido para dar voz a los represaliados y

desaparecidos, para rendirles homenaje, para denunciar la ignominia histórica del totalitarismo en Latinoamérica.

## Conclusión

Esta literatura de compromiso, estos cuentos de la última etapa de Cortázar, en los que lo fantástico se pone al servicio de la necesidad de responder desde un punto de vista ético a la brutal realidad concreta de esos años, no representan un cambio paradigmático en la concepción estética y metafísica del autor argentino, sino más bien una extensión, una evolución hasta cierto punto lógica de esa cuestión que ronda constantemente su producción literaria: cómo compaginar imaginación creativa con compromiso social y político. Estos cuentos son una respuesta concreta y efectiva a esa cuestión ya que en ellos la imaginación y el compromiso se concilian en una simbiosis admirable y casi perfecta. Por lo tanto, podemos concluir con Alazraki que en estos relatos Cortázar consiguió, a través de lo fantástico,

[e]sa armonía que convierte al discurso político en discurso literario, logró además que el discurso literario alcanzara, fecundado por la preocupación política, alturas insospechadas en sus primeras colecciones. [...] Cortázar, que había traído a la literatura hispanoamericana la surrealidad de lo cotidiano, el humor de lo insólito, una crítica demoledora de la cultura y de los valores de nuestro tiempo, trajo también una ética. (Alazraki 1987, 17, 20)

En estos cuentos Cortázar sigue reflexionando sobre la relación del arte con la realidad, pero sobre todo trata de hacer visibles, re-presentar en la ficción a los desaparecidos, los torturados, los represaliados, darles cobijo y cabida en el universo literario. Como si hubiera leído a Derrida desde su isla final, Cortázar da presencia a los fantasmas del momento, da la palabra a los espectros de un presente desmoralizador y espantoso para que ese estado de excepción, esa realidad excepcional no se convierta en permanente. Darles la palabra significa confrontar el terror, revocar la violencia a través de la escritura. En ninguna otra ficción ha conseguido Cortázar conciliar mejor su búsqueda estética y metafísica con la necesidad de ajustar cuentas con la historia, de plasmar radical e imaginativamente su compromiso político con la realidad como en estos cuentos.

**Open Access** This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

## Obras citadas

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, J. (1987). Imaginación e historia en Julio Cortázar. En F. Burgos (Ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos* (pp. 1–20). Madrid: Edelsa.

- Castro-Klarén, S. (1978). Ontological fabulation: Toward Cortázar's theory of literature. En J. Alazraki & I. Ivask (Eds.), *The final island* (pp. 140–150). Norman: University of Oklahoma Press.
- Cortázar, J. (1969). *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1973). *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets.
- Cortázar, J. (1978). Politics and the intellectual in Latin America. En J. Alazraki & I. Ivask (Eds.), *The final island* (pp. 37–44). Norman: University of Oklahoma Press.
- Cortázar, J. (1979). Respuesta a una carta. *El País*, 21.08, 7.
- Cortázar, J. (1985). *Los relatos, 4. Ahí y ahora*. Madrid: Alianza.
- Cortázar, J. (1986). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, J. (1994). *Obra crítica 3*. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- D'Errico, A. M., & Estes, S. (1998). La escritura cortazariana en la tensión entre imperativos estéticos y políticos. En *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas* (pp. 139–62). Córdoba: Alción.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international*. London: Routledge.
- Eyzaguirre, L. (1986). Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar. En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (pp. 177–184). Madrid: Fundamentos.
- Gertel, Z. (1989). Lecciones de mirar y ver: Texto e ideología en la narrativa de Cortázar. *Revista de Occidente*, 102, 75–86.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Picón Garfield, E. (1981). *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pons, M. C. (1992). Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar. *Revista Mexicana de Sociología*, 54(4), 183–203.
- Reisz de Rivarola, S. (1985). Política y ficción fantástica. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 22/23, 217–230.
- Roemer, D. M. (1995). Graffiti as story and act. En C. L. Preston (Ed.), *Folklore, literature, and cultural theory: Collected essays* (pp. 22–28). New York: Garland.
- Sicard, A. (2002). Julio Cortázar, entre lo fantástico y lo humano. En *Julio Cortázar desde tres perspectivas* (pp. 69–84). México: UNAM.
- Terramorsi, B. (1985). Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: A propósito de “Segunda vez” de Julio Cortázar. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 22–23, 231–237.
- Twardy, M. E. (2008). Alguien que anda por ahí: Julio Cortázar, literatura y exilio. *Especulo: Revista Digital de Estudios Literarios*, 40, n. p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/coexilio.html>. Consultado el Oct 14, 2015.
- Yurkievich, S. (1986). Julio Cortázar: al calor de su sombra. En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (pp. 9–24). Madrid: Fundamentos.
- Zúñiga, M. (2013). Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): Literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 257–275.