

LOS ALMANAQUES CORTAZARIANOS: LITERATURA Y REVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL LIBRO-OBJETO¹

CORTÁZAR'S *ALMANAQUES*: LITERATURE AND REVOLUTION THROUGH THE ARTISTS' BOOK

Laura ROS CASES
Universidad de Murcia

Resumen: Nos proponemos investigar cómo se entrelazan el medio visual y el textual tanto en el espacio del libro como en su materialidad a través del análisis de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), que el escritor Julio Cortázar realizó en colaboración con el artista plástico Julio Silva. Partiremos, en primer lugar, de la noción de dispositivo, acuñada por Foucault y ampliada por Agamben; seguidamente, de las relaciones que estos almanaques, así denominados por el autor, tienen con el campo intelectual latinoamericano de esos años; por último, de las operaciones de lectura no secuenciales que se proponen en estos volúmenes. Con ello, concluiremos que estas obras intentan fusionar vanguardia estética y política y que la producción de significado que pretenden se puede tomar como ejemplo para comprender el resto de la producción cortazariana.

Palabras clave: Julio Cortázar; Julio Silva; Intersticio; Dispositivo; Paratexto; Campo intelectual; Revolución cubana.

Abstract: We aim to investigate how visual and textual media are intertwined in the space of the book as in its materiality through the analysis of *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) and *Último round* (1969), produced by Julio Cortázar in collaboration with plastic artist Julio Silva. First, we will start from the notion of apparatus, coined by Foucault, and expanded by Agamben; then, we will study how these *almanaques*, so named by the author, relate with the Latin American intellectual field of those years; finally, we will examine the non-sequential reading operations carried out in these volumes. Our purpose is to conclude, on one hand, that these works attempt to merge aesthetic and political avant-garde; on the other hand, that the production of meaning they intend to create can be set as an example to understand the rest of Cortázar's production.

Keywords: Julio Cortázar; Julio Silva; Interstitium; Apparatus; Paratexts; Intellectual field; Cuban Revolution.

¹ Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de un contrato predoctoral para la formación del profesorado universitario (FPU16/07424).

En nuestro intento por establecer la relación que la producción del escritor argentino Julio Cortázar tiene con los medios artísticos ajenos a la textualidad de la escritura —la fotografía, el cine, la diagramación y otras artes visuales—, dedicamos este ensayo a analizar cómo sus obras *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) pueden servir de ejemplo paradigmático para escrutar el resto de su obra. Su fuerte carga visual va de la mano de su explícita indeterminación genérica; así, estos libros se construyen desde un entre-lugar y operan a partir del ensamblaje de imagen y texto, apostando de manera consciente por la exploración de las interacciones entre el medio visual y el textual. No se trata de una elección editorial ajena al escritor, sino que se sustenta en un previo interés por la imagen en todas sus formas, en este caso realizada en colaboración con el pintor y escultor Julio Silva. Otra cuestión que nos interesa a la hora de reflexionar sobre estos almanaques es su experimentación ligada a lo lúdico, a la que progresivamente se van incorporando las preocupaciones sociopolíticas del escritor. Estos volúmenes aúnan el ejercicio combinatorio con la aparición de textos que afirman la posición de Cortázar como intelectual, mostrando una clara transición entre *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* en cuanto a la aparición del elemento revolucionario que luego se intensificará en otras producciones de Cortázar —*Libro de Manuel*, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *La raíz del ombú*, etc.—.

Por todo ello, centraremos nuestro análisis en la relación entre este tipo de aproximaciones visuales en la obra de Cortázar y su poética de la combinatoria y lo paratextual practicada en su narrativa. Las operaciones de lectura no secuenciales y la figura del lector cómplice que Cortázar enfatiza en el tablero de dirección de *Rayuela* o en el título de *62. Modelo para armar* son especialmente relevantes para entender los almanaques: ya sea por los desplazamientos entre la lectura del texto y la percepción de la imagen en *La vuelta al día en ochenta mundos* o, de manera más experimental y explícita, en la división de *Último round* en la planta baja y la planta alta. Para ello, nos serviremos de diversos textos que entienden el libro como objeto e interfaz, esto es, pensado desde su materialidad. Las operaciones de lectura que se proponen mediante estas alteraciones de la forma libresca tradicional concuerdan con la poética paratextual cortazariana. Estas nos interesan no solo en cuanto manifiestan su intento de conciliar el compromiso que se requería por parte del intelectual latinoamericano en los años de la Revolución cubana, sino también en tanto dichos itinerarios de interpretación propuestos por los autores pueden verse como un dispositivo.

El libro como máquina de lectura

Para poder equiparar la concepción paratextual que Cortázar tiene de la literatura —más adelante discutiremos que se trata de una noción hipertextual— con el estudio del libro en tanto dispositivo de lectura, en este caso no secuencial, debemos antes adentrarnos en la noción de dispositivo. Para Foucault, quien desarrolla en su extensa obra este concepto, el dispositivo es el cruce donde se hacen explícitas las relaciones entre saber y poder:

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.

En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. [...] Resumiendo, entre esos ele-

mentos, discursivos o no, existe como un juego de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, estas también, ser muy diferentes.

En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie —digamos— de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante (Foucault, *El juego...*, 128-129).

De esta suerte de definición, que crea más posibilidades de las que acota, nos interesa especialmente el énfasis que Foucault hace, por una parte, sobre la condición tanto discursiva como no discursiva —en un siglo que, como señala Rorty, se caracteriza por el giro lingüístico (en Mitchell, *Teoría...*)— del dispositivo; por otra, del dispositivo como una relación entre los elementos que la conforman. Se trata de una red cambiante, pues varía según las condiciones históricas que la acompañen en su desarrollo.

Tanto Deleuze como Agamben van a reflexionar sobre esta noción inicial y ampliarán su alcance en modos que se hacen especialmente significativos para nuestro estudio. El primero de estos autores explicita la importancia del componente visual en esta ecuación y señala que los dispositivos se conforman a partir de las tensiones entre saber, poder y subjetividad:

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. [...] Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación. [...] No son ni sujetos ni objetos, sino que son regímenes que hay que definir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable, con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones, y en cada dispositivo las líneas atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, etcétera. [...] También aquí una línea de subjetivación es un proceso, es la producción de subjetividad en un dispositivo (Deleuze, 155-158).

Agamben, por último, nos interesa en tanto amplía el alcance del término dispositivo para incluir

todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo (Agamben, 257-258).

Esta consideración no solo amplía la noción de dispositivo, sino también sus posibilidades en tanto creación de las subjetividades que interesaban a Deleuze:

Existen entonces dos clases: los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos. Entre las dos, como tercera clase, los sujetos. [...] Un mismo individuo, una misma sustancia, pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera. Al desarrollo infinito de los dispositivos de nuestro tiempo corresponde un desarrollo asimismo infinito de los procesos de subjetivación (Agamben, 257-258).

Asimismo, Agamben clarifica la potencialidad de los dispositivos al poner el énfasis en su papel esencial de creación de subjetividad: “el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno” (261). Así, no es un concepto inherentemente controlador, como demuestra en su estudio del desarrollo del término, pero reconoce que los dispositivos son fácilmente empleables como estrategia de dominación. Es por esto por lo que priorizamos esta última definición al considerar el libro como máquina de lectura. Siguiendo a Agamben, García Fanlo señala que

un dispositivo no es una cosa entendida como sinónimo de máquina, es decir un objeto que opera siempre reproduciendo el mismo mecanismo y produciendo siempre el mismo resultado, sino algo que constantemente se está reconfigurando a sí mismo, que en cierta manera aprende como si estuviera dotado de inteligencia artificial, por lo tanto produce distintos tipos de subjetividades en cada momento histórico. [...] La práctica es una continua interpretación y reinterpretación de lo que la regla significa en cada caso particular (García, 5-6).

Este énfasis en las prácticas es también el que interesa a Chartier y a otros teóricos de la historia de la lectura:

Contra la representación elaborada por la propia literatura y recogida por la más cuantitativa de las historias del libro, según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad, cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos —manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados— manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos (Cavallo y Chartier, 20).

Asimismo, los autores inciden en la importancia de la puesta en texto o puesta en página² como elemento determinante en la historia del libro (Cavallo y Chartier, 62-63) —y, añadimos, en su condición de dispositivo de lectura—, tal y como realiza Torné al reivindicar el estudio del libro teniendo en cuenta las convenciones tipográficas que ayudan a su construcción:

la historia nos lleva a afirmar que un libro es siempre una propuesta de lectura. Toda presentación gráfica, tipográfica, en nuestro caso, es un problema de lectura. [...] la lectura consiste en un texto, sí, pero también, y siempre, en un objeto que lo contiene, con unas formas muy precisas definidas durante siglos, y un lector que lo lee, con unas prácticas lectoras también muy definidas y en relación necesaria con esas formas (Torné, 145-151).

Los libros de artista son un gran objeto de estudio para vislumbrar cómo las diferentes formas de organizar el contenido —esto es, el texto—, especialmente en conjunción con lo visual, multiplican esas propuestas o posibilidades de lectura. Así lo entiende Borsuk:

2 La puesta en página o *mise en page* hace referencia a “la elección del formato, del papel, de la encuadernación, el establecimiento de la caja, los márgenes y las columnas, el diseño de la cubierta y la portada, la colocación de las ilustraciones, etc.”, mientras que la puesta en texto o *mise en texte* se corresponde con “el tipo de letra del interior del libro, los usos de las redondas, las cursivas, las versales, los cuerpos, las interlíneas, los párrafos, las sangrías, las notas, los índices, los ladillos, etc.” (Torné, 150).

Such self-referential and self-aware objects [...] disrupt our treatment of the book as a transparent container for literary and aesthetic “content” and engage its material form in the work’s meaning. [...] These works interrogate the codex, calling into question how books communicate and how we read, using every aspect of their structure, form, and content to make meaning (Borsuk, 111)

Del mismo modo, señala que los paratextos —índice, título, paginación, etc.— surgidos tras el auge de la imprenta, especialmente a partir del siglo XVII, son la señal del libro como interfaz navegable, estableciendo una perspectiva de la historia del desarrollo del libro como una relación dialéctica entre los autores, los lectores y otros agentes del campo, unidas a los desarrollos tecnológicos, históricos y sociales (Borsuk, 64). En definitiva, si según las historias del libro y de la lectura el texto solo adquiere significado en su encuentro con el lector —es decir, con la interpretación—, la lectura es subjetivización y el libro, en tanto objeto, el dispositivo que lo hace posible. Veremos a continuación cómo Cortázar entiende el libro como multiplicador de las posibilidades de lectura gracias a la intervención tanto sobre su materialidad como en la organización clásica del libro, no sin antes establecer el contexto en el que aparecen.

Los almanaques: el entre-lugar del compromiso revolucionario y estético

Los almanaques³ cortazarianos *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) entroncan con dos tradiciones: por un lado, la de los libros-almanaque, de corte popular y divulgativo, con un amplio público y una temática miscelánea (Luna, 39-52; Dávila, 95-115); por otra, con los libros-objeto⁴ de las vanguardias —especialmente en el terreno dadá y surrealista, predilecto de Cortázar—, que presentan formatos destacables e inscribibles en la cultura de adoración al libro como objeto material (Luna, 26-39). En los almanaques de Cortázar se cultiva un surrealismo de corte lúdico, más cercano al absurdo y a la patafísica de Alfred Jarry. También es importante destacar que estos volúmenes aúnan el ejercicio combinatorio con la aparición de textos que afirman la posición de Cortázar como intelectual.

Los años sesenta y setenta suponen una nueva manera de entender las relaciones de los escritores latinoamericanos con el campo editorial internacional y político, especialmente a partir del “caso Padilla”; de esta manera, la función del intelectual sufre una serie de cambios. Bourdieu señala el criterio de legitimidad como una de las claves para entender el funcionamiento del orden cultural, así como las tensiones dentro de los campos intelectuales y, específicamente para nuestro estudio, los literarios; de este modo, los medios que determinan la cultura legítima varían de una época a otra (en Altamirano 80-90). El centro de legitimación para los intelectuales de izquierdas de esos años será la

3 Cortázar escogió este término “porque el modelo inspirador es el de los almanaques *hachette* [...] que se publicaban en Francia, sobre todo a principios de siglo [XX] [...], y que se encuentran en las librerías de anticuarios, y entonces además de calendario, las previsiones meteorológicas, [...] y todo eso mezclado con proverbios, con consejos, con poemas, o con chistes” (Silva y Yurkievich, 84).

4 La biblioteca personal de Julio Cortázar, alojada en la Fundación Juan March, abunda en ejemplares de este tipo. Gracias a la encomiable labor de digitalización llevada a cabo por la institución, algunos de ellos se pueden consultar en su web a través del siguiente enlace: <https://www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar/buscador/tipo/Libros+objeto>.

editorial y revista *Casa de las Américas*, así como los premios y eventos organizados en torno a estas (Funes, 232-233; Gilman, *La situación...*, 177-178). La deriva antiintelectualista marcará el paso de una década a otra y determinará un cambio en las lealtades de los escritores latinoamericanos respecto a la revolución. Las concepciones del hombre nuevo (Guevara, 1978) y del intelectual revolucionario van a desplazar la noción sartreana de compromiso, la cual, si bien aceptable al inicio de la década de los sesenta, se verá superada poco después:

La noción de *intelectual comprometido*⁵ conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político (Gilman, *Entre la pluma...*, 72).

De este modo, la postura comprometida que Cortázar defiende en textos como su carta a Roberto Fernández Retamar (1967) (Cortázar, *Obra crítica* 3, 29-43) reivindica mantener la acción intelectual separada de las prácticas literarias. En el intercambio de opiniones que mantuvo con Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa entre 1969 y 1970 aclarará que

la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela. [...] Uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias (Cortázar, *Obras completas VI*, 420-422).

Si para los teóricos la década de los sesenta comienza en 1959 con la Revolución Cubana, para Cortázar empezará hacia mediados de la década con su primera visita a la isla. Existe una tendencia en la crítica a distinguir dos épocas claras en la biografía cortazariana, escindidas por el conocimiento de la Revolución Cubana y de un marcado carácter apolítico y político, respectivamente. Más allá de esta mistificación, a la que el propio Cortázar contribuye, está claro que tanto la situación como intelectual como las prácticas literarias del escritor se van a ver modificadas a partir de esta fecha. Concretamente, llevará a cabo lo que él considera una operación análoga, una manera de seguir renovando las formas sin sucumbir a las demandas revolucionarias. En la carta que escribe a Jean Thiercelin en febrero de 1968, poco después del decisivo Congreso de La Habana, el escritor explica en qué consistirá esta solución:

yo no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación *análoga* pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que yo sé hacer. Cuba ha sido como un camino de Damasco sin conflicto visible, pues veo ahora que andaba hace tiempo a mi manera por ese camino. [...] ¿Pero cómo conciliar esto con mi negativa total a hacer una literatura “revolucionaria” en el sentido en que lo entiende una buena parte de los cubanos? (Cortázar, *Cartas* 3, 523-524; trad. en 620).

5 A no ser que se especifique lo contrario, el énfasis procede de las ediciones citadas.

Cortázar intentará durante unos años esta operación análoga cultivando al mismo tiempo una vertiente de suma libertad artística y revolución formal —62. *Modelo para armar*— e incorporando de manera cada vez más explícita su ideología en sus escritos, pero también gracias a la unión de lo textual y lo visual —*La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*— (Orloff, 182-183). Textos como “Casilla del camaleón”, presente en *La vuelta al día en ochenta mundos*, se sitúan en esta línea argumental:

esta mañana en París un escritor comprometido —usted me entiende— me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. [...] Pasa que el artista *también* tiene ideas pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas (Cortázar, *VDOM*, 209-210).

Para Cortázar, es responsabilidad del artista mantener esa cualidad de camaleón y esponja, esa localización móvil que pueden advertir los lectores, y defiende que su posicionamiento artístico no entra en conflicto con el ideológico:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada. Creo que hago algo mejor que eso, y que hay muchos que lo comprenden (Cortázar, *VDOM*, 213).

Con estas palabras, que suponen el cierre de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar se acoge a esa opción de ser inconsistente y se reserva la posibilidad de cambiar de opinión en el futuro. En el caso de *Último round*, no es necesario siquiera adentrarse en el volumen para advertir la carga ideológica que contiene; entre los anuncios, avisos clasificados y citas, Cortázar alude a las tensiones entre el intelectual comprometido y el revolucionario en el extracto “La revolución no es un juego”:

Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos? En ese caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír. NO SUEÑE. Sobre todo NO SUEÑE. Soñar no conduce a nada, solo la reflexión y la seriedad confieren la ponderación necesaria para las acciones duraderas. Niéguese al delirio, a los ideales, a lo imposible. Nadie baja de una sierra con diez machetes locos para acabar con un ejército bien armado: no se deje engañar por informaciones tergiversadas, no le haga caso a Lenin⁶. La revolución será fruto de estudios documentados y de una larga paciencia. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS (Cortázar, *UR*, tapa).

En la contratapa, Cortázar incluso hará referencia a las críticas recibidas por su posicionamiento intelectual de esos años. En la esquina inferior izquierda, podemos leer lo siguiente:

6 Citado por el propio Cortázar al inicio de la página: “Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía” (*UR*, tapa).

LAS GRANDES BIOGRAFÍAS DE NUESTRO TIEMPO

“... el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas.”

Ramiro de Casabellas, PRIMERA PLANA, junio de 1969

(Para más detalles, véase p. 199 ss., planta baja). (Cortázar, *UR*, contratapa)

Esta última sección remite directamente al texto “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”: “esta carta, publicada por la Revista de la Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1967) se incorpora aquí a título de documento, puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano” (Cortázar, *UR*, 199, planta baja). A pesar de todo, estos esfuerzos de mantener la revolución separada de su actividad profesional al tiempo que se posicionaba abiertamente como intelectual no tuvieron el impacto deseado por Cortázar. La ruptura por parte de Cuba con el argentino supone el punto de inflexión que hace que el escritor se decida por incorporar su militancia de una manera más fehaciente en su literatura.

La poética paratextual e intersticial como ejercicio combinatorio

Para aunar estética y política, Cortázar se aferra al elemento visual y a la materialidad del libro como elemento vanguardista en ambos sentidos. El escritor va a dar una vuelta a la forma canónica del libro, explotando de una manera lúdica las operaciones de lectura de manera no secuencial. Mano a mano con el artista plástico Julio Silva, los dos Julios idean *La vuelta al día en ochenta mundos* como una combinación de materiales de distinta procedencia, tal y como detalla Cortázar a Silva en una carta del 23 de agosto de 1966:

Trabajo mucho en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que así se llamará el libro-*collage* que saldrá en México el año que viene. [...] El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. [...] Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sílvicas y cortazarianas (Cortázar, *Cartas 3*, 210).

Así se puede comprobar en la puesta en página definitiva del volumen (Fig. 1), en la que el texto, anterior centro de la mirada lectora —al menos supuestamente— aparece ladeado con el uso de un único margen, que permite el desplazamiento de la jerarquía entre epígrafes, títulos, imágenes y bibliografía —con su correspondiente llamada en el cuerpo del texto, imitando de manera lúdica las antiguas convenciones de la imprenta—. Esto se hará aún más explícito en *Último round*, ya que no solo se recurre a otros lugares comunes —esta vez, de la prensa— (Fig. 2), sino también al guillotinado del volumen en planta alta y planta baja, multiplicando las posibilidades combinatorias del contenido del libro (Fig. 3). Las relaciones que se establecen entre los heterogéneos elementos que componen los almanaques pueden asimilarse a la categoría de lo paratextual. Tal y como la define Genette,

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual el texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores [...]. Más que de un límite o de una frontera cerrada se trata aquí de un umbral [...], que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) [...]. Esta franja [...] entre texto y extra-texto [es] no sólo una zona de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una

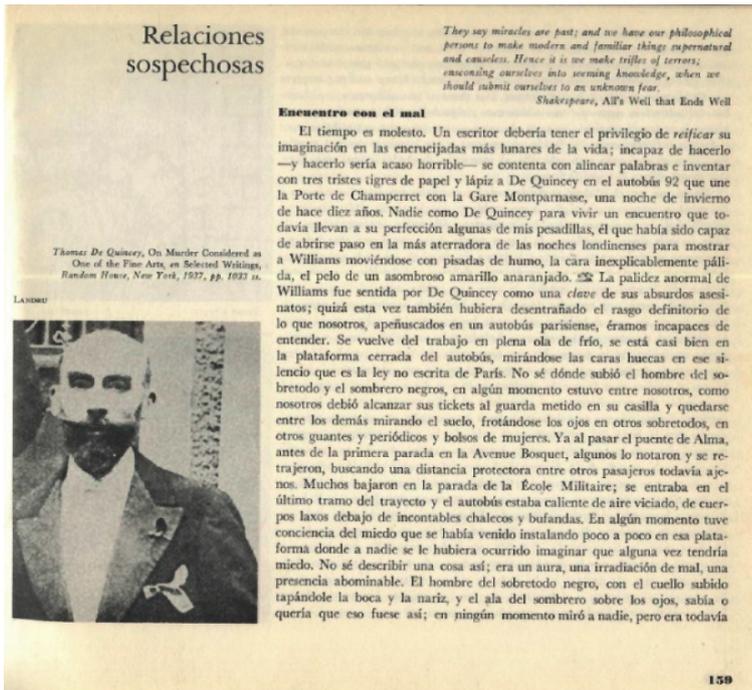


Figura 1. Ejemplo de puesta en página de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)

estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente (Genette, 7-8).

Está clara la relevancia de los paratextos a la hora de orientar el proceso de creación de significado para el lector —funcionarían, tal y como los entiende Agamben, como un dispositivo—, especialmente por la importancia que Cortázar da al entre-lugar o, en otras palabras, lo intersticial en su literatura. Mary Mac-Millan equipara sus efectos al extrañamiento del lector en los relatos fantásticos de Cortázar:

por intersticio entenderemos el espacio o zona virtual que se genera producto de una interrupción o suspensión [...] que se constituye básicamente en una puesta en paréntesis de los criterios habituales de la realidad. Sin embargo, [...] es esa misma suspensión la que paradójicamente permite una cierta nueva comprensión (Mac-Millan, 14).

Asimismo, su cualidad es la de un acto único, breve, fugaz, inesperado, cuya experiencia no se repite y que deja a quien lo ha vivido en una constante búsqueda por comprender lo acontecido y por volver a experimentarlo. Esa dificultad de aprehender la revelación tiene que ver con la dificultad de experimentar lo vivido y cómo fijarlo mediante el lenguaje —que, en definitiva, es la problemática de



Figura 2. Tapa de *Último round*. Edición facsimilar de RM a partir de la primera edición de 1969. Imagen procedente de la Biblioteca digital de Julio Cortázar, de la Fundación Juan March

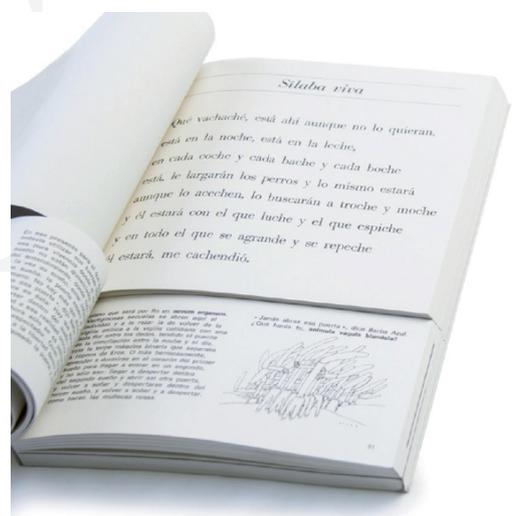


Figura 3. Ejemplo de puesta en página de *Último round*. Edición facsimilar de RM a partir de la primera edición de 1969. Imagen procedente de la Biblioteca digital de Julio Cortázar, de la Fundación Juan March

cómo hacer llegar dicha revelación al lector—. En suma, “lo intersticial, más que portador de significado, es un espacio ‘posibilitador de’. [...] Es [...] la mostración de ese instante o frágil fractura, peligrosa pero imprescindible para mantener al individuo ‘abierto a lo abierto’” (Mac-Millan, 167-168). Para Mac-Millan, toda la obra de Cortázar estaría escrita desde un intersticio, a lo que añadimos: la imagen se construye también desde ese intersticio, ese espacio posibilitador de significaciones, y la puesta en página de obras, especialmente los almanaques, creará ese mismo efecto.

Sin embargo, la definición de Genette sigue poniendo el acento y la centralidad en el mismo punto: el texto. A pesar de esto, muchos son los esfuerzos de Cortázar por cuidar el apartado gráfico de los volúmenes estudiados, como se desprende de la profusa correspondencia entre el autor, el editor de Siglo XXI, Arnaldo Orfila Reynal, y Julio Silva (Cortázar, *Cartas 3* y *Cartas 4*). Lo primero que registra nuestra mirada, al cabo, es la puesta en página. Por ello, coincidimos con Cynthia Gabbay en que en los almanaques de Cortázar trascienden la función auxiliar que el estudioso francés asigna al paratexto: “Genette basa su análisis en el texto clásico [...]. [...] a partir del caso Cortázar, considero imperativo discutir la definición de Genette pues la perspectiva centro-márgenes minimiza el lugar que ocupa en su álbum la galaxia paratextual” (18-19).

Es más, esta condición primordial del paratexto impregna no solo estos experimentos lúdicos y artísticos, sino que es el principio fundamental de toda su narrativa. Tampoco el término paratextual parece adecuarse del todo a la jerarquización —o más bien falta de ella— de los materiales que conforman el heterogéneo contenido de *La vuelta al mundo en ochenta días* y *Último round*. Consideramos que es más adecuado hablar de la obra cortazariana en términos de lo hipertextual, pero no en el sentido en el que Genette lo opone al hipotexto, ya que se sigue manteniendo una relación de subordinación, sino en el de las tecnologías de la información. Ya Guillermo Vega Zaragoza ha analizado la obra cortazariana desde la perspectiva del hipertexto (*Cronopio internauta...*) y Batarce (146) ha reconocido su carácter hipertextual. Aunque sus antecedentes en el campo de la informática ya existían, es el sociólogo Ted Nelson quien acuña el término en 1965 y especifica su definición en *Literary Machines*:

by “hypertext” I mean *non-sequential writing* —text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. [...] Hypertext can include sequential text, and is thus the most general form of writing. Unrestricted by sequence, in hypertext we may create new forms of writing which better reflect the structure of what we are writing *about*; and readers, choosing a pathway, may follow their interests or current line of thought in a way heretofore considered impossible (Nelson, 0/2-0/3).

“ORDINARY” HYPertext



Figura 4. Modelo de enlaces entre el contenido en una red hipertextual (Nelson 0/2)

Intentemos ahora cotejar el esquema que Nelson aporta para visualizar el funcionamiento de las redes intertextuales (Fig. 4) con la multiplicidad de enlaces que conectan los ejemplos proporcionados respecto a la tapa de *Último round*. El énfasis en la lectura no secuencial que posibilita —pero no está restringida— al hipertexto digital es la que encontramos en los almanaques cortazarianos, elaborados siguiendo la técnica del *collage*. Remontándose al origen surrealista y dadaísta de esta técnica, Batres concluye que

los elementos, una vez trasladados al *collage*, desempeñan un papel muy distinto del original, se produce una combinatoria [...]. De este modo, si observamos el *collage*

pensando en la procedencia material de las partes individuales, la sensación de inquietud aumenta. Sólo contemplando el conjunto, sólo cuando prescindimos de separar elementos para entenderlos y racionalizarlos, cuando nos abrimos sin prejuicio al nuevo sentido de lo que vemos, es decir, cuando estamos *excentrados*, tiene lugar la entrevisión. [...] Se trata, pues, de crear un encuentro, un diálogo entre las diferentes partes que logran la fusión, abriendo la perspectiva a una nueva imagen (Batres, 87-88).

En Cortázar, la búsqueda de ese entre-lugar que proporcione la entrevisión o lo intersticial va a estar proporcionada por una ruptura que, a su vez, es una apertura y una postura dialéctica. Este método de creación, que combina los códigos visuales y textuales creando una nueva significación, se correspondería con la noción “imagenxtexto” de Mitchell (*La ciencia...*, 45-54) y que otros especialistas en Cortázar han llamado “la teoría del camaleón” (Batarce, 2002) o “poética del almanaque” (Montiel, 2010): aunque cada lenguaje mantenga su especificidad, es la combinatoria, la puesta en página de las citas textuales y las imágenes por igual —y, en *Último round*, la división del libro como objeto material— la que multiplica los significados, dejando al lector que escoja la combinación de su preferencia para vincular los diferentes elementos que componen los volúmenes. Así, estos almanaques se caracterizan por la interdependencia de lo visual y lo textual, junto a la apertura o combinatoria de las significaciones cuando se aprecian en conjunto.

Si bien el elemento visual es en gran parte lo que permite la entrada a la nueva manera de entender el compromiso, tanto uno como otro libro sufrieron cambios determinantes en las posteriores ediciones (Luna, 52-62; Dávila, 80-81 y 150-164) que diezmaron el propósito y trabajo volcado desde su génesis editorial. Estos cambios —tipográficos, de formato, etc.— fueron aceptados por Cortázar en las ediciones a partir de 1970 con el objeto de reducir su coste y devolverlos a su origen popular —eran ediciones de lujo, su paso al formato de bolsillo evitó su desaparición más allá de los círculos universitarios— (Luna, 52-62). Esta es una clara muestra de ese cambio en el posicionamiento intelectual de Cortázar; además, acerca las nuevas ediciones a las propuestas iniciales de Orfila Reynal —“[en su correspondencia con Cortázar,] Orfila reafirma su elección por ‘un gran público’ como opuesto al libro objeto de un lector aristocrático o burgués” (Sorá, 211) y a la línea editorial de Siglo XXI (Sorá, *Editar...*)—. Así, en la línea de análisis que propone Amanda Salvioni (*El silencio...*) a propósito de la comparación de ediciones ilustradas de un mismo texto literario, el cotejo de las principales versiones muestra la progresiva separación del texto y la imagen como elección consciente. Esta tendencia, que podría deberse al gusto de la época y de los lectores, en el caso que nos ocupa da cuenta del modo en el que Cortázar se sirve de la interacción entre lo textual y lo visual para configurar su iconografía de autor, de manera complementaria a las discusiones mantenidas durante las décadas de los sesenta y setenta en torno a las polémicas sobre la literatura de la revolución o la revolución en la literatura.

De manera póstuma será posible conocer el texto “Teoría del túnel”, escrito en 1947, una verdadera poética literaria que prefigura todos estos aportes que hemos señalado. Teniendo siempre en mente que los textos no dependen únicamente de sus autores, Cortázar señala la quitinosidad de la novela y la necesidad de romper los moldes establecidos en un movimiento al tiempo de creación y destrucción, para lo cual remite a la metáfora del túnel, que requiere el mismo procedimiento:

En su forma más inmediata y agresiva, esta concepción del libro como producto de una experiencia nunca dissociada del hombre —autor y lector— se manifiesta en forma de abierto desprecio hacia el Libro, columna inmanente de la literatura tradicional. [...] 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 (Cortázar, *Obra crítica I*, 41-46).

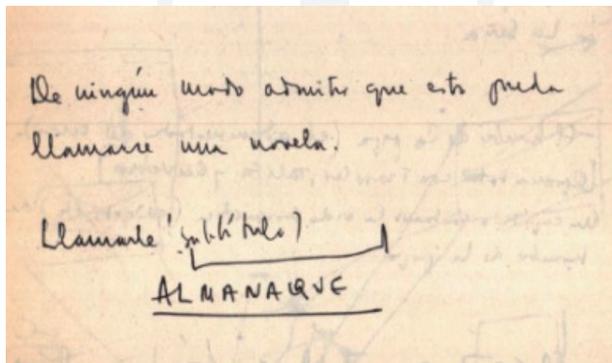


Figura 5. Un apunte sobre consideraciones genéricas en los borradores de *Rayuela* (Cortázar, *Cuaderno...*, 166)

Para la crítica, la obra que consagrará este principio será *Rayuela*, la cual “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” (Peris, 123). ¿Qué ocurriría, sin embargo, si lo planteáramos de otra manera? ¿Si no viéramos los almanaques como un experimento a *la Rayuela*, sino esta como un almanaque (Fig. 5)? Solo de este modo haríamos justicia al importante papel que la visualidad posee en la obra de Cortázar.

“De otra máquina célibe”. Instrucciones para usar el RAYUEL-O-MATIC

En definitiva, consideramos los almanaques como representación predilecta del libro como dispositivo o máquina de lectura. Así lo señala también Alejandra Torres:

el dispositivo *libro visual*, tal como lo concibió la dupla Cortázar-Silva, no “orienta” solamente al lector/espectador, quien tiene la libertad de hojear y elegir combinaciones posibles, sino que también hace ver a los lectores lo “inesperado” [...]. Esta concepción, deudora de la literatura permutacional, permite que los lectores elijan cómo leer, qué hojear, qué mirar, cómo combinar. Se apuesta a la libertad de lectura y, por lo tanto, de sentido (Torres, 50-51).

Esto, añadimos, no es solo característico de estas obras experimentales, sino que es extensible, en mayor o menor libertad respecto a la secuencialidad de la lectura, a toda su obra literaria. Procedemos a ejemplificar este argumento a través de uno de los capítulos de *La vuelta...*, titulado “De otra máquina célibe”⁷. Los epígrafes incluidos antes del texto lo sitúan en una inequívoca relación tanto con la literatura hipertextual de Raymond Roussel como con la fascinación que este produjo a Michel Foucault, cuya versión traducida al español incluimos aquí:

Fabricadas a partir del lenguaje, las máquinas son esta fabricación en acto; son su propio nacimiento repetido en ellas mismas; entre sus tubos, sus brazos, sus ruedas dentadas, sus sistemas metálicos, el ovillo de sus hilos, guardan el procedimiento dentro del cual están guardadas. (Foucault, *Raymond Roussel*, 80).

7 Así titulada por la relación intertextual que guarda con la obra de Roussel: “La precisión fotográfica y el laconismo de la escritura de Roussel, su gusto por las innovaciones técnicas y científicas, al igual que la ausencia de psicología conferida a sus personajes [...], todo confluye para hacer de Roussel una fuente de ‘máquinas solteras’ [*machines célibataires*], como señaló el escritor Michel Carrouges en 1954” (Piron, 3).

A partir de un encuentro imaginado entre Roussel —patafísico involuntario, según Fassio (3)— y Duchamp, Cortázar pasa a relatar otro evento azaroso, esta vez real, que gira en torno a la misma noción, la del dispositivo o máquina de lectura:

Juan Esteban Fassio abrió el terreno preparatorio inventando en pleno Buenos Aires una máquina para leer [Fig. 6] las *Nouvelles impressions d'Afrique*⁸ en la misma época que yo, sin conocerlo, escribía los primeros monólogos de Persio en *Los premios* apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de Roussel⁹; años más tarde Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de *Rayuela*, completamente ajeno al hecho de que mis trabajos más obsesionantes de esos años en París eran los raros textos de Duchamp y las obras de Roussel (Cortázar, *VDOM*, 81).



J. E. F. – Un trabajo práctico de patafísico: Máquina para leer las "Nouvelles Impressions d'Afrique", de Raymond Roussel.

Figura 6 (Fassio, 4)

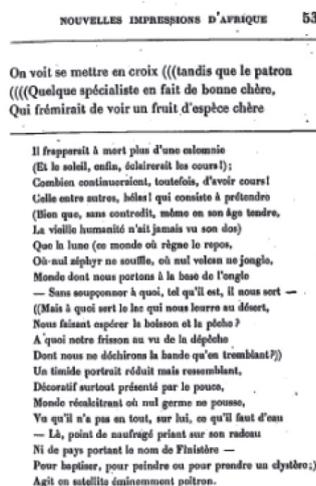


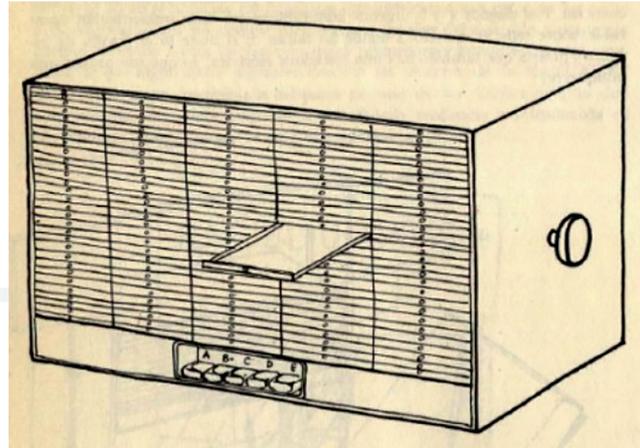
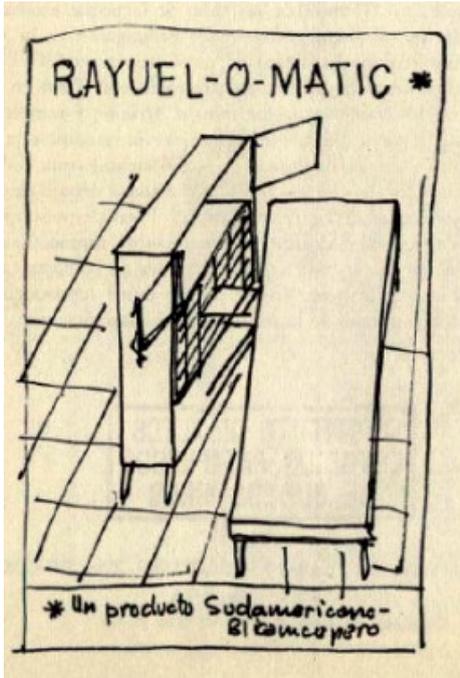
Figura 7. Puesta en página de *Nuevas impresiones de África* (Roussel, *Nouvelles...*, 53 y 55; entre ambas, una página en blanco)



Esta serie de cruces entre textualidad y visualidad cristalizan en una apertura de posibilidades gracias a la historia de un encuentro en un espacio intersticial; este se concretiza mediante la elaboración de los planos para una pretendida máquina de lectura al más puro estilo patafísico, afín al contenido de los almanaques cortazarianos: el RAYUEL-O-MATIC. Como si de un capítulo de sus *Historias de cronopios y famas* se tratase, Cortázar explica el funcionamiento de este dispositivo de lectura a través de unas imágenes (Figs. 8 y 9) apoyadas en instrucciones textuales, todas ellas proporcionadas por Fassio, el inventor de la máquina de lectura, que simulan las dos principales operaciones de lectura de *Rayuela*:

8 Ver Fig. 7 para una demostración de esa literatura hipertextual que preconiza Roussel, en la que el poema va acompañado de grabados y de paratextos cuya incrustación llega a superar en volumen al supuesto cuerpo principal del texto.

9 Explicado por el autor en un texto publicado de manera póstuma: “la creación basada en el acoplamiento de dos palabras tomadas en acepciones distintas. Este procedimiento evolucionó y me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico” (Roussel, *Cómo escribí...*, 56).



Izquierda. Figura 8. Prototipo del RAYUEL-O-MATIC (Fassio, en Cortázar, *VDOM*, 84)

Arriba. Figura 9. Prototipo del RAYUEL-O-MATIC (Fassio, en Cortázar, *VDOM*, 86)

No hay que ser Werner von Braun para imaginar lo que guardan las gavetas, pero el inventor ha tenido buen cuidado de agregar las instrucciones siguientes:

A — Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No. 1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

B — Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C — Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D — Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta No. 1, se abre la No. 2, y así sucesivamente.

E — Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etcétera.

F — En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada. (Cortázar, *VDOM*, 86-87)

Así, el libro-objeto que se ha concebido como un dispositivo de lectura contiene las instrucciones para que *Rayuela*, nacida con el mismo propósito, se pueda convertir literalmente en una máquina de lectura —con lo cual vemos de manera explícita esa reflexión sobre la forma que contienen los libros de artista, según mencionábamos anteriormente citando a Borsuk—. De esta manera, “la máquina de Fassio es una máquina sobre todo combinatoria en la cual la descomposición de la linealidad en el proceso de lectura se espacializa, se vuelve visible” (Piñeiro, 8)¹⁰. Cabe recordar que la patafísica, según la definición que da el propio Jarry, tiene muy en cuenta no solo el dispositivo como concepto, sino también el componente visual, pues se trata de “la ciencia de las soluciones imaginarias que

10 Como demuestra la proyección gráfica de lectura de *Rayuela* que explicita las conexiones entre capítulos (Fig. 10); una versión digital del mecanismo hipertextual de la novela se puede encontrar en <https://moebio.com/research/rayuela/>

acuerda simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad” (39). Así lo especifica Fassio en uno de los manifiestos fundacionales del Colegio de Patafísica:

A través de los textos en que se manifiesta, esta ciencia aparece como un modo de apreciación de los fenómenos naturales y humanos basado fundamentalmente en el análisis de la irracionalidad concreta de tales fenómenos y practicado a la luz del humor crítico y del azar. El razonamiento patafísico descubre que todo fenómeno es individual, defectuoso. El análisis de la patología fenoménica [...] conduce en último término a la entronización de las leyes que rigen las excepciones y a una metodología de lo particular que podríamos llamar análisis infinito. Todo fenómeno, aún el más elemental, resulta patafísicamente inagotable y tolera una serie infinita de operaciones que, en sí, constituyen el fin mismo de esta ciencia (Fassio, 2).

Así, para Cortázar, la ciencia de las imágenes —y del lenguaje— que se plantea Mitchell (*La ciencia...*) es la patafísica, pendiente de la miríada de posibilidades lectoras que sea capaz de orientar el dispositivo literario.

Conclusiones

No es novedoso vincular el particular camino de Damasco de Cortázar con su evolución y revolución literaria; sin embargo, todavía no son tan numerosos los estudios que, más allá de relacionar visualidad y socialismo en sus relatos, tracen la incorporación de la imagen como un procedimiento predilecto de la estética de la búsqueda cortazariana, especialmente a partir de su consagración en el campo literario y de las polémicas en las que participó durante los años posteriores al caso Padilla. La hipótesis de la que partimos es que la creación de una imagen o figura pública hizo que Cortázar profundizase las conexiones con las artes visuales. Así, igual que el recurso a lo insólito, la imagen funcionará en la poética cortazariana como un espacio posibilitador de significaciones y nuevas lecturas. En definitiva, lo intersticial y lo intelectual van a guardar una estrecha relación en el pensamiento de Cortázar, en buena medida acompañados de un procedimiento lúdico y de la inclusión del elemento visual, ya sea en sus almanaques o en otras de sus publicaciones misceláneas. Estas ideas, así como la relación entre política, dispositivo e imagen visual en la producción cortazariana, se están explorando en una investigación doctoral aún en desarrollo, cuyo título será “«Atrapar lo insólito»: correspondencias entre la narrativa breve de Julio Cortázar, el cine y las artes visuales”. En este espacio se ahondará en dichas tentativas de este escritor en su contexto histórico y artístico.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos (2006). “Perspectivas sociológicas”. *Intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires: Norma, pp. 69-97.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, n° 73, pp. 249-264.
- BATARCE BARRIOS, Graciela (2002). “La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón”. *Acta Literaria*, n.º 27, pp.145-155.
- BATRES CUEVAS, Izara (2016). “Último Round de Cortázar: el collage-síntesis de un proceso”. *Dicenda*, n.º 34, pp. 69-101.
- BORSUK, Amaranth (2018). *The Book*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

- CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (2001). "Introducción". *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dirigido por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Madrid: Taurus, pp. 15-63.
- CORTÁZAR, Julio (2012). *Cartas 1965-1968 (tomo 3)*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012). *Cartas 1969-1975 (tomo 4)*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Edición crítica de Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- (2006). "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar". En *Julio Cortázar. Obras completas, vol. VI. Obra crítica*, editado por Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 399-422.
- (1994). *Obra crítica, vol. 1*. Edición de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara.
- (1994). *Obra crítica, vol. 3*. Editado por Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- (1969). *Último Round*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- DÁVILA, María de Lourdes (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Gilles (1990). "¿Qué es un dispositivo?". *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.
- FASSIO, Juan Esteban (1954). "Alfred Jarry y el Colegio de Patafísica". *Letra y línea*, n.º 4, pp. 2-4.
- FOUCAULT, Michel (1985). "El juego de Michel Foucault". *Verdad y saber*. Madrid: La Piqueta, pp. 127-162.
- (1976). *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FUNES, Patricia (2014). "Intelectuales y compromiso". *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*, México DF: El Colegio de México, pp. 225-238.
- GABBAY, Cynthia (2022). "Introducción al paratexto cortazariano: De la obra genérica al álbum". *Hispanérica*, n.º 129, pp. 13-21. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/43684394>. Consultado el 11 de noviembre de 2022.
- GARCÍA FANLO, Luis (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*, n.º 74, pp. 1-8. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. Consultado el 11 de noviembre de 2022.
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1997). "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización". *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani-Oficina de Publicaciones del CBC, pp. 171-186.
- GUEVARA, Ernesto (1978). *El hombre nuevo*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- JARRY, Alfred (2004). *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, Patafísico*. Barcelona: March Editor.
- LUNA CHÁVEZ, Marisol (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos y Último round de Julio Cortázar. Composición literaria y visual*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- MAC-MILLAN, Mary (2003). *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Frankfurt: Peter Lang.
- MITCHELL, William John Thomas (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal.
- (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONTIEL, Carlos-Urani (2010). “La poética del almacén. Julio Cortázar y la literatura del almanaque”. *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de AIH*, coordinado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 253-257.
- NELSON, Theodor Holm (1987). *Literary Machines. Edition 87.1*. Sausalito: Mindful Press.
- ORLOFF, Carolina (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Godot.
- PERIS BLANES, Jaume (2017). “Imágenes de la liberación entre *Rayuela* y ‘Reunión’. De la bohemia cultural a la guerrilla armada”. *Antes y después de Rayuela*, editado por Jérôme Dulou y Eduardo Ramos-Izquierdo. París: Colloquia, pp. 121-134.
- PIRON, François. (2011). “*Locus Solus*. Impresiones de Raymond Rousel”. Dossier de la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- PIÑEIRO DE CASTRO PESSÔA, Bárbara Nayla (2012). “La máquina en Julio Cortázar y Raymond Rousel”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>. Consultado el 11 de noviembre de 2022.
- ROUSSEL, Raymond (2011). “Cómo escribí algunos libros míos”. *Carta*, n.º 2, pp. 54-59.
- (1932). *Nouvelles impressions d'Afrique*. París: Librairie Alphonse Lemerre. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108582f/f6.item.zoom>. Consultado el 11 de noviembre de 2022.
- SALVIONI, Amanda (2020). “Introducción”. *El silencio de las imágenes*. Murcia: EDITUM, pp. 11-18.
- SILVA, Julio y YURKIEVICH, Saúl (1996). “Julio Cortázar: esperanzas, famas y cronopios”. *Conversaciones de famas y cronopios: encuentros con Julio Cortázar*, editado por Victorino Polo García. Murcia: Cajamurcia, pp. 83-95.
- SORÁ, Gustavo (2017). *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TORNÉ, Emilio (2001). “La mirada del tipógrafo. El libro entendido como una máquina de lectura”. *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, n.º 1, pp. 145-177.
- TORRES, Alejandra (2016). “El libro como dispositivo visual: Julio Cortázar y Julio Silva”. *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*, editado por Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi. Los Polvorines: Ediciones UNGS, pp. 49-56.
- VEGA ZARAGOZA, Guillermo (2014). “Cronopio internauta. Cortázar y los hipermedia”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 128, pp. 35-42. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/552b8872-1d49-4daf-9db0-0681c7589e61/cortazar-y-los-hipermedia-cronopio-internauta>. Consultado el 11 de noviembre de 2022.