

## ÚLTIMO ROUND DE CORTÁZAR: CUMBRE DE UN PROCESO

Izara BATRES CUEVAS

Madrid

En el campo de estudio sobre la obra de Julio Cortázar existen numerosas investigaciones sobre sus célebres relatos y novelas. Asimismo, su primer libro-miscelánea, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), sobre el que se ha realizado incluso una tesis académica, ha sido analizado (más por apartados que en conjunto), especialmente por la estrecha relación existente entre su «Casilla del camaleón» y la teoría poética del autor.

Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo con su segundo libro miscelánea, *Último round* (1969a), sobre el que no se han realizado estudios académicos en profundidad a pesar de tratarse de una obra medular en el proceso de creación de Cortázar y también en su trayectoria biográfica, pues en su heterogeneidad de contenidos y formas cataliza los principios más relevantes de la teoría literaria y poética de Cortázar, así como su utopía literaria y vital y sus ideas sobre el compromiso social, todo ello indefectiblemente unido a la ciudad de París.

El diseño en forma de juego que presenta *Último round* como espacio fuera del tiempo en el que es posible la «invención combinatoria» (Prego, 1985: 136), y su complejidad heterogénea (es más frondoso que *La vuelta al día*, más marcadamente combativo pero a la vez más surrealista) han dificultado probablemente la labor de análisis en profundidad de un libro en el que Cortázar realiza una apuesta sincera por ir hacia el fondo de las cosas, mostrando una capacidad crítica continua, intensa, que, en la línea de la *Teoría del túnel* (obra escrita en 1947 y publicada póstumamente en 1994), no deja en alto ni un estandarte de lo establecido. En su camino hacia el fondo, este almanaque de Cortázar quiebra estructuras, cánones, fetiches, prejuicios, y ello lo hace en el plano de las ideas, del pensamiento y de las formas.

De este modo podríamos, acaso, decir que *Último round* es el verdadero caballo de Troya de la literatura de Cortázar, aquel que «entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel» (Cortázar, 1947: 22) y cuya urgencia nos anticipaba en su *Teoría del túnel*. Es, por tanto, un libro-túnel que se presenta, a simple vista como un complejo código cifrado, más bien un anticódigo, que podría correr el riesgo (o tener la ventaja según se mire) de pasar desapercibido o de ser malinterpretado

precisamente en sus aspectos más profundos, corriendo la suerte que le está reservada a toda obra que se adelanta a su época, precisamente —como veremos— por entrar en ella de lleno.

Una vez que nos detenemos a observar desde la apertura cortazariana, es posible comprender que *Último round* es un mandala. Es necesario seguir el juego en el laberinto de textos que lo componen, tras haber realizado una investigación de las etapas vitales y literarias de Cortázar, para ver las plenas correspondencias entre la trayectoria del escritor y los apartados del libro. Y para saber que se trata sin duda del intersticio más grande jamás abierto por Cortázar de un modo inconsciente, pues la revelación —Cortázar nos lo dice en todas sus obras—, nunca se da en el terreno racional.

Desde su llegada a París, Cortázar comienza un proceso de interpenetración creativa con la ciudad. Este proceso literario, que hace que el espíritu poético de París quede reflejado en las obras de Cortázar, al mismo tiempo que él escribe París desde una mirada poética, es también un proceso personal, ya que las fases en que se divide se corresponden con los estadios vitales del escritor.

Todo ello queda recogido en la síntesis heterogénea de *Último round* que supone una decisiva cumbre en la literatura y la trayectoria vital de Cortázar como testimonio privilegiado del proceso osmótico del escritor y de la unión definitiva de su poesía con la de París; más aún por tratarse de una conjunción espontánea e inesperada de elementos.

Pero, para comprender la conformación de este centro del mandala, debemos trazar un recorrido cuyo punto de partida está condicionado por la doble vertiente de *Último round*. Por un lado, el aspecto teórico nos remite claramente al ensayo de Cortázar *Teoría del túnel*, mientras que la vertiente ficcional y narrativa, vinculada osmóticamente con la ciudad de París, enlaza con su primer gran encuentro narrativo y estético con la ciudad en una de sus obras cumbre: «El perseguidor», incluido en *Las armas secretas* en 1959.

En la *Teoría del túnel* de Cortázar observamos las bases de la poética del escritor (contenidas también en su «Para una poética» de 1954) y de su narrativa, en las que resulta capital la imbricación existente entre narrativa y poesía, la génesis del concepto de intersticio y la propuesta del poetista frente al narrador decimonónico, semilla de una revolución literaria que Cortázar ya anticipaba y cuyo prefacio observaba en las obras de autores como Joyce.

La escritura intersticial y el punto axial común entre poesía y narrativa que define su escritura son los puntos más importantes, puesto que ambos lenguajes conforman lo que Cortázar llama «orden estético de la literatura» (Cortázar, 1947: 82), que es la articulación de esa doble posibilidad del lenguaje donde lo poético está supeditado a lo estético.

En este sentido y frente al narrador decimonónico, Cortázar propone la figura del poetista: «escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura*» (Cortázar, 1947, 110).

El poetista ha de ser, para Cortázar, quien dirija al narrador enunciativo y quien proponga «formulaciones poéticas y aun mágicas de la realidad» (Cortázar, 1947, 110), puesto que tiene las facultades del hombre que se adelanta a su época. Como explica García Galiano, la novela del poetista

[...] se aparta de lo trillado por la norma común, abandona las situaciones corrientes, se aleja de lo factible, se enrarece sugestivamente, se vuelve extraterritorial y catapulta hacia la otredad: la novela es un túnel que socava la costumbre, la armazón lingüística, y provoca tres efectos: reemplaza la estética por la ética, la formulación mediatizadora por la adherente y la representación por la presentación: la novela, en fin, como exploración epistemológica, como una tentativa (frente a la novela *rollo chino* post-decimonónica) de comprensión de lo real (García Galiano, 2000: 5).

Para Cortázar, el poetista nace de una actitud de inconformismo: «un rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas» (Cortázar, 1963: 317) y este inconformista que elige la vía de la poesía y del surrealismo, sólo acepta de sus semejantes «la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social» (Cortázar, 1963: 317). En continua búsqueda, se halla próximo «a una suma que se rehúsa y se va ahilando y escondiendo» (316) y representa el «acorde fuera del tiempo» (316), aquel que vibra entre la estrella y el guijarro.

Las normas asociadas al lenguaje no dominan al creador ni lo supeditan, pues este escribe porque «confía en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada [...] Los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa» (Cortázar, 1947: 105).

La *Teoría del túnel* y «El perseguidor» prefiguran el primer peldaño de un recorrido que termina en *Último round* como cumbre de un proceso de cambio. Las fases en las que se divide el proceso se sintetizan en tres etapas que vienen determinadas por la relación con París y que generarán cinco giros principales en el plano literario y vital de Cortázar, los cuales, como si fueran trayectos iniciáticos, llevan al escritor de la teoría poética a la práctica poética, de la indefinición de su identidad y su ideal humano a la definición de ambos, de la idea de posesión a la idea de amor, de la pasividad a la acción y el compromiso social, y del terreno estético al ontológico.

Podemos denominar a las tres fases que determinan estos cambios «ósmosis», dado que se trata de un concepto con el que Cortázar define una interpenetración con París, un contacto, vivo, biológico (Herráez, 2003: 136) del que nacen sus textos.

Cada vez que paseo por París, solo, sobre todo de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. No quiero hacer romanticismo barato. No quiero hablar de estados alterados. Pero es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar «privilegiada». Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos.

Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí (Herráez, 2003: 150-151).

Así pues, en el origen de «El perseguidor», la primera ósmosis con la capital francesa es determinante:

Cuando yo llegué aquí a Francia, era alguien que no tenía ningún conocimiento ni ninguna preocupación política, era egoísta, es decir, era un esteta, un hombre para quien lo importante era mi vocación, la literatura, y por lo tanto, las literaturas que yo podía abarcar y leer, el arte, la música, la pintura, todo lo que fuese el dominio estético del hombre; eso era mi reino y ahí estaban los límites muy definidos, y lo que sucedía después no me interesaba. Llegué aquí a París, me hundí en este mundo un poco extraño que

refleja la primera mitad de *Rayuela* y empecé a tomar contacto con un tipo de gentes que no había cultivado en Buenos Aires, desde vagabundos hasta bohemios, otro tipo de artistas, y eso empezó ya a mostrarme que lo que yo consideraba como la realidad estética únicamente, no era suficiente, que había otros campos, otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos (Kohut, 1983: 223).

Esta primera ósmosis viene definida, eligiendo un concepto de Cortázar, por la «excentración», pues aquí se dan dos hechos esenciales que sitúan al escritor en una latitud diferente desde el punto de vista físico y metafísico: el traslado geográfico de Cortázar de Buenos Aires a París y el giro en la producción narrativa del escritor que ya no es de índole estética sino ontológica. En estos primeros años de despertar existencial en París (1959-1963) tiene lugar un enamoramiento de la ciudad marcado por las lecturas que Cortázar había realizado en su infancia y juventud, tanto en francés como en español. Este encuentro le revela una primera imagen del laberinto que se asocia a la ciudad en su relato sobre el músico de jazz. Es importante, en este sentido, observar la creación de la figura del perseguidor en permanente anhelo de «ser plenamente».

La semilla de esta figura se halla en una serie de experiencias vividas por Cortázar en sus primeros años en París, que serán decisivas en su configuración de la utopía literaria y vital que irá definiéndose después en sus libros. Aunque las principales bases respecto a esta idea ya están dadas en la *Teoría del túnel*, con la creación de la figura del inconformista poetista en continua búsqueda, Cortázar traslada por primera vez su entonces embrionario anhelo utópico (la realización plena del ser) a su narrativa, al convertirlo en el ideal de un personaje ficticio: Johnny Carter. Por ello, con «El perseguidor», se hace evidente el paso de la narrativa fantástica enmarcada en el terreno estético al intento de transmitir una lucha ontológica que, balanceándose entre el pensamiento racional y la poesía, persigue un ideal que avanzará hacia la antropofanía<sup>1</sup>.

En medio de esta confrontación de opuestos y en un intento de síntesis de ambos, el perseguidor se convierte en un neófito que ha de atravesar las fases de progreso espiritual del laberinto (el mandala) para acceder a otro flujo de tiempo en el que son posibles los pasajes existenciales (en todo lo referente a la figura de Johnny entra en juego la teoría poética de Cortázar). En este sentido, el descenso de Johnny al metro supone el primer paso de Cortázar en un laberinto que no es otra cosa que la proyección espacial del tiempo enemigo de la plenitud del ser. En síntesis, Johnny es ese primer desafío

<sup>1</sup> Cortázar definió su concepto de antropofanía sólo unos meses antes de su muerte, en la grabación del programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional), de la siguiente forma: «Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía o hierofanía o teofanía; es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía, para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades. Ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía; esa noción del hombre nuevo que tanto se ha manejado en el vocabulario de la revolución en América Latina contiene esa expresión, sólo que mi expresión es muy pedante porque busca las raíces griegas, y el hombre nuevo es, en cambio, la misma cosa; es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás, se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta» (Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*, realizada por Adelaida Blázquez en agosto de 1983, emitida en febrero de 1984).

al tiempo, que trata de atravesarlo introduciéndose de lleno en él y conforma, así, el primer trazo de la utopía cortazariana que persigue la realización total del hombre.

Por ello, resulta de enorme relevancia, en este relato, la asociación del laberinto con la ciudad de París por primera vez en la obra de Cortázar. En «El perseguidor», el suburbano funciona como espejo subterráneo del laberinto de la urbe, primer acercamiento de Cortázar al código de la ciudad. Este París buscado es la supra-realidad que Johnny persigue y que sólo puede explorar en breves accesos.

En *Rayuela* (1963), París tomará definitivamente la entidad del mandala. La exploración que realiza Oliveira de este laberinto es paralela a la exploración que hace Cortázar de la ciudad y de sí mismo:

Mi mito de París actuó en mi favor. Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de una manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora. Me acuerdo, hay un personaje que dice que París es una inmensa metáfora. Una metáfora de qué, no lo sé. Pero París no ha cambiado, y esta ciudad sigue siendo absolutamente mítica para mí. Uno cree conocer París, pero no hay tal; hay rincones, calles que uno podría explorar el día entero, y más aún de noche. Es una ciudad fascinante (Herráez, 2003: 136).

Para comprender esta idea debemos contemplar cuatro conceptos fundamentales: por un lado tenemos la figura del poetista que se halla encarnada en dos de los personajes principales: Morelli, expresión de la teoría poetista y Horacio Oliveira que representa el intento de llevar esta teoría a la práctica, reflejando la lucha contra el pensamiento racional que plantea Cortázar: la poesía pugna por elevarse por encima del enunciado formal establecido.

Por otro lado, observamos la idea de la mujer como intercesora y acceso al no-tiempo, y la diferenciación de las mujeres de la novela (la Maga, Pola, Berthe Trépat, la *clocharde*) en categorías que son en realidad partes del prisma, fragmentos del código París cuyo centro es la Maga.

En tercer lugar, se hace visible la dialéctica continua entre suicidio y «amoricidio» que compone la novela y el pensamiento de Oliveira:

Habría que inventar la bofetada dulce, el puntapié de abejas. Pero en este mundo las síntesis últimas están por descubrirse. Perico tiene razón, el gran Logos vela. Lástima, haría falta el amoricidio, por ejemplo, la verdadera luz negra, la antimateria que tanto da que pensar a Gregorovius (Cortázar, 1963: 40).

Ese «amoricidio»<sup>2</sup> es una clave importante, pues nos revela que, en la búsqueda de la suma que es *Rayuela*, existe algo cercano a una conclusión sólo vislumbrada. Esta rayuela es un camino: búsqueda y no solución, pero las claves de la novela componen su propia figura y, aunque es una figura inacabada, posee la suficiente nitidez como para gritarnos, en un susurro, que la promesa de antropofanía sólo se hace posible a través del amor.

---

<sup>2</sup> El término «amoricidio», considerado una «síntesis última» en *Rayuela*, alude claramente a un estadio atemporal en cuanto que reúne la conjunción de contrarios y específicamente de vida y muerte (en las que todo se resume), ya que se trata de un suicidio en el amor.

Por ello, se hace evidente el avance de un concepto que toma forma: el amor-pasaje hacia la atemporalidad ya no es considerado como fruto de una posesión de la amante misteriosa, sino como una participación en su esencia que crea una apertura a través de la poesía.

El cuarto punto importante es la definición del mandala París en el que existen diferentes fases que son, tal como las concibe Cortázar, de progreso espiritual: «París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse» (Cortázar, 1963: 351), se dice Oliveira.

Cortázar entiende el mandala como «fijación de un progreso espiritual» (Harss, 1966: 266) en el que se produce la diagramación del proceso del iniciado a través del laberinto. De hecho, *Rayuela* estuvo a punto de llamarse *Mandala*:

Quando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses (Harss, 1966: 266).

Se trata de una confesión de Cortázar a Luis Harss, durante una entrevista. Pero, finalmente, el escritor decidió sustituir el título de *Mandala* (que le parecía un tanto «pedante») por una alternativa más lúdica: «recordé que la rayuela es un mandala, sólo que los niños la juegan sin ninguna intención» (Harss, 1966: 10)

Alazraki explica el mandala de la siguiente forma:

[...] es un diseño de construcción laberíntica que, como una rayuela, se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto; o bien, como en la pintura budista, puede adquirir la magnitud de una obra de arte. Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio centro, recorriendo una ruta que es a la vez sensorial y espiritual, de contemplación visual y de meditación reflexiva; el mandala actúa, así, como un mapa con cuya asistencia se explora una geografía no cartografiada y un tiempo *in illo tempore* (1991: 631).

De este modo, «el iniciado vive el dibujo exterior y se interna en él; a la vez, el dibujo se exterioriza en su cuerpo: su cuerpo genera el dibujo» (Yurkievich, 1991b: 758).

En la tradición tibetana, el mandala

[...] manifiesta, en sus combinaciones variadas de círculos y cuadrados, el universo espiritual y material, así como la dinámica de las relaciones que los unen, en el triple plano cósmico, antropológico y divino [...]. En los intervalos se discernen los símbolos de los rayos, del fuego, de las nubes; alrededor de los grandes círculos se distinguen sobre un fondo de nubes y llamas las divinidades y animales tutelares o temibles. El mandala, por la magia de sus símbolos, es a la vez la imagen y el motor de la ascensión espiritual, que procede por una interiorización más y más activada de la vida y una concentración progresiva de lo múltiple sobre el uno; el yo reintegrado en el todo, el todo reintegrado en el yo (Chevalier- Gheerbrant, 1969: 680).

La unión de la ciudad con este tipo de laberinto se expresa incluso en el diseño urbanístico. Señalan Chevalier y Gheerbrant que, en todos los países de influencia china, dos vías perpendiculares unen las cuatro puertas cardinales y «hacen que el plano de la ciudad se asemeje al mandala cuaternario simple de Shiva» (Chevalier-Gheerbrant, 1969: 309).

Desde la perspectiva psicoanalítica, las formas redondas del mandala simbolizan integridad natural, mientras que las cuadradas son la toma de conciencia de semejante integridad. El encuentro de ambas constelaciones geométricas supondría una toma de conciencia inminente del centro.

El centro es rebautizado por Oliveira como Kibbutz del deseo:

Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro (Cortázar, 1963: 170).

Acceder al Kibbutz es penetrar en el estrato mítico donde el hombre, al fin, convive en armonía con su universo, en un estado opuesto al de la alienación; el hombre no está devorado por el engranaje, porque, como señala Sosnowski, «la realidad y el hombre se enfrentan (se unen) sin mediatización alguna» (Sosnowski, 1973: 143). Se restablece la unidad integral<sup>3</sup> formada por el yo, desnudo y liberado de prejuicios y del concepto de racionalidad como valor supremo, y lo que está fuera del espacio del yo.

De este modo, a través del intento de Oliveira de descifrar el código del mandala para llegar a su centro o «Kibbutz del deseo», observaremos los diferentes prismas que la ciudad muestra en la novela, visibles sólo desde la mirada poética y surrealista, y la doble cara de la ciudad como laberinto de tiempo inatravesable y como entidad atemporal (la ciudad secreta que ofrece fugaces accesos), perseguida por Oliveira:

[...] en pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses (Cortázar, 1963: 19).

En cuanto a la definición del ideal utópico que había comenzado a dibujarse en «El perseguidor», si de algo se trata en *Rayuela* es de encontrar ese *kibbutz* del deseo que se traduce en la realización plena del hombre o, dicho de otro modo, un lugar en el que poder «ser». En *Rayuela* se hace patente la relación de la utopía (el hombre nuevo) con el recorrido del mandala: de la excentración, se pasa a la necesidad de incendio:

Ardiendo así, sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina del fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable [...] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix. Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de Huchette (Cortázar, 1963: 314-315).

Tras el «no puede ser que estemos aquí para no poder ser» (Cortázar, 1963: 71) de Oliveira, un nuevo trazo se dibuja en este camino a través de la comprensión del amor con la que Cortázar nos entrega la pista para encontrar la llave.

La necesidad de conciliación de los opuestos en una síntesis parte de esta misma conciencia de otredad. Sólo cuando Cortázar se reconcilia con la otredad a través del diálogo, encuentra una

---

<sup>3</sup> «Le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaba centro», reflexiona Oliveira. (Cortázar, 1963: 56).

definición de su propia identidad. Aquí podríamos recordar una de las aparentemente paradójicas premisas de la teoría de Levinas: sólo soy yo mismo cuando soy el otro<sup>4</sup>, que no dista tanto de ese último verso del poema, sin título, de Cortázar, «quiero llegar a ti desde ti misma».(Cortázar, 1969a: II, 148).

Lo que posibilita el diálogo, en este sentido, es la comprensión de la ciudad desde la poesía. Oliveira no puede amar a la Maga hasta que no entiende el amor *desde* la Maga. Sólo entonces, cuando mira desde la mirada de ella, cuando «ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama» (Cortázar, 1967: II, 183), se cumple el diálogo definitivo. Del mismo modo, Cortázar comprende París cuando aprende a mirarla desde su propia poesía. De lo contrario, lo único que se podrá obtener de la ciudad es el caparazón, la «ciudad estable», el fetiche.

Así pues, si «El perseguidor» nos hacía preguntas desde la excentricación, desde la dislocación del personaje de Johnny, *Rayuela* nos enfrenta a la única forma de comprender el secreto París: entreverlo desde el incendio heracliteano, desde el poeta, con todo lo que ello presupone en cuanto a formas primordiales previas a una lógica racional, sin máscara, viaje al origen, a lo axial. Sólo así es posible participar de la esencia de la ciudad, porque en ese momento, la poesía de Cortázar y la de París son, ya, una sola llama. En este sentido, el «no puede ser que seamos dos» (Cortázar, 1969a: II, 148) del citado poema de Cortázar en *Último round*, es el equivalente del «no puede ser que estemos aquí para no poder ser» (Cortázar, 1963: 71) de Oliveira en *Rayuela*.

Una vez comprobada la fugacidad de la revelación, el perseguidor tiene que elegir entre rendirse y sumergirse en la nada, en la no-acción y la imposibilidad del diálogo, o seguir persiguiendo el pasaje a la ciudad secreta (la Maga), arriesgándose en una nueva idea del amor. En este sentido, una de las conclusiones más firmes que extraemos es la continuidad del desafío al laberinto: es decir que, el giro que comenzó en «El perseguidor» continúa su desarrollo en *Rayuela*, y aunque Oliveira queda suspendido entre las dos elecciones (recordemos la escena final, cuando Oliveira está en la ventana, considerando el suicidio y a la vez el amor de sus amigos), Cortázar aclararía, más tarde, en una entrevista, que no opta por eliminarse: «Él no salta, no, no, yo estoy seguro de que él no se tiró [...] Oliveira no se suicida» (Picon Garfield, 1991: 781), pues no puede matarse una vez que ha percibido la sinceridad del amor de Talita y Manú. Así, la apuesta de Cortázar por la lucha es evidente, ésta se encuentra en un estado de llama que busca su forma definitiva en la luz atemporal en la que pueda iluminar la antropofanía.

De este modo, como vemos, la utopía de Cortázar, su identidad, su teoría poética y sus conceptos del amor y del ser, se van desarrollando y definiendo a través de esta dialéctica conformada a partir de la influencia de la ciudad París y que tiene su síntesis final en ella.

Las dos caras del desdoble de la ciudad: laberinto de tiempo inaccesible o ciudad secreta atemporal (la nada o el todo, la pared o el pasaje) están representadas de forma nítida en *62/Modelo*

---

<sup>4</sup> Para una formulación extensa de este concepto, vid. bibliografía: Levinas (1987), específicamente el capítulo cuarto, donde hallamos la cita «yo soy tú cuando yo soy yo» (163).

*para armar* (1968), libro experimental de Cortázar en el que vemos cómo en torno a la ciudad se compone la trama a través de una dialéctica continua materia-antimateria traducida en una confrontación de elementos de apertura y de cerrazón y en la ambigüedad de un mismo elemento que puede representar las dos cosas. De este modo, desde la zona (el intento de acceso a la ciudad, intento de relatarla y de desvelar su misterio) se van definiendo las dos caras de la moneda hueco pasaje y el hueco no atravesable.

Esta potencialidad del todo o nada en la ciudad de París se hace visible también en el personaje de Hélène (que es su representación), pues hemos de tener en cuenta que en esta novela Cortázar accede al plano de las coordenadas en el que es más importante la cualidad de símbolos de los personajes y la trama que los une que las características humanas. Asimismo es importante el papel del subconsciente (que también presenta una bipolaridad potencial), su unión con la imagen del mandala y por lo tanto también con la ciudad. La exploración de la ciudad sigue siendo, así, la exploración del laberinto interior del paseante o en este caso, del perseguidor.

De este modo, en opinión de Yurkievich,

[...] con la ciudad puede vincularse cualquier lugar, objeto o circunstancia, la ciudad puede extenderse por doquier, librar en un inesperado momento su acceso; la ciudad es cambiante, metamórfica, es un lugar mental, pertenece al teatro de la memoria; es estación mnemónica, afloramiento al campo de la conciencia de un vivir reprimido que ella no puede entender, que sólo atina a entrever imaginariamente a través de sus metamorfosis simbólicas; a la ciudad se entra por la noche [...] Ella contiene los paradigmas personales de una experiencia del espacio interiorizado, canal que la corta, pontones y tranvías que la cruzan, mercado con portales y con tiendas de frutas, hotel con verandas, siniestros ascensores, retretes sucios donde la cita es perro y no se da, etc. (1994: 198).

La ciudad no es sólo un espacio interiorizado, es también la proyección del interior del paseante o del perseguidor hacia un exterior cuyos elementos han sido dotados de simbolismo, y en cuyo espacio poetizado, todo se vuelve «paisaje existencial, todo puede transmutarse en la ciudad»(Yurkievich, 1994: 202). Por eso,

[...] la topología urbana de 62 es, en última instancia, la figuración de un espacio interior, no de objetos sino de reflejos, de espectros, de sombras, donde los signos difusos, los significantes díscolos entablan por recóndita afinidad sus concatenaciones íntimas (197).

Es resaltable, asimismo, el desarrollo de la actitud subversiva de los personajes Ochs (fabricante de las muñecas con sorpresa) y Marrast (escultor que invierte los cánones tradicionales en todos los sentidos, con su escultura y sus llamativas acciones) como una evolución frente a *Rayuela*, pues este hecho nos muestra que a Cortázar le interesa cada vez más la implicación en la práctica, en el contexto social.

La segunda ósmosis de Cortázar viene definida por su contacto con la revolución cubana en 1963. El influjo es notable, tanto en algunos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* como en su sucesor, *Último round*, donde se hace mucho más obvia. Esta experiencia marca un giro de Cortázar hacia el compromiso que se perfilará en su plenitud en mayo del 68. Debemos señalar aquí que, si bien empleamos el término utopía para definir la imagen que Cortázar se conforma de la revolución en

Cuba, le añadiremos a esta idea un calificativo más específico para el mayo parisino del 68 puesto que, al hallarse este movimiento revolucionario en estrecho vínculo con las teorías de Cortázar, podemos emplear el término, ya utilizado, que el propio Cortázar inventó: antropofanía, para denominar una revolución que llevaba a la calle, nítidamente muchos de sus preceptos.

Con objeto de entender mejor el fenómeno que se produce en *Último round*, es importante tener presente el concepto de almanaque en Cortázar y su relación con el juego materia-antimateria, la creación de la fisura y la conformación del pasaje a partir de la dislocación provocada por los elementos del conjunto.

Como observa Riobó, en su estudio sobre los libros almanaque de Cortázar, tanto *La vuelta al día en ochenta mundos* como *Último round* comparten con el almanaque el hecho de constituirse a partir de textos de muy diversa índole e intención, reunidos en torno a un ciclo temporal (Riobó, 2007: 145).

El primer *round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, es el primer libro almanaque de Cortázar en el que no nos detendremos más que lo necesario para fijarnos en las tres claves fundamentales que nos ofrece el libro y que están relacionadas con la teoría poética de Cortázar y con su proceso hacia la implicación social: tales puntos vienen definidos por seis apartados: por un lado, «Del sentimiento de no estar del todo», que nos habla de la excentricación, clave para entender la poética cortazariana, «Casilla del camaleón», ensayo sobre la figura del poeta como una entidad permeable capaz de participar de distintas esencias, contraria a lo uniforme o a lo cerrado, y «Morelliana siempre» que nos indica un avance en la teoría poética de Cortázar hacia un pasaje a través del amor no considerado como posesión sino como participación poética en la esencia:

[...] yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama (Cortázar, 1969a: II, 183).

Por otro lado, textos como «La vuelta al día en el tercer mundo» (denuncia de la miseria en la que vive buena parte del planeta), nos ayudan a observar una mayor implicación crítica de Cortázar manifestada en la permeabilidad que su obra adquiere con respecto a los hechos de su actualidad.

Sin embargo no será hasta la escritura del segundo almanaque cuando se hagan evidentes las pruebas de la implicación del escritor en su contexto social y de la influencia de la revolución cubana que se hace visible no sólo en la ideología y literatura de Cortázar sino en su admiración hacia la figura del Che como expresión del espíritu inconformista del que hablara en su *Teoría del túnel*, es decir, como encarnación guerrillera del poetista. Y sobre todo se harán evidentes la definición de su propia utopía y de la aplicación de esta a la práctica, pues el paso a la acción ya no se limita al papel sino que también se traslada a la realidad del 68.

Los principales textos del libro pueden dividirse en categorías según muestren el surrealismo unido al existencialismo, la excentricación, la necesidad de incendio o de regeneración, o la denuncia crítica de aspectos rígidos y artificiales de la sociedad o del individuo hasta llegar al texto central (que

reúne todos los factores mencionados y re-define el amor en el apartado del libro, «Noticias del mes de Mayo»).

En el texto «Cristal con una rosa dentro», de *Último round*, Cortázar habla de «una atención dirigida desde, o a través, incluso hacia ese plano profundo» (1969a: II, 127) gracias a la cual, la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos crea instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora:

[...] en ese instante fulgurante e irrepetible, la entrevisión de otra realidad en la que eso que era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación (1969a: II, 128).

Como defiende Guigon: «el acoplamiento de dos o más figuras visuales contradictorias, o en vilo, o exageradamente distantes, abre, por el circuito metafórico, una brecha donde se inicia una especie de historia» (1998: 133)

Teniendo esto en cuenta, volvamos a revisar el texto «Así se empieza», con el que Cortázar inicia su vuelta al día. En él, explica la génesis de su primer libro almanaque a partir de una experiencia jazzística:

A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg [...] Ahora Lester escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que, frente al caos santafesino del adversario de esa noche, armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquives, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas. Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libero del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palíndromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda. Fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera (1967: I, 7).

En este texto, que funciona a modo de declaración de intenciones, podemos observar, en primer lugar, el vínculo de *La vuelta al día* con *Último round*, establecido a través de la metáfora del boxeador como creador de huecos, evocador de materia desde la antimateria, abridor de espacios contra el cangrejo de lo quitinoso y lo cerrado.

Por otro lado, están presentes la idea de metamorfosis y el anhelo de hacer que perdure una revelación fugaz. La evocación a partir de una previa descomposición, llevaría, a su vez, a una síntesis distinta de la materia contemplada en un primer momento, que prefiguraría la entrevisión.

Como explica Guigon,

[...] el *collage* no puede ser otra cosa que el instante suspendido de una dispersión, un momento de orden en un proceso de construcción y deconstrucción. El artista corta, manipula el espacio mismo, talla, saca muestras de lo «unido», que es, en este momento, su espacio mental y el espacio del mundo. El ensamblaje que hace a continuación de esas formas de espacio es algo nunca visto, incluso si, una vez hecho, se incorpora al arte, a la representación: es la unión por fin realizada de la vista y de la visión, del pensamiento y de la realidad. Sin duda, este juego polisémico de combinaciones, es ciego de toda imagen y estaba ya en el corazón de la concepción tradicional de la mimesis, fundada sobre una doble apropiación de fragmentos tomados, por un lado, de la naturaleza y, por otro, del pasado del arte (1998: 131).

Ejemplo de ello, *Último round* introduce cambios relevantes con respecto a su antecesor, *La vuelta al día*, que vienen dados por la ósmosis con el contexto, y por la definición de un trayecto personal en el que nos centraremos después. Ello hace que el nivel de crítica e ironía sobre el absurdo de la realidad, y la carga de denuncia social –cuyo punto culminante está en la inclusión del *collage* sobre mayo del 68– sean mucho mayores.

Tanto en la tapa como en el reverso del libro figuran pequeños artículos que, por distintos motivos, han llamado la atención del autor y con los que éste pretende sorprender al lector, hacerle pensar, hacerle reaccionar, lograr que abra esa cortina invisible pero infinitamente pesada que es la rutina de lo establecido, para que penetre en el otro lado.

Según afirma Fernández-Braso: «en *Último Round* se encuentra un desorden bien organizado, un desorden eficaz para que el lector reciba el impacto ideado por su creador» (1970: 694). En este sentido, hablando de la labor de creación de *Último round*, Cortázar, en una carta escrita en septiembre de 1969, confiesa:

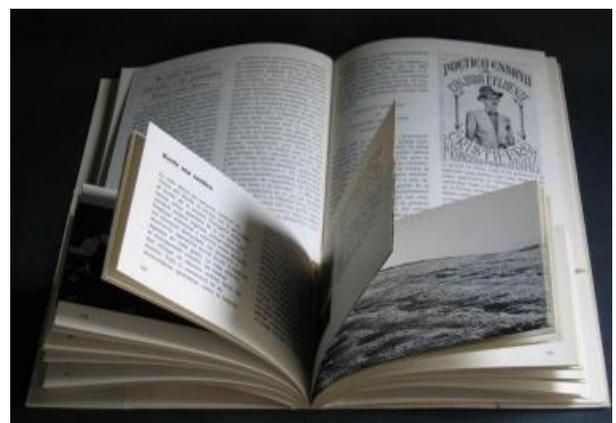
Quando uno mira simplemente un libro ilustrado no se imagina lo que representa como esfuerzo de ajuste, de búsqueda de ritmos y equilibrios, para no hablar de la corrección de pruebas, siempre llena de emboscadas para el que, por ser «el padre de la criatura», tiene tendencia a fijarse en el sentido más que en las palabras como objetos tipográficos [...] Personalmente mi impresión es que merecía la pena publicarlo en forma de libro-objeto (Cortázar, 2000: 1359-1360).

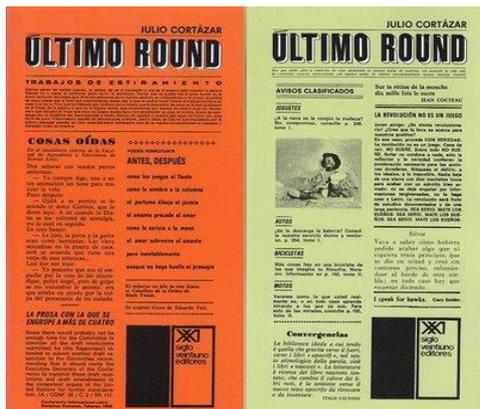
Esta consideración del libro como objeto elaborado, nos devuelve a la concepción surrealista, pues, en palabras de Béhar: «rebeldes ante la excesiva industrialización de las obras espirituales, los surrealistas hacen del libro un objeto que produce placer al tocarlo» (1981: 339).

En opinión de Mac-Millan, se trata de un libro «revolucionario primeramente en cuanto a su presentación técnica, es decir, formato, tipografía, presencia de imágenes, etc., este hecho apunta a la suspensión de una lectura sucesiva y obliga al lector a una apertura hacia nuevos procesos mentales» (2005: 50).

En este sentido, este tipo de portada-despertador, como veremos, se halla en estrecha relación con el diseño de los periódicos estudiantiles y con el formato de los juegos que los estudiantes realizaban en las calles en el mes de mayo del 68, pues es, sobre todo, una alusión a la obra abierta o en proceso, al permanente juego-batalla contra el tiempo. Un juego que permite múltiples combinaciones, para que la obra en proceso se actualice a través de la integración dinámica de las partes.

Esta movilidad relacional, como la denomina Yurkievich, es visible, sobre todo, en el recurso del guillotinado: como sabemos, la primera edición del libro queda dividida en dos partes: piso de arriba (70% del largo total de la página) y piso de abajo (30% del largo total de la página).





De este modo, el libro parece compuesto de ventanas de papel que lo acercan al concepto de *livre battante* o libro de puertas abiertas, del que hablábamos. Este diseño permite la lectura aleatoria de las dos plantas por separado, o bien, la lectura en zig-zag.

La segunda edición elimina este guillotinado y divide el libro en dos tomos en los que la movilidad se procura a través de recursos como la disposición de ciertos textos en forma transversal, o la alternancia de la verticalidad y la horizontalidad que se adaptan a la «vertiginosa presencia

convergente de lo heterogéneo» (Cortázar, 1969a: I, 38) reproducida en los contenidos a diferentes escalas.

En *Último round* se mezclan cuentos («Silvia», «El viaje», «Siestas»), aproximaciones al cine de Resnais y a la poesía de Mallarmé, a la grafología y a la figura de Salvador Dalí, textos lúdicos como «Patio de tarde», referencias autobiográficas, como «Uno de tantos días en Saignon», poemas y reflexiones («Del cuento breve y sus alrededores», «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano» o «Cristal con una rosa dentro»), crítica explícita o soterrada en «Mal de muchos», «De cara al ajo», «Descripción de un combate», «Turismo aconsejable», o «No te dejes».

Todos los textos de *Último round* funcionan como activos despertantes y configuran las diferentes fases de progreso espiritual del mandala que es *Último round*, pues cada uno de estos textos dinamita una barrera diferente, propone una subversión de fondos y formas y supone una re-visión, un *round* en el camino hacia un centro en el que la tercera ósmosis resume y condensa a las demás.

Podemos decir, en síntesis, que los cinco giros de los que hablábamos, visibles en la trayectoria literaria y vital de Cortázar, se hacen patentes en *Último round* ya en su forma definitiva y más nítidamente que en cualquiera de sus libros anteriores.

Así, el paso de la escritura de Cortázar de un plano esteticista al claramente ontológico se nos revela no sólo en el contenido de los textos sino que es reconocido y reivindicado por el propio autor en el ensayo «Sobre la situación del intelectual latinoamericano». En este texto hace evidente también la definición de su utopía poética (antropofanía) de carácter existencialista y surrealista que toma forma en la práctica a través del modelo político que para Cortázar mejor puede adaptarse a sus preceptos, el socialismo. También queda definida, así, su identidad como escritor que cree en la literatura revolucionaria y en la intervención en su contexto social para lograr la plena realización del ser en todos los terrenos.

Ello se confirma y cobra relevancia y nitidez en el texto centro del mandala: «Noticias del mes de Mayo», donde veremos que la poética de Cortázar ha tomado cuerpo también fuera del campo teórico, se ha unido a la práctica de la poesía en las calles, por esto mismo, su postura ya no es pasiva sino activa, ya que el perseguidor Oliveira ha dado lugar a otros perseguidores: los poetistas del 68.

La cúspide de la doble batalla surrealista-existencialista que Cortázar propusiera en su *Teoría del túnel*, y cuya poesía comparten el libro y las calles de París, queda inmortalizada así en este capítulo central consagrado a mayo del 68.

Cortázar define este texto como un «*collage* de recuerdos» (1969a: I, 88) a los que sigue una afirmación rotunda en forma de grafiti: «el sueño es la realidad». El apartado alterna una mayoría de textos horizontales con algunos colocados en vertical, y no sigue un orden determinado. El escritor intercala frases escritas por los estudiantes en los muros de la Sorbona y Nanterre con textos y poemas de su pluma, inspirados por dichas frases, pero, antes de que el lector se aventure a leerlos, por si fuera uno de esos «malos entendedores», le aclara que «este *collage* de recuerdos, igual que lo que cuentan, son obra anónima: la lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre» (1969a: I, 88).

«Somos realistas, compañero, vamos de la mano del sueño a la vigilia» (98), afirma Cortázar, reiterando así la *coincidentia oppositorum* latente en las frases de los estudiantes. La imaginación es el arma porque, como ya dijera Cortázar en *Rayuela*, «nuestra verdad posible tiene que ser invención» (1963: 439) Y lo es desde la llamada surrealista que concibe el deseo como único resorte del mundo y el único rigor que el hombre debe conocer.

El grafiti «Mis deseos son la realidad», escrito en un muro de Nanterre, inspira este significativo poema de Cortázar:

Es el tiempo de arrase, la batida  
contra el falso Museo de la Especie  
aquí están las noticias  
Mayo 68, Mayo 68  
el poema del día, la efímera bengala recurrente  
ardiendo en Francia y Alemania  
en Río, en Buenos Aires, en Lima y en Santiago  
los estudiantes al asalto  
en Praga y en Milán, en Zurich y en Marsella  
los estudiantes llenos de palomas de pólvora  
los estudiantes que alzan con sus manos desnudas  
los pavimentos de cemento y estadística  
para apedrear la Gran Costumbre  
y en la ordenada cibernética  
abrir de par en par ventanas como senos (1969a: I, 91).

A este respecto, encontramos un interesante párrafo en el ensayo de Cortázar, «El hombre de hoy y el hombre nuevo», incluido en su *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*:

[...] la auténtica realidad es mucho más que el contexto sociohistórico y político, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir, el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el homo sapiens y el homo faber y el homo ludens, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todo los ángulos [...] que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, más hombres, a los griegos (Cortázar, 2006: VI, 415).

Cortázar nos dice que, para realizar la utopía del hombre nuevo, hace falta, en efecto, creer seriamente en nuestro sueño. Sirva como nítido ejemplo el ensayo «De cómo la realidad está en los

sueños», escrito en 1979, en el que Cortázar defiende el sueño de una unión latinoamericana basada en la comprensión que sustituiría al atrincheramiento «en fronteras belicosas y en slogans chovinistas». (2006: VI, 625).

Asegura que prefiere ser recordado como «utopista ingenuo» antes que como «uno de los precursores de un infierno fascista y tecnológico» (2006: VI, 626). A lo que añade: «siempre habrá alguien allá para recomenzar el camino hacia la realidad final del sueño» (626). Y finalmente afirma:

[...] como Martin Luther King, no vacilo en decir: soñé un sueño y tampoco vacilo en contarlo como acabo de hacerlo. Es simple y definitivo: creo en mi sueño. Creo que mi sueño será una realidad. Creo que el sueño de Simón Bolívar es históricamente mucho más real (por justo, por inteligente, por lógico, por útil, por cómodo, por práctico) que la falsa compartimentación de nuestro ajedrez de suicidas (626).

El sueño, nos dice Cortázar, es mucho más real que una realidad que se ha convertido en absurdo juego: «¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?» (1969a: II, 266), le pregunta a su amigo Fernández Retamar desde *Último round*. Porque, en su opinión, la sociedad admite y potencia un juego mecánico, «diabólico»<sup>5</sup>, en cuanto que se perpetúa en su falta de sentido y de trascendencia.

Frente al avance de lo mecánico, la poesía rechaza todo cascarón falso para volver a su esencia, ha dejado de ser la «gallinita cumplidora» (Cortázar, 1969a: I, 99) para estar viva, cumpliendo así el precepto artaudiano de que cada hombre sea una antorcha de poesía. Los estudiantes escriben en los muros de París que «la poesía está en la calle»<sup>6</sup> (1969a: I, 107) y le inspiran a Cortázar poemas como el siguiente:

Escucha, amor, escucha el rumor de la calle,  
Eso es hoy el poema, eso es hoy el amor.  
El ritmo, una vez más, es el solo pasaje:  
Rodin, Uccello, Cohn-Bendit, Nanterre,  
la voz de Elena Burke y de Catherine Sauvage,  
la primera barricada al alba en el Boul'Mich'  
el café que se bebe entre dos manifiestos,  
a veces la ternura, **Écoute, camarade...**  
el zarpazo, **Dis-donc, ils se foutent de nos gueules!**  
y Saint-John Perse y Vargas Llosa y Losey  
entre Thelonius Monk y José Antonio Méndez,  
el ritmo de la noche en la voz de Marcase,  
el rumor de la calle, Lévi-Strauss, Evtuchenko,  
los nombres del amor cambian como los días,  
hoy es Jean-Luc Godard y mañana Polanski,  
los estudiantes corren al asalto del tiempo  
bajo las cachiporras de las bestias de cuero,  
y nada puede contra tu ritmo de trigales  
y nada puede contra tu sonrisa, oh mi amor,  
que aniquila jugando las bombas lacrimógenas! (1969a: I, 107).

<sup>5</sup> Cortázar utiliza el adjetivo «diabólico» para denunciar las máscaras que ocultan un proceso mecánico de vampirización. Por ejemplo, durante su entrevista a *Life en español*, en su crítica de «la colonización cultural» del capitalismo norteamericano, califica de diabólico el «aprovechamiento de las buenas voluntades» que hace éste de aquellos que creen en la difusión de la cultura (Cortázar, 2010: 227).

<sup>6</sup> Cortázar indica, bajo la frase, el nombre de la calle en la que fotografió el grafiti: «rue Rotrou».

El ritmo, el *swing* poético axial es, una vez más, el único pasaje: «Acaso en último término una ciudad sólo se deja aprehender por el ritmo» (Andrade y Cortázar, 1982: 5) escribirá Cortázar en 1982 en su texto para *París, ritmos de una ciudad*.

La gran zambullida de Cortázar en mayo del 68 tendría lugar primero en la práctica para ser trasladada después al papel de *Último round*, tal como el escritor confiesa en una carta a su amigo Lezama Lima:

Cuando volví de la India y el Irán, aterricé en un París fabuloso, entre barricadas y manifestaciones estudiantiles, en plena poesía callejera. Ya sabes que desde hace algunos años mi tarea de escritor se refleja también en una actividad que sería jactancioso llamar revolucionaria pero que en todo caso aspira a serlo. Tuve tareas que llevar a cabo, misiones que cumplir, y además aquello era demasiado maravilloso como para no zambullirse hasta el cuello en esa increíble presencia de la imaginación en libertad. (He escrito un texto, una especie de *collage*, donde recojo y traduzco algunas de las maravillosas inscripciones anónimas estampadas por estudiantes y obreros en la Sorbona, en el Odéon, en los muros de las calles (Cortázar, 2000: 1249, vol. II).

Cortázar vivió el mes de mayo «sin dormir, andando kilómetros porque no había gasolina ni transportes públicos, metido en manifestaciones, barricadas, polémicas y diálogos con estudiantes y obreros» (2000: 1249).

El grito de la imaginación al poder despierta el entusiasmo de amplios sectores populares y, como recuerda Goloboff, también el de los intelectuales que «creen posible cumplir el mandato de Rimbaud, ser realistas, reclamar lo imposible» (Goloboff, 1998: 189).

Este reclamo se convierte, afirma Goloboff, en «una consigna que unirá poesía y realidad en un grado hasta entonces pocas veces alcanzado» (1998: 189). De este modo, «el surrealismo, hecho carne ahora, hasta inconscientemente, en numerosos jóvenes, parece estar ganando la partida» (189). Cortázar no podía dejar de escuchar el *swing* de este estallido cronópico:

Cortázar, con los poros ya abiertos para este tipo de llamado de la calle, especialmente si agrupa tantas de sus afinidades, se incorpora fervientemente al movimiento [...] participa en un momento de iluminación colectiva de los más importantes del siglo y que marcará sin duda sus futuros pasos (189).

Cortázar se vuelca en la creación del nuevo código que pretende inventar una estructura abierta sobre la estructura cerrada, y lo hace, no sólo en las páginas de su libro, sino también con el apoyo a la insurgencia en las calles. Muchos autores sostienen que el escritor estuvo presente en la ocupación de la Casa de Argentina: «Cuando los estudiantes rioplatenses ocuparon la casa de la argentina en la ciudad universitaria de París, Cortázar estuvo con ellos» (1996: 155), asegura Shafer.

Tal vez por actuaciones como esta, en una carta escrita a Graciela de Sola en 1971, Cortázar confesaría: «mi situación en Francia, después de mayo del 68 y otras cosas, me obliga a pedir la naturalización para hacer frente a contingencias que podrían ser graves» (Cortázar, 2000: 1469, vol. III).

Por otro lado, en cuanto a la participación creativa, el escritor Carlos Fuentes nos ofrece, en su libro *Los 68*, el siguiente dato:

En el mismo lugar donde comienza *Rayuela*, en el pasaje que conduce de la Rue de Seine al Quai de Conti, donde Oliveira buscaba a la Maga, hay ahora un cartel en azul y negro con un dibujo en blancos

punzantes de Julio Silva y un texto de Julio Cortázar: «Ustedes son las guerrillas contra la muerte climatizada que quieren vendernos con el nombre de porvenir» (Fuentes, 2005: 38).

Tomás Eloy Martínez, amigo de Cortázar, recuerda así los últimos días de mayo en París y su encuentro con el escritor:

La efervescencia de los disturbios estudiantiles y de las huelgas de la fábrica Renault seguía tan viva como el polen de la primavera. Los cercos de hierro alrededor de los castaños, en el boulevard Saint-Germain, estaban arrancados o torcidos; en algunas calles aún se veían los adoquines levantados, y los estudiantes seguían predicando su odio contra Charles de Gaulle y el primer ministro Georges Pompidou en las incendiarias tertulias de los cafés. [...] Anoté los grafiti que más me impresionaron y, cuando me crucé por casualidad en la rue Jacob con Julio Cortázar, vi que él también los había registrado en una libreta. [...] Cortázar tenía una cita con unos amigos en el café Deux Magots y lo acompañé hasta allí. Cinco años antes, cuando lo conocí, su obsesión eran las utopías individuales y las rarezas que sucedían en los márgenes de la realidad. Ahora no: lo desvelaban las utopías colectivas, la fe en un mundo regido por la justicia y la igualdad entre los seres humanos. «El futuro está al alcance de la mano –me dijo–. Por fin empezamos a vivir en un estado de revolución permanente» (Martínez, 1998).

Este testimonio muestra claramente la transformación del concepto de compromiso de Cortázar y la definición de su utopía como «revolución permanente» que se traduce en una situación de apertura y mutación continua, antropofanía lejana a lo quitinoso. En la misma línea, hemos de concederle gran relevancia a la observación de Vargas Llosa sobre el cambio que mayo del 68 produjo en el escritor:

A finales de los sesenta, Cortázar protagonizó una de esas transformaciones que, como lo diría él, sólo-ocurren-en-la-literatura. También en esto fue Julio un imprevisible cronopio. El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de *Axolotl*, ocurrió, según la versión oficial —que él mismo consagró— en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces, en esos días tumultuosos, en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar la imaginación al poder. Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifestaciones y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte (Vargas Llosa, 1998: 21).

En efecto, Cortázar procederá, en ese clímax de su proceso existencial, marcado por el convulso mes de mayo del 68, a la tercera ósmosis, la que determinará el giro definitivo en su literatura y en su vida, junto a unos compañeros que comparten muchas de las características de la figura del poeta, propuesta en su *Teoría del túnel*, tales como la necesidad de crear fracturas en la lucha contra el metafórico hormigón que se traduce en el combate contra todo aquello que sea «letra muerta» y que carezca de un sentido humano.

En esta línea, la contestación, el antiimperialismo, la invención de un código poético sobre el código tradicional que convierte la ciudad laberinto de tiempo en una antropofanía atemporal, se abren camino de una forma dinámica a través de la comunicación lúdica, el estallido del amor y del humor en las calles, y la propuesta de la creación frente al mecanicismo.

Toda esta eclosión de una poética en las calles cuyos fundamentos son idénticos a los que propone Cortázar en su *Teoría del túnel*, será observada por el escritor como una fugaz edad de oro:

Yo vi la edad de oro, la sentí brotar en la ciudad como un tigre de espigas, la edad de oro no era en absoluto de oro, ni siquiera era una edad: relámpago entre dos nubes de petróleo, caricia de unos pocos días entre pasado y futuro, yo vi la ciudad de oro, se llamaba París en mayo, no era la edad de oro pero ardía y brillaba, en cada esquina se buscaban las manos, se abrían las sonrisas, se discutían los quehaceres, se

mataban dragones escolásticos, se dibujaba una silueta humana, algo nacía hacia el encuentro, algo cantaba desde nuevas gargantas para nuevas memorias (1969a: I, 115).

Se trata de una ciudad renacida como cristalización de la poesía de Cortázar en el papel y la de París en sus jóvenes. Y ¿no tiene que ver esta actitud regeneradora con el incendio planteado en *Rayuela*? ¿Podríamos entender la actitud poetista como la del fénix que lleva a cabo, a través de la poesía, el amoricidio posible de Oliveira? Como respuesta a esta pregunta, Cortázar le dedica a estos jóvenes que el juzga transformados en puentes hacia el hombre nuevo, un texto que completa el *collage* de mayo: «Homenaje a una torre de fuego»:

Nadie les ha enseñado a hacer lo que están haciendo; nadie le enseña al árbol la forma de dar sus hojas y sus frutos. No se han dejado utilizar, como tantas veces en otros tiempos, a manera de cabezas de puente o pavos de la boda; hoy están solos frente a una realidad resquebrajada, son una inmensa muchedumbre que no acepta ya reajustarse para ingresar ventajosamente en ese mundo que se da a llamar moderno, que no acepta que ese mundo los recupere con la hipócrita reconciliación paternal frente a los hijos pródigos. Algo como una fuente de pura vida, algo como un inmenso amor enfurecido se ha alzado por encima de los inconformismos a medias, en la torre de mando de las tecnocracias, en la fría soberbia de los planes históricos, de las dialécticas esclerosadas. No es el momento de explicar o de calificar esta rebelión contra todos los esquemas prefijados; su sola existencia aquí y en tantos otros países del mundo, la forma incontenible en que se manifiesta bastan y sobran como prueba de su validez y su verdad. Nada piden los estudiantes que no sea, de alguna manera, una nueva definición del hombre y la sociedad, del hombre en la sociedad; y lo piden en la única forma en que es posible pedirlo en este momento, sin reivindicaciones parciales, sin nuevos esquemas que pretendan sustituir a los vigentes. Lo piden con una entrega total de su persona, con el gesto elemental e incuestionable de salir a la calle y gritar contra la maquinaria aplastante de un orden desvitalizado y anacrónico. Los estudiantes están haciendo el amor con el único mundo que aman y que los ama; su rebelión es el abrazo primordial, el encuentro en lo más alto de las pulsiones vitales (1969a: I, 194-195).

Con este texto de *Último round*, Cortázar realiza una asimilación de los dos movimientos en uno solo que es, en realidad, mundial: la Francia estudiantil y obrera, la Latinoamérica sometida, ambos rechazando lo que consideran «una vida que es sólo una guerra por la existencia» (Cohn-Bendit, 2008: 70), ambos gritos cristalizados en la ciudad poesía, la París desvelada, la ciudad que se muestra al fin desnuda en la poesía escrita sobre sus muros.

Cortázar no descubre París sino cuando se entrega a su poesía, a su latido más profundo, entonces el *swing* axial del corazón de la ciudad y el suyo marcan un solo *off-beat*; y sólo entonces, se alcanza el derecho de ciudad de una forma espontánea.

Tal como Cortázar defiende en su texto «Morelliana siempre», la llave aparece, no en el momento en que se intenta penetrar en la otra mirada para apropiarse de su secreto derecho de tierra, sino en el momento en que se aprende a sentir el amor que emana de ella y a mirar en la misma dirección. Alfredo Saldaña nos habla de esta revelación poética:

El poeta mira y sólo cuando por fin logra ver se da cuenta del prodigio: la mirada le revela un mundo otro, distinto, secreto, ajeno al mundo que creía único; experimenta entonces una sensación de vértigo que difícilmente puede controlar: el latigazo de la belleza golpea con violencia las pupilas de sus ojos extrañados [...] El poeta mira, ve y al fin cree (Saldaña, 2003: 119).

Así, Cortázar, (que desempeña el papel de perseguidor ya sin alter ego, ya unido a su propio desdoble), adquiere derecho de ciudad: el poeta se une con su canto en el centro del mandala, sin

pretenderlo, de un modo lúdico y espontáneo, ya que este encuentro se produce, al mismo tiempo, consigo mismo, con su propia unidad en el estrato atemporal.

En la concepción del amor subyacente en los poemas de «Noticias del mes de mayo» y en «Homenaje a una torre de fuego», podremos observar el trazo final del último de los giros: el amor en las calles le inspira a Cortázar un amoricidio en el papel. Es decir, el perseguidor supera la etapa de la posesión del ser amado para llegar a la participación poética verdadera.

Esa antropofanía fugaz y eterna que Cortázar define como edad de oro, marcará su obra y sus actos definitivamente. Así lo veremos en textos posteriores a *Último round* como *Prosa del observatorio* (1971) donde el escritor vuelve a hablar de su concepción de la utopía y del hombre nuevo (antropofanía), o en *Ritmos de una ciudad* en el que desgrana los diferentes prismas de un París que ya se había desnudado para él.

No nos detendremos, sin embargo, en el análisis de ningún texto posterior a *Último round*, puesto que este artículo ha realizado un recorrido sintético muy definido por los cuatro libros que tejen la unión de la poesía de Cortázar con París a través de sus tres ósmosis hasta llegar a un centro culminante que actúa como pasaje. Así pues, se puede considerar que hemos recorrido el mandala conformado por estos cuatro libros de Cortázar que son sus fases de progreso espiritual hasta llegar a su centro en *Último round* que conforma también un mandala en el conjunto de sus textos. Este proceso concluye, pues, en el apartado central de *Último round*, «Noticias del mes de Mayo» en el que a través del collage, la poética de Cortázar se une con la de París dando lugar a la cristalización de la ciudad poesía.

### **Un viaje hacia la poesía**

A lo largo de este recorrido por las obras de Cortázar, hemos observado que la influencia de París supone la condición fundamental para el desarrollo y la evolución de los preceptos-túnel que culminan en *Último round*. La poesía de Cortázar, al igual que su identidad y su utopía, se conforma en un proceso marcado por tres ósmosis con París que pueden considerarse también despertares, encuentros, acercamientos a la síntesis, tomas de conciencia.

El primero de estos encuentros (reflejado en «El perseguidor»), parte, como decíamos, de la consciencia de una dislocación, que da paso, asimismo, a la consciencia de una otredad reflejada principalmente en la ciudad, de ahí la búsqueda desafortunada que emprende Oliveira en *Rayuela*.

El culmen de esta búsqueda, acceso a la poesía y por tanto al latido profundo de la ciudad en un espacio atemporal, marca la diferencia entre la utopía esbozada en *Rayuela* y la antropofanía que se refleja en las «Noticias del mes de mayo» de *Último round*.

Así, a diferencia del mandala inabarcable que es la ciudad en 62, la ciudad siempre perseguida, siempre observada de lejos, en *Último round* no existe ningún intento de acceder a este secreto porque todo el libro es un acceso en sí mismo. Cortázar, dejándose llevar por su intuición, en un juego surrealista, traza un recorrido que define su utopía existencialista y surrealista (es decir, poetista), su

identidad, su giro hacia la implicación y hacia el plano ontológico, su concepto del amor y del hombre nuevo.

El apartado «Noticias del mes de Mayo» recoge y condensa todo este proceso: los giros provocados en la trayectoria literaria y vital de Cortázar, determinados por las tres ósmosis. Se trata, por lo tanto, de una cumbre en la obra, vida y poética de Cortázar que se resuelve en ese «instante paradójico que suspende la duración y proyecta al monje budista hacia un presente eterno» (Eliade, 1955: 89) Se produce, entonces, la revelación que no puede darse nunca en un terreno racional sino sólo en el de la intuición poética.

*Último round* es el centro de una metamorfosis –recordemos las palabras de Vargas Llosa sobre la mutación de Cortázar en el 68– que llevaría a Cortázar hacia una literatura en la que la poética se reorienta hacia el terreno social y trata de hacer manifiesta su injusticia, es decir, que Cortázar continúa el desarrollo de aquella lucha hacia la que ya apuntaba su *Teoría del túnel*.

Para Sosnowski, «París 1968, Allende y Pinochet en Chile, Videla y las madres de la Plaza de Mayo en Argentina, la revolución cubana y el triunfo sandinista en Nicaragua», llevaron a Cortázar a incrementar cada vez más su acción política, pero sin abandonar su oficio de escritor: «fiel al oficio de las letras y sin concesión alguna, logró que su obra fuera testimonio de su historia» (Sosnowski, 1994: 21).

Si bien, en ninguno de sus libros posteriores volvería a producirse el juego rayueliano hacia el centro que vemos en *Último round*, Cortázar siguió buscando y buscándose a lo largo de su *Prosa del observatorio*, su *Libro de Manuel*, su *Nicaragua violentamente dulce* o su Argentina de alambradas culturales, pero lo hizo ya con la memoria de haberse encontrado alguna vez (a sí mismo, a la ciudad) en esa edad de oro, ciudad del hombre nuevo, en que se reconoció junto a un grupo de cronopios poetistas que, también en el culmen de su proceso histórico, abrían la ciudad hacia la otra ciudad.

En realidad, el trayecto de Cortázar es un viaje hacia la poesía.

Cortázar se disloca, se excentra, se reconoce como otro y reconoce a la ciudad como otredad, trata de lograr una reconciliación con esa otredad eliminando todo obstáculo, deshaciendo los nudos («la humanidad se equivocó de camino»), incendiando lo establecido (el fuego sordo de *Rayuela* que corre por la rue de la Huchette) en el incendio para después construir.

La dialéctica de *Rayuela* es, pues, el diálogo de Cortázar con esa otredad representada por la ciudad. La travesía del laberinto cobra legitimidad en forma de paso hacia el renacimiento, o, dicho de otro modo, hacia el reconocimiento de la propia identidad.

El diálogo, nos dice constantemente Cortázar, no puede tener lugar desde el campo de lo racional, ha de darse como esa baraja de cartas repentinamente abierta. Así lo añora desde sus primeros textos y lo expresa a través de su teoría poética. En sus escritos previos a *Último round*, Cortázar se acerca a este fin más en la teoría que en la práctica como si aún siguiera perdido, aún flâneur del laberinto, aún Juan (perseguidor) añorando a Hélène (ciudad) desde la zona.

La participación en la esencia de esa otredad ha de darse desde la poesía, pero Cortázar no está inmerso en ese incendio, lo que desde su intuición detecta, su razón lo convierte en intentos de descripción que no trascienden la zona o en fugaces accesos descritos desde sus personajes.

Hace falta el gran salto que Cortázar realiza en *Último round*, donde ya no hay otredad (no hay red, no hay coraza de un alias o *alter ego*, no hay otro París), porque Cortázar habla desde sí mismo, París habla con su verdadera voz, no la de la «Ciudad Estable», ya superada por los poetistas, sino la de la ciudad Maga. Era necesario que estas condiciones se cumplieran para que el acceso fuera pleno. La constelación dibuja su silueta en la ciudad del hombre nuevo que nos es dada desde la participación poética: el poetismo de París, el renacimiento en el amor tras el incendio.

El amor se concibe como una regeneración ya desde *Rayuela*, pero no alcanzará su verdadero sentido hasta «Morelliana siempre» (en *La vuelta al día en ochenta mundos*), no tendrá una clara relación con una utópica acción colectiva hasta la expresión de amor al prójimo en «Sobre la situación del intelectual latinoamericano» y no tendrá una aplicación en la práctica hasta «Noticias del mes de Mayo» y «Homenaje a una torre de fuego», donde el amor se convierte en la necesidad de regenerar el mundo de los poetistas, su revolución en las calles es el grito de amor al mundo que los vio nacer. Esa columna de amor enfurecido derriba los muros y «aniquila jugando las bombas lacrimógenas» (Cortázar, 1969a: I, 107).

El amor en forma de poesía en las calles impele a la acción. Cortázar sólo puede ingresar en la acción cuando ya se ha encontrado a sí mismo, a la ciudad. Y en pleno diálogo, es capaz de mirar desde la poesía de la ciudad y de sus jóvenes, incendiado de su mismo amor, hacia el pasaje abierto a la antropofanía.

Desnudo, sin máscara, el poeta sigue la senda del unicornio que le llevará a la soledad y al dolor ante un mundo que no le entiende, pero, desde ese desgarró, desde esa brecha abierta, el poeta accede al intersticio y «ve» (en lugar de mirar) la esencia de las cosas.

En mayo del 68, una parte de la juventud cruza la línea y se une a esa mirada poética que pretende esculpir una nueva realidad. Viven el culmen de un proceso de unión del surrealismo y el existencialismo que se inicia a finales de los años cincuenta y se desarrolla a lo largo de la década de los sesenta. Podemos decir, por tanto, que Cortázar llegó a París (justamente a finales de los cincuenta) para vivir años fundamentales en la transformación del pensamiento y la sociedad europea. *Último round* es la fusión del escritor con su época, una fusión con un momento histórico de revelación fugaz que, por ello mismo, pasaría a la eternidad.

La inmersión de Cortázar en los ideales y en el movimiento de los días de mayo, su posterior lucha por los derechos humanos, el apoyo a la revolución sandinista, la participación en el tribunal Russel, todo ese conjunto de actuaciones fueron la última lucha de Cortázar, su último *round*. Mayo del 68 y todos los movimientos que ocurrieron simultáneamente en aquellos días, desde San Francisco hasta Praga, fueron también un último *round*.

Años después, en *Ritmos de París*, Cortázar trataría de plasmar la vivencia de esa revelación retratando los diversos prismas de París en el papel, es decir, captar su totalidad, apelando siempre al

momento de la entrevisión: la vuelta al centro latente cuando ya la ciudad le había revelado su instancia secreta.

El latido de ese corazón es recuperado con la melancolía de quien sabe que no podrá retenerlo, pero con el sentimiento de quien ya ha *visto*, y *se ha visto* y sabe que París es parte de él, que puede cumplir las promesas que la ciudad le susurraba años atrás, también desde otras ciudades y otros ritmos, cuando, desde la nebulosa, intentaba atrapar el ovillo:

Por ósmosis, por lentos reflujos, a través de incontables síntesis, ocurre que de tanto anónimo trajinar asoma la excepción, el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente, la arranca al hábito y a la conformidad (D'Amico, Facio y Cortázar, 1968: 68).

Cortázar afirma, en su «Para una poética», que

[...] en las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto) (1954: 284).

Así, el acceso a la cosa esenciada, la cosa misma, se cumple en el encuentro del poeta con su canto. La palabra del poeta es la cosa misma, como diría Juan Ramón Jiménez, creada por su alma nuevamente.

Cortázar creó París desde París.

# TROPELIÁS

## Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1981): «62/ Modelo para armar: novela caleidoscopio», *Revista Iberoamericana*, XLVII, 116-117 (julio-diciembre), pp. 155-163.
- (1987): «Imaginación e historia en Julio Cortázar», en Fernando BURGOS, ed., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, EDI-6.
- (1991) «Rayuela: Estructura», en CORTÁZAR (1963), pp. 629-638.
- ANDRADE, Alecio, y Julio CORTÁZAR (1982): *París: ritmos de una ciudad*. Barcelona, Edhasa.
- BÉHAR, Henri, dir. (1981): *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*. París, Mélusine IV, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT (1969): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- COHN-BENDIT, Daniel (1988): *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Barcelona, Anagrama.
- (2008) *La imaginación al poder. París Mayo 1968*. Buenos Aires: Argonauta.
- CORTÁZAR, Julio (1947): *Teoría del túnel*, en CORTÁZAR (1994), vol. I; tb. en CORTÁZAR (2006).
- (1949): *Los Reyes*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- (1950a): *El examen*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- (1950b): *Diario de Andrés Fava*. Madrid, Alfaguara, 1995.
- (1951): *Bestiario*. Madrid, Alfaguara, 1987.
- (1954): «Para una poética», en CORTÁZAR (1994), vol. II.

- (1959): «El perseguidor», en *Ceremonias*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- (1963): *Rayuela*. Ed. de Julio ORTEGA y Saúl YURKIEVICH. Madrid, Asociación Allca XX – FCE, 1991.
- (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 2007.
- (1968): *62/Modelo para armar*. Madrid, Santillana, 2004.
- (1969a): *Último round*. México, Siglo XXI, 2006.
- (1969b): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, en CORTÁZAR (2006).
- (1970): *Viaje alrededor de una mesa*, en CORTÁZAR (2006).
- (1971): *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen, 1999.
- (1973): *Libro de Manuel*. Madrid, Punto de Lectura, 2004.
- (1979): «De cómo la realidad está en los sueños», en CORTÁZAR (2006).
- (1983): «El intelectual y la política en Hispanoamérica», en CORTÁZAR (1994), vol. III.
- (1984a): *Salvo el crepúsculo*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- (1984b): *Argentina: años de alambradas culturales*, en CORTÁZAR (2006).
- (1994): *Obra crítica*. Ed. de Saúl YURKIEVICH, Jaime ALAZRAKI y Saúl SOSNOWSKI. Madrid, Alfaguara.
- (1998): *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara.
- (2000): *Cartas*. Ed. de Aurora BERNÁRDEZ. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2005): *Obras completas, IV: Poesía y poética*. Ed. de Saúl YURKIEVICH. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2006) *Obras completas, VI: Obra crítica*. Ed. de Saúl YURKIEVICH. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2010): *Papeles inesperados*. Madrid, Punto de Lectura, 2010.
- D'AMICO, Alicia, Sara FACIO y Julio CORTÁZAR (1968): *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana.
- ELIADE, Mircea (1955): *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1974.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1970): «Cortázar: *Último round*», en Joaquín MARCO y Jordi GRACIA, eds., *La llegada de los bárbaros*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- FUENTES, Carlos (2005): *Los 68. París, Praga, México*. Barcelona, Random House Mondadori.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2000): «La teoría del túnel», *Reseña*, pp. 2-5.
- GOLOBOFF, Mario (1998): *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires, Seix Barral.
- GUIGON, Emmanuel (1998): «Anatomía del collage», en Carlos E. PINTO, et al., *Juan Ismael: Antológica*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.
- HARSS, Luis (1966): «Cortázar o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 9ª ed., 1981, pp. 252-300.
- HERRÁEZ, Miguel (2003): *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona, Ronsel.
- HOYOS GÓMEZ Camilo (2010): *La imagen literaria de París*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- JOFFRIN, Laurent (1988): *Mai 68: Histoire des Événements*. París, Seuil.

- KOHUT, Karl (1983): *Escribir en París*. Frankfurt am Main, Klaus Dieter.
- MAC-MILLAN, Mary (2005). *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Frankfurt, Peter Lang.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998): «Tres historias de Mayo», *La Nación*, en [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=96793](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=96793) (última consulta 24-7-2013).
- LABRO, Philippe (1968): *Mai/Juin 68. Ce n'est qu'un debut*. París, Éditions et Publications premières.
- LEVINAS, Emmanuel (1987): *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca, Sígueme.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1991): «Cortázar por Cortázar», en CORTÁZAR (1963), pp. 778-789.
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik.
- RIOBÓ, Victoria (2007): «El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar», en Victoria RIOBÓ, ed., *Borges-Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires, Circeto.
- SALDAÑA, Alfredo (2003): *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*. Zaragoza, Trópica.
- SHAFFER, José P. (1996): *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires, Nuevohacer.
- SITBON, Michel (1988): *La primavera de París. Cronología gráfica de mayo del 68*. Barcelona, Muchnik.
- SOSNOWSKI, Saúl (1973): *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires, Noé.
- (1994): «Introducción», en CORTÁZAR (1994), vol. III.
- VARGAS LLOSA, Mario (1998): «Prólogo», en CORTÁZAR (1998), vol. II.
- YURKIEVICH, Saúl (1991a): «La pujanza insumisa», en CORTÁZAR (1963), pp. 661-674.
- (1991b): «Eros ludens (juego, amor, humor, según *Rayuela*)», en CORTÁZAR (1963), pp. 759-769.
- (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.