

1985

Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar

Susanne Kleinert

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Kleinert, Susanne (Otoño-Primavera 1985) "Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 38. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/38>

This *Escritura Cultural* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

COMUNICACION Y PARTICIPACION: EL CONCEPTO DE CULTURA EN VARIOS TEXTOS DE CORTAZAR

Susanne Kleinert

Para Cortázar la cultura es un intento de comunicarse, de construir puentes. Eso significa para el escritor, que la meta de su texto no se realiza sino en la medida en que logra hacer partícipe al lector. En su ensayo "El escritor y su quehacer en América Latina" muestra Cortázar el problema básico a que se enfrenta un autor que quiere realizar tal concepto en América Latina: *¿qué significa construir un puente cuando no hay nadie al otro lado que pueda leer el texto? El problema es el siguiente: ¿cómo inventar y aplicar nuevas modalidades de contacto que disminuyen cada vez más el enorme hiato que separa al escritor de aquéllos que todavía no pueden ser sus lectores?*¹ La noción tradicional de cultura como suma de bienes culturales no vale en América Latina, en el escenario *de un continente de culturas escamoteadas, de culturas sojuzgadas, de culturas aculturadas, de culturas ridículamente minoritarias y elitistas, de culturas para hombres cultos.*² Para que su producción corresponda a esta heterogeneidad cultural aconseja Cortázar a los autores latinoamericanos servirse de otros medios de comunicación, por ejemplo, la televisión sin por ello caer en la facilidad y hacer concesiones. ¿Es esta toma de conciencia frente a los problemas culturales latinoamericanos resultado del compromiso de Cortázar con las revoluciones cubana y nicaragüense? ¿O es cierto que este problema específico de Latinoamérica está ya implícito en su concepto general de la cultura y la producción literaria?

Varios ensayistas hablan de la heterogeneidad de la cultura latinoamericana. Siguiendo los conceptos martianos Roberto Fernández Retamar por ejemplo la define como "cultura mestiza".³ Sin embargo el problema de la heterogeneidad se puede tratar desde ángulos distintos. En los textos de Carpentier el modelo de una síntesis cultural implica la búsqueda del origen, aunque esta búsqueda sea infructuosa como en *Los*

pasos perdidos. El problema de la identidad está asociado con frecuencia a la idea del descubrimiento de lo autóctono, de lo auténtico. Cortázar por el contrario considera el "telurismo" más bien como falta de una *visión totalizadora de la cultura y de la historia*.⁴ Por eso no busca la perspectiva de liberación en lo arquetípico y lo arcaico sino en el proceso lúdico de revolucionar continuamente los modelos culturales.

Ambas tendencias concuerdan sin embargo en la crítica de los conceptos occidentales de la cultura y de la realidad. Estos les parecen limitados: la cultura occidental pone demasiado de relieve lo racional y reprime las formas de percepción mágica y analógica. Carpentier defiende la realidad de lo maravilloso y de lo mágico en América Latina; Cortázar insiste en el hecho de que lo fantástico no es una proyección subjetiva, sino una realidad en sí que se manifiesta de vez en cuando.⁵ Pero a diferencia de Carpentier evita calificar esta realidad ampliada de típicamente latinoamericana. No entra a definir lo esencialmente latinoamericano, ni siquiera un concepto tan frecuentemente aplicado a la literatura latinoamericana como el de lo "real maravilloso".

Las estructuras tradicionales de pensamiento (para Cortázar la visión aristotélica del mundo) le parecen antes un modo de limitar la realidad que un medio de alcanzar el conocimiento. Estas ponen trabas a una percepción de la "otra realidad". La realidad es para Cortázar un campo abierto de posibilidades e interrelaciones, de "intersticios" que tienen un carácter llamativo y pueden conducir a una participación del receptor.⁶ La percepción de estas interrelaciones se realiza a través de un primer desajuste, del sentimiento de un "hueco" en la realidad cotidiana que se abre permitiendo la percepción de otras posibles analogías. Para dar un ejemplo Cortázar dice que entre tres objetos puede nacer un triángulo de relaciones que conduce a algo nuevo, por ejemplo el significado de un acto ocurrido años antes. El lado fantástico de la realidad permite también la vivencia de acontecimientos y encuentros insólitos que bajo las perspectivas tradicionales de pensamiento sólo podrían calificarse de casualidades. Cortázar define explícitamente estos acontecimientos y analogías como signos:

En la mayoría de los casos, esa erupción de lo desconocido no va más allá de una sensación terriblemente breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad que se nos ofrece pero que nosotros, tristemente, no somos capaces de aprender. En mi caso casi nunca estoy a la altura del mensaje, del signo que esas constelaciones intentan transmitirme; pero su fuerza es tal que jamás pondré en duda la realidad de los mensajes y la única cosa que debo deplorar es mi propia pobreza de medios psíquicos, mi escasa capacidad para penetrar en lo otro.⁷

Añade que el estado en que se perciben estos signos es muy favorable para la actividad literaria, la cual se puede considerar como un intento de poner en práctica la intuición de que existe una significación en estos acontecimientos.

Desde una perspectiva semiótica tradicional estos fenómenos no se podrían considerar como signos, ya que la semiótica tradicional parte de significaciones ya colectivamente establecidas y se concentra en su función informativa, desatendiendo la

participación del receptor y el proceso de producción de nuevos signos. Para Cortázar el mero signo informativo tiene un valor negativo.⁸ Pero el concepto cortazariano del signo como hueco y analogía no coincide tampoco con la posición semiológica de Roland Barthes en *L'empire des signes*, porque si bien Barthes habla del carácter llamativo del vacío, del "vide du signe", a diferencia de Cortázar rechaza la analogía. Barthes sólo admite o el vacío o el proceso infinito de sustitución de los signos, pero no la posibilidad de encontrar estructuras analógicas dentro de la realidad o entre realidad, signo y receptor. La supuesta oposición entre el vacío y la analogía se podría resolver sin embargo, tomando en consideración los fenómenos de participación del receptor. Si – como lo hace Rolf Kloepper – se admiten signos que ante toda codificación del "signifié" logran captar la atención del receptor y movilizan su energía y capacidad imaginativa,⁹ el "hueco" – la falta de significado preciso – y la analogía – que surge del sentimiento de que la "imagen está cargada" –¹⁰ aparecen como los dos polos de un mismo proceso creador de nuevos signos. La analogía entre la realidad, estos signos y el receptor no consistiría en cualidades definibles sino más bien en el mismo estado de "porosidad", como acertadamente lo sugiere la imagen de Cortázar. Como lo describe Cortázar en su propio caso, la participación en estos signos de lo desconocido actúa como motor para acciones subsiguientes, desencadenando sobre todo la actividad literaria.¹¹ Esta, a su vez, conduce, mediante nuevos signos, a una participación del lector, lo que puede traer como resultado la producción de nuevos signos – no necesariamente literarios.

Es importante apuntar que Cortázar no concibe este encuentro entre signos y realidad como un producto de la fantasía sino como una realidad objetiva que no puede ser comprendida empleando parámetros de la psicología o de la lógica. Para describir la realidad utiliza Cortázar frecuentemente la imagen de la esponja. Este estado de "porosidad", de "permeabilidad" que integra al receptor en su potencial más alto de percepción, tiene también connotaciones eróticas: Cortázar habla explícitamente de su "relación erótica" con la realidad.¹² Construir esta relación arbitrariamente significaría sin embargo un monólogo del que el lector quedaría excluido. A fin de llegar al estado de "porosidad" hay que liberarse del hábito del pensamiento esquematizado. Para eso Cortázar propone dos caminos: primero: la destrucción de las normas de pensamiento y percepción, el ataque de la "Gran costumbre", segundo: la regresión a las estructuras de percepción del niño y al juego.¹³ Estos caminos se entrecruzan con frecuencia y forman un conjunto de elementos destructivos y constructivos, que podría considerarse como la intuición de un modelo semiótico para explicar el proceso de producción de nuevos signos. Su interés no se dirige a justificar la validez de un sistema dado de signos, sino a la capacidad creadora, fundamento de los sistemas semióticos.

Transponiendo esta reflexión a la noción de cultura, ésta no se reduce a la biblioteca – como en el caso de Borges –¹⁴ sino que se amplía hasta abarcar tanto al individuo como a la colectividad en su capacidad de crear nuevos signos. La literatura cumple en este proceso una función primaria: *creo que la literatura es uno de los medios que tiene el hombre para potenciarse como tal y aspirar a escalones más altos*,¹⁵ Así no se enfatiza la función mimética de la literatura sino su capacidad de integrar al lector en

el proceso creativo, implicando una democratización del concepto de la cultura: los signos se encuentran literalmente en la calle y no solamente en las bibliotecas. Como en su texto *Fantomas contra los vampiros multinacionales* en el que critica la idea de la cultura por la cultura,¹⁶ Cortázar rechaza también la idea de una autosuficiencia del signo, de un *lenguaje por el lenguaje mismo: El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad.*¹⁷ Cortázar repudia la actitud elitista frente a la cultura, la "seriedad" que cree reconocer en Argentina. En vez de enfrentarse a la inseguridad y la heterogeneidad y de aprovechar las posibilidades que esta situación le ofrece, se refugia el argentino, según Cortázar, en la sacralización de la cultura como un valor en sí, olvidando que la ausencia de un fundamento firme ofrece un campo apropiado para el experimento y el juego.¹⁸

La sacralización de la cultura tiende a establecer un sistema cultural cerrado. Por el contrario las reflexiones de Cortázar tienen un carácter abierto ya que sugieren la posibilidad de una aventura semiótica fuera de los sistemas de signos codificados. Esta visión es además compatible con la toma de conciencia del escritor frente a los problemas políticos y sociales. Según Cortázar la participación del lector no se puede conseguir sin esta responsabilidad:

La razón es simple, porque si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse participe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía.¹⁹

Cortázar sugiere una cadena entre escritor y contexto histórico y entre lector y texto. Aquí la interacción entre autor y lector sirve como argumento que puede resolver la oposición tradicional entre imaginación y compromiso político al mismo tiempo que es capaz de superar la supuesta oposición entre lo fantástico y lo real.

Resumiendo la argumentación precedente consideramos que para Cortázar la experiencia semiótica que forma la base del acto de escribir no está necesariamente asociada a los sistemas de signos ya establecidos. Esta perspectiva de la producción de signos tiene un aspecto liberador y democrático. Por el contrario la visión de la cultura como una suma de bienes culturales tiende a perpetuar el desequilibrio entre cultura dominante y culturas marginadas, ya que implica la idea de que la cultura puede acumularse de igual manera que los bienes materiales.

El concepto de cultura como participación y comunicación se manifiesta de distintas maneras en el cuento "Reunión", en el *Libro de Manuel* y en las reflexiones de Cortázar sobre la política cultural nicaragüense. Estos textos se prestan para asociar su

noción general de cultura con la cuestión particular de la "americanidad", ya que tematizan movimientos revolucionarios latinoamericanos.

En "Reunión" Cortázar describe el desembarco de los castristas en Cuba y su combate hasta el encuentro con el comandante "Luis". El narrador – una transportación literaria de la figura de Che Guevara – establece una analogía entre revolución y arte. Recordando un tema de Mozart asocia la melodía a la impresión óptica de las ramas de un árbol y después el conjunto de estas asociaciones a la revolución: *...también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido.*¹² El arte, igual que la revolución, aparece como una tentativa de establecer un sentido en el caos. La analogía entre arte y revolución tiene como puntos de partida de un lado la obra de arte, del otro la acción guerrillera. Esta analogía se puede pensar en dos direcciones: por un lado tiene la función de legitimar la revolución – la revolución no se interpreta como producto de leyes históricas sino como el deseo de dar sentido al mundo. Por otro lado el arte se amalgama a la revolución y por eso ya no aparece como una esfera separada de la realidad sino como un impulso hacia la acción.

En "Reunión" el concepto de arte toma como punto de partida el producto final (no el proceso de la creación artística) quedando así en el plano de lo convencional. Además el mensaje es quizás demasiado explícito y expresado con recursos convencionales.

El *Libro de Manuel* es un intento de examinar el potencial revolucionario de la política, de la cultura, de la vida cotidiana y de las relaciones eróticas. La obra de arte como producto estético tiene un papel relativamente insignificante. El texto se concentra en el proceso de elaborar nuevos signos contra la "Gran Costumbre". Es un intento de esbozar las posibilidades semióticas poniéndolas en función de una transformación que en Cortázar implica siempre una liberación. Se pueden señalar diferentes modos de utilizar sistemas semióticos culturales y de desarrollar la capacidad de producir nuevos signos:

1. *La destrucción de hábitos que forman parte de los sistemas de signos culturales existentes.* A esta actitud pertenecen las acciones provocadoras de la "Joda", por ejemplo, el grito en el cine cuando el público está sumamente concentrado en el film. La "Joda" no comunica en sus acciones un mensaje político-ideológico, sino que desafía al sistema perturbando los hábitos de consumo. No excluye sin embargo la posibilidad de que el público tome conciencia mediante esas provocaciones. Contestando la pregunta sobre el sentido de estas acciones, dice Marcos: (...) *nada, realmente nada, pero sucede que nada más nada no da nada sino a veces da un poquito de algo, lo que se dice una nada que como todos saben ya no quiere decir una pura nada sino un cachito de cualquier cosa (...)*²¹ En el texto no se justifican ni la "Joda" ni la crítica de Andrés – por lo menos al principio.

2. *La tentativa de una mediación entre lo establecido y lo innovador.* Esta segunda perspectiva la representa Andrés quien quiere superar definiciones y oposiciones habituales. El cree en la posibilidad de construir puentes entre lo viejo y lo nuevo, encontrando en la música de Stockhausen una realización de este proyecto. Otra vez el arte funciona como un modelo que Andrés trata de transponer a sus relaciones eróticas. Por eso se niega a la exigencia supuestamente revolucionaria de abandonar el arte

vanguardista: a su manera, la obra de arte puede comunicar un mensaje revolucionario. Andrés ve la dimensión política del problema señalando que las revoluciones después de establecerse tienden a un puritanismo frente a lo erótico y lo estético. Muy tarde reconoce que él también tiene que liberarse de su deseo de permanecer en una posición fija. Su ejemplo indica sobre todo que no es posible tratar de transformar profundamente hábitos de conducta sin que se produzca una gran inseguridad. Por eso Andrés aparece hasta el final como una persona incapaz de entender un signo decisivo (el sueño con el cubano). La incapacidad semiótica y la incapacidad de participar en la acción colectiva se condicionan mutuamente y constituyen un período de incubación de lo nuevo.

3. *La producción lúdica de signos.* Lonstein aparece como creador de nuevos mensajes combinando por ejemplo abreviaturas de organizaciones internacionales. Su meta es *articular el totamundo del crefundeo y protoplasmar una nueva estrucultura.*²² Lonstein también se esfuerza por minar la "Gran Costumbre", no respetando los tabúes. La violación verbal del tabú tiene como meta crear un espacio libre para el lenguaje: *Te das cuenta, podemos hablar de otras cosas, pibe, pibe,*²³ dice Lonstein al terminar su elogio de la masturbación. Lo que distingue a Lonstein de los otros es su apreciación de fenómenos vitales sin utilidad aparente como en el caso del hongo misterioso.

4. *La sensualidad como signo de liberación.* Mientras Lonstein puebla su universo lingüístico con "fortrans" (= formulación Transpuesta) y "boex" (=£>onita expresión) en un proceso potencialmente infinito, existe por otra parte *el dios de los cuerpos, el gran río caliente del amor, la erótica de una revolució*²⁴ como fundamento de la transformación revolucionaria. Sobre todo la vitalidad del pequeño Manuel es un signo de que el sentido último de la acción revolucionaria se basa en la liberación de los cuerpos. Cortázar expresa claramente que sólo unos pocos del grupo son capaces de entender estos signos. La noción de cultura se amplía a través de los diversos modos de reaccionar frente al intento de revolucionar los comportamientos y percepciones habituales. Al principio *el que te dije* critica el hecho de que Andrés siga pensando en estructuras cerradas y – como la mayoría – haya aceptado el tradicional concepto de cultura. Este hábito de pensamiento de Andrés se transforma como resultado de su creciente compromiso con la acción revolucionaria, aunque él no se convierta en un guerrillero. El concepto de una movilización cultural de las masas no representa sin embargo una alternativa frente a la criticada noción de cultura, ya que en la posición de Gómez esta movilización aparece como una construcción irreflexiva. *El que te dije* hace suyo este postulado y da como ejemplo el experimento musical de Terry Riley: Los ejecutantes tocan una o pocas notas ad libitum. Por un desplazamiento temporal al entrar en la serie, se crean varias melodías muy simples lo que trae como resultado la independencia de cada intérprete con respecto a los otros. Esto tiene la ventaja de que no se puede prever el final y además *se acabó lo de la orquesta y el público.*²⁵ Al protestar Gómez que eso no es arte dice *el que te dije: No sé (...) pero en todo caso es pueblo, y como muy bien dice Mao, en fin, vos verás.*²⁶ La oposición entre cultura elitista y arte de masas la resuelve *el que te dije* de manera despreocupada al tomar en cuenta no el producto sino la actitud lúdica de los participantes. Comentando su trabajo de documentación de las acciones del grupo dice *el que te dije* que el escribir es para él

importante en tanto *espejo de otra cosa, de un plano desde el cual la verdadera revolución sería factible*.²⁷ Considera las posibilidades históricas de esta revolución verdadera con escepticismo y se pregunta (...) *el porqué de ese pasaje de un habla definida por la vida, como el habla de Marcos, a una vida definida por el habla, como los programas de gobierno y el innegable puritanismo que se guarece en las revoluciones*.²⁸ *Libro de Manuel* no se puede reducir a una clara posición programática, apareciendo más bien como un campo de experimentación. La relación entre acción política, comportamiento en las relaciones eróticas y experimento cultural queda en una tensión que nunca se resuelve; además en las voces intercaladas de Andrés y *el que te dije* la perspectiva narrativa es múltiple y reclama la participación del lector. *Libro de Manuel* es un texto que plantea preguntas y problemas que no logra resolver y que hasta ahora la política revolucionaria no ha podido resolver tampoco. ¿Sería posible tomarlo entonces como un modelo cultural dirigido a la América Latina? Contiene una amplia gama de comportamientos y actitudes semióticas aplicables a variadas situaciones sociales. Sin embargo en sus referencias al contexto histórico *Libro de Manuel* parece más ligado al mayo del 68 en París que a los problemas socio-culturales de América Latina. Sobre todo las acciones provocadoras del grupo son efectivas solamente en el contexto de una sociedad de consumo (como la de París en esos momentos), pero no en una donde rigen otras estructuras y relaciones sociales.

Otro es el caso de los textos que se refieren específicamente al modelo nicaragüense, donde Cortázar no plantea el problema del "vanguardismo" estético ni el de la provocación como acto cultural-revolucionario, sino que acentúa el carácter constructivo de la política cultural nicaragüense. En el discurso con motivo de la entrega del premio "Rubén Darío" aboga Cortázar por una diferenciación del concepto de cultura comparando a ésta con un camaleón. Según él se observa en Nicaragua una ampliación del concepto de cultura ya que no consiste en un *componente autónomo del alimento social* sino que está presente en todos los avances, iniciativas y realizaciones populares. Cortázar no busca indicios de esto en los programas oficiales sino que los encuentra en la atención de las masas populares frente a las distintas manifestaciones artísticas y en su disposición para discutir también problemas políticos complejos. De ahí concluye Cortázar que *la noción de cultura no es ya una inalcanzable referencia intelectual sino un estado de ánimo y de conciencia que busca por todos los medios alcanzar su realización práctica*.²⁹ Un ejemplo de esta nueva concepción lo constituyen para Cortázar los talleres de poesía, el teatro y la música popular y otras expresiones artísticas que forman parte de la nueva "cultura popular". El primer gran éxito de esta política cultural dirigida a hacer partícipe a la mayoría de la población en el proceso de transformar la sociedad y desarrollar nuevos valores culturales ha sido la campaña de alfabetización.³⁰ La así llamada "cultura elitista" casi no existía en Nicaragua en forma institucionalizada, y por eso la política cultural nicaragüense no podía plantearse como en París en mayo del 68. La "Gran Costumbre" que había que destruir no consistía en la cultura burguesa establecida sino en la posición ideológica según la cual las clases bajas son por naturaleza incapaces de acceder a la cultura.

La política cultural revolucionaria en Nicaragua bajo las actuales condiciones se define como una política constructiva. Cortázar asume esta posición sin criticarla, constatando que la fuente de la movilización cultural es la *sed de conocimiento y de belleza*³¹ común al pueblo y a los organismos dirigentes. Pero al fin de su discurso señala sin embargo que al hablar de la nueva cultura no piensa en una *cultura repetitiva* sino en *un fermento mental y afectivo con todo lo que eso puede conllevar de discusión, polémica, aciertos y equivocaciones*.³² Y agrega que la menor huella de uniformidad temática o formal sería para él un desencanto. Probablemente Cortázar se refiere aquí a la polémica de 1981/82 entre los talleres de poesía y los poetas profesionales en Nicaragua.³³ En esta polémica se observa claramente que la valoración de la cualidad estética de un poema no va siempre a la par con una posición que prefiere resaltar la participación colectiva. El problema de que los productos culturales deban defenderse por su cuenta fuera del contexto en que se originaron no puede resolverse solamente apelando el carácter procesual de la cultura.

Para resumir brevemente hay que señalar que los textos examinados representan varios modos de acercamiento:

1. en "Reunión" el acercamiento entre arte y revolución, entre los signos estéticos y la acción política se opera más bien a nivel temático.

2. *Libro de Manuel* es un campo abierto y trata de conseguir un entrecruzamiento entre diversos caminos de la producción de nuevos signos; el problema de la relación entre acción política y la estética se plantea como una búsqueda de comunicación.

3. en su ensayo sobre la política cultural nicaragüense Cortázar asume la perspectiva de esta política cultural constructiva y trata la relación entre política y producción cultural como un problema ya resuelto.

El compromiso con la revolución sandinista lleva a Cortázar a tomar en cuenta las condiciones culturales específicas de Nicaragua y buscar respuestas constructivas en vez de plantear el problema del aniquilamiento en el proceso revolucionario. Con esta toma de posición sus reflexiones pierden sin embargo el carácter experimental y utópico que predomina en *Libro de Manuel*. Esta diferencia resulta también del género literario: como ficción, la novela ofrece un campo más apropiado para el experimento que el ensayo. A su manera, los textos de Cortázar reflejan el problema de la relación entre producción estética y acción política, demostrando que se trata de una cuestión todavía abierta.

NOTAS

1 J. Cortázar, "El escritor y su quehacer en América Latina", en *Textos políticos* (Barcelona: Biblioteca Letras del Exilio, 1985), p. 122.

2 *Ibid.*, p. 126.

3 Cf. R. Fernández Retamar, *Caliban. Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México, 2da ed., 1974).

4 J. Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", en *Textos políticos*, op. cit. p. 34; cf. también la polémica entre Arguedas y Cortázar, reproducida en: *Casa de las Americas*, año X, n. 57 (nov-dic. 1969), 136-138.

5 Cf. Cortázar en E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (Barcelona, 1978), p. 42: lo fantástico es algo muy simple que puede suceder en plena realidad cotidiana (...) Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas. Sobre la percepción mágica de las palabras y de los objetos en la niñez cf. O. Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona, 1985), pp. 26-27. Sobre la fusión entre lo histórico y lo fantástico en el género "neofantástico" cf. J. Alazraki, "Introducción: Hacia la última casilla de la Rayuela", en J. Alazraki, I. Ivask y J. Marcos, ed. *Julio Cortázar: La isla final* (Madrid, 1981), pp. 9-46, esp. pp. 27-29.

6 Cf. Cortázar en E. González Bermejo, op. cit. p. 43; al carácter abierto de la realidad corresponde el "camaleonismo" del poeta: cf. Cortázar, "Casilla del camaleón", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. II (Madrid, 1984), pp. 185-193 (aquí señala como ejemplo del "sentimiento de esponja" al *Mann ohne Eigenschaften* de Musil). Sobre la experiencia de un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose, ver J. Cortázar, *Ultimo round*, t. I (México, 1984), p. 248. La noción de la realidad en Cortázar se ha tratado a menudo, por ejemplo por J. Alazraki, en su citado estudio *Ipf.* nota 5), L. Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar* (Buenos Aires), pp. 20-27; E. Picon-Garfield, ¿Es Julio Cortázar un surrealista? (Madrid, 1975), pp. 13-73. y S. Castro-Klarén, "Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura en Cortázar" en J. Alazraki, et al., ed. op. cit. pp. 349-373 (sobre el concepto de la realidad en Cortázar y la epistemología moderna ver esp. pp. 357-360).

7 J. Cortázar, "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica", en J. Alazraki et al., *Julio Cortázar: La isla final*, op. cit., p. 69. Sobre la "figura" ver O. Prego, op. cit., pp. 87-89; ver también A. Sicard, "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar", en P. Lastra, ed. *Julio Cortázar* (Madrid, 1981), pp. 225-241.

8 Cortázar se dirige contra aquellos escritores rioplatenses de ficción que en la escritura parecen ver sobre todo un sistema de signos informativos (*Vuelta al día*, t. I, p. 147) y que siempre recaen en la primacía del signo a secas (p. 154).

9 Cf. R. Barthes, *L'empire des signes* (Genève, 1970) y R. Kloepper, "Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot", *MANA-Mannheimer Analytika*, 4 (1985), 141-182.

10 J. Cortázar en O. Prego, op. cit., p. 41.

11 J. Cortázar en E. González Bermejo, op. cit., p. 43.

12 *Ibid.*, p. 83.

13 Cf. A. Sicard, "Homo ludens: l'homme enjeu", en *L'Arc*, 80, s.a., 17-24.

14 Sobre la diferencia entre sus cuentos y los de Borges dice Cortázar: *Yo diría que los cuentos de Borges fueron escritos en su cuarto y que los míos fueron escritos en la calle*, en G. Luis Carrera, *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar* (Caracas, 1978), p. 14; cf. también Cortázar en E. González Bermejo, op. cit., p. 135-136.

15 J. Cortázar en E. González Bermejo, op. cit., p. 84.

16 J. Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México, 1975), p.

- 17 J. Cortázar en E. González Bermejo, *op. cit.*, p. 85.
- 18 J. Cortázar, "De la seriedad en los velorios", en *Vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, pp. 51-59 y E. González Bermejo, *op. cit.*, p. 66.
- 19 J. Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano" (Carta a Roberto Fernández Retamar), en *Textos políticos*, *op. cit.*, pp. 41-42.
- 20 J. Cortázar, *Los relatos*, t. III (Madrid, 1976), p. 109.
- 21 J. Cortázar, *Libro de Manuel* (Barcelona, 1981), p. 66.
- 22 *Ibid.*, p. 360.
- 23 *Ibid.*, p. 242; compárese también el comentario: *Acabar con Onán parecía paradójicamente una de las razones por las que Lonstein seguía hablando, Onán como uno de los tantos ogros mentales que nadie había podido liquidar, el apelmazamiento de los ogros profundos, los verdaderos amos de la diurna armonía que tanta gente llamaba moralidad*, p. 232.
- 24 *Ibid.*, p. 91.
- 25 *Ibid.*, p. 107.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*, p. 248.
- 28 *Ibid.*, p. 91.
- 29 J. Cortázar, "Discurso de recepción de la orden Rubén Darlo", en *Textos políticos*, *op. cit.*, p. 143.
- 30 Cf. S. Kleinert, "Kulturpolitik in Nicaragua", *Iberoamericana* 16/17 (Frankfurt/Main 1982), 131-148.
- 31 J. Cortázar, "Discurso de recepción de la orden Rubén Darlo", *op. cit.*, p. 145.
- 32 *Ibid.*, p. 148.
- 33 Cf., S. Kleinert, "Poesía y 'cultura popular': los talleres de poesía en Nicaragua", en Th. Bremer y A. Losada, éd., *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana* (Actas del Congreso de AELSAL – Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina – de Giessen 1983 y Neuchâtel 1984), Giessen 1985, pp. 98-106 y S. Kleinert, "Nicaragua: Vom 'modernismo' zu Cardenal und den Dichterwerkstätten", en H. Wentzlaff-Eggebert, ed, *Die Legitimation der Alltagssprache in der modernen Lyrik. Antworten aus Europa und Lateinamerika* (Erlangen: Erlangen Forschungen A/35, 1984), pp. 135-165.