Ilinca ILIAN
(Universidad de Oeste de Timisoara)

Cortázar y la sociedad de artistas

Abstract: (Cortázar and Artists Society) Julio Cortázar seems to adopt a surrealist vision about the artist as a pioneer in a way of life in which the creativity and the imagination are seen as the highest social value. In a certain way, the surrealist utopia about an art than cannot be distinguished of the normal human activity seems to be accomplished in the postmodern era, but the dividing line between the creative person and the creator still remains a problem that worth to be discussed, and Cortázar, in some sections of his work, go on before to analyse this very actual topic, as we propose to show in this article.

Keywords: Julio Cortázar. Surrealism. Creativity / Creation. Social values. Aesthetic values

Resumen: Julio Cortázar parece adherirse a una visión surrealista sobre el artista como pionero en una forma de vida en la cual la creatividad y la imaginación se vuelvan el máximo valor social. De cierta forma, la utopía surrealista de un arte ya indistinguible de la actividad humana corriente parece haberse alcanzado en la época posmoderna, pero la línea divisoria entre el ser creativo y el creador sigue siendo un problema que merece la pena ser discutido, y Cortázar se adelanta en ciertos sectores de su obra a analizar esta problemática tan actual, lo que nos proponemos evidenciar en este trabajo.

Palabras claves: Julio Cortázar. Surrealismo. Creatividad / Creación. Valores sociales, Valores estéticos

El tema de la condición del artista se ha transformado desde el siglo XIX en una cuestión central del discurso literario y sociológico y la explicación de su éxito la constituye, según la conocida teoría de Pierre Bourdieu expuesta en *Las reglas del arte*, la autonomización del campo artístico del campo del poder. La razón de tratar este tema en relación con la obra de Cortázar procede de la interrogante acerca de la pervivencia de la concepción impuesta en la primera modernidad sobre el artista como individuo caracterizado por su incesante búsqueda de lo nuevo y por su autonomía en relación con el mundo "burgués" del dinero en una sociedad en la cual, por una parte, la exigencia de lo siempre nuevo ya no produce ninguna novedad y, por otra parte, la autonomía se ve cada vez más debilitada por la penetración masiva del mundo del dinero en el mundo del arte. La aparición de nuevas formas de mecenazgo, la dominación de la economía sobre las búsquedas en el campo del arte y de la ciencia, la proliferación de la industria editorial y la importancia descomunal dada a los mecanismos de promoción cultural, amenaza con aniquilar la división impuesta desde mediados del siglo XIX entre un mercado artístico vanguardista y uno "industrial", ya que como observa el propio Pierre Bourdieu "la dominación de los poseedores del poder sobre los instrumentos de circulación —y de consagración—, sin duda, nunca ha sido tan amplia y tan profunda; y nunca tan confusa la frontera entre la obra de búsqueda y el best-seller" (Bourdieu, 1992: 471). Por otra parte, la disolución del valor de lo nuevo denunciada por Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad* (Vattimo, 1986: 92), ya parece un hecho palmario si reconocemos que la innovación se ha vuelto "norma", el juego de palabras (en la publicidad por ejemplo)

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

se ha vuelto obligatorio y la obra de arte literaria parece degradarse a una manipulación lúdica, sin capacidad de anunciar una mutación de la lengua capaz de producir aquella "herida en la sensibilidad" de la cual habla Lyotard, que abra hacia una temporalidad secreta, propia de un mundo desconocido (Lyotard, 1987: 91). El sueño de Issidore Ducasse, "la poesía será hecha de todos, no de uno solo" parece haberse convertido en realidad con la masificación de un tipo de poesía convertida en frase publicitaria que, sin aspirar a un efecto de sentido, ostenta su movilidad lúdica y ofrece al destinatario el placer gratuito de una asociación libre (Jenny, 1990: 137). Si la estetización generalizada de la existencia, iniciada con las vanguardias históricas, implica un acercamiento concreto al arte, disponible para todos, el concepto mismo de artista se desvanece. La aporía de la visión vanguardista sobre el lugar del artista en la sociedad la señala perfectamente Jacques Rancière cuando observa:

> Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista (Rancière, 2007: 44).

Una consecuencia todavía más indeseable es la así llamada desaparición de la figura del autor en la era digital, otro mito creado por la tecnocultura, que infunde al espectador la creencia de ser co-creador de la obra, mientras que en las llamadas "obras interactivas" lo único que se realiza es una elección, por medio de un clic, dentro de un marco prefijado, lo cual dista enormemente de ser un "acto de creación" como lo presenta con un humor casi cínico la industria del entretenimiento (Gianetti, 2001: 32).

La importancia dada al juego, al humor y al descubrimiento de una realidad poética vista como más digna del hombre que la realidad consensual, así como el acento puesto en una creatividad sin límites capaz de contrarrestar la "Gran Costumbre", hacen de Cortázar un profeta de los tiempos actuales, y hay quien incluso ve en la construcción modular de Rayuela una prefiguración del hipertexto del Internet, en cuanto comparte con éste la organización en bloques de contenido conectados a través de enlaces cuya activación o selección conduce a la recuperación de la información. La insistencia en la co-participación del lector en la creación de la novela se ve asimismo como una promoción del lector a rango de co-creador, si no incluso de creador verdadero de la obra, lo que no deja de ser una exageración halagüeña del papel del lector cuyo aporte – resaltado por la crítica de la recepción y por la hermenéutica – se refiere a la construcción del sentido de la obra, y no a la construcción de la obra en sí. Pero allí donde Cortázar parece que más se adelanta a una visión contemporánea sobre las formas de realización personal es la promoción de una subjetividad artística que, indiferente a las separaciones entre un arte culto y un arte popular, encuentra su espacio de libertad en lo que Fredric Jameson llamaba "el populismo estético" (Jameson, 1991: 16). Evidentemente, Cortázar comparte con los surrealistas una perspectiva sobre el hombre-artista que, por haber renunciado al culto a la Razón y a las dicotomías creadas por ella, es capaz de dejarse llevar por un irracionalismo eficaz – como lo llama en un ensayo de

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

juventud (Cortázar, 1994: 191) – y de captar la realidad bajo una forma más plenaria, que corresponde a una "conciencia analógica", a una "participación" de tipo mágico y poético (269). Esta concepción sobre un mundo cuyo creador fuera el artista conocedor de la unidad anterior a las separaciones creadas por la razón conduce no obstante a una visión sobre un mundo habitado únicamente por los artistas, según se lee en un texto de 1952 publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*: "La cronología, la historia y demás concatenaciones, son una inmensa desgracia. Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala" (Cortázar, 1980: 13). Al dejarnos guiar por las sugestiones de una equivalencia cuasi perfecta entre los cronopios y los surrealistas amantes del juego, del happening y del humor negro (Picon Garfield, 1975: 190) diríamos que esta visión entusiasta no representa sino la faz diurna de un autor que acude a la patafísica, al chasco y a las ironías letales con una eficacia que le ha dado el perfil específico en el panorama de las letras universales y ha sido comentada abundantemente, pero que nos interesa menos aquí. Tomando en cuenta sólo este aspecto de la creación cortazariana y reduciendo su reflexión realizada por medios literarios sólo a este odio surrealista a la razón concurrente a la utopía de una sociedad de artistas regida por el principio del deseo, verdaderamente se podría admitir que uno de los críticos más encarnizados de Rayuela, Jaime Concha, tiene razón cuando afirma: "Irracionalismo y esteticismo coinciden, de este modo, en una suerte de antropología que angosta al ser humano hasta hacerlo congruente con la imagen del artista en determinadas condiciones de existencia social" (Concha, 1991: 744). "La reducción de lo humano a la subjetividad artística, y nunca en la dirección contraria" (744) que le reprocha Concha a Cortázar concierne, es cierto, una parte de sus afirmaciones, sobre todo las formuladas en algunas declaraciones públicas de los años de compromiso políticos, las cuales, no obstante, remiten a un estadio primigenio de su reflexión y crean las contradicciones observadas con perspicacia por un crítico: por una parte asume el rol de escritor en términos surrealistas y por otra parte propone una socialización del trabajo de la escritura respecto al lector (Bocchino, 2011: 198). A pesar de sus contradicciones ideológico-estéticas, evidentes sobre todo en su producción ensayística, su indagación acerca de la capacidad de los artistas de producir algo realmente nuevo y de modificar, de esta forma, la concepción esquemática sobre la realización individual y sobre el devenir de la sociedad, es mucho más matizada y compleja.

Tres ejemplos al respecto creemos que son suficientes para evidenciar que Cortázar está lejos de ser un defensor de una estetización generalizada, de una sociedad de "artistas" cuya única preocupación sería la cultivación del yo en una línea romántica-simbolista-surrealista, o sea una "Self-Cultivation" que el escritor argentino supo perfectamente caracterizar en un ensayo de juventud como "un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional" (Cortázar, 1992: 194). El primer ejemplo, inevitablemente, atañe la lúcida meditación acerca de la condición del artista realizada en el cuento *El perseguidor*, cuyo conflicto rebasa la confrontación entre por un lado Johnny, el saxofonista genial drogadicto e irresponsable, y por otra parte su amigo y biógrafo Bruno, el crítico musical medio burgués, para verterse en una meditación más profunda acerca de las bases dudosas en que se funda la comunicación entre los consumidores del arte y los espíritus

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

creadores. La pareja Bruno-Johnny es, evidentemente un avatar de la pareja Adrien Leverkühn y Serenus Zeitblom, con la diferencia observada por un crítico de que en esta reelaboración del género Künstlernovelle Cortázar "abandona resueltamente la esfera elitista y esotérica que prevalece en El Doctor Faustus" (Hudde, 1986: 39-40). Con todo eso, a pesar de señalar un relativo acercamiento entre el mundo del arte y el del dinero, al recalcar la posición mediana de Bruno entre estos dos polos, el autor mantiene una sugestiva ambivalencia acerca de este fenómeno y la figura del artista sigue vinculada al área de lo excepcional, en una línea romántica. En breves palabras, la relación que se establece entre Bruno y Johnny es la entre el redentor y el apóstol, entre el que se sacrifica auténticamente para rescatar una humanidad sumida en la inautenticidad y el conformismo burgués y el que vislumbra la grandeza de este sacrificio pero no sabe, no puede y al fin y al cabo no quiere propalarlo a título de ejemplo digno de seguir por causa de una ambivalencia irreductible respecto a este sacrificio. Johnny es la figura crística, que "está pagando algo por ellos [el común de la gente, n.n.], está muriéndose por ellos [...] está lavando los pecados del mundo" (Cortázar, 2002: 251); Bruno es "el evangelista" (251, 251) que es consciente que traiciona el mensaje original del artista cuando escribe una monografía sobre él situándose "en un plano meramente estético" (266), pero que a la vez se da cuenta que esta traición es la única forma de no sucumbir ante la poderosa fascinación de la música de Johnny donde se encierra la potencialidad de "uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados" (260). El crítico, al parapetarse tras "la gran teoría del jazz contemporáneo" (261), preserva al público burgués, y se preserva a sí mismo, de la pujanza irracional que hace posible el arte de Johnny y lo destruye a éste como individuo. Pero lo reprimido sale a superficie bajo los sentimientos ambivalentes que tiene el autor de la monografía acerca del sujeto de ésta: admiración y envidia, ansia de protección y pulsiones criminales, fascinación y menosprecio mezclados. La crítica es para Bruno una forma de defenderse del presagio de la catástrofe insinuada por la liberación de lo irracional, su monografía premiada y elogiada es un biombo contra la irritación-fascinación que le provoca "su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver" (235). Construyéndole una máscara a Johnny, Bruno no hace sino integrarlo en la cultura, ocultando a sabiendas el elemento destructivo de su arte, ya que la sociedad venera el arte simplemente porque le ha anulado su componente transgresivo. Se entiende así que la pretendida propuesta de una sociedad mejor, conformada por artistas auténticos, o sea capaces de asumir y provocar las embestidas irracionales, queda para siempre relegada al estatuto de una utopía cuya realización práctica acabaría con la sociedad.

El segundo ejemplo que aducimos tiene que ver con la relativa contradicción entre las afirmaciones acerca de la creatividad, hechas en las entrevistas, artículos periodísticos o textos integrados en los libros-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* y el tratamiento de este tema en sus cuentos y novelas. La entusiasta defensa del happening hecha en "What happens Minerva" condice a la perfección con la lucha de Cortázar contra la Gran Costumbre a través de una integración del espíritu creativo en los actos cotidianos, hechos de forma mecánica. Así, el consejo a practicar "el teatro anónimo" – por ejemplo tomar el metro de una estación a otra no como mero viajero sino como un actor que interpreta a un viajero que toma el metro de una estación a otra (Cortázar, 1980: 8) – se puede ver realmente como un combate contra la cosificación, ya que no es difícil de intuir aquí una inversión lúdica y eficiente de la situación del célebre

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

camarero sartreano, que se volvía inconsciente un actor en vez de ser simplemente un camarero. Con todo eso, no es innecesario subrayar que el irrefrenable impulso a organizar los más descabellados happenings de los personajes de *62. Modelo para armar* o de *Libro de Manuel* se presenta casi siempre como una acción vicaria, como un pasatiempo humorístico pero carente de mucha gracia, dado que lo que les falta ahora a los personajes es el sentimiento de necesidad, de normas por infringir en una vida sin peso, "la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar, el niño que dejan a uno mientras la madre va a hacer una diligencia" (Cortázar, 1982: 64). La ausencia de necesidad imperativa, que en *62. Modelo para armar* proviene de la falta del amor correspondido y en *Libro de Manuel*, para ciertos personajes, de la indecisión y cobardía, se palia con varios espectáculos privados, como por ejemplo reunir a los miembros de un oscuro club de los Neuróticos Anónimos frente a un oscuro cuadro del Courtland Institute, imaginar un naufragio en una isla hallada a pocos metros de la orilla, fabricar paquetes de cigarrillos aparentemente perfectos pero llenos de colillas, tomar de pie la cena en un gran restaurante etc. Pero siempre se trata de paliativos y es sugestiva en *62* la inclusión en el grupo de amigos de la incierta figura de Feuille Morte, cuya única réplica a lo largo de toda la novela es "Bisbis bisbis": hojas muertas en el viento, los personajes, a pesar de su creatividad, humor y originalidad, no pueden escaparse al espectro de la repetición inevitable, de la conciencia de formar parte de un calidoscopio cuya diversidad de formas no puede hacer olvidar que se trata de siempre los mismos trozos de vidrio[1].

Pero allí donde creemos que se da de la forma más extraordinaria la puesta en tela de juicio de una creatividad sin transcendencia alguna es en la propia *Rayuela*, por el conocido episodio del concierto fracasado de la pianista Berthe Trépat. El lugar destacado que tiene este capítulo en la organización de esta novela concebida como antinovela no proviene sólo de su construcción como un "trozo de bravura" literaria que contrasta con la poética antiliteraria expuesta en los capítulos prescindibles, sino que procede también de la capacidad de reflejar la enorme auto ironía de Cortázar acerca de las propias posiciones irracionalistas, antisistémicas y contestatarias que animan su proyecto de escritura. No se trata sólo del reflejo esperpéntico representado por la innovadora artista con respecto a Oliveira, el protagonista obsesionado de no "calzar en el molde" y de oponerse a la Gran Costumbre incluso a precio de sacrificar el amor, la amistad y la fecundidad creativa. Se trata incluso de una perspectiva sarcástica sobre la propia tentativa de Cortázar de crear una literatura basada en la analogía y no en la lógica, que destruya el lenguaje "estético" tradicional, considerado mero reflejo falseador de una realidad a su vez falsa, y que promueva un lenguaje "poético" capaz de revelar la realidad "auténtica". Se puede hablar entonces de una capacidad casi suicida de autoironizarse a través de Berthe Trépat, abyecta mezcla de "sentido artístico" y burguesismo llano, supuesta compositora cuya obra, puesta bajo el rótulo del "sincretismo fatídico" y escrita en acorde con "las fuerzas más primitivas y las esotéricas de la creación" (Cortázar, 1992: 245), pretende llegar, en un proceso emparentado con la

1. Véase también Martha Paley Francescato, "El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar" (1980: 274). La investigadora interpreta la imagen del calidoscopio desde una perspectiva relacionada con las reglas prefijadas del juego al que invita Cortázar a sus lectores, mientras que, desde nuestro punto de vista, se trata de la conciencia de unos personajes-artistas respecto a sus limitaciones en el terreno de la creatividad.

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

búsqueda analógica del poeta, a "osmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente" (244). Se evidencia claramente aquí la caricatura de la búsqueda analógica del poeta, que es propia del autor argentino y lo que es más inquietante todavía es la sugerencia de que Berthe Trépat, a pesar de su tentativa de erigir "la pura inspiración" a rango de "método", no consigue, de hecho, sino reproducir en un orden aleatorio fragmentos incoherentes de Délibes y Saint-Saëns. Es ésta otra prueba de la falta de imaginación endémica del inconsciente, lleno hasta la saturación de detalles estúpidos, citas inconexas, analogías sumamente irrelevantes, que no son para nada más innovadoras que el "lenguaje estético" repetitivo y remilgado, contra el cual se habían sublevado los vanguardistas y Cortázar. Para colmo, este "lenguaje estético" da no obstante sus mejores frutos en el capítulo sobre Berthe Trépat. En otro capítulo que el autor consideraba esencial para la comprensión de su empresa anti-esteticista que se sirve inevitablemente del lenguaje estético, Oliveira se entrega a un happening irrisorio: delante del espejo, cepillándose los dientes, se da cuenta que su búsqueda de la autenticidad, correspondiente a la del escritor en cuanto a un lenguaje auténtico, es absurda porque se refiere siempre a un individuo falso, como el visto en el espejo y para tomarse el pelo empieza a limpiar la boca de su reflejo especular. El símbolo es bastante evidente: se trata de la desconfianza del autor, refrenada sólo por el humor, acerca de su capacidad de acceder a un lenguaje poético mientras éste se transforma en seguida en lenguaje "estético" una vez inscrito en la cultura, reino de lo inauténtico:

> Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera" (549-550).

El exceso de la deconstrucción del edificio simbólico vigente, que es la ambición vanguardista compartida por el autor argentino, así como su reverso, la imitación incesante de los mismos patrones, simbolizada por la empresa de Berthe Trépat, llevan al mismo resultado nulo desde el punto de vista de la creación de lo nuevo. La autoironía devastadora de Cortázar, enfatizada y subrayada en exceso, versa tanto sobre la dosis de ridículo de su poética analógica remedada a través de la estrafalaria pianista como sobre la presencia masiva del esteticismo en *Rayuela*. Lo que se insinúa así es la indicación de una aporía del arte, que no puede ni avanzar en pos de una innovación continua ni conformarse con el lenguaje artístico ya avalado por la tradición y la cultura. Y ya que la aporía no se puede resolver, lo único que queda entonces asumirla y "hacerla trabajar", lo que en *Rayuela* se asigna como el quehacer de Morelli, el artista consciente de esta aporía y que se halla a media distancia entre la estúpida artista Berthe Trépat, representante de la innovación no innovadora, y Oliveira, el artista esterilizado por la interiorización de las insinuaciones cada vez más insistentes de que la innovación artística – y vital – es imposible.

Creemos pues que la lectura de la obra de Cortázar matiza infinitamente sus afirmaciones circunstanciales e incluso sus textos con carácter de arte poética o de manifiesto literario donde sí despunta la idea de una reconciliación final, imaginada

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)

también por los vanguardistas, en el seno de una sociedad de artistas capaces de explorar continuamente el terreno irracional a fin de sacar a la superficie lo nuevo y lo redentor para el individuo y para la sociedad. Creemos poder refutar la crítica de Jaime Concha citada al subrayar por los tres ejemplos escogidos su defensa del carácter excepcional, y no generalizado, del artista auténtico (primer ejemplo), el descrédito de una actitud "cronopiana" hallada en perpetua búsqueda de espectáculos humorísticos que no son sino un biombo para ocultar su infelicidad (segundo ejemplo) y por último (tercer ejemplo) la ambivalencia de Cortázar hacia su propia poética basada en lo irracional como vía de escape ante la dominación de la lógica occidental, lo que sugiere su real capacidad visionaria a la hora de señalar los peligros de la falsa innovación en una sociedad basada en la creatividad continua así como los peligros de la esterilidad vivida como una culpa en un momento en que la innovación se ha convertido en una norma.

Bibliografía

Bocchino, Adriana A. 2011. *Julio Cortázar y Manuel Puig: Una bisagra entre vanguardia y posmodernidad en la literatura argentina*, en "Nasledje, Revista de literatura, lengua y cultura", Kragujevac, Vol. 8, pp. 191-206.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Régles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Concha, Jaime. 1991. "Criticando Rayuela", en Julio Cortázar, *Rayuela*, edición de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: Colección Archivos, pp. 735-750.

Cortázar, Julio. 1982 [1968]. *62. Modelo para armar*. Barcelona: Bruguera.

Cortázar, Julio. 2002. *Cuentos completos*, t. 1-2. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 1980 [1967]. *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1-2. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Cortázar, Julio. 1994. *Obra crítica / 2*, ed. Jaime Alaraki. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 1992 [1963]. *Rayuela*, ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra.

Giannetti, Claudia. 2001. *Alguno mitos del final del milenio. Contra la trivialización de la tecnocultura* en. J. La Ferla (idea y compilación) Cine, video y multimedia: La ruptura de lo audiovisual (Libros del Rojas). Buenos Aires. UBA, pp. 29-49.

Hudde, Heinrich. 1986. "El negro Fausto del jazz". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2. Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers, 1986. Madrid: Ed. Fundamentos, pp. 37-48.

Jameson, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Compilación por Horacio Tarcus. Barcelona: Imago Mundi.

Jenny, Laurent. 1990. *La parole singulière*. Paris: Belin.

Lyotard, François. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa.

Paley Francescato, Martha. 1980. *El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar*, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 273-5.

Picon Garfield, Evelyn. 1975. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispanica.

Rancière, Jacques. 2007. *En los bordes de lo político,* Trad. Alejandro Madrid-Zan y José Grossi. Buenos Aires: La Cebra.

Vattimo, Gianni. 1986. *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermeneútica en la Cultura Posmoderna)***.** Trad. Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa.

BDD-A28970 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:40 UTC)