

Recepción de la narrativa de Julio Cortázar en Croacia

Delić, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:008081>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-11**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

Recepción de la narrativa de Julio Cortázar en Croacia

Estudiante: Anja Delić

Tutoras: Dra. Gordana Matić

Dra. Ana Čavar

Zagreb, septiembre de 2023

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Recepcija pripovjedne proze Julija Cortázara u Hrvatskoj

Studentica: Anja Delić

Mentorice: doc. dr. sc. Gordana Matić

doc. dr. sc. Ana Čavar

Zagreb, rujan 2023.

Sažetak

Ovaj se rad bavi recepcijom pripovjedne proze slavnog autora Julija Cortáзара u Hrvatskoj, zemlji koja je gotovo na drugom kraju svijeta od njegove rodne Argentine. Radom se nastoji pokazati kako su se čitala njegova djela od prvih prijevoda na ovim prostorima pa sve do 2020-ih godina. Nakon uvodnog predstavljanja razdoblja u kojem je stvarao autor te njegovog opusa, stila, specifičnih odrednica djela te nekih stavova koje je zastupao, slijedi prikaz prijevoda hispanoameričke književnosti u Hrvatskoj te prijevoda Cortázarovih djela. Zatim, u središnjem dijelu predstavljaju se ideje hrvatskih kritičara i teoretičara književnosti o Cortázaru i razdoblju u kojem je stvarao, čemu prethodi kronološki popis svih hrvatskih tekstova koji su predstavljeni u radu. Tekstovi su uglavnom preuzeti iz časopisa za kulturu i književnost, a osim znanstvenih i stručnih članaka, predstavljeni su i neki neakademski tekstovi s internetskih portala. Nakraju, predstavljena je i čestotnost posudbe Cortázarovih djela u Zagrebu, od 2020. do 2023. godine, što se smatralo bitnim za recepciju jer pokazuje koliko se njegova djela čitaju, odnosno posuđuju i danas, desetak godina nakon posljednjih cjelovitih prijevoda.

Ključne riječi: Julio Cortázar, recepcija, *boom*, *Školice*, kratke priče, časopisi, kritika, čestotnost

Resumen

Este trabajo trata el tema de la recepción de la obra del célebre autor Julio Cortázar en Croacia, un país casi al otro lado del mundo del país de su origen, Argentina. Con el trabajo se pretende demostrar cómo se leían sus obras desde las primeras traducciones al croata hasta los últimos años. Después de la presentación introductoria de la época en la que creaba el autor y de su obra, estilo, características específicas y algunas posturas suyas, sigue la revisión de las traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia y de las traducciones de la obra de Cortázar. Luego, en la parte central se presentan las ideas de los críticos y teóricos literarios croatas sobre Cortázar y la época en la que creaba, a lo que precede la enumeración cronológica de todos los textos croatas presentados en el trabajo. La mayoría de los textos es tomada de las revistas de cultura y literatura croatas y, junto a los textos científicos, son presentados algunos textos no académicos de los sitios de internet. Al final se presenta también la frecuencia de los préstamos de las obras de Cortázar en Zagreb, desde el año 2020 hasta el año 2023, lo que se considera importante para la recepción, porque

nos muestra cuánto se leen y prestan sus obras hoy, unos diez años después de las últimas traducciones completas.

Palabras clave: Julio Cortázar, recepción, *boom*, *Rayuela*, cuentos, revistas, crítica, frecuencia

Índice

1. Introducción	1
2. Qué es el <i>boom</i> hispanoamericano	3
2.1. El cuento hispanoamericano en el ámbito del boom	6
3. Vida y obra de Julio Cortázar	9
3.1. El papel de Julio Cortázar dentro de la narrativa del <i>boom</i>	10
3.2. Cortázar, el cuento y lo fantástico	12
3.2.1. Ideas de Cortázar sobre el género del cuento	15
3.3. Cortázar y su estilo	17
3.4. Rayuela: la antinovela	20
4. Metodología de la investigación	24
5. Bibliografía de los textos sobre Cortázar en los libros y revistas croatas	26
6. Traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia	29
6.1. Primeras traducciones de Cortázar	31
7. Artículos sobre la postmodernidad y la literatura latinoamericana publicados en el territorio de la antigua Yugoslavia	33
7.1. Lo postmoderno en la literatura postmoderna	33
7.2. Contorno de la postmodernidad	35
7.3. La importancia de Luis Harris	37
7.4. El desarrollo de la novela postmoderna latinoamericana	39
8. Recepción de Cortázar en revistas croatas	46
8.1. Recepción de <i>Rayuela</i> y Cortázar en la revista <i>Oko</i>	46
8.2. Cortázar en textos académicos croatas	50
8.2.1. <i>Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu (Una tal rayuela en un círculo rojo ampliado)</i>	51
8.2.2. Una lectura nueva de lo fantástico en la cuentística de Cortázar	57
8.2.3. El laberinto lingüístico de Julio Cortázar	66
8.2.4. Lo imaginario como base de la realidad	70
8.2.5. “Los cuentos que estamos leyendo mañana”	72
8.2.6. El maestro del juego literario	74
9. Otros artículos sobre Cortázar	78
9.1. Los cuentos de Cortázar en traducción al croata	78
9.2. Lecturas de <i>Rayuela</i>	81
9.3. Cortázar en blog	82
10. Frecuencia de lectura de las obras de Cortázar	84
11. Conclusión	86

Bibliografía 90

1. Introducción

En el mundo literario hispano Julio Cortázar es uno de los nombres más conocidos y no hace falta explicar su importancia y sus méritos. Él fue considerado uno de los autores más innovadores y originales de su tiempo. Fue autor de cuentos, prosas breves, novelas, ensayos y otros textos de distinta pertenencia genérica.

Lo que también es incuestionable es su importancia para la literatura del resto del mundo, especialmente cuando se trata del género cuentístico. Justamente esta importancia de su figura en literatura en general fue la razón para escoger a este escritor como el tema de este trabajo. Con esta investigación pretendemos comprobar la influencia y recepción de Cortázar en Croacia, un país situado casi al otro lado del mundo del país de su origen, Argentina.

Cuando hablamos de la influencia de la literatura argentina en Croacia, el primer nombre que surge es el de Jorge Luis Borges, que influyó en muchos escritores croatas, entre ellos Pavao Pavličić o Goran Tribuson, quienes en aquella época incluso fueron nombrados “borgesianos croatas”¹. Sin embargo, Borges no fue el único escritor argentino que se leía y traducían en Croacia. Uno de los autores traducidos es también Cortázar y en este trabajo se comentarán sus traducciones y se intentará formar una idea acerca de la recepción de su obra narrativa.

En el primer capítulo ofreceremos información general sobre el *boom* latinoamericano y las ideas sobre literatura hispanoamericana que se generaron en el resto del mundo, incluyendo a Croacia, gracias a él. En los capítulos que siguen se presentarán los datos biobibliográficos de Julio Cortázar para luego concentrarnos en lo que representa el foco de nuestro interés.

Primero nos referiremos a las traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia, es decir, en Croacia como parte de la antigua Yugoslavia y veremos cuáles de las traducciones de Cortázar se publicaron primero. Aquí hay que destacar que en aquel entonces Croacia formaba parte de la República de Yugoslavia, que tenía una política centralizada y la

¹ Traducción propia. Se trata de la clasificación de Branimir Donat, que fue el primer autor en nombrar así a los autores que seguían el modelo innovador de Borges, en su ensayo “Astrolab za hrvatske borgesovce” en el año 1991. Los que Donat reúne bajo este rótulo, un tanto pretencioso y dudoso, son: Stjepan Čuić, Kazimir Klarić, (Ivan Raos, Mate Raos), Albert Goldstein, Nenad Šepić, Drago Kekanović, Pavao Pavličić, Irfan Horozović, Dubravko Jelačić Bužimski y Goran Tribuson. Hay que destacar que no todos de los autores enumerados están de acuerdo con esta denominación.

mayoría de las casas editoriales estaba en Belgrado. Por eso, las traducciones se publicaban en Belgrado y luego se divulgaban por toda la república. Así, a las bibliotecas de Zagreb llegaban las traducciones en lengua serbia y se consideraba redundante traducir las mismas obras al croata. En algunos de los artículos consultados dos críticos y estudiosos croatas hablan sobre la postmodernidad, dentro de la cual ubican a Cortázar, dadas las características de su escritura. Aunque estos textos no están dedicados exclusivamente al autor que nos interesa, hemos considerado pertinente comentarlos ya que examinan la posición sobre el género del cuento en el ámbito de la postmodernidad latinoamericana y el papel que la cuentística cortazariana tiene en ese contexto.

También se presentarán los resultados de nuestra investigación sobre la recepción de la novela más célebre de Cortázar en Croacia. Después, se abordará la recepción del resto de las obras cortazarianas en Croacia, tanto en los textos académicos, como en los artículos de revistas populares y portales en Internet. Al final, uno de los aspectos que nos ha parecido indicativo en cuanto a la recepción general de su obra es la frecuencia de préstamos de las obras de Cortázar por lo que se ha hecho registro de este en las bibliotecas de Zagreb en los últimos tres años, lo que se comentará en el último capítulo.

2. Qué es el *boom* hispanoamericano

Siendo Cortázar uno de los exponentes más prominentes del famoso *boom* hispanoamericano, consideramos necesario explicar brevemente en que consistió el fenómeno. La denominación del *boom*, según destaca Ángel Rama, no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar una subida repentina de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo (Rama 2005). Este fenómeno contribuyó al desarrollo de las revistas de actualidades que trasladaron a América Latina los modelos norteamericanos y europeos, ajustándolas a las demandas del nuevo público nacional. Así, los periodistas empezaron a incorporar a los autores a estas revistas con las mismas pautas con que antes solo se consideraba a las estrellas políticas, deportivas o del espectáculo. Rama afirma que: “las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas solo al restringido público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, establecieron una comunicación con un público mayor” (*ibid.* 165).

El cambio más grande de la literatura hispanoamericana sucede en el año 1962. En parte esto se debe al poeta catalán Carlos Barral, quien empieza con un nuevo tipo de marketing en su empresa editorial. Por ejemplo, introdujo el Premio de Novela “Biblioteca Breve” Seix Barral, para lanzar una nueva estética narrativa y promover la cultura de *best seller*, tanto en España, como en América Latina. Dante Liano destaca que el éxito de la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa es lo que inicia el *boom* de la literatura hispanoamericana (Liano 2013).

Más adelante lo más importante para el crecimiento de la literatura era y sigue siendo el mercado. Comparando el mercado de América Latina con el occidental antes de la época del *boom*, se llega a la conclusión de que la producción literaria occidental se daba en el ámbito de un mercado libre, donde la literatura era una mercancía como cualquiera y el reconocimiento de un autor y de su escritura estaba en las manos del mercado, o sea, del público amplio. En cambio, en América Latina no había suficiente espacio mercantil para la literatura, así todo se quedaba en un círculo limitado de lectores y editores. Allí, según cita Liano, “estatus y prestigio sustituyen al mercado” (*ibid.*). Con esta situación, hace falta la profesionalidad del escritor, ya que este tiene que buscar los medios para supervivencia en

otras actividades, por ejemplo, siendo periodista, profesor, abogado, etc. y así llega a la frustración y a la incapacidad del escritor de reconocerse como tal (*ibid.*).

Sin embargo, la situación cambió a partir de finales de los años 60, porque la literatura hispanoamericana se pone de moda en el mundo y se introduce en el canon occidental. Hay varios acontecimientos que sucedieron previamente y varios motivos por los que ocurrió el cambio. Para empezar, cabe destacar la importancia de la Revolución cubana, que triunfó en el año 1959, ya que este acontecimiento dio esperanza de que una revolución podía cambiar el curso de historia de países latinoamericanos y su estatus de *banana republic*² atribuido por los Estados Unidos. Aquí contribuyeron otros acontecimientos históricos, como la derrota de EE. UU. en Vietnam, el estallido de mayo del 68 en Europa, el Segundo Concilio Vaticano y sus consecuencias, derrocamiento de Salvador Allende, entre otros. En este ámbito, América Latina se presentaba al mundo como el lugar donde utopías podían volverse realidad. Así, su literatura y cultura resonaron en todo el mundo con sus especialidades como el realismo mágico, los cantos andinos, la música caribeña o el tango (Liano 2013).

A continuación, dos hechos más contribuyeron al cambio de la situación en literatura. La primera fue la profesionalización del escritor, o sea, el hecho de que la escritura surgió como oficio. Sin embargo, no todos los escritores tenían la suerte de poder vivir solo con la escritura, así que muchos de ellos todavía trabajaban en otras cosas, además de escribir. El mercado funcionaba de la misma manera que el mercado estadounidense; se requería 250 000 ejemplares vendidos para que un libro se considerase *bestseller*, lo que los escritores latinoamericanos no pudieron conseguir (*ibid.*).

Más adelante, el segundo hecho que contribuyó fue el triunfo del realismo mágico (o lo que Alejo Carpentier llama “real maravilloso”) y la identificación de toda la cultura latinoamericana con ese modo de escribir. La idea tiene sus raíces en el deseo de los exploradores españoles de encontrar en América Latina los mitos europeos. Los latinoamericanos aceptaron esas ideas, confirmando que la realidad allí era tan maravillosa y lo convirtieron en el realismo mágico. En realidad, el mayor mérito del realismo mágico fue haber sido el primer movimiento literario que surgió en América Latina, con rasgos propios, y que se impuso al resto del mundo y que fue imitado en todas partes. Con todo lo mencionado, la literatura hispanoamericana deja de ser una literatura menor y se convierte en

² “República bananera”; el término que se utiliza para describir un país que se considera políticamente inestable, empobrecido, atrasado y corrupto, cuya economía depende de unos pocos productos de escaso valor agregado (simbolizados por su producción de plátanos o sea bananas).

una literatura que puede estar al nivel de la europea y se acepta dentro del canon occidental (por calidad literaria y no por geografía) (*ibid.*).

El *boom* latinoamericano es un fenómeno al que resulta difícil poner límites exactos y destacar características que lo marquen. Entre los que han intentado definirlo, destaca Mario Vargas Llosa que dijo:

Lo que se llama boom y que, nadie sabe exactamente qué es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores, así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias (...) El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años. No afirmo que la causa haya sido exclusivamente la de que un grupo de escritores obtuviera mucho éxito y una gran audiencia, pero, sin duda, esa realidad ha contribuido a dar mayor seguridad y a estimular las vocaciones jóvenes (Rama 2005 168).

Por otro lado, la definición de Cortázar, que también proporciona Ángel Rama en su artículo, da otra perspectiva sobre el fenómeno:

Eso que tan mal se ha dado en llamar el boom de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (...) En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el boom de maniobra editorial, olvidan que el boom no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?" (*ibid.* 169).

Sin embargo, una "definición" general sería que se trata de un fenómeno literario que surgió entre las décadas de los 60 y 70 y que consistió en el afloramiento de la narrativa latinoamericana, con obras que se difundieron por todo el mundo, convirtiendo a sus autores, los que entonces eran independientes y relativamente jóvenes, en iconos de la literatura (Máxima Uriarte 2022). Una de las primeras obras del *boom* es justamente la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, publicada en el año 1962.

El *boom* es un fenómeno muy comentado con muchas clasificaciones y grupos de autores, sin embargo, siempre salía destacado un grupo selecto de "los más grandes", Ángel Rama satiriza el *boom*, definiéndolo como "el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina; un club que tiende a aferrarse al principio intangible de solo cinco sillones y ni uno más para salvaguardar su vocación elitista" (Rama 2005, 187). Cuatro

de los mencionados sillones los ocupan Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez y el quinto todavía quedaba por otorgar.

Lo que está claro es que, a partir de la obra de los modernistas y vanguardistas hispanoamericanos, surgen autores de los que cada uno da “una concepción de la literatura y un ejemplo de rigor artístico sin precedentes” (Liano 2013, 89). Además, los fundadores de la literatura moderna hispanoamericana fueron descubiertos por críticos europeos, es decir, era necesario triunfar en París u otra sede europea para ser reconocido en toda América. Sin embargo, existía una consciencia de una cultura común hispanoamericana, que superaba los ámbitos nacionales y que era la tradición literaria hispanoamericana, que daba información sobre otras literaturas. En otras palabras, el *boom* no consiste solo en abrir el camino para los futuros autores, sino también en descubrir que antes existía esa tradición literaria (*ibid.*).

2.1. El cuento hispanoamericano en el ámbito del boom

Según Cristina Peri Rossi, el cuento es una sucesión de hechos en una cadena temporal. Suele provocar una sensación de orden que necesitamos para no acercarnos a los conflictos que nos producen las dimensiones de tiempo y espacio. El cuento, a pesar de su tamaño, tiene la posibilidad de enfocar solo una situación y que no esté necesariamente sumergida en una unidad más larga. En América Hispana en el siglo XX los escritores empezaron a experimentar en el género del cuento. La razón por la que se experimenta más en el género del cuento que en el de la novela es que es mejor hacer experimentos en estructuras más pequeñas. Según la autora, a América Latina el amor por el cuento vino por la literatura norteamericana, especialmente por la escritura de Jerome David Salinger y Edgar Allan Poe (Peri Rossi 1997). Desde el modernismo, el cuento es el género que rompe límites genéricos y oscila entre géneros diversos, sobre todo entre la poesía y la crónica periodística. En vanguardias el cuento intenta romper la coherencia y la unidad interna desde el núcleo del género (Martínez Gómez 1999).

En cuanto a la teoría del cuento, todavía existen planteamientos sobre el género que no se han resuelto, pero el género sigue creciendo y construyéndose libremente. Los que intentaron explicar la teoría del cuento fueron los escritores mismos, como Horacio Quiroga con su “Decálogo del perfecto cuentista” (1937), Juan Bosch y, entre otros, Julio Cortázar. Los cuentistas, explicando el género, ofrecen experiencias personales, más que un análisis meticuloso. Además de textos teóricos, aparecen cuentos que relatan

problemas que plantea la escritura de un cuento. Esos textos no resuelven qué es el cuento, sino que exponen sus dificultades y defienden las ideas de negación de las poéticas, o sea, se trata de una poética contra las poéticas (*ibid.*). Más tarde, después de la época del *boom*, se nota un cambio radical en relación con los primeros decálogos y consejos didácticos, ya que, en los setenta, Augusto Monterroso, uno de los cuentistas más importantes, dice que nadie en realidad sabe cómo debe ser el cuento.

Aunque el auge del género del cuento fue alcanzado en la década anterior al *boom* (de 1950 a 1960), en esta época continúa la producción de las antologías y estudios que han contribuido a una gran difusión del cuento entre el público cada vez más amplio. Lo que también tuvo influencia en este proceso fue el esfuerzo de casas editoriales en Hispanoamérica y la apertura de algunas nuevas, como Joaquín Ortiz, Era y Siglo XXI o Alfa y Araca. Además, no hay que olvidar las casas editoriales de España, como Seix Barral de Barcelona o Alianza Editorial de Madrid que tuvieron mucho interés en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, a partir de los años 60, la novela recobra su hegemonía tradicional sobre el cuento, ya que los autores prefieren la novela para captar su visión panorámica de la realidad y se puede afirmar que Cortázar es uno de los pocos escritores que ha conseguido que sus cuentos superen a sus novelas (Menton 1992).

En cuanto a los rasgos formales, según Menton, lo que caracteriza la mayor parte de los cuentos de la época del *boom* es la experimentación formal, “sea en la sencillez alegórica de los minicuentos, en la complejidad cronológica de los cuentos psicoanalíticos o en las ambigüedades del realismo mágico” (Menton 1992 270). En Argentina, los autores siguen la interpretación de la historia a la manera de Borges, inspirándose en Juan José Arreola y Alejo Carpentier para tratar acontecimientos o personajes históricos como si fueran actuales. De Borges, pasando por Arreola, también proviene el gusto por los cuentos del absurdo que a veces llegan a comprimirse en los mini- o microcuentos. (*ibid.*).

Por otra parte, en los cuentos de los autores más jóvenes se nota una preocupación sociopolítica, que no se nota, por ejemplo, en la obra de Borges, quien prefería los temas metafísicos del hombre universal a los problemas inmediatos de los argentinos. No obstante, esta tendencia llega a su cumbre en los años 60, cuando sobresale todo un equipo de cuentistas encabezado por Cortázar: los uruguayos Juan Carlos Onetti (1909) y Mario Benedetti de “La muerte y otras sorpresas” (1920), luego el chileno Jorge Edwards

(1931), los colombianos Gabriel García Márquez (1928) y Óscar Collazos (1942), los venezolanos Salvador Garmendia (1928) y Adriano González León (1931) y los mexicanos Carlos Fuentes (1929) y Juan Tovar (1941) (*ibid.*).

Por otro lado, como respuesta a la moda del realismo mágico, se empieza a notar una reacción de jóvenes revolucionarios, quienes por parte fueron inspirados por la novela *Rayuela* del mismo Cortázar. Estos autores, que fueron lectores voraces de Cortázar, Fuentes, J. D. Salinger o Truman Capote, rechazan el elemento mágico para captar la sensación del momento. Ellos “emplean un tono antisolemne para comentar con el lector el proceso creativo, no respetan los límites genéricos, convierten el lenguaje en protagonista de la obra y no tienen reparos en expresar sin disimulo su ideología revolucionaria siguiendo el ejemplo de la música *rock*” (*ibid.* 271).

Muchos de los autores de todo el mundo han intentado explicar el género del cuento y muchos de ellos tienen opiniones diferentes. Lo mismo pasa en Croacia; muchos autores ofrecieron sus ideas sobre este género. El trabajo mayor en ese sentido fue el trabajo de Tomislav Sabljak que publicó una colección de estudios en la revista *Kronika* en el año 2007, donde reunió todo el trabajo teórico sobre el cuento. El libro contiene artículos de muchos autores croatas y algunos de autores extranjeros traducidos al croata. Este trabajo es importante porque el cuento se considera un denominador de algunos subgéneros y por eso hay que entenderlo para entender mejor otros géneros. Este libro ofrece también una biografía corta de Cortázar porque su mención parece obligatoria, especialmente en los artículos escritos en los años 80 y 90 del siglo XX, ya que los estudiosos le consideraban como un autor de cuento ejemplar y lo colocaban en las antologías mundiales del cuento, al lado de Joyce, Kafka, Borges, Calvino, Barth y otros.

3. Vida y obra de Julio Cortázar

Julio Cortázar, escritor argentino con la dirección francesa, nació en 1914 en Bélgica donde su padre trabajó en la Embajada de Argentina. Vivió un tiempo en Suiza y después de la Primera Guerra Mundial su familia regresó a Buenos Aires. Desde el año 1932 tenía el título de maestro. En el año 1935 comenzó la carrera de Filosofía y Letras, daba clases y publicaba algunos estudios de crítica literaria. En 1938 publicó el libro de sonetos, *Presencia*, bajo el seudónimo de Julio Denis. Sin embargo, la prosa, por la que llegó a ser tan conocido, la empezó a publicar en 1951, con su colección de relatos *Bestiario*, donde se nota la influencia de Edgar Allan Poe cuya obra traducía en aquella época. Alrededor del mismo año se hizo traductor oficial de inglés y francés, por lo que se traslada a París, donde trabaja como traductor de la UNESCO.

Después de la publicación en 1949 del poema dramático *Los reyes*, se dedicó casi exclusivamente a la narrativa. Aunque sus dos primeras colecciones, el ya mencionado *Bestiario* (1951) y otra colección *Final del juego* (1956), contienen algunos de sus cuentos más famosos, la reputación verdaderamente internacional la adquirió en el año 1959, con la publicación de “El perseguidor” en *Las armas secretas*. Luego, con su novela *Rayuela* (1963) llegó a ser una de las figuras más importantes del *boom*. Su obra incluye tres novelas: *Los premios* (1960), *62 Modelo para armar* (1968) y *Libro de Manuel* (1973), y otras dos antiguas publicadas póstumamente: *Divertimento* (1949, 1986) y *El examen* (1950, 1986). Más adelante, contiene otros siete tomos de cuentos: *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1983) y *Los autonautas de la cosmopista* (1984), esta última la publicó con su mujer Carol Dunlop. Además, su obra contiene también un volumen de poesía con el nombre *Pameos y meopas* (1971), luego cinco libros ensayísticos e híbridos: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Un tal Lucas* (1979) y *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). Esta última obra indica, junto con las siguientes, un mayor compromiso político que data de su identificación con la Revolución cubana a mediados de la década de los 60, cuando publicó *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, con Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa (1969), luego *Policrítica a la hora de los chacales* (1971) y una versión experimental en forma de tiras cómicas del Tribunal Bertrand Russell celebrado en 1975 en Bruselas, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Menton 1992).

Podemos concluir que su obra es voluminosa y variada y que casi no hay género literario en el que no participara. Sea como sea, su verdadera fama empieza en la época del *boom*, cuando Cortázar publica junto con Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Carlos Fuentes. Además, hay que destacar que fue gran seguidor de Jorge Luis Borges. Justamente en la época del *boom* publica su obra célebre, *Rayuela*. Pertenece también al canon de los cuentistas del siglo XX y es uno de los representantes de la literatura fantástica (vinculación del relato breve y ficción fantástica). En su vida laboral colaboró en la Revista de la literatura mexicana, donde se publicaban textos de escritores jóvenes, no solo mexicanos, sino de toda la América Latina. La revista mencionada también difundía obras de autores extranjeros.

Lo que además vale añadir es la importancia de Cortázar como traductor; el traductor “de lenguas, de lenguajes, de prácticas estéticas, de gestos significativos” (Goloboff 2015). Traducía al español principalmente del inglés y del francés, lo que le permitió entender mejor la literatura y trasladar sus prácticas a su escritura. Así, además de traducir en el sentido literal, él llevaba a la literatura otras prácticas estéticas y semióticas, como la música, la pintura, la fotografía, la radio, incluso los grafitis (*ibid.*).

3.1. El papel de Julio Cortázar dentro de la narrativa del *boom*

Según algunos autores, Cortázar pertenece a un grupo de escritores, con Arlt, Mallea y Sábato, que tienen un temario común. Así, sus temas preferidos son la soledad y el desasosiego metafísico. Por otro lado, existe otro grupo del que forman parte Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y Adolfo Bioy Casares. En este grupo el papel más importante lo desempeña la fantasía y no dan mucha importancia al tema de la soledad. Sin embargo, lo que une a los dos grupos es la obsesión metafísica (Shaw 1999).

Según Cortázar, después de la derrota del “optimismo filosófico y científico del siglo XVIII”, donde todo estaba dirigido por las leyes y principios, el hombre contemporáneo se encuentra desorientado y de allí surge la necesidad de buscar una nueva orientación, “sin apoyarse en abstracciones tradicionales racionalistas o religiosas” (*ibid.*). Como ya hemos mencionado, él fue uno de los que intentaron definir el fenómeno del *boom*, denominándolo como nada más que toma de conciencia de su propia identidad por parte del pueblo latinoamericano. Cortázar mismo tuvo un papel muy importante en esa época, siendo uno de

los autores más loados por la crítica. Incluso, *Rayuela*, su obra cumbre fue proclamada “el Ulysses latinoamericano”, y así Cortázar fue puesto al lado de grandes nombres como Joyce, Sterne o Rabelais (Rama 2005).

Es más, José Donoso, en su obra *Historia personal del “boom”* colocó a Cortázar en el grupo de los cuatro autores más importantes de la época. Así, cita Rama: “Si se acepta lo de las categorías, cuatro hombres componen para el público, el gratín del famoso *boom*, el cogollito, y como supuestos capos de mafia eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa” (*ibid.*). La importancia de Cortázar dentro del *boom* se puede observar además del hecho de que algunos autores toman como fecha de apertura de ese período su novela *Rayuela*, la obra que arrancó las ventas de sus libros y que desde que apareció, con no tantos ejemplares, hasta los años 70 tuvo muchas reediciones y ejemplares vendidos (*ibid.*).

3.2. Cortázar, el cuento y lo fantástico

Aunque Cortázar la fama la consiguió con su novela, no hay que olvidar la importancia enorme de sus cuentos y las ideas que aportó él mismo sobre el género, de las cuales la mayoría las expresó en su artículo “Algunos aspectos del cuento” que será analizado en este trabajo. Lo que se puede concluir del corpus de Cortázar es que trajo una renovación operativa en planos técnico, estilístico y diegético. Además de hablar de la teoría de este género polifacético, él adopta una postura creativa compleja y “actúa como medium en la crisis del mundo contemporáneo, el pensamiento filosófico, los comportamientos humanos traicionados por la razón” (Varela Jácome 1997 397).

Nuestro autor en realidad fue indagador del relato fantástico a través de una serie de ensayos que constituyeron las piezas claves para el análisis del género. Él formalizó una poética del relato fantástico que floreció a finales del siglo XX. Se alejó de la concepción borgesiana de la irrealidad y del lenguaje estetizante y decidió escribir en “argentino”. En realidad, sus ideas fundamentales de lo fantástico van sobre la ampliación de los límites de lo real hacia una realidad que abarca todo: sueños, fantasías, desórdenes, etc. Su narrativa va por los caminos de lo alegórico, lo existencial y en ocasiones lo político. A diferencia de Borges quien se atiene a los arquetipos de la fantasía, las historias paradigmáticas, modelos genéricos y lo fantástico gobernado por los sueños, Cortázar representa lo fantástico psicológico, la irrupción de las fuerzas extrañas en el orden cotidiano y en la realidad “común y corriente”. Así, Cortázar parte siempre de una situación real e inmediata, cotidiana (la casa, el metro, la autopista), acercándose de esa manera al lector que siente como si lo que está leyendo le pudiera estar pasando a él. Justo en este marco de lo normal ocurre lo inesperado y se desmonta la realidad (Trinidad Barrera 2008).

Cortázar, en general, se aleja de todas las estructuras tradicionales y opta por lo innovador, vanguardista y moderno. Le inspira lo fantástico, lo irracional, lo absurdo y los ritos del “pasaje del hombre”; con todo esto configura su propia teoría del conocimiento. Varela Jácome en su artículo sobre la teoría y práctica del cuento de Cortázar demuestra de manera ilustrativa esa teoría del conocimiento³:

³ La tabla a continuación ha sido tomada del artículo citado (Varela Jácome 1997) y adaptada.

LO FANTÁSTICO – LA ABSURDIDAD SURREALISMO – EXISTENCIALISMO	TRADICIÓN LITERARIA – FALSO REALISMO – LOGICIDAD FILOSÓFICA
<p>Lo que practica:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Otro orden del cosmos - Heterogeneidad estructural - Interrupción fantástica de lo real - Liberación poética de lo irracional - Mutilación deliberada - Imágenes dislocadas de la realidad - El diseño de las máquinas - Los ritos del pasaje - Funcionalidad lúdica 	<p>Lo que rechaza:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El realismo convencional - La inercia de costumbre - La realidad basada en las leyes rígidas - Los fenómenos explicados por leyes positivas - Las relaciones causales - La lógica aristotélica - “El ladrillo de cristal del mundo”⁴ - La norma de la <i>gran</i> costumbre - Las fórmulas tradicionales

Lo que decora el universo narrativo de Cortázar es la semiótica de la cultura y la intertextualidad. Además, según comenta Varela Jácome, se inspira en funciones intensamente dramáticas de *Les chants de Maldoror*, del poeta uruguayo-francés Isidore Ducasse, alias Conde de Lautréamont, y también en los postulados de la *patafísica* del dramaturgo francés Alfred Jarry. Asimismo, el autor argentino constituye el hecho de narrar como un “acto de exorcismo que actúa sobre la escritura” y cuestiona los límites entre lo real y lo irreal (Varela Jácome 1997, 398). Lo que hace también, en el tono de deshacerse de lo tradicional, es incorporar la alienación, el extrañamiento y el *doppelgänger*, intensificar los ritos de la iniciación, del erotismo y del ya mencionado “pasaje del hombre” (*ibid.*).

Según Jaime Alazraki, la narrativa breve de Cortázar presenta una polifonía de voces narrativas que, por su complejidad y riqueza, no se puede comparar con ninguna otra en la literatura hispanoamericana. A él no le interesa tanto el virtuosismo de una voz, sino la condición del vehículo expresivo de un sentimiento popular que se puede reconocer y oír en esa voz. Más bien, le interesa el tono nostálgico y las modulaciones distorsionadas con las que la voz llegaba a sus oyentes. Más adelante, en un texto suyo tardío que cita Alazraki, Cortázar explica que "el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de 'ideas y

⁴ Título extraído del libro *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar.

sentimientos' y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado” (Cortázar en Alazraki 1979/80). O sea, el lenguaje ya no es solo intermediario, sino que se convierte en la presencia de esa voz que quiere modelar la narración.

En otro ensayo, Cortázar quiere representar la voz como espejo o vehículo, o sea, la voz ya no es solo el intermediario de la fábula, sino presencia de lo enunciado en la fábula; la voz transmite la fábula, pero la verosimilitud de la fábula depende de la eficacia de la voz. Aquí Alazraki menciona a Gerard Genette, quien, introduciendo el término focalización, explicó que el punto de vista no es la voz narrativa. Por el contrario, el punto de vista es la estrategia que escoge el autor para narrar el texto, pero ese mismo punto de vista ofrece varias oportunidades a la voz narrativa. Lo novedoso o peculiar de la narrativa de Cortázar no es solo la polifonía de voces narrativas, sino también el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y coordinadas: al personaje le caracteriza su propia voz, pero también lo define la voz articulada desde el texto mismo. Así comenta Alazraki que “encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento” (*ibid.* 147). Justamente de aquí sale la necesidad de Cortázar por el modo en que se narra un relato.

Hablando de lo fantástico en los relatos de Cortázar, Eladio García concluye que sus relatos son controvertidos por el sentido, por el poder con el que nos atrae el acontecimiento y por el destino de los personajes. Pero eso no es el producto de la ingenuidad del lector, como diría Todorov⁵, sino de la productividad literaria. Una de las complejidades estructurales en los cuentos de Cortázar es que él eleva tres dimensiones (psíquica, social y mítica) que se manifiestan en tres actos diferentes. Lo psíquico individual, como lo social difuso o mítico dejan de serlo cuando los absorbe y los transforma el lenguaje, que se hace el medio de estas manifestaciones, ya que una obra literaria no es materia psíquica ni tampoco pura sociología (García 1976).

García añade que “Cortázar incorpora, como esencia de lo fantástico, las conexiones que denunciábamos entre lo laberíntico, el resguardo del ser amenazado, el temor a lo luminoso natural y hasta tal punto, que tales factores se hacen siempre necesarios y pertenecientes” (*ibid.* 103). La construcción fantástica cortazariana implica una lectura de

⁵ Tzvetan Todorov, teórico literario búlgaro-francés de la escuela estructuralista. Entre otras cosas, discutía el género del cuento y trajo nuevas ideas sobre el mismo.

sentido diferente a la tradicional y además que a partir de una particular imagen el texto se articula en bloques que pertenecen uno al otro. Esta lectura no es alegórica, si por ello entendimos el desciframiento de claves. Se trata de lo contrario: las claves hay que entenderlas como proposiciones reales. La esencia de lo fantástico hay que dar por hecha la existencia del terror, de las galerías, de los espacios dantescos, de la muerte con un trasfondo de sí misma, de la acechanza y, sobre todo, de la actitud del narrador que anula las fronteras de lo real y lo fantástico y rompe los límites. Se trata de una narración en la que parece que las conjeturas del narrador son cuestionadas, pero no se trata más que de una pregunta sobre la efectividad de otra posible realidad, lo que difiere del acto de dar una realidad por hecha. Al final concluye García:

Con este despliegue narrativo Cortázar ha logrado hacer posible el género fantástico sobre el fondo de un trabajo literario sorprendente. Ha reduplicado las posibilidades de la literatura, partiendo del horizonte de esta. Se ha separado cualitativamente, por la complejidad de su estructura, del manejo tradicional de lo fantástico tan apegado a los tópicos del vampirismo, de la resurrección, del demonio. Cortázar parte de una concepción novedosa de la imagen y la involucra en una lúcida firmeza narrativa, despreciando los traídos contenidos de mundo (*ibid.* 105).

Vemos que Cortázar trajo muchos cambios al género fantástico y que seguía postulados de otros autores, pero también inventó los suyos. Sus ideas sobre lo fantástico las expresó en el famoso ensayo, “Algunos aspectos del cuento”, que será analizado en el próximo capítulo.

3.2.1. Ideas de Cortázar sobre el género del cuento

Bajo el título “Algunos aspectos del cuento” publica Cortázar su artículo donde describe cómo él ve este género que en aquellos años se hizo muy popular y cuáles son los rasgos de sus cuentos. Lo hizo porque, en sus palabras, le parece una “elemental honradez” definir el tipo de narración que le interesa, señalando su manera especial de entender el mundo (Cortázar 1971). En este apartado se presentarán rasgos principales de este artículo, porque el entendimiento de sus propias ideas sobre el cuento parece imprescindible para entender sus cuentos.

Cortázar destaca que todos sus cuentos se parecen al género “fantástico”, que se opone al falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse, como es el caso en el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII. Como ya

sabemos, él pasó la mayoría de su vida en Francia, donde ese género todavía estaba percibido casi como exótico, lo que le hizo buscar en otras literaturas lo que faltaba ahí. Al contrario de la novela, a la que se daba mucha importancia y sobre la que se hacían muchas teorías, nadie se interesaba por la problemática del cuento, por lo que el cuentista está básicamente solo en el proceso de crear cuentos. Así, comenta Cortázar:

Poco a poco, en sus textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en el que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario (Cortázar 1971 404).

Más adelante, destaca que el cuento en América Hispana tiene mucha más importancia, que en países europeos como Francia o España y que la importancia y vitalidad allí crecen cada día. Esto puede que tenga que ver con el hecho de que se trata de una literatura joven, donde los autores no se conocen entre sí, no tienen antologías y no se conocen las “reglas” de escribir cuentos, lo que hace al público observar los cuentos de manera crítica. En su intención de definir el cuento dice que el cuento es el resultado de una batalla fraternal, “una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica por qué hay pocos cuentos verdaderamente grandes” (*ibid.* 405).

A continuación, en el artículo se habla de la diferencia entre el cuento y la novela, el género que siempre tuvo más fama. Cortázar discute que el cuentista no dispone de todos los recursos que tiene un novelista, y, lo más importante, que cuenta con el tiempo, así que no puede permitirse elementos simplemente decorativos, sino que tiene que profundizar desde el principio, y eso lo considera lo esencial del método cuentista. Además, la organización del tiempo es justamente lo que puede distinguir entre un cuento malo y un cuento bueno, ya que, según el autor, un cuento es malo cuando se lo escribe sin la tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o escenas (*ibid.* 407).

En cuanto a los temas de los cuentos, en su opinión, no es nada fácil escoger uno y a veces los temas se imponen solos, como pasaba en su caso: “la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba

fuerza ajena” (*ibid.* 408). El tema de un cuento debe ser excepcional, sin embargo, esto no quiere decir que tenga que ser algo misterioso, extraordinario o fuera de lo común, también se puede tratar de algo trivial o cotidiano. La excepcionalidad de un tema proviene de la calidad del tema para atraer sistemas de relaciones conectadas que provoquen tanto en el autor como en el lector una gran cantidad de nociones, sentimientos e ideas: “un buen tema tiene algo de atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones” (*ibid.* 409).

3.3. Cortázar y su estilo

Como ya hemos dicho, Cortázar gira de lo tradicional y conocido hacia lo innovador y moderno, y así escoge temas que confrontan al hombre contemporáneo. Aquí destaca Richard F. Allen que sus temas, entre otros, son: el conflicto por la búsqueda del significado de la vida, el problema de la realidad contrapuesta al sueño y el contraste violento, la metafísica en contra de lo material-real. Además, Cortázar prefiere la estructura en torno a un motivo que se convierte a menudo en un símbolo, como fue el caso con el poema *Los reyes*. En ese poema tras la interpretación de la leyenda del Minotauro, se introduce una imagen de laberinto, que se convierte en uno de los motivos claves de su narrativa. Según Allen, “el autor atribuye un significado más profundo a este símbolo arquetípico, creando en torno a la estructura una realidad que culmina en el desenlace fantástico o enigmático” (Allen 1969, 116).

Según Luis Harss, el estudioso muy significativo en el ámbito de la literatura hispanoamericana al que nos referiremos a continuación, Cortázar nunca había dejado de escribir y era un renovador que se reinventaba a cada paso. Como ya hemos dicho, él se interesaba mucho por la literatura fantástica y su inmersión en ella empezó con el *Bestiario*. En la manera de la que escribió este libro, Harss nota la influencia de escritores extranjeros, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Ambrose Bierce, igual como la de algunos hispanoamericanos como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones y, claro, Jorge Luis Borges. Más tarde, con la colección *Las armas secretas* entra en el terreno existencial, donde el cuento “El perseguidor”, según Harss, marca el principio de su fase arltiana⁶. Allí empieza a dibujar personajes de carne y hueso, tomados de la vida cotidiana, en un estilo más espontáneo y vigoroso, donde también describe el mundo que le rodea. Esta fase de su

⁶ Se refiere a la influencia de Roberto Arlt, cuentista, uno de los escritores argentinos más importantes del siglo XX.

escritura termina con *Historias de cronopios y de famas*, donde presenta un “surtido variado de notas sueltas, bocetos, retazos, breves atisbos de dimensiones ocultas que le permiten tratar con fantasía y humor aspectos de la vida argentina” (Harss 1966 s.p.).

La fase siguiente empieza por su novela *Rayuela*, una “antinovela” explosiva que es una agresión, que arremete contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra “ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual” (*ibid.*). En *Rayuela* Cortázar se muestra como un hombre de infinitos recursos, violento, contradictorio, paradójico, un gran humorista y teórico literario. De *Rayuela*, como su obra cumbre, hablaremos más detalladamente en uno de los próximos capítulos.

Lo que podemos decir de su estilo en general es que en la obra de Cortázar siempre abundan los juegos callejeros, ceremoniales y laberínticos, para lo que el mejor ejemplo es el propio título de *Rayuela*. En su literatura se puede notar la influencia de la filosofía oriental, particularmente el budismo zen y el Vedanta (que equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente, por ejemplo, la mortalidad del hombre). Más adelante, un problema omnipresente en su obra es la tentativa de encontrar un centro, donde nunca alcanza una solución concreta. En realidad, esa búsqueda es presente en toda la literatura fantástica (*ibid.*).

A Cortázar le denominan incansable explorador del lenguaje, lo que se ve mejor en sus novelas. En *Rayuela* así desmontó las estructuras narrativas, e hizo la subversión de la forma acompañada de una temática ligada a la transcendencia (Trinidad Barrera 2008). En cuanto al lenguaje de los cuentos, él tiene una función casi ritual. Según Harss, el lenguaje “da un ritmo conjuratorio que abre puertas, como una fórmula mágica, ofreciéndole al autor una salida de sí mismo” (Harss 1966 s.p.). Según Cortázar, el lenguaje debe ser una preocupación constante del escritor, “en una literatura todavía tan deficiente en este respecto como la nuestra, culpa en parte a la influencia de las malas traducciones” (*ibid.*). Él además habla del lenguaje falso, totalmente distinto del habla oral, que suelen usar los escritores. La obra de Cortázar denuncia este lenguaje falso y Cortázar aspiró hacer su propio lenguaje, que es antiliterario en expresión. Comentando ese lenguaje literario, Harss nos trae las palabras de Cortázar que dice: “Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón?” (*ibid.*). En su

lenguaje influyen también figuras, que le sirven para “escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superacción de las figuras formadas por constelaciones de personajes” (*ibid.* s.p.). Cortázar también usa el humor, que, en su escritura, afloja las articulaciones, trastorna y descontrola. La hilaridad, como el acto gratuito de los surrealistas, crea situaciones extremas (*ibid.*).

Profundizando sobre el lenguaje, podemos decir que su estilo es lúdico, ya que juega con las palabras, porque en su opinión un escritor debe jugar con las palabras, pero jugar en serio. Así en sus “Clases de literatura: Berkeley” destaca: “Juega en la medida en que tiene a su disposición las posibilidades interminables e infinitas de un idioma y le es dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar elementos idiomáticos para que lo que quiera expresar...” (Cortázar 1980 en: Goloboff 2015). Así, en sus textos podemos encontrar muchos nombres propios y elaboraciones de ellos (por ejemplo, con la palabra cielo, que aparece en los textos en diferentes formas, igual que en varios títulos de sus obras), cadenas onomásticas, palíndromos, anagramas, superposiciones, descomposiciones, neologismos, imitaciones, pastiches, citas, etc., y todo con el fin de huir de los significados preestablecidos y para formar un contacto más íntimo y poético con las palabras.

Según el artículo sobre Cortázar en la historia de la literatura hispanoamericana, él percibió toda su actividad literaria como un ensayo constante y como algo vital y libertario. Como su estilo es heredado de vanguardias, el autor se apodera de fragmentos de sus textos para reciclar la materia creadora en los textos abiertos, que no son nada formalistas o estatistas. Para escribir sobre motivos cotidianos, como arte, literatura, música, sexualidad, rituales de la sociedad, etc., Cortázar usaba la forma de reflexiones estéticas o metafísicas de sus personajes, o, a veces, la forma de artículos y cartas, intercalándolo todo. Lo hacía así, porque aislarlos hubiera significado traicionar el sentido abierto que tenían sus obras. Así, en algunas de sus novelas (como *Rayuela*, *62 Modelo para armar*, *Libro de Manuel*, *Territorios*, etc.) sus textos ensayísticos coexisten con poemas, dibujos, cuentos y fragmentos que evidencian algunas inquietudes vitales. Además de tener ensayos como la parte integral de los textos, hay algunos casos donde los ensayos gozan de una autonomía mayor como textos propiamente críticos o ensayísticos. Ese hecho incluso hizo a algunos teóricos literarios (Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski) reunir sus textos ensayísticos sueltos, en un libro, bajo el título *Obra crítica* (1994). Leyendo estos textos reunidos se puede concluir que

Cortázar extrajo de las dos tendencias que conocía – surrealismo y existencialismo – un objetivo común, que es la búsqueda revolucionaria del Paraíso en tierra. Además, como las claves de su narrativa podemos destacar la búsqueda del ser primordial, desembarazado de los amarres de la cultura (Trinidad Barrera 2008).

Según Eladio García, lo curioso del cuento de Cortázar se debe a la combinación del tipo de narrador (que es casi siempre en primera persona o narrador omnisciente), consciencia de la organización de los detalles del cuento, simbolización por la inteligencia entre espacio, personaje y acontecimiento, interposición geométrica de elementos, tiempo detectable, espacios y tiempos superpuestos o yuxtapuestos de necesidad matemática, un imperio de la lógica y firmeza narrativas y una estructura de exposiciones paradójicas. Todo esto sustituye lo que la historia del género ofrecía como mero contenido. Cortázar da el tema, el escritor y el lector como externos a la obra. Al lector le entiende vinculado al tema, de igual modo que al escritor, atraído por una fuerza especial; luego, sin embargo, parece incorporarlos en el tratamiento del tema y en el proyecto que resulta de él.

3.4. Rayuela: la antinovela

Cuando en el año 1963 escribió la novela *Rayuela*, Cortázar sacudió completamente la literatura hispanoamericana y esta novela inició el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana. Se trata en realidad de una “antinovela”, o, como él prefería llamarla, “contranovela”. Según Luis Harss, *Rayuela* es “una agresión, que arremete contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual” (Harss 1966). El mismo autor describe al Cortázar de *Rayuela* como “un pescador en aguas profundas que tiende mil redes, un hombre de infinitos recursos, violento, contradictorio, jubiloso, paradójico: no solo un gran humorista que eclipsa a todos los demás de nuestra literatura, sino también un temible teórico literario” (*ibid.*). Beatriz Sarlo dice que *Rayuela* se convirtió en la novela que todos reconocieron como “el experimento narrativo que ponía a la literatura americana a la altura de los tiempos” (Sarlo 2007 239). Continúa que, aunque su innovación ya esté agotada, durante los años setenta fue el paradigma de una revolución en la literatura (*ibid.*)

La importancia y gravedad de esta obra se puede ver también en las palabras de José Lezama Lima, que trajo Mario Goloboff, sobre Cortázar y su obra:

Escribir una novela espléndida, *Rayuela*, y ser a la vez un ente novelable, es un lujo que solo Cortázar se ha permitido. Su amistad está en la raíz de mi ser, es para mí un festín patético. Y su ensayo sobre *Paradiso*, esa fiesta de la inteligencia que Ezra Pound hubiera llamado logopeya, baila sobre mí todavía su danza del intelecto entre las palabras. Valía la pena escribir una novela para que Cortázar fuese su divulgador; él, precisamente, que ha escrito una novela maestra (Goloboff 2015 103).

Sarlo afirma que *Rayuela* conectaba perfectamente con el espíritu de los tiempos con sus motivos de liberación sexual, refutación de autoridad e incluso un poco de orientalismo, con lo que evocaba a los jóvenes. Por otro lado, para los lectores formados era una crítica de la literatura realista, naturalista, psicológica y social que todavía se escribía en América Latina (Sarlo 2007).

La maestría de esta obra se puede observar en varios niveles. El primero, y el más obvio es la organización del texto. Solo con abrir la primera página del libro, uno se encuentra con pautas para leerlo. O sea, el autor nos ofrece al principio el “tablero de dirección”, donde explica que en realidad se trata de dos libros y nos ofrece dos maneras de leer la novela. Si decidimos seguir las pautas y leer en el orden indicado en el tablero, podemos salir confundidos, porque los acontecimientos de los capítulos no siempre tienen que ver uno con el otro, incluso a veces resulta completamente ilógico (como cuando en el capítulo 28 narra la muerte de Rocamadour y luego en el 130 que debería seguir cuenta sobre los peligros del cierre de cremalleras en las braguetas). Sin embargo, no podemos dudar que todo esté escrito con una lógica fuerte, aunque a veces no transparente. Beatriz Sarlo dice que desde el “Tablero de dirección”, la novela propone imaginar otros órdenes posibles, especialmente en las relecturas que son inevitables, justamente por el efecto que produce el orden aleatorio (*ibid.*).

Hablando sobre la estructura de *Rayuela*, Santiago Juan-Navarro dice que las unidades de tiempo, lugar y acción son minuciosamente anuladas. Se trata de un caos narrativo, que hace reflejar el caos existencial en el que se desdobl原因 los personajes. El lector tiene que establecer vínculos que nos llevan a solucionar y poner en términos lógicos el rompecabezas narrativo que se nos presenta (Navarro 1992 237). A continuación, Navarro comenta que el sentido que se nos ofrece al leer el libro no se produce mediante la asociación libre de ideas, sino que las metáforas recurrentes de la novela contribuyen a unificar la estructura fragmentada del texto. Es decir, “los puentes, el calidoscopio y la rayuela encierran un

potencial significativo que refleja tanto el fondo como la forma de *Rayuela*” (*ibid.* 237). Así, los puentes e imágenes similares evocan la búsqueda del protagonista; el calidoscopio y las esponjas llenas de orificios son metáforas de una segunda realidad poliédrica, que solo puede ser detenida en instante en el que los cristales de calidoscopio se conjugan en una forma única. La rayuela, como podemos adivinar del título mismo, es la metáfora central de la novela; es la representación gráfica del progreso espiritual de Oliveira. Según Navarro, la rayuela funciona como *mandala* que le invita a entrar en un cielo que se sabe inalcanzable (*ibid.*)

Además de la estructura, otra especialidad de *Rayuela* es la división en tres partes, vinculadas por los desplazamientos de Horacio Oliveira. La primera parte tiene el subtítulo “Del lado de allá” y corresponde a los capítulos que suceden en París. La segunda parte tiene el subtítulo “Del lado de acá” y corresponde a los capítulos transcurridos en Buenos Aires y a la tercera parte, “De otros lados”, corresponden los capítulos que, según Cortázar son prescindibles para la lectura. Sin embargo, si el lector decide leer el libro según el Tablero, leerá los capítulos “prescindibles”, pero si decide leerlo en un orden corrido, puede terminar antes de esa parte. De la misma manera, dice Sarlo, se pueden leer solo los capítulos “prescindibles” “para recoger en ellos todas las huellas intertextuales que la novela no oculta. Por el contrario, las propone reforzando la impresión de que *Rayuela* ha sido escrita a varias voces” (Sarlo 2007). Además, se ve que la novela intenta romper la continuidad de los hechos narrados, intercalando fragmentos de textos ensayísticos y citas. La trama de *Rayuela* se interrumpe, porque su final se divide en por lo menos dos direcciones, porque el orden en el que leemos puede cambiar la lógica lineal y porque las citas y fragmentos detienen la fluidez de la narración. La lectura nunca permanece mucho en una de estas zonas; salta de una a otra, rompiendo la intriga para luego lanzarla otra vez desde otro momento o desde otro lugar. También, la lectura cambia de registro; va desde la narración a una discusión teórica sobre la literatura, de la cita de algún autor importante (como Derrida) a alguna noticia de diario o revista, de textos serios a textos humorísticos. Sarlo añade que con las citas Cortázar ofrece un manual de lectura; las citas son como ejemplares de una biblioteca o como contraseñas y por ellas el lector siempre puede ser consciente de la estética en la que se escribe la novela.

En otro capítulo de su libro, Sarlo plantea la pregunta de cómo leer el libro hoy (en el año 1994), o sea, cuando ya se han escrito muchos artículos sobre el tema. Por eso dice que “*Rayuela* es un texto que exprimimos, dimos vuelta, le revisamos las costuras: no queda nada por hacerle” y la denomina la novela secuestrada por la crítica (*ibid.* 260). Eso, claro, no

sorprende sabiendo las grandes influencias y repercusiones que tuvo y la recepción en casi todo el mundo. Sin embargo, Sarlo habla del efecto negativo que produjo ese éxito, que es el fenómeno del “cortazarismo” que la convirtió casi en un cliché, porque empezaron a imitarla y así, “la novela, en lugar de iluminar la moda que producía, era oscurecida por ella” (*ibid.* 260).

4. Metodología de la investigación

El objetivo principal de esta investigación ha sido obtener una idea general sobre la recepción de las obras de Cortázar, en un período que se extiende desde los años 80 del siglo pasado, hasta la década del 2020. Para cumplir con este objetivo ha sido necesario encontrar todos los textos publicados sobre Cortázar. Para conseguirlo, hemos investigado principalmente la base de datos de la biblioteca de Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb, que es la segunda más grande en Croacia. También se han consultado los fondos de la Biblioteca nacional y universitaria⁷ de Zagreb. Considerando que *Rayuela* fue la primera obra que se tradujo, en el año 1984, hemos asumido que era la fecha indicada para empezar la revisión de los artículos a partir de ese año.

Consideramos necesario destacar que Croacia formaba parte de la antigua Yugoslavia, así que una parte significativa de artículos comentados en este trabajo pertenece a ese período que se extiende hasta el año 1991 cuando Croacia consiguió su independencia tanto en el sentido político, como en el cultural, lo que lógicamente también abarca actividad editorial. Las revistas que hemos examinado son: *Oko*, *Vijenac*, *Književna smotra*, *Kronika*, *Zarez*, *Forum*, *Polet* y *Republika*. Se trata de revistas literarias y culturales populares que salían en aquella época y ofrecían testimonios tanto de la cultura y literatura croatas, como de las mundiales. Algunas de ellas se siguen publicando hasta hoy en día. De todas aquí enumeradas, solo en las revistas *Forum* y *Polet* no hemos encontrado datos sobre Cortázar. La mayoría de las revistas tiene los datos digitalizados, a partir de los últimos años de la década de noventa, lo que facilitó la búsqueda. En cuanto a los años anteriores y artículos no digitalizados, hemos examinado los ejemplares que se guardan en las bibliotecas mencionadas. Tras revisar las revistas, hemos recogido y releído los textos en croata para luego resumirlos y presentarlos en español, con el objetivo de conocer y divulgar las ideas que tenían los críticos y estudiosos croatas sobre Cortázar y sobre su contexto.

Otro objetivo de esta investigación ha sido comprobar con qué frecuencia se prestan las obras de Cortázar hoy en día. Para conseguir esos datos, hemos contactado con las Bibliotecas de la ciudad de Zagreb⁸, que nos han proporcionado los datos de los últimos tres años, o sea, desde junio de 2020 hasta marzo de 2023. Para poder analizar y evaluar los datos

⁷ Nacionalna i sveučilišna knjižnica (NSK).

⁸ Knjižnice grada Zagreba (KGZ).

obtenidos hemos creado una tabla que muestra numéricamente los préstamos de las obras de Cortázar, desde la obra más prestada, hasta la menos prestada, lo que nos puede ayudar a la hora de formar idea acerca de la popularidad del autor en los últimos años en Croacia.

5. Bibliografija de los textos sobre Cortázar en los libros y revistas croatas

Capítulos en libros:

Stojaković Monros, Silvia. "Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova". *Pukovnik igra školice*. Belgrado: BIGZ, 1980. (273-279)

Zlatar, Andrea. "Što je post-moderno u postmodernoj književnosti". *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1989. 107-116.

Žmegač, Viktor. "Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne". *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991. 362-396.

Virk, Tomo. "Postmodernizam i postmodernisti" *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*. Zagreb: Naklada Lara, 2014. 142-198.

Artículos en revistas:

Prasel, Salvador. "Nema više autonauta na kozmostradi". *Oko* 313 (1984).

Jukić, Tatjana. "Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu". *Književna smotra* 84 (1991): 57-61.

Prokopiev, Aleksandar. "Gdje je balkanski Luis Harss?" *Zarez* 224 (2008): 28.

N.N. "Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi". *Jutarnji list*. 26/7/2009.

Alajbegović, Božidar. "Imaginaro kao okosnica stvarnosti". *Vijenac* 432 (2010).

Perica, Marija. "Priče koje se upravo čitaju sutra". *Vijenac* 423 (2010).

Tretinjak, Igor. "Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu". *Tportal.hr*. 21/4/2010

Glavaš, Marijo. "Školica se čita barem dvaput". *Infozona.hr*. 26/9/2012.

Mikelenić, Bojana. "Majstor književne igre". *Vijenac* 521 (2014).

Koštal, Andrija. "Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama". *Književna smotra* 193 (2019): 39-48.

Vukmir, Mateja. “Progonitelj i druge priče' (J. Cortazar): Portugalski ‘twilight zone’”. *Ziher.hr*. 22/10/2019.

Jovović, Nataša. “Jezični labirint Julia Cortázara”. *Književna smotra* 197 (3), 2020, 123-131.

A la hora de elaborar la bibliografía sobre Julio Cortázar, hemos consultado artículos de las revistas anteriormente mencionadas. Para presentar el contexto de la época, o sea, las posturas de los críticos y teóricos croatas sobre la época y el entorno en el que escribía Cortázar, hemos usado los siguientes artículos: “Što je post-moderno u postmodernoj književnosti” de Andrea Zlatar, publicado en la colección del año 1989 *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*; “Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne” escrito por Viktor Žmegač y publicado en el libro *Povijesna poetika romana* en el año 1991; “Gdje je balkanski Luis Harss” de Aleksandar Prokopiev, publicado en la revista *Zarez* en 2008; en el mismo capítulo además hemos analizado el epílogo de la traducción de *Los nuestros* de Luis Harss que escribió Silvia Stojaković Monros, que se titula “Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova” (1980). Por último, el libro *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze* y el artículo “Postmodernizam i postmodernisti” de Tomo Virk escrito en el año 2000, cuya traducción de esloveno fue publicada en Zagreb en el año 2014.

A continuación, en cuanto a la recepción de las obras de Cortázar, empezamos por el artículo más antiguo sobre Cortázar que hemos encontrado. Se trata del artículo “Nema više astronauta na kozmostradi” de Salvador Prasel, publicada en la revista *Oko* en el año 1984. Continuamos con los textos académicos sobre Cortázar, que hemos dividido en grupos según las revistas en las que se publicaron y los hemos expuesto cronológicamente. Primero se han presentado los artículos de *Književna smotra*: “Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu” de Tatjana Jukić, publicado en el año 1991, luego el artículo de Andrija Koštal “Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama” publicado en 2019 y finalmente “Jezični labirint Julia Cortázara” de Nataša Jovović del año 2020. A seguir se han analizado artículos de la revista *Vijenac*, dos del año 2010: “Imaginaro kao okosnica stvarnosti” de Božidar Alajbegović y “Priče koje se upravo čitaju sutra” de Marija Perica y “Majstor književne igre” de Bojana Mikelenić, del año 2014.

Al final, en el capítulo “Otros artículos sobre Cortázar” hemos comentado los artículos no académicos que hemos encontrado en las páginas web. Esos artículos son: “Knjige bez kojih

ne bismo bili ovakvi” de *Jutarnji list*, “Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu” de *Tportal.hr*, “Školica se čita barem dvaput” de *Infozona.hr* y uno del blog titulado “‘Progonitelj i druge priče’ (J. Cortazar): portugalski ‘twilight zone’”.

6. Traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia

Aunque se trata de un país pequeño, en Croacia siempre ha habido interés por la literatura extranjera. Obviamente, por razones históricas y culturales, el mayor interés era por la literatura italiana, francesa o alemana. En cuanto a la literatura en lengua española, la primera obra cuya traducción alcanzó un público significativo en Croacia fue, claro, *El Quijote* de Miguel de Cervantes. En cuanto a la literatura hispanoamericana, las primeras traducciones llegaron en el siglo XX, con la popularización de bellas artes. Lo que también debemos destacar es que no todas las obras que llegaron al territorio de Croacia⁹ en aquel entonces fueron traducidas directamente del español, sino que a veces se trataba de traducciones de lenguas intermediarias como alemán, francés, italiano, etcétera.

Así, según la bibliografía que compuso el lector y traductor croata Milivoj Telečan publicada en la revista *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia* las primeras traducciones de obras hispanoamericanas en Yugoslavia se hicieron en el año 1924. Se trata de obras cortas de Horacio Quiroga y Raúl Montero Bustamante, publicadas dentro del libro *Tisuću svjetskih pisaca*¹⁰. Obras de estos dos autores, junto con las de dos escritores más, Antonio Monteavaro y Juan José Soiza Reilly, se publicaron en otra colección similar, en el año 1931, bajo el título *Tisuću najljepših novela*¹¹. En otra edición del mismo libro también se publicó una obra de Rubén Darío. En los años 50 destacan las traducciones de las obras de Pablo Neruda, Pablo Rojas Paz, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Manuel Rojas, Miguel Ángel Asturias y otros menos conocidos. A principios de los 60 por primera vez se tradujeron obras de Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Martín Luis Guzmán y Juan Rulfo nombres muy importantes de la literatura hispanoamericana.

En el año 1968 la situación en cuanto a la lengua española en Croacia cambia, ya que fue entonces cuando se fundó la Cátedra de la lengua y literatura española en el Departamento de lenguas románicas de Facultad de Filosofía y Letras en Zagreb. A partir de este año, debido a la introducción de los estudios hispánicos, aumentó el número de traducciones. En cuanto a nombres grandes de la literatura hispanoamericana, se

⁹ Todavía no podemos hablar de la República de Croacia, porque en aquel entonces Croacia formaba parte de Yugoslavia hasta el año 1991. Hablando de los años anteriores, en el trabajo también se tomarán en cuenta otros países de la ex Yugoslavia, ya que, por conocer otros idiomas del país, la literatura se podía compartir.

¹⁰ *Los mil escritores mundiales*; traducción de Milivoj Telečan.

¹¹ *Los mil más hermosos cuentos*; traducción de Milivoj Telečan.

tradujeron más obras de Jorge Luis Borges y por primera vez se tradujo en Eslovenia la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, que, incluso antes de ganar el Premio Nobel de literatura en 2010, fue bastante leído en Croacia. En el año siguiente, 1969, por primera vez se edita la traducción de una obra de Cortázar. Se trata de su libro de cuentos *Las armas secretas*¹², traducido y publicado en Belgrado. En el mismo año se tradujo *El túnel* de Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *El sol en la cola del viento* de Pablo Neruda. Al año siguiente salió otra traducción de *La ciudad y los perros*, pero esta vez en croata, publicada en Zagreb. Además, se tradujo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y otra obra de Mario Vargas Llosa, *La casa verde*. En el año 1971 por primera vez en Yugoslavia se publicó en esloveno la traducción de la obra más traducida de la literatura hispanoamericana, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Dos años después salió la traducción del mismo libro al serbio y esa edición fue la que lo popularizó en Yugoslavia e hizo de García Márquez el representante más leído de la literatura hispanoamericana.

La bibliografía que clasificó Milivoj Telečan termina justo en los años setenta, cuando además se tradujeron otras obras de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, junto con nuevas traducciones de José Hernández y Roberto Fernández Retamar. Después de los años setenta no tenemos una bibliografía de traducciones sistematizada. Sin embargo, podemos decir que después del *boom* se popularizó la literatura hispanoamericana y Croacia no es ninguna excepción.

El escritor que ha tenido más influencia en otros autores croatas fue Jorge Luis Borges, autor argentino por cuyo influjo y manera de tratar el mundo fantástico un grupo de escritores croatas adquirió la denominación “borgesianos croatas”. Los que pertenecen a ese grupo son Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Drago Kekanović, Stjepan Tomaš y algunos más. La razón para denominarlos así fue el hecho de que entendían la literatura de manera similar a Borges y que usaban algunos de los métodos de Borges a la hora de formular el texto, privándolo de rasgos temporales o descripciones adicionales.

¹² La obra la tradujo Radoje Tatić y se publicó en el editorial *Nolit*, bajo el título *Tajno oružje*,

6.1. Primeras traducciones de Cortázar

En cuanto a Cortázar, aunque fue uno de los escritores hispanoamericanos más traducidos, en realidad de su vasta obra en Croacia se tradujo bastante poco. La primera traducción que se publicó en el territorio de la antigua Yugoslavia, como ya hemos dicho fue el libro de cuentos *Las armas secretas*. Sin embargo, la obra que popularizó al autor fue su novela, *Rayuela*, publicada bajo el título *Školice*, en Belgrado, en el año 1984. La misma novela fue traducida más tarde en Croacia por Dinko Telečan en el año 2009. En los años ochenta también en Belgrado fue traducido su libro de ensayos *Un diario para el cuento*, bajo el título *Dnevnik o priči* (1987). Además de libros enteros, tenemos traducciones de algunos cuentos sueltos, como “La isla de mediodía” traducida a la lengua serbia en 1989, publicada en una antología del género fantástico en el mismo año. En el año 1991 Silivo Jozić tradujo el cuento “Instrucciones para John Howell” (“Napuci za Johna Howella”), un cuento del libro *Todos los fuegos el fuego*, que se publicó en la revista literaria *Republika*, junto con dos de sus ensayos, traducidos por el mismo traductor. Fue después de la traducción croata de *Rayuela* cuando empezaron a traducirse en Croacia sus colecciones de cuentos. Así, el primer libro de cuentos traducido en el mismo año fue *El final del juego*, bajo el título de *Kraj igre* (2009). En el año siguiente se publicaron *Priče o kronopijima i famama: Priručnik za pjevanje i plakanje (Historias de cronopios y de famas)* y *Progonitelj i druge priče (El perseguidor y otros cuentos)*. En el año 2011 fue publicado *Tajno oružje: 5 priča za sviranje i fantaziranje (Las armas secretas)*.

Además, de otros cuentos sueltos se tradujo “Queremos tanto a Glenda”, bajo el título “Toliko volimo Glendu”. Este cuento fue publicado en la revista cultural *Vijenac* en el número que celebraba cien años del nacimiento de Cortázar, en el año 2014. De sus textos teóricos tenemos adaptado su ensayo “Algunos aspectos del cuento”, bajo el título “Neki aspekti kratke priče” y dos artículos más, “O osjećaju nepotpuna opstojanja”¹³ y “O osjećaju fantastičnoga”¹⁴, los que tradujo y publicó Silvio Jozić en la revista literaria *Republika*. Aquí destacamos que es posible que haya otras traducciones de cuentos sueltos que no hemos podido encontrar. Por ejemplo, en un artículo se menciona la traducción del cuento “El otro cielo” (“Drugi raj”), pero no hemos conseguido ninguna información adicional sobre ella así que hemos llegado a la conclusión de que se trata de una traducción a través de una lengua

¹³ “El sentimiento de no estar del todo”

¹⁴ “El sentimiento de lo fantástico”

mediadora, probablemente del inglés. Es más, lectores croatas sin conocimiento de español seguramente acudían a las obras de Cortázar traducidas al inglés, especialmente si se interesaban por las que aún no tenían traducción al croata. Por razones como esta nos resulta difícil hablar de la recepción del autor en Croacia en términos precisos, sin embargo, esta investigación contribuirá en formar una idea general sobre su presencia en traducciones y revistas especializadas en lengua croata y comprobará si las obras de Cortázar siguen vivas entre el público croata, una década después de sus últimas traducciones.

7. Artículos sobre la postmodernidad y la literatura latinoamericana publicados en el territorio de la antigua Yugoslavia

Como ya hemos explicado, el *boom* fue un fenómeno muy importante en la literatura hispanoamericana que la “puso en el mapa” de la literatura mundial. Por eso, muchos de los teóricos literarios hablaron del tema del *boom*, vinculándolo con la poética de la postmodernidad. Entre ellos hay unos autores muy conocidos, como Raymond Williams, Brian McHale, Beatrice Amaryll Chanady, Ramón Saldivar, John Barth, etc. Por eso no extraña que algunos autores croatas también hayan escrito sobre el tema. A continuación, vamos a presentar algunos artículos en los que también se menciona a Cortázar.

7.1. Lo postmoderno en la literatura postmoderna

Comparatista croata y profesora en la Universidad de Zagreb, Andrea Zlatar, escribió en el año 1989 el artículo con el título “¿Qué es lo post-moderno en la literatura postmoderna?” (“Što je post-moderno u postmodernoj književnosti”), donde hablaba del postmodernismo y de las características de la literatura publicada en esa época y explicaba por qué esa literatura difería de la moderna. Hemos decidido incluir su artículo en nuestro trabajo ya que Zlatar se fija en *Rayuela* y la considera modelo paradigmático de la postmodernidad. En su artículo ella destaca algunas paradojas que aparecen en el postmodernismo. Por ejemplo, por un lado, se aboga por desintegración del sujeto y por otro se indica el interés renovado por el sujeto. Paralelamente se aboga por el antirrealismo y por la interpretación literal de la realidad, se mezclan la irracionalidad y el requisito de alcanzar la objetividad total, ajustarse al estado existente y utopismo, conservadurismo y progresividad, etcétera. Luego habla de la frontera geográfica y cultural que representa el Océano, aunque destaca que la novela latinoamericana hay que relacionarla con Europa, porque la postmodernidad norteamericana es totalmente diferente. Zlatar además destaca el hecho de que a menudo se ignoraba la literatura en las discusiones sobre la postmodernidad, pero, dentro de la literatura, como muestra principal sirvió la novela. Es así porque la novela siempre contaba con una recepción democrática y ayudó a formar la identidad de la clase ciudadana y del individualismo burgués. La novela ya no puede representar la forma ideal de la práctica comunicativa, como en el siglo XVIII, porque la literatura perdió la función de anunciar la experiencia. La literatura se hace un discurso entre discursos, medio entre medios, cosa entre cosas. Como discurso entre

discursos, la literalidad ya no es immanente a la literatura, sino que la literatura tiene la literalidad por convención y acuerdo (Zlatar 1989).

Más adelante, la postmodernidad europea es consciente, igual que la novela sudamericana, de la necesidad de la historia y el sentido, a diferencia de la postmodernidad norteamericana. Zlatar dice que en confrontamientos textuales con la imposibilidad de narrar la historia entera y expresar el sentido, se descubre su modernismo, el modernismo que la hace postmoderna. Aquí menciona la novela *Rayuela* de Cortázar, cuya estructura muestra todos los síntomas de la postmodernidad: la combinación de los procedimientos vanguardistas y modernistas, de los juegos de lengua a técnicas narrativas, montaje de fragmentos de fuentes no literarias, como periódicos, enciclopedias o discusiones científicas. Luego destaca la sugerencia de las maneras de recepción diferentes, por el hecho de que el lector puede organizar los capítulos como quiera, la existencia de los capítulos que no son obligatorios para leer, ejemplos de citación, parodia, metanarración. Cortázar construye su mundo como el juego de rayuela, donde el objetivo es llegar hasta el cielo, lo que no es siempre posible. En la novela encontramos capítulos como el 34, en el que al mismo tiempo se relatan las frases del libro que está leyendo uno de los personajes y los pensamientos de ese personaje sobre el libro, lo que muestra las consecuencias teóricas de la narración de Cortázar. Como problema central aparece la pregunta de qué es lo que pasa en la narración, o sea, qué se hace con la narración, cuáles son sus posibilidades. Cortázar elabora ese problema en el libro *Diario para un cuento*. En ese libro los procedimientos metanarrativos adquieren un nivel muy alto; el narrador escribe un diario sobre el cuento que difícilmente puede escribirse, una historia de una tal Anabela que él no puede escribir y que, según Zlatar, recuerda a Annabel Lee de Edgar Allan Poe. El texto entero de Cortázar representa un esfuerzo de alcanzar el acontecimiento, de crear una acción de las palabras, recuerdos y sentimientos, o sea, de crear algo real, aunque el esfuerzo sea en vano. En el *Diario para un cuento* Cortázar introduce un apartado del texto de Derrida *La verdad en pintura*, que él elabora e incorpora a su texto (*ibid.*).

Luego, Zlatar añade que la postmodernidad implícitamente no quiere que la realidad se seque en la inscripción posteriormente de la vida a la obra, igual que la Maga en la novela. La postmodernidad intercambia el tiempo por espacio, negando la diacronía sincrónicamente. A continuación, compara el *Diario para un cuento* de Cortázar con la novela de Semprún *Aquel domingo* y nota que el punto común es la imposibilidad de narración (*ibid.*).

En el texto de Andrea Zlatar que acabamos de resumir podemos ver que esta autora considera a Cortázar como un escritor postmoderno y su obra como la obra representativa de la postmodernidad. O sea, en el texto sobre la postmodernidad introduce a Cortázar como un representante ejemplar. Así, analizando las características de su obra, sobre todo su novelística, podemos llegar hasta las características de la postmodernidad. Es importante ver que ella consideraba a Cortázar como un autor postmoderno, porque no todos tenían la misma opinión, lo que se abordará en los próximos capítulos.

7.2. Contorno de la postmodernidad

Uno de los teóricos literarios croatas más renombrados, Viktor Žmegač, escribe un texto sobre el postmodernismo en su libro *Povijesna poetika romana*¹⁵ en el año 1991. En ese texto trata la postmodernidad mundial en general, incluyendo los escritores ilustres como Faulkner, Joyce, Kafka, Woolf, Eco, Calvino, etc. Entre ellos están también algunos autores latinoamericanos. El primero de ellos es, claro, Borges, a quien considera el autor paradigmático de “nuestra época”, o sea de postmodernismo, destacando especialmente su cuento sobre el escritor que 300 años después de Cervantes escribe de nuevo la famosa novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que en su versión, idéntica a la versión original, resulta sumamente más rica porque contiene tres siglos de recepción. Žmegač en esa historia ve el modelo perfecto para explicar la “estética de recepción”. Usa a Borges para demostrar algunas características de la poética de la postmodernidad, que, hay que mencionar, cuando escribió este texto, no estaba suficientemente elaborada y definida. El mismo Žmegač afirma que el término “postmodernidad” se usa de manera caprichosa, por distintos críticos y expertos en literatura (Žmegač 1991, 381).

A continuación, dice que el postmodernismo es la etiqueta de un estado y no de un movimiento específico. O sea, el postmodernismo es un estado específico, un problema histórico-cultural, un fenómeno que sobrepasa los límites de la época. Más adelante, menciona el pluralismo que está presente en el modernismo, pero la diferencia es que en el postmodernismo la consciencia de la rivalidad, típica para la época del modernismo, está desapareciendo. Hablando de las diferencias entre el modernismo y el postmodernismo dice también que uno de los elementos para definir el postmodernismo es la constatación de la

¹⁵ *La poética histórica de la novela* (traducción propia)

pérdida de la espontaneidad, no en el sentido psicológico, sino en el fenomenológico. En su interpretación menciona a muchos de los nombres grandes de filosofía y teoría literaria, como Friedrich Nietzsche y Michel Foucault y aplica sus ideas en la discusión sobre el postmodernismo. Así, llega hasta la idea de que uno de los síntomas centrales del postmodernismo es el reino general de las citas, o sea, del indicar a otros objetos en el museo imaginario que se puede entender como un almacén enorme de datos en una época cibernética y el postmodernismo como una cultura artística en la época de la cibernética (*ibid.*).

Más tarde, menciona la meta narración y dice que los autores contemporáneos de la prosa metanarrativa pasaron por la escuela del modernismo y conocieron la disociación de las categorías tradicionales. Por eso, la estructura es muchas veces más complicada que en las novelas más antiguas de ese tipo y la meta narración se entiende como una forma de preservar el rompecabezas. Así, no se puede decir que los elementos poéticos en sí, organizados metatextualmente, establezcan la novela postmoderna. En ese contexto ofrece el ejemplo de Julio Cortázar, uno de los pioneros de la novela hispanoamericana. Dice que su novela *Los premios* contiene elementos de la novela postmoderna. En esa novela se juntan los pensamientos que tiene el protagonista intelectual con la historia del viaje en barco que contiene elementos fantásticos y de aventura. Dice que en la novela está incorporada una consciencia que piensa sobre el problema que lo entromete cada construcción de ficción y a la vez se establece una relación entre ese nivel y la reunión de los acontecimientos que forman el argumento en el sentido tradicional. Cortázar, según Žmegač, intenta incorporar al lector en las relaciones que crea el texto. Dice que *Los premios* es en muchos aspectos la literatura sobre la literatura, o sea, una novela poética. Sin embargo, la idea principal de esa obra no es la capitulación ante la ficción, sino la insistencia en la ficción que deshace los estereotipos y los prejuicios. En esa novela, dependiendo de la interpretación, podemos llegar a dos conclusiones. Si entendiéramos la cancelación de la seguridad en relación con la realidad como la entrada en un laberinto de signos, esa obra la interpretaríamos como una novela postmoderna. Pero, si se acentuara el ethos de la lucha contra los estereotipos, o sea, el carácter de entendimiento, la interpretaríamos como una novela modernista (*ibid.*).

El texto continúa profundizando en la comparación entre la novela postmoderna y la moderna y destaca que la diferencia importante entre el modernismo y el postmodernismo es que la novela moderna lucha contra el experimento de recepción que compara tipos de lectura, mientras que en las novelas postmodernas se hace visible la escritura que quiere

sobrepasar el hueco entre el modernismo exclusivista y la cultura popular. Aquí ofrece dos versiones de interpretar el postmodernismo, entre las que la primera es populista y se refiere a la conexión de la cultura alta con la cultura pop y la segunda es metafísica. En esa, el padre del postmodernismo es justamente un escritor latinoamericano, Jorge Luis Borges (*ibid.*).

7.3. La importancia de Luis Harss

Aquí vale mencionar que en la antigua Yugoslavia se tradujo la gran obra de Luis Harss, *Los nuestros*, bastante temprano, en el año 1980. Ese hecho seguramente tenía que ver con la recepción de Harss en círculos académicos y los autores locales lo usaban como referencia principal a la hora de elaborar sus artículos. Ellos consideran a Harss un autor que ayudó en promover la literatura latinoamericana en el mundo, porque escribió sobre los autores (como por ejemplo Asturias, Borges, Cortázar, Rulfo, Márquez, entre otros), que en aquel entonces todavía no habían alcanzado la fama. Cabe destacar que el libro fue escrito en el año 1966 y, por ejemplo, *Rayuela* se había publicado solo dos años antes mientras que la novela *Cien años de soledad* todavía no había sido escrita.

Muchos años más tarde, o sea, en el 2008 Aleksandar Prokopiev escribió el artículo, titulado “Dónde está el Luis Harss balcánico¹⁶” (“Gdje je balkanski Luis Harss”), publicado en *Zarez*, una revista de acontecimientos culturales y sociales. El autor opina que en los territorios de la antigua Yugoslavia también se necesita a un Luis Harss, para que escribiera una obra de la misma calidad de *Los nuestros* y así promoviese literatura regional, en primer lugar, para que la conociesen los vecinos prójimos, porque resulta que los croatas no conocen la literatura de Macedonia y viceversa. Prokopiev asegura que en el caso de Harss se trataba del libro que definitivamente cambió la consciencia sobre la literatura latinoamericana en el mundo (Prokopiev 2008). Eso puede ser cierto porque, como nos enteramos por el epílogo de la traducción de *Los nuestros*, el libro original fue escrito en inglés. Así, podía alcanzar un público mayor, aunque su idea fue escribir el libro que en primera instancia sería para el público latinoamericano, para iluminar el camino de los autores latinoamericanos.

En el mencionado epílogo, la traductora, Silvia Monros Stojaković, explica los fenómenos mencionados, que Harss daba por entendidos en su entorno latinoamericano, ya

¹⁶ El autor del artículo usa el adjetivo “balcánico” para referirse no solo al territorio geográfico de la Península Balcánica, sino también al territorio de toda la antigua Yugoslavia, o sea al territorio de Croacia, Serbia, Macedonia, Bosnia y Herzegovina, Montenegro y Eslovenia. Uso de este adjetivo para referirse a todos estos países, incluyendo a Croacia hoy en día es problemático, porque no es geográfica ni políticamente correcto.

que para el público serbocroata¹⁷ había que dar explicaciones adicionales. La traductora así explica que el escritor latinoamericano estaba en doble discrepancia: con el entorno y con su arte. En cuanto al entorno, el escritor extraía su sabiduría de su clase privilegiada y que a menudo estaba en poder y así los que él representaba, no podían leerlo. En cuanto al arte, el escritor está en un dilema: hablar de la realidad de manera ya vista de los realistas o acercarse a los temas inusuales y técnicas más contemporáneas y así perder el apoyo en su literatura. Así, confrontado a muchos problemas, el escritor se enfoca en la palabra; deja la descripción de la naturaleza, que representaba un reto, y del tema del dictador, que aparece como la fuerza elemental, pasa a la lengua misma, con la que es posible dominar (Monros Stojaković, 1980).

Más adelante, menciona la obra de Carlos Fuentes titulada *La nueva novela hispanoamericana* en la que él habla de la relación entre los fenómenos “langue” y “parole” (la lengua y el habla) y los compara con la relación entre la ciudad y el internado. Dice que hoy la lengua para todos los escritores latinoamericanos tiene un valor en sí misma y sirve como invitación para futuras investigaciones. Destaca también que el escritor latinoamericano llegó hasta la fenomenología de la palabra incluso antes que los teóricos de fenomenología. Así el libro de Harss es muy representativo; en él podemos ver cómo los escritores diferentes, cada uno de su manera se dedicaron a estudiar las connotaciones secretas de las palabras y a enriquecer la lengua, sea observando los Mayas, sea desarrollando las bibliotecas inventadas, escuchando al prójimo o hundiéndose en sí mismos. De todos modos, se dedicaron a la comunicación más digna entre la gente (*ibid.*)

A continuación, la traductora hace comentarios sobre cada uno de los escritores mencionados. Así, sobre Borges dice que el hizo mucho para su nación y que le dio muchos eruditos, poetas y novelistas y al mundo le dio una mitología fantástica. Rulfo, por otro lado, continúa el mito universal sobre la búsqueda del padre, o sea, del origen y García Márquez explora las capas míticas de la América precolombina. Monros Stojaković afirma que unos alcanzan la realidad más profunda a través de las palabras, otros enriquecen esa realidad y mientras que para el tercer grupo la palabra “realidad” misma es la prueba de existencia. Sin embargo, todos ellos son maestros de la narración moderna, magos de la palabra y defensores de la belleza, aunque esa belleza para unos represente la justicia social y para otros la perfección de la profesión. Monros Stojaković destaca que Harss en su libro nos acerca la

¹⁷ Se escribió en el idioma que en aquel entonces se llamaba serbocroata, que fue uno de los idiomas oficiales de la antigua Yugoslavia, junto con el esloveno, el albanés y el macedonio. Ese idioma se usaba en la parte de la antigua Yugoslavia que hoy son Croacia, Serbia y Bosnia y Herzegovina.

parte humana de cada escritor, nos presenta a su apariencia, sus costumbres y sus aficiones. Sin embargo, la autora ve el hecho de que Harss simplificó las inquietudes de los escritores que analiza, el punto débil del libro (*ibid.*).

La traductora concluye que el libro de Luis Harss seguramente despertará el interés del público de la antigua Yugoslavia, que ya ha sido conquistado fácilmente por García Márquez, por otros escritores de gran calidad originarios de América Latina, enfocando ese interés hacia los valores que no son el mero producto del *boom* (teniendo en cuenta que el libro fue escrito antes del *boom*). Incluso los escritores mismos de los que habla Harss a menudo indican a sus interlocutores, lectores o críticos hacia los capítulos que se refieren a ellos. La traducción que se hizo tuvo que ser de tamaño reducido, así que la traductora se decidió por traducir textos sobre los escritores que habían sido más traducidos en Yugoslavia. La única excepción es Cortázar porque hasta aquel momento habían sido traducidos solo algunos cuentos, pero la traductora destaca que a él aún le queda por presentar calidad con la traducción de *Rayuela* que es la columna vertebral de la narrativa latinoamericana contemporánea y es importante a nivel de la literatura mundial. Concluye con la frase que justo Cortázar animó a Harss que escribiera el libro y a la traductora que lo tradujera. Es interesante que justo la misma traductora tradujera *Rayuela* por primera vez en el año 1984 a serbocroata. Y quién sabe, quizás la traducción de *Los nuestros* haya animado a algún croata a que leyese alguna obra de autores hispanoamericanos (*ibid.*).

7.4. El desarrollo de la novela postmoderna latinoamericana

En este capítulo vamos a interpretar el artículo de Tomo Virk, un teórico esloveno, que escribió un libro exhaustivo sobre la postmodernidad latinoamericana, el *boom*, el realismo mágico y la metaficción. El capítulo que comentaremos está escrito en el libro *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*, publicado en Zagreb en el año 2014. Al principio, Virk destaca que Borges tuvo la mayor influencia en los escritores postmodernos principales y por eso algunos le consideraron como postmodernista, otros como precursor del postmodernismo y los terceros como el “último grito” del modernismo. Eso, según Virk, hace aún más confusa la posición de la novela latinoamericana porque su periodización difiere en muchos teóricos. Hay varias causas; la primera es que, según las teorías aceptadas, la sociedad latinoamericana no ofrece la base económica que se considera necesaria para que pueda aparecer el postmodernismo, o sea, la sociedad latinoamericana no es una sociedad postindustrial, por lo que se cuestionan las posibilidades de postmodernismo en América

Latina. La segunda razón es que la teoría literaria no ha investigado lo suficiente la aparición del realismo mágico, que muchos críticos relacionan con la postmodernidad, ni su relación con el postmodernismo, aunque se trata de la dirección de la novela latinoamericana más influyente. La tercera razón es la periodización de la literatura latinoamericana en general que no es homogénea y a menudo es contradictoria. Virk opina que esa falta de homogeneidad es parcialmente consecuencia de la periodización española y su uso específico de los términos *modernismo* y *postmodernismo* (Virk 2014).

Elaborando ese problema menciona la discusión de Geert Lernout en la que él investiga el postmodernismo canadiense, comparándolo con el latinoamericano. Destaca el hecho de que la literatura canadiense aceptó el postmodernismo, aunque casi no había tenido el modernismo, lo que en su opinión pasó también en la literatura latinoamericana. A esta idea Lernout añade el comentario: “Cómo pueden Borges, Cortázar y Márquez superar el modernismo que nunca se estableció en sus propias culturas?” (Lernout 1988, en Virk 2014). Añade que en la América Latina se denomina “realismo mágico” lo que en el resto del mundo se denomina postmodernismo. Es decir, Lernout niega el modernismo en la América Latina y el realismo mágico lo considera como postmodernismo, con lo que Virk no está de acuerdo. Especialmente no está de acuerdo con la inexistencia del modernismo en la América Latina y menciona el modernismo en Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, quien es el representante principal del realismo mágico, pero bajo la influencia grande del modernismo. Aquí destaca al otro teórico esloveno, Janko Kos, que opina que en el ámbito del propio realismo mágico sucedió una transición del modernismo al postmodernismo (Virk 2014).

Más adelante, Virk explica la periodización latinoamericana que difiere de la europea. La historia de la literatura latinoamericana tradicional así confirma que el desarrollo del modernismo pasó al principio del siglo XX, con José Martí. Después de eso, hasta la Segunda guerra mundial, prevalecen las novelas socialmente involucradas y las novelas patriarcales (la novela indígena, o sea, la novela del gaucho), es decir la novela realista cuya cumbre pasó en el año 1920. En los años cuarenta aparece la novela urbana y una oleada de “nueva narrativa” cuyo clímax es el *boom* de los años sesenta y setenta. A continuación, Virk habla del *boom* y destaca que a ese movimiento pertenecen las novelas del renombre mundial (que fue alcanzado posiblemente por el hecho de que muchos de los autores del *boom* escribían en el extranjero), que en dos décadas llevaron América Latina al centro de la novela mundial. Aquí Virk expone la división de escritores en el *boom* en cuatro grupos: 1) los autores de ante-

boom que creaban en los años cuarenta y cincuenta (Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos); 2) autores del *boom* que empezó en los años sesenta (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso); 3) autores del principio de los años setenta, o sea de segunda oleada del *boom* (Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique); 4) la generación postmoderna de post-*boom* de los años ochenta (Severo Sarduy, Ricardo Piglia, Luis Rafael Sánchez, Diamela Eltit, Salvador Elizondo, Jose Balza, Jorge Enrique Adoum, R. H. Moreno-Durán) (*ibid.*).

Luego, Virk destaca que la “nueva narrativa”, igual que *boom* y el realismo mágico, es la reacción al realismo simplificado de la novela regional. En las obras de esos escritores se encontramos prosa refinada, moderna en la que a veces acentuaban la ficcionalidad de la obra. Esos escritores eran cosmopolitas y eruditos, sin embargo, esas obras, a pesar de que problematizaban un concepto de la realidad extraliteraria, a la vez problematizaban la tradición cultural occidental racionalista. Por eso, la literatura sudamericana del *boom* nunca fue del todo autorreferencial. Así, esas novelas, aunque rechazan la reflexión realista y naturalista del mundo exterior y a menudo son metaficcionales, no son solo un juego formal sin referencia exterior, sino que reflejan el mundo social y cultural del que provienen. Es decir, según Virk, el problema principal de la novela de la “nueva narrativa” es la periodización según el modelo de periodización preestablecido. Aquí Virk relata las ideas de Janko Kos quien concluyó que en Carpentier, Rulfo, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Puig se trata de postrealismo, que se entrelaza con las influencias modernas y postmodernas y a veces puede moverse hacia el postmodernismo. O sea, él opina que en sus obras se trata de los procedimientos postmodernistas de las bases originalmente postrealistas, existencialistas y modernistas (*ibid.*).

Virk presenta pensamientos de diferentes autores, como Román de la Campa, que se pregunta si el *boom* latinoamericano de los años sesenta y setenta es una forma del postmodernismo o de un modernismo alto. Observando la literatura latinoamericana desde la perspectiva de las teorías contemporáneas de poscolonialismo, como autores postmodernistas enumera a Borges, Puig, Vargas Llosa y García Márquez. Román de la Campa habla del discurso no representativo de la literatura latinoamericana que sucede por la ausencia del realismo puro en la literatura del *boom* como consecuencia del hecho de que la narrativa no refleja el mundo real porque no lo acepta y por eso lo ficcionaliza. Agrega que en la literatura latinoamericana se ven características similares al postmodernismo europeo, como, entre

otras: la confusión, el vacío, la ausencia del centro, la búsqueda de la identidad. No obstante, a diferencia de Europa donde eso es la consecuencia de la sociedad postindustrial, en América Latina es la consecuencia del pasado colonial, o sea, del estado poscolonial (*ibid.*).

El próximo teórico literario cuyas ideas relata es Raymond Williams¹⁸ quien afirma que la sociedad latinoamericana es a la vez ante-moderna, moderna y postmoderna, lo que hace que la novela tenga las mismas características, mientras su especialidad es que en todas las épocas fue política. Williams realiza una periodización detallada y destaca varias generaciones. La primera, la generación vanguardista del modernismo latinoamericano se sitúa en los años veinte y treinta, y en ella los autores son elitistas, alejados de la experiencia originaria y autores del realismo subjetivo. La próxima generación es el modernismo hermético, que empezó en los años cuarenta y que cree que sigue siendo posible expresar la realidad. Aquí destaca a Borges, Asturias y Carpentier que empezaron la época y la cumbre es en los años sesenta con Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, Onetti y Cortázar. Destaca que el *boom* es el pico del modernismo latinoamericano y su clímax es García Márquez con la novela *Cien años de soledad*. El postmodernismo empezó con Borges que fue el modelo para muchos postmodernistas y a su lado el fundador es también Julio Cortázar, con la novela *Rayuela*. Según Williams, esa novela no es del todo postmodernista, pero los capítulos de Morelli al final de la novela son el modelo para los postmodernistas. Aquí enumera las primeras novelas realmente postmodernistas, bajo la influencia de Borges y Cortázar, como *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, luego *Siberia blues* de Néstor Sánchez y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (*ibid.*).

Williams, observando el postmodernismo en las novelas de los escritores latinoamericanos, coloca autores en varias categorías. Según esas categorías, Gabriel García Márquez es modernista, Mario Vargas Llosa es primero modernista y luego parcialmente postmodernista. Postmodernistas son Puig y Cabrera Infante y como postmodernista latinoamericano *par excellence* destaca a José Donoso y su novela *El obscuro pájaro de la noche*. Entre autores postmodernistas menos conocidos, quienes, según él, representan el postmodernismo real, destaca a Diamela Eltit, R.H. Moreno-Durán y a Ángel Albalucía. Según Williams, los postmodernistas latinoamericanos coinciden con los del Occidente en el hecho de que la lengua no puede ofrecer la verdad sobre el mundo. Él además intenta

¹⁸ Un famoso historiador, novelista, crítico, intelectual y teórico marxista galés. Fue una figura importante tanto dentro de los movimientos de la Nueva Izquierda, como en la cultura en general y sus escritos sobre política, cultura, medios de comunicación masivos y literatura fueron una importante contribución a la crítica marxista de la cultura y el arte.

entender el postmodernismo latinoamericano partiendo de los movimientos sociales que se reflejan en la realidad sociopolítica, como la derrota de la fe en la autoridad del estado después de la masacre de los estudiantes en México en 1968, luego la desestabilización de la fe en Chile con la caída de Allende y la llegada de Pinochet en el año 1973 o la dilución de la fe en la autoridad y la realidad en Argentina por la dictadura. Por todo eso, él no clasifica los autores mayores en el postmodernismo, sino que allí pone a los jóvenes, relativamente desconocidos. Además, él sigue destacando la propiedad política de la literatura latinoamericana en general y con eso de la literatura postmoderna y descubre que una de las diferencias más importantes del postmodernismo latinoamericano y el de la cultura Occidental yace en la “crítica”. O sea, él dice que el postmodernismo Occidental es neutral y no crítico y el latinoamericano es histórico y necesariamente político (Virk 2014).

Más adelante, Virk señala que la discusión de Williams es interesante no identificar a los autores entendidos como autores del *boom* con los postmodernistas, con lo que contradice algunas investigaciones anteriores. Por ejemplo, Juan José Sánchez relaciona la novela de Sábato con el estado postmoderno, Volker Roloff considera la *Rayuela* de Cortázar como una novela postmoderna, un autor alemán entiende la novela *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa como una novela postmoderna y otro autor alemán escribe sobre la *Terra nostra* de Fuentes como metaficción historiográfica, que es el término estrechamente relacionado con el postmodernismo. Julio Ortega clasifica *Cien años de soledad* de García Márquez, *Rayuela* de Cortázar y *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante como novelas postmodernistas (*ibid.*)

A continuación, menciona a los teóricos literarios más responsables para el entendimiento del postmodernismo de hoy, como a David Lodge, quien, excepto a Borges, no menciona a ningún otro autor latinoamericano. Linda Hutcheon no habla explícitamente de Cortázar, Fuentes, García Márquez, Carpentier y Puig en el ámbito de la postmodernidad, pero relaciona sus novelas la metaficción historiográfica. Douwe Fokkema piensa que los postmodernistas son García Márquez, Cortázar y Fuentes. Matei Calinescu clasifica, al lado de los tres previamente mencionados, a Cabrera Infante y Puig como postmodernistas latinoamericanos. Brian McHale, el teórico que los autores croatas de los artículos analizados vinculan con Cortázar y literatura latinoamericana, pone dentro del grupo postmodernista a García Márquez, Cabrera Infante, Carpentier, Puig y Cortázar. Sin embargo, Virk afirma que los autores mencionados no reconocen las dificultades relacionados con la cuestión de la

postmodernidad en el ámbito latinoamericano, sino que por costumbre rotulan a los autores mencionados como postmodernistas (*ibid.*).

Hemos podido ver que los teóricos de la novela latinoamericana postmoderna no están de acuerdo entre sí. El libro de Raymond Williams, como hemos comentado previamente, ofrece unas ideas totalmente diferentes de las ya existentes y aceptadas. Sea como sea, la novela latinoamericana muestra un tipo de características que la relaciona con el postmodernismo en algunos países eslavos y con las novelas norteamericanas que Linda Hutcheon utilizaba como ejemplo de la metaficción historiográfica, en su obra *A Poetics of Postmodernism: History, theory, Fiction*. Virk destaca que, a pesar de la desorientación ontológica y la relativización de la verdad y la realidad, esa verdad y realidad no desaparecen completamente de la literatura. A continuación del artículo, el autor habla más detalladamente sobre el realismo mágico, la metaficción americana y la nueva novela¹⁹. Hablando del realismo mágico, a veces menciona a Cortázar como a autor que muchos entendían como el autor del realismo mágico, pero nosotros no estamos de acuerdo con eso, porque lo que en su obra veían como el realismo mágico, puede ser perfectamente la característica de lo fantástico (*ibid.*).

Hablando de metaficción, Virk menciona también a Cortázar como al autor en cuya obra aparece este procedimiento a menudo. Destaca que muchos de los métodos de metaficción están en el centro de algunas obras, especialmente en Cortázar, Rushdie y Fuentes, y están insinuadas en García Márquez. Destaca que eso, por lo menos en una parte, es la consecuencia de la consciencia creadora del escritor; el escritor crea una realidad autónoma y ya no refleja las existentes. La característica de los autores considerados postmodernos en la literatura latinoamericana es que ellos problematizan la realidad eurocéntrica no solo como mágica, sino que utilizan los métodos de metaficción, muchos de los que podemos encontrar en la *Terra nostra* de Fuentes y *Rayuela* de Cortázar. Virk destaca aquí que justo la presencia de metaficción ofrece el criterio según el que podemos clasificar algunas obras del realismo mágico dentro del postmodernismo. La metaficción forma parte de esas novelas, no solo en el nivel formal, sino en el más global. El realismo mágico niega la primacía de las leyes naturales y físicas y así se cuestionan los límites de lo mágico y lo real. Así, esas obras perturban el término de la verdad y realidad que determina el sujeto que los pone en las bases histórico-espirituales típicas para el postmodernismo. Al final del capítulo, Virk concluye que *Terra nostra*, *Rayuela* e incluso *Cien años de soledad* pueden considerarse obras

¹⁹ Aquí no se refiere al término “nueva novela” que se usaba para la novela latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.

postmodernistas. El hecho de que las obras mencionadas no usan solo autorreferencialidad, sino que indican la realidad extraliteraria, no puede ser un obstáculo para definir su postmodernidad, porque así son muchas obras que solemos clasificar como postmodernas, concluye Virk (*ibid.*).

En los artículos sobre la época en la que creaba Cortázar, presentados en este capítulo, notamos, en primer lugar, que las ideas sobre esa época difieren bastante entre los críticos croatas y los críticos hispanos. Esa diferencia es más visible en el hecho de que unos de los autores croatas colocan a Cortázar dentro del postmodernismo, mientras que los autores hispanohablantes nunca lo colocarían en ese período literario. Algunos de los autores presentados, como Tomo Virk, mencionan el *boom* hablando de Cortázar, pero los demás ni siquiera mencionan ese fenómeno. La razón por eso puede ser que ellos hayan intentado relacionar la literatura croata con la literatura hispanoamericana, lo que es problemático ya que la periodización croata de la literatura difiere de la hispanoamericana. Así que, además es posible que ellos conocían el fenómeno del *boom*, pero querían facilitar el entendimiento a los lectores croatas, por lo que no hablaban del *boom*, sino del postmodernismo.

8. Recepción de Cortázar en revistas croatas

Como ya hemos constatado, la novela *Rayuela* fue la primera obra de Cortázar que se tradujo en una lengua de la ex Yugoslavia. Eso sucedió en el año 1984 en Belgrado, en lengua serbia, lo que no impidió que la leyesen en otras partes de Yugoslavia, ya que la lengua oficial en todo el territorio fue el idioma llamado oficialmente serbocroata o croataserbo, siendo ese el caso de la actual República de Croacia. Cuando salió esa traducción, empezaron a publicarse artículos críticos y reseñas de la novela. El hecho de que su obra se tradujera en el año 1984 puede ser relacionado la fecha de su muerte. Así, además de la traducción, en ese año salieron algunos artículos en su honor.

8.1. Recepción de *Rayuela* y Cortázar en la revista *Okò*

Uno de los artículos, titulado “Ya no está elonauta de la cosmopista” (“Nema više ononauta na kozmostradi”) y escrito por Salvador Prasel salió en la revista *Okò*, en marzo de 1984. La revista *Okò* fue una de las revistas literarias populares que salían en el siglo XX en Yugoslavia. La revista traía novedades de cultura y el mundo literario, tanto croata como extranjero. El artículo que resumiremos aquí se refiere en el título a la última novela de Cortázar *Los ononautas de la cosmopista*, la que salió dos meses antes de su muerte por leucemia. Al principio se destaca a Cortázar como a uno de los mejores autores de la literatura en la lengua española y cuya novela *Rayuela* se compara con *Ulises* de Joyce, porque marca una especie de parteaguas en la literatura moderna. A Cortázar se le describe como a un autor vital, revolucionario, miembro del Russel Tribunal, amigo de Venezuela, de las revoluciones cubana y nicaragüense y adversario de las dictaduras militares fascistas (Prasel 1984 s.p.).

Después de la introducción, el autor del artículo habla de algunas ideas que defendía Cortázar, como por ejemplo que hay que cambiar la actitud hacia la narración y destruir la raíz de cada construcción sistemática de los personajes y las situaciones, lo que se puede notar en su novela *62 Modelo para armar*. Además, que hay que hacer que el lector sea participante de la obra, o sea, su coautor. Más adelante, empieza con la estructura de la novela *Rayuela*, es decir de las pautas que dejó Cortázar para leerla, de las que ya hemos hablado. En las pautas pone que la novela la podemos leer de dos maneras: empezando desde

el principio y terminando en el capítulo 56 o empezando por el capítulo 73 y, siguiendo el orden indicado terminar en el capítulo 113. De esta manera, según Prasel, el autor no se burla del lector, sino que le sugiere aplicar el sistema parecido al juego de rayuela. Claro, si empezamos o terminamos el libro en cualquier otro capítulo, no pasaría nada. Aquí Prasel destaca que pudiera suceder que, si el lector aceptara las pautas del autor y no se limitara al marco de lógica, sino decidiera crear libremente con el autor, el lector se conmoviera, pero igualmente que pudiera pasar que lanzara el libro por la ventana. Así, la relación entre el autor y el lector, junto con el éxito del autor, serán mucho más sólidos (*ibid.*).

A continuación, Salvador Prasel comenta que la novela *Rayuela* es la historia de un “chardak” que no está ni en el cielo, ni en la tierra, lo que es un refrán croata, que denota una casa insegura, o asuntos turbios o inestables. Se trata de la historia de Horacio Oliveira, un argentino afrancesado, que vive entre dos mundos, pero al mismo tiempo es la discusión sobre qué debería ser el arte de la narración, con la ayuda de Morelli, que sirve para que, en opinión de Prasel, Cortázar exprese sus propias opiniones. Según Olivera, el arte es siempre revolucionario, incluso cuando su tema no es la revolución. De la misma manera, el tema no tiene que ser Argentina para que una obra sea argentina, latinoamericana o humana en general. Aquí trae una cita de Cortázar que dice que hay que usar la novela de la misma manera en la que usamos las armas para defender la paz: dirigiéndola hacia el objeto correcto. Hay que evitar escribir una novela al completo y sustituirla con *collage*; acumulando fragmentos armar la realidad en total y luego no sentirse atado a lo que estaba escrito antes en la obra, buscar un refugio en la irracionalidad y sobrepasar las normas preestablecidas, es más, burlarse de ellas con mofa y farsa (*ibid.*).

Luego, el autor del artículo destaca que Cortázar aplicó los consejos mencionados. Es decir, dice que en la novela original se distingue la variante argentina del idioma, la lengua del pueblo, los diálogos sin el interlocutor marcado para que el lector pueda concluir solo de quién se trata. Además, a menudo se usa ironía, anticlímax que asombra al lector, parodia y caricatura. El narrador se burla del habla formal, refinada, a veces usa la ortografía fonética, añade palabras extranjeras o usa el mismo término en varios idiomas y usa las figuras de juego de palabras y sonidos, onomatopeya, todo de una manera nueva, la que sus antecedentes no usaban en tanta abundancia (*ibid.*).

A continuación, dice que, desde que la novela *Rayuela* entró en el club de lectura, la novela como género perdió sus límites. Así las formas estereotipadas de regionalismo,

limitadas a reproducir el folclore local y la literatura educativa, típica en el contexto latinoamericano, se alejaron de la nueva escritura de Cortázar y por eso, esta novela puede considerarse como un punto de inflexión. Hoy el lector requiere más del escritor y el escritor tiene que ser más preparado, educado, culto, versátil y contemporáneo que sus antecedentes (Prasel 1984).

Hablando de las circunstancias en las que se creó la novela, Prasel destaca que hay que tomar en cuenta la época en la que se creó: por un lado, esa fue la época de la inquietud general, de la revisión de los valores antiguos y, por otro lado, la época de la conexión de la gente a través de los medios de comunicación de masas. Por eso, Horacio Oliveira, el protagonista de la novela, encuentra en Buenos Aires a su doble, Traveler, cuya mujer le recuerda a su amor, Maga, lo que de Buenos Aires hace París y viceversa. A pesar de eso, según Prasel, Cortázar es un extranjero esté donde esté y muere convencido de que hay que transformar el mundo porque en su “harmonía” no puede satisfacer el hombre (*ibid.*).

El autor del artículo luego destaca que Cortázar afirmaba que sus novelas más famosas – *Rayuela*, *62 Modelo para armar*, *El libro de Manuel* y *Último round* – eran en realidad antinovelas (sabemos que Cortázar en realidad usaba el término “contranovela”), o sea una rebelión hacia las ilegitimidades de la vida humana y la literatura estética y psicológica. En esas novelas todo es posible, pero a primera vista parece que no hay ningún vínculo entre las causas y las consecuencias y así, por ejemplo, tranvías llevan a la gente de una ciudad a otra, muy lejana, pasando solo unos bloques de casas o los ascensores se mueven no solo verticalmente, sino también horizontalmente. Prasel luego cita el principio de *El libro de Manuel*, una novela llena de fragmentos de periódicos que hablan sobre el destino de los países latinoamericanos y sobre algunos acontecimientos absurdos del mundo, que dice: “Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días” (Cortázar, 1988). Aunque en este libro se hable también de política, el tono nunca sale del tono de un folleto, es más, Cortázar menciona a menudo sus discusiones con otros revolucionarios en foros diferentes donde les comprueba que tenemos que luchar contra la fosilización del lenguaje y la expresión literaria en general. A veces incluso llega hasta construir un capítulo entero de palabras inventadas donde solo usa la morfología y sintaxis españolas, pero el significado puede ser lo que sea, dependiendo del estado de ánimo del

lector. Prasel concluye que Cortázar es en su ser un poeta, pero la poesía para él es algo fuera de la obra de un poeta, es una parte intuitiva del hombre. Aquí está de acuerdo con los surrealistas, por el deseo de expandir los límites de cognición hasta las escalas cósmicas (*ibid.*).

Más adelante, Prasel se aleja de la novela *Rayuela* y destaca que al final los cuentos son lo más valioso que nos dejó Cortázar. Añade que los cuentos nunca son aislados, sino que son presentados dentro de colecciones de cuentos, con títulos pintorescos: *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Octaedro*, entre otros. Prasel observa que esas obras cortas siempre están construidas muy cuidadosamente, no son simples y siempre contienen una cierta dosis de misterio. A pesar de romper las reglas tradicionales al escribir, el círculo lector de Cortázar es bastante amplio, especialmente con la población más joven. Destaca también que la famosa película de Antonini, *Blow up* es inspirada por un cuento de Cortázar, “Las babas del diablo”, en el que el fotógrafo se identifica con la cámara, de manera que por un lado está un hombre que está escribiendo su propia historia y por el otro la lente, o sea, el ojo fijado en el tiempo. Aquí Prasel presenta la información que se está filmando otra película²⁰, basada en el cuento “Autopista del sur”, donde el hombre deja de ser el hombre y se convierte en un coche (*ibid.*).

A continuación, en el artículo pone que Cortázar es un maestro de humor, el humor negro y la sátira. Luego, se menciona la novela *Los autonautas en la cosmopista*, que escribió junto con su mujer, Carol Dunlop. Menciona que el autor viajaba con su mujer de un campo turístico al otro, buscando la inspiración para su última gran broma. Aquí destaca una curiosidad relacionada con el territorio croata. Se trata de que, en un libro de viajes imaginario, inspirado por Jules Verne, titulado *La vuelta al día en ochenta mundos*, existe un fragmento donde menciona Croacia y Yugoslavia. Lo hace a través del personaje de un farmacéutico de Zagreb, que escribe un telegrama en croata, con la intención de enviarlo al rey de aquel entonces, el 8 de octubre de 1934²¹.

Al final, Prasel menciona a Octavio Paz, el escritor y crítico mexicano ilustre, quien dijo que la novelística moderna estaba obteniendo cada vez más características de poesía. Con él está de acuerdo Nicolas Bratosevich, un ensayista argentino y el autor de la antología de Cortázar. Aquí Prasel trae una cita de Bratosevich que dice:

²⁰ Existen dos películas basadas en este cuento. Una de ellas es *Weekend* del director Jean-Luc Godard del año 1967 y otra es *Traffic jam* de Luigi Comencini del año 1979. Aquí probablemente se trata de la segunda película, pero no podemos estar seguros porque la película salió antes de que se escribiera el artículo (1984).

²¹ El día que sucedió el atentado del rey, Alejandro I. de Yugoslavia.

Seguramente haya una razón por la que Cortázar empezó su literatura narrativa con *Los reyes*, una versión nueva del mito de laberinto. En el centro está el hombre-monstruo, Minotauro, que queriendo o no, está dentro de nuestro ser... Durante siglos esa leyenda expresaba dos símbolos: mantener el monstruo en el centro del laberinto y destruirlo, o sea, reprimir la fuerza de la irracionalidad para que no nos tragase; o, por otro lado, partir hacia ella y sacarla a la luz y al aire, lo que significaría aceptar la irracionalidad y extraer la potencia de ella como lo hacen los espíritus poetas (Bratosevich en Prasel 1984 s.p.).

Prasel concluye su artículo con las palabras siguientes: “Sea como sea la interpretación de las obras de Cortázar, en los países hispanohablantes, donde mejor se pueden calificar sus finuras muchas veces intraducibles, no hay ni autor ni lector culto en el que el autor de *Rayuela* no haya dejado una huella considerable e incluso haya cambiado algo importante dentro de él. Y eso es lo que se espera de una revolución verdadera”²² (Prasel 1984 s.p.).

Después de leer este artículo extenso sobre Cortázar y su obra, podemos ver que el autor ha hecho un trabajo metódico al escribirlo, buscando y coleccionando muchas informaciones, no tan accesibles en la época en la que lo escribió, o sea, en el año 1984. Eso nos puede indicar la popularidad de este escritor, incluso en Croacia, aunque sea solo en un círculo reducido (*ibid.*).

8.2. Cortázar en textos académicos croatas

Además de ser leído por lectores comunes, a Cortázar también lo leyeron en los círculos académicos, donde varios críticos literarios escribieron textos sobre él. La mayoría de estos textos salió en la revista de crítica literaria, *Književna smotra*. Esta revista, que se sigue publicando hasta el día de hoy, está orientada hacia la literatura mundial y es la primera revista en Croacia con esa orientación. Desde que empezó a salir, en el año 1969, esta revista intenta demostrar que, para enriquecer la cultura y la literatura propia, hay que conocer las extranjeras, por eso siguen publicando artículos, tanto originariamente croatas, como traducciones, sobre la literatura extranjera. Así, no extraña que justamente en ella fueran publicados varios artículos de crítica literaria sobre Cortázar. El primero de ellos es el artículo sobre la narrativa de Cortázar de Tatjana Jukić, que lleva el título “Una tal rayuela en un círculo rojo ampliado”.

²² Traducción propia.

8.2.1. *Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu (Una tal rayuela en un círculo rojo ampliado*²³)

Bajo este título Tatjana Jukić publicó su artículo científico sobre la obra de Cortázar en el año 1991, en la revista *Književna smotra*, ofreciendo unas perspectivas nuevas sobre su creación literaria. Su enfoque está en *Rayuela*, pero comenta también su obra en general. Jukić empieza su artículo destacando la inmortalidad de su legado, en forma de novelas, cuentos cortos, ensayos, críticas y traducciones. Dice que se trata de un excéntrico, aficionado al *jazz*, a Francia, a tocar la trompeta, al surrealismo, a las revoluciones y al Che Guevara. Luego destaca que él es una de las personas clave del *boom* latinoamericano, o sea, de la ola de literatura en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Menciona que los críticos declararon su novela *Rayuela* del año 1963 como la primera gran novela latinoamericana y que Carlos Fuentes esta novela la denomina un manifiesto grande de la identidad latinoamericana (Jukić 1991).

Continúa explicando el problema de la (post)modernidad y el lugar de Cortázar dentro de ella. Aquí menciona la literatura latinoamericana contemporánea que bajo la literatura postmoderna clasifica las obras del realismo mágico, el neobarroco o el borgesianismo. Sin embargo, Cortázar no cabe dentro de ninguna de esas poéticas, sino que él, apoyándose en la tradición latinoamericana, pero bajo la influencia de la europea, forma su propia poética. De Borges, como el creador del postmodernismo latinoamericano, hereda los postulados literarios y filosóficos básicos, pero al mismo tiempo se aleja de ellos. Borges definió claramente lo que luego se llamará postmodernismo y así marcó el camino para todos los experimentadores, pero Cortázar intentó salir de este marco. Él, consciente del hecho que, por borrar las fronteras entre la ficción y la realidad, sus compañeros contemporáneos huyen hacia lo mágico y consciente de la producción enorme de los textos metatextuales, sobre el texto, gira hacia la tradición europea, la que difiere mucho de la latinoamericana. Sin embargo, en esa tradición europea no estaba contento con el racionalismo exagerado, así que gira hacia la escultura y el surrealismo. Pronto, observando los dos lados de las tradiciones literarias (la latinoamericana y la europea) entiende que en realidad se trata de dos caras de la misma situación histórico-literaria. La única diferencia que nota es que la tradición latinoamericana permite jugar con la creación de mundos distintos, mientras la europea se

²³ Traducción propia.

queda con lo epistemológico. Observando todo y siendo consciente de todo, él escoge un mundo propio (*ibid.*).

Además de crear mundos nuevos, Cortázar empieza a enseñar el sinsentido y la consistencia lógica falsa de esos mundos y así juega con todas las posibilidades de la literatura contemporánea. Ese juego, según Jukić, termina en dos maneras posibles: ironizando completamente la obra propia, quitando la verosimilitud y lógica de los mundos literarios, o interrumpiendo la trama de manera que se queda inexpresada. Con este método doble Cortázar sale del corpus de textos del *boom* latinoamericano, pero ese método también ofrece la base para el análisis de su corpus, que Tatjana Jukić divide en tres grupos esenciales (*ibid.*).

En el primer grupo ubica las obras que representan muestras perfectas de la literatura postmoderna. Esas obras a menudo parecen un metatexto fabulado, o sea, una fabulación de la poética del postmodernismo. Dentro de este grupo destaca el cuento mencionado anteriormente, “Las babas de diablo”, que sirvió como inspiración para la película *Blow up*. Jukić relata aquí el argumento de este cuento, en el centro del cual, como ya hemos dicho, está el cambio de la perspectiva del fotógrafo que empieza a observar el mundo a través de la fotografía, o sea, la fotografía se hace realidad. Con existencia de esa realidad nueva, el narrador empieza a dudar de las propias palabras y de la propia escritura, dentro de la cual solo ve una copia de sí mismo. Aquí Jukić observa que, igual que la fotografía ya no es “la vida capturada”, sino una nueva realidad autosuficiente, la palabra también se hace autosuficiente, creando la realidad sin supervisión de la persona que la escribe o pronuncia. Eso lo compara con el laberinto de la biblioteca babilónica de Borges, que en la misma manera fue creada de sí misma, de nada, como la realidad fotográfica de Cortázar (*ibid.*).

El segundo grupo lo caracteriza la destrucción de mundos creados según los postulados postmodernos. Los destruye con las exageraciones lógicas, las que culminan con el grado final de ironía. Con eso, quizás sin querer, Cortázar se opone al realismo mágico y a su creador, Gabriel García Márquez. En otras palabras, el realismo mágico construye sus mundos sin destacar los vínculos obvios entre sus partes formantes, especialmente los vínculos entre la causa y la consecuencia, a lo que el lector está acostumbrado. Así, el lector se encuentra en el texto con lo evidente, lo que entiende como extrañamiento, o sea, como algo mágico. Por otro lado, Cortázar insiste en poner a prueba el mundo literario y su fundación lógica, que al final resulta grotesca. De este grupo destaca el libro de cuentos

titulado *Un tal Lucas*. En ese libro el personaje principal es Lucas, un intelectual argentino quien, consciente de todos los obstáculos ontológicos de su época, pone a prueba el mundo en el que vive hasta el borde de la locura. En las situaciones que se describen en este libro todas las razones son válidas, sobrejustificadas y muy vinculadas, pero el conjunto no tiene sentido; Cortázar nos deja, así, ante un mundo grotesco en el que los puntos son tan visibles que por su culpa no podemos ver el mundo. Así, en los textos del primer grupo, Cortázar, según los postulados postmodernistas, entiende que no existe un mundo de la realidad inseparable y así ni siquiera un mundo literario con bordes fijos, sino que esos mundos se entrelazan, mezclan y deslizan uno al otro y así generan mundos nuevos. Por otro lado, en el segundo grupo Cortázar enseña que no hay bordes ontológicos fijos, sino que cada mundo es construido de tal manera que resulta irracional y descabellado (Jukić 1991).

En el tercer grupo de textos Cortázar gira hacia la creación de un mundo literario que, en vez de bordear con mundos imaginarios similares a él, bordea con algo que las palabras no pueden trasladar al mundo del texto. Él encuentra su refugio literario en el lugar donde la ficción se pierde en lo que las palabras simplemente no pueden expresar. Cortázar así se opone al postmodernismo y, en vez de asegurar que solo con narrar podemos mantener nuestra existencia y así crear interminable número de mundos, él decide crear un mundo que es necesariamente incompleto. Justo esa inconclusión es la garantía de imposibilidad de agotarlo o destruirlo. Jukić añade que esa autocensura de Cortázar no es una autocensura típica de un postmodernista que se opone a la textualidad dejando la página vacía, sino que se trata de un juego sutil con lo sospechado, pero inalcanzable. Cortázar deja que su lector anticipe de qué mundo se trata en lo inexpresado, pero ese mundo se queda fuera del alcance del texto. Ese mundo inexpresable se introduce a menudo al final de la historia, y así la lleva en otra dirección, cuyo rumbo se queda desconocido. Dejando el cuento inconcluso, Cortázar deshabilita la multiplicación e inflación del texto. Su mundo es en su mayoría el mundo de lo subconsciente, de la locura, del amor o de lo más allá, o sea, el mundo que no se puede transmitir comunicando (*ibid.*).

A continuación, Jukić comenta a Brian McHale, quien nota que el espacio latinoamericano, siendo heterotópico, difiere de los demás espacios, lo que ofrece la base de crear mundos que tengan bordes inestables y que puedan moverse de un nivel ontológico al otro. De aquí provienen los cuentos latinoamericanos sobre cuentos en cuentos y las fantasías del realismo mágico y los mundos neobarrocos, que no podemos encontrar en el postmodernismo europeo o angloamericano. Según McHale, mundos construidos así se crean

con un mecanismo doble. El primero es un mecanismo narrativo, que con la estructura del texto condiciona la división del mundo diegético en dos mundos, que son en la mayoría de los casos el mundo latinoamericano por un lado y el mundo europeo y angloamericano por otro. Después de esta división, se habilita la ramificación de los mundos ontológicos. Otro mecanismo es la organización objetiva y la diversidad intrínseca de la literatura latinoamericana. El espacio de América Latina es una mezcla de todas las culturas, lenguas, visiones del mundo y de todos los ambientes. De ahí, la coexistencia de mundos totalmente diferentes garantiza su formación sin obstáculos en los cuentos y en la narración y así, la ficción se hace realidad y viceversa. Uno de los ejemplos que destaca McHale para confirmar su tesis es Julio Cortázar con su novela *Rayuela* y el segundo es Carlos Fuentes y su novela *Terra nostra*. No obstante, McHale destaca que justamente Cortázar mejor confirma su tesis. Con eso se acentúa más la importancia de Cortázar para todo el postmodernismo latinoamericano (*ibid.*)

Luego, Jukić intenta demostrar que *Rayuela* confirma el mecanismo de McHale. Aquí brevemente cuenta el argumento y la estructura de *Rayuela*. Como ya hemos mencionado, las partes del libro están divididas incluso con subtítulos, así la primera parte se titula “Del lado de allá” y la segunda parte “Del lado de acá”. La división temática y estructural en polos europeo y latinoamericano claramente ejemplifica la tesis de la ruptura en esta y aquella parte del mundo. Ese viaje por niveles ontológicos y narrativos nuevos se ve más en el personaje de Traveler, cuyo nombre significa “viajero”, aunque él nunca había salido de su patria. Con eso, según Jukić, Cortázar sugiere el otro mecanismo, postulando el espacio argentino como el embrión de todos los demás espacios, como una heterotopía excelente. Más adelante, destaca que con el nombre Traveler empieza además el juego metatextual de Cortázar porque Traveler es a la vez la marca registrada de un tipo de máquinas de escribir. Así Cortázar nos introduce a la tercera parte de la novela, titulada “De otros lados”, orientada en dispersión, o sea, en la explicación metatextual de los capítulos anteriores y de la escritura en general. Leyendo la novela de manera que nos sugiere la tercera parte, entendemos que Oliveira en realidad está dando vueltas en el círculo narrativo, cada vez empezando y terminando en el manicomio. Así, el mundo del manicomio nos lleva a la búsqueda de Oliveira de su “kibutz del deseo” que no puede encontrar la respuesta en ninguno de los mundos creados. Según la parte metatextual de la novela, incluso la autoridad máxima narrativa (incorporada en Morelli) se encuentra en la misma posición que Oliveira. No obstante, según Jukić, la inundación de Morelli y Oliveira en locura/ muerte deja anticipar

un mundo nuevo, el mundo de algo que no se puede narrar, así que la resistencia hacia la fabulación idiomática quizás sea la única salida de la relatividad ontológica que ve Cortázar como personaje literario (*ibid.*).

A continuación, Jukić comenta que *Rayuela* no es el único intento de solucionar los problemas narrativos mencionados. Así, Cortázar, en muchos textos suyos va más allá, en dirección del experimento y así llega hasta los elementos de lo fantástico. Aquí Jukić toma como ejemplo el cuento “Reunión con un círculo rojo”. En ese cuento, el narrador nos presenta a un pintor venezolano, Jacobo Borges, un personaje histórico, a quien incluso el cuento está dedicado. En la dedicatoria podemos observar un juego adicional con la ficción y la realidad porque se menciona solo el apellido del pintor, lo que puede invocar a Jorge Luis Borges, quien también solía jugar con el límite entre la ficción y la realidad. Jukić cuenta brevemente el argumento del cuento en el que Jacobo está en Alemania y allí por casualidad entra en un restaurante que se llama “Zagreb”, donde ve a una turista inglesa, a quien quiere salvar del personal del restaurante y empieza a perseguirla, pero de repente la pierde por completo de vista. Jacobo regresa al restaurante y allí para la narración y descubrimos que la narradora es justo la turista inglesa. Además, el lector recibe señales de que ella en realidad es una vampira y allí Jacobo entra en una conspiración vampírica de la que no se puede hablar porque eso sobrepasa los límites de la experiencia humana (*ibid.*).

Es interesante que este cuento es el único en la cuentística cortazariana que incluye en una misma diégesis cuatro personajes arquetípicos de la tradición literaria de terror fantástico: el Vampiro, el Fantasma, el Licántropo y el Mal Lugar. A pesar de que este cuento, según Jukić, a primera vista no tiene ninguna similitud con la novela *Rayuela*, al final se ve que es análogo a ella. En el cuento también vemos la división del mundo europeo y el latinoamericano: la ciudad alemana Wiesbaden es el polo europeo, que no permite la creación de nuevos mundos y Jacobo, latinoamericano, anhela algo que lo salve de ese estado. Topándose con “Zagreb”, en realidad entra en una enclava transilvana, un espacio al límite de Europa donde no valen las reglas de una ciudad europea, pero tampoco las reglas latinoamericanas de creación de mundos. Sin embargo, Jacobo, acorde a su origen, de la situación en la que se encuentra crea una historia personal y del mundo dado crea un mundo nuevo. Al final del texto, el lector se da cuenta de que todo lo que había leído es el monólogo de un vampiro y así el texto pierde la credibilidad. Es más, considerando que todo pasa bajo suposiciones y que ninguno de los acontecimientos se explica explícitamente, la falta de un

final claro y la retirada de la fábula a lo inexpresable coincide perfectamente con el mundo de locura de Oliveira, del que no hay regreso, pero con el que puede manipularse (*ibid.*).

En “Reunión con un círculo rojo” Cortázar ni siquiera menciona a los vampiros como tales, sino que deja al lector que ate cabos, dándole solo unas señales discretas. El espacio de Transilvania en el cuento representa el tercer mundo cortazariano, más allá del mundo europeo y latinoamericano, que en su caso significa la huida al mundo inexpresable por parte de trama. Jukić concluye que la jerarquía narrativa en este cuento demuestra mejor la jerarquía de los mundos del cuento: la inglesa como personaje del cuento de Jacobo narra en tercera persona, Jacobo en la segunda y la vampira como narradora del mundo inexpresado ocupa el lugar más alto de la jerarquía – el lugar del narrador en primera persona (*ibid.*)

Jukić denomina la narrativa de Cortázar como una quimera que no muestra ningún tipo de organización poética y describe su oración como tan larga y complicada que con su sintaxis conecta todos los espacios, comprueba todas las historias y al final, desaparece definitivamente en el vórtice del mundo que no necesita palabras. Su ensayo termina con la cita de Carlos Fuentes en el que este autor mexicano destaca la importancia de la novela *Rayuela*, pero también de la obra de Cortázar en general, a quien, para su sorpresa, aceptaron tanto en América Latina como en el resto del mundo. En la cita Fuentes menciona su última novela *Los autonautas de la cosmopista* y el hecho de que unos días después de su muerte, la autopista que va a través de los Alpes franceses se quedó atascada con coches, lo que destaca poéticamente como posible homenaje al escritor fallecido que le rindieron los Cronopios (*ibid.*).

8.2.2. Una lectura nueva de lo fantástico en la cuentística de Cortázar²⁴

A diferencia del artículo anterior cuya autora se basa en el texto de McHale sobre la ficción postmoderna y comprueba sus tesis, el autor de este artículo, Andrija Koštal, quiere demostrar que los cuentos de Cortázar coinciden temáticamente con el existencialismo y fenomenología, que son las corrientes típicas del modernismo. Se trata del artículo de 2019, titulado “Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama”, publicado en *Književna smotra*. Koštal anuncia que intentará demostrar por qué los cuentos de Cortázar son cercanos al existencialismo y fenomenología y qué tiene que ver eso con lo fantástico de sus obras. Al principio el autor destaca que en Croacia en realidad se escribía poco sobre las obras de Cortázar. Por eso, él quiere relacionar sus ideas con las de los autores extranjeros que escribieron sobre Cortázar, pero también ofrecer una perspectiva nueva en la interpretación de sus cuentos. Como lectura primaria usará cuentos de las siguientes colecciones: *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*²⁵.

Para introducirnos al tema, Koštal presenta las ideas teóricas sobre lo fantástico como género, porque en el cuento trabajará solo con los cuentos fantásticos. En esa representación teórica parte de Tzvetan Todorov, que contribuyó en gran medida a la interpretación de este género. Según Todorov, el género fantástico es menos un género (en el sentido de tener normas estables) y más un estado transicional entre lo extraño y lo maravilloso. Así, el género fantástico representaría un estado transicional entre la duda y la indecisión en el lector que puede resolverse con dos interpretaciones: a) lo extraño – los acontecimientos inusuales se explican de manera racional y b) lo maravilloso – lo sobrenatural se acepta como tal. El autor además destaca que Cortázar no estaba de acuerdo con las ideas de Todorov sobre el género fantástico, pero tampoco jamás ofreció su entendimiento del género. McHale en la obra mencionada expande los conocimientos de Todorov con la idea de que el género fantástico permanece un género actual incluso dentro de lo que en aquel entonces empieza a llamarse literatura postmoderna. McHale piensa que el conocimiento del género fantástico de Todorov es suficiente para los textos modernistas, pero no para los textos postmodernistas que no permanecen en el nivel epistemológico, sino que el estatus de lo fantástico lo trasladan al nivel ontológico. Con eso los acontecimientos ya no presentan un reto para nuestros

²⁵ No está traducida al croata, el autor por lo visto emplea la traducción al inglés.

métodos de conocimiento, sino que empiezan a cuestionar las mismas preposiciones ontológicas en las que se basan esos métodos. Aquí Košťal destaca que muchos de los analíticos de la obra de Cortázar descuidaban las ideas de McHale, pero él opina que aceptar la dominante ontológica en algunos cuentos puede provocar movimientos en la lectura y él parte de la idea que la diferencia entre lo ontológico y lo epistemológico ofrece al lector un tipo de apoyo al confrontarse con los textos fantásticos (Košťal 2019).

Más adelante, Košťal comenta que la influencia del existencialismo en Cortázar se menciona en muchos textos. Menciona también el hecho de que el mismo año en que se publicó *Bestiario*, se publicó también la traducción al español del libro de Alfred Stern sobre la filosofía existencial de Jean Paul Sartre. No obstante, Košťal en su artículo no pretende hablar sobre la influencia general del existencialismo en Cortázar, sino que quiere enfocarse al problema de la existencia inauténtica que se puede observar en sus cuentos. Para analizar este fenómeno usará los cuentos “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Cartas de mamá” y “El otro cielo” (*ibid.*).

El autor del artículo empieza por el cuento “Casa tomada”, el primer cuento de Cortázar publicado, en el que los protagonistas son dos personas, hermanos, que viven solos en una casa grande que heredaron de sus ascendientes, que alguien o algo empezó a ocupar. Lo típico de este y de otros cuentos del primer libro, según Košťal, es el efecto no invasivo que deja lo fantástico, mientras que el lector se queda en duda de si se trata de la apariencia de seres fantásticos o los protagonistas están imaginando que alguien les está tomando la casa. Podemos decir que este cuento complace las ideas del género fantástico de Todorov y, aunque los autores puedan discutir sobre si hay que entender lo fantástico como extraño o maravilloso, Košťal opina que es más importante entender la relación entre los personajes y los acontecimientos fantásticos. Para entender esa relación, podemos usar justamente el concepto de la existencia inauténtica (*ibid.*)

En la “Casa tomada” podemos observar la inautenticidad de la existencia en la inercia de los protagonistas, o sea, en la falta de voluntad para cambiar la existencia propia. Košťal concluye que, en esta situación, la adaptación a la situación nueva sin cuestionar la existencia propia se muestra justo como una expresión de la inautenticidad. Destaca que el narrador insiste tanto en el statu quo que incluso habla de las ventajas que les ofrece el hecho de que algunas partes de su casa están tomadas. Por ejemplo, gracias a eso que no pueden usar partes de su casa, ahora tardan menos en limpiarla. La postura de dejarse llevar que tienen los

protagonistas es resumida en dos frases: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.” (Cortázar 1993 14) Esta pareja inusual representa unos individuos aislados y autosuficientes, como los que podemos encontrar también en otros cuentos de Cortázar. Una interpretación específica de la inautenticidad de sus existencias, según Košťal, la podemos encontrar también en su relación con el pasado, o sea, con sus ascendientes. Viviendo en la casa que heredaron, ellos, por un lado, aceptan su genealogía y por otro, viviendo en un tipo de matrimonio incestuoso, intentan anularla. Así, la inautenticidad de su existencia se ve en el rechazo de la responsabilidad hacia su propia historia y en el conformismo que imposibilita el futuro de la existencia (Košťal 2019).

A continuación, el autor del artículo analiza la “Carta a una señorita en París” en la que la inautenticidad de la existencia se manifiesta de forma diferente. En este cuento, en la opinión de Košťal, lo fantástico tampoco representa algo invasivo o extranjero, pero de todos modos destruye la existencia del protagonista. En este cuento el elemento fantástico se manifiesta a través del vómito de conejitos, que, según Košťal, hay que entender como la parte formativa de la personalidad del protagonista. El protagonista esconde los conejitos de Sara, la chica que viene a limpiar el piso y evita la compañía de sus amigos. La ocultación de ese síntoma va junto con su deseo narcisista de disfrutar de él. La única persona a la que confiesa es Andrée, la mujer a la que escribe la carta. Košťal destaca que hay que observar que en realidad se trata de una carta incompleta que no será enviada y que, al parecer, la destinataria leerá después de su muerte. Así, con apariencias de un diario que sigue el desarrollo de una enfermedad, la escritura del narrador representa una forma de la cura narcisista de la neurosis. A continuación, el autor del artículo habla de las señales discursivas en la carta que indican la inautenticidad de la existencia del narrador y que fingen ser un deseo de comunicación. En el cuento, en vez de intentar compartir sus problemas sobre su lugar en el orden del mundo, el narrador se retira en sí mismo, y así crece la imagen falsa de sí mismo (*ibid.*).

El próximo cuento del que habla es “Cartas de mamá” del libro *Las armas secretas*. En ese cuento una pareja joven casada se obsesiona con el pasado y, a diferencia de los personajes de los cuentos anteriores que aceptan lo fantástico como algo normal, aquí los personajes entran en dudas infinitas sobre la existencia del fenómeno fantástico. Eso, según Košťal, representaría un ejemplo típico del cuento fantástico según la definición de Todorov. En el cuento todo empieza con una carta, en la que la madre escribe al hijo, Luis, sobre su hermano fallecido y se equivoca en el nombre, lo que deja un efecto subversivo en la

conciencia de Luis. Este error de la madre representa el disparador para que regresen sus memorias represadas. Con la focalización interna, a través de la conciencia de Luis, el lector se está enterando de los recuerdos y así obtiene una idea clara sobre el pasado de los personajes, pero también sobre su presente que está hecho de una secuencia vana de los placeres de la vida ciudadana (*ibid.*).

La vida común de Luis y Laura por su pasado empieza a derrumbarse. Se ocultaban la obsesión mutuamente, lo que causó que un día se fueran al mismo tiempo a la estación para recibir el hermano fallecido de Luis. El cuento así con un ejemplo opuesto muestra que la existencia auténtica puede basarse solo en la aceptación de la responsabilidad del pasado propio. Aquí Košťal llega a Sartre que habla del hecho de que los intervalos temporales del ser no pueden entenderse por separado, sino que son codependientes. El ser del presente puede entenderse como negación del ser del pasado y como su futuro. Košťal añade que la huida del pasado no es lo único que descubre la existencia inauténtica. Según él, en eso influye la función doble de las cartas de mamá. Es decir, hasta el error que cometió, esas cartas estructuraban la rutina de Luis. Aquí cita la obra cuando el narrador dice que, si las cartas le hubieran faltado, o sea si se hubiera interrumpido su rutina, él hubiera sentido la libertad como un peso insoportable, lo que señala a la filosofía existencialista de Sartre (*ibid.*).

Como el último ejemplo de la inautenticidad de la existencia en los cuentos de Cortázar, Košťal destaca la huida de la cotidianidad que funciona como disparador para los acontecimientos fantásticos en muchos cuentos. Eso en la mayoría de los casos pasa de manera que los personajes cambian su cotidianidad aburrida por las fantasías emocionantes, hasta que las fantasías se hacen más reales que la realidad. Eso se ejemplifica en el cuento “El otro cielo” en el que el protagonista, huyendo de su matrimonio, trabajo y la vida familiar aburridos, se hace amante de la cortesana Josiana en París de finales del siglo XIX. En las frases introductorias de este cuento se puede notar el mismo deseo de la libertad condicional que atormentaba a Luis en las “Cartas de mamá”. Al narrador a veces le sucede que, buscando la libertad al pasear por los barrios de Buenos Aires, se traslada de repente a París. Lo que Košťal aquí destaca como significativo es el hecho de que ese desplazamiento de un espacio y tiempo histórico al otro se queda inconsciente al narrador (*ibid.*).

Sin embargo, la huida de la rutina cotidiana se muestra imposible, igual que la huida del pasado. Los afectos represados del narrador se apoyan así en la forma de los personajes y

acontecimientos que importan la inquietud a su mundo imaginario. Aparecen personajes como un asesino en serie o un sudamericano misterioso que permanecen atados a su vida parisina. Su desaparición al mismo tiempo significa el final de la doble vida del narrador. La aventura parisina del narrador sigue existiendo para él como un recuerdo borroso y lo que importa es que en realidad en su vida no ha cambiado nada importante. Así, la huida de la cotidianidad resulta ser un intento fracasado de sobrepasar su naturaleza. Košťal destaca que, según el prólogo de la colección de cuentos *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar mismo abogaba por una relación diferente hacia la cotidianidad, pero no por su negación. Al final dice que Cortázar aquí usa la reducción fenomenológica para revitalizar la costumbre porque el objetivo no es evitarla sino revivir su concepto. Así la búsqueda de la existencia inauténtica obtiene un suplemento fenomenológico. En la continuación del artículo, Košťal quiere comprobar que el elemento fantástico no se puede reducir solo a la inautenticidad de la existencia y pasa a la relación de Cortázar con la fenomenología (*ibid.*).

En la parte siguiente del artículo Košťal habla de la relación entre la consciencia y el cuerpo, ejemplificándola con cuentos “Lejana” y “Axolotl”. En esos cuentos lo fantástico funciona de manera diferente y esa es que, en algún momento del enlace, se traspasa la barrera ontológica. Košťal opina que el confrontamiento con la actividad de lo fantástico abre el espacio para interpretaciones diferentes. El cuento “Lejana” es el primer cuento de Cortázar con el motivo del doble, que luego aparece a menudo en sus cuentos. Este cuento tiene la forma del diario y su narradora, Alina Reyes, se siente insatisfecha con su entorno y, como muchos otros personajes de los cuentos de Cortázar, busca la salida en la fantasía. La narradora está obsesionada con la idea de su otro ser, que se personifica en el personaje de una mendiga de Budapest y que contiene rasgos masoquistas. Además, la lengua barroca de la narradora confirma su dislocación espacial, pero también su deseo de la unidad de la identidad. La narradora usa juegos verbales y trata su fantasía sobre la mendiga de Budapest como una cosa solamente suya y el objetivo es que al final la reina conquiste a la mendiga. No obstante, descubrimos que Alina en realidad no sabe cuál es su verdadero yo, lo que resulta en la independización del deseo. Su encuentro con la doble en el puente representa el momento en el que la dominante epistemológica se transforma en la ontológica. El hecho de que la mendiga exista como un cuerpo en el tiempo real no permite la penetración metafórica de una identidad a la otra. En vez de esto, cuando las dos mujeres se abrazan, sucede la transmigración de la consciencia. Los cuerpos resultan bordes de las dos identidades y solo al separarlos, la percepción de la narradora se hace auténtica (*ibid.*).

Según Košťal, tenemos una situación parecida en el cuento “Axolotl”, uno de los cuentos de Cortázar más conocidos, en el que el hombre se obsesiona con ajolotes²⁶ (*axolotl* de náhuatl). El enlace de este cuento se narra retrospectivamente, en perfecto. El narrador, que a menudo va al zoo, un día se encuentra con un acuario de ajolotes. Después de una hora observándolos, sale de ahí incapaz de hacer cualquier otra cosa. El narrador de este cuento, igual como Alina Reyes, no está interesado en su existencia real y nosotros, además de su obsesión por los ajolotes, no sabemos nada de su vida. Košťal destaca que su fascinación por los ajolotes parte de su presentimiento de que ellos en realidad son unos seres mucho más parecidos a los hombres de lo que puedan parecer a primera vista o de lo que pueda comprobarse científicamente. Se nota también la repulsión del narrador hacia la ciencia que podría ayudarlo en el entendimiento de los ajolotes. Aquí Košťal reconoce la crítica fenomenológica del racionalismo y empirismo que insiste en la dicotomía entre el sujeto y objeto, o sea, entre la mente y el cuerpo. A diferencia del objetivismo científico, el narrador intenta establecer una relación específica entre él y el ajolote y aquí Košťal concluye que su aproximación al ajolote es parecida al método fenomenológico de Husserl. Es decir, en su rechazo del método científico reconoce la reducción científica (Košťal 2019).

El conocimiento clave de la primera fase presenta la creencia del narrador que se trata de seres conscientes. Así el narrador, para entender al ajolote, quiere ser él. Así la investigación fenomenológica del narrador llega a su límite porque la intencionalidad de la consciencia ya no es suficiente para entender el ajolote. Por el hecho de que el ajolote no se puede reducir a una esencia, entenderlo no significa preguntarse qué es, sino existir como ajolote. El vidrio que divide el ajolote del hombre representa una frontera de dos mundos y de dos existencias distintas y cualquier tipo de entendimiento entre ellos es imposible, como concluye el mismo narrador. El acontecimiento fantástico aquí, según Košťal, hay que observarlo como el lanzamiento al mundo y el lanzamiento al cuerpo. Con encontrarse en el cuerpo de ajolote, las preguntas anteriores al narrador se hacen superfluas. Su horror después de la transmigración de la consciencia deriva de su conexión con la manera de pensar típica para un hombre fuera del acuario. Solo después de encontrarse en el cuerpo del axolotl, la sensación obtiene el sentido del narrador. La sensación entonces vuelve en su manera de conectarse con el mundo (ahora reducido al acuario) y con los demás que lo habitan. Al final, el narrador entiende que la consciencia es algo inmanente a la existencia y que no se trata de algo que viene desde fuera (*ibid.*).

²⁶ Especie de anfibio que vive en el agua dulce en México y la parte sureña de la América del Norte.

Koštal concluye que los dos cuentos mencionados tematizan la posición de la consciencia en el cuerpo. Cuando hablamos de la alienación de Alina Reyes, notamos que esa alienación se manifiesta a través de la percepción. De esa manera su fantasía sobre la doble se hace tan independiente que no se puede reducir a coordenadas del deseo imaginario. En el cuento “Axolotl” la consciencia de ajolote y la existencia corporal representan un obstáculo inevitable para las intenciones del conocimiento del narrador. De la misma manera que en “Lejana”, la independencia de las dos consciencias y las dos existencias imposibilita la reducción de una a otra. El método así cuestiona tanto el método objetivista de las ciencias empíricas, como la fenomenología de Husserl (*ibid.*).

En el último capítulo del artículo, Koštal trabaja en los cuentos que, igual que los anteriores, destacan la dimensión ontológica del acontecimiento fantástico y su tema central es la relación entre el recipiente y la obra de arte (una fotografía o un texto literario). Quiere demostrar cómo se tematiza el proceso de lectura en los cuentos de Cortázar, en el ejemplo de los cuentos “Continuidad de los parques” y “Las babas del diablo”. Para empezar, Koštal señala que McHale destaca el cuento “Continuidad de los parques” como un ejemplo paradigmático del juego postmodernista con los límites ontológicos. En ese cuento también se representa el proceso de la lectura. Al principio del cuento encontramos al protagonista en el proceso de leer una novela. El narrador heterodiegético en tercera persona describe la situación de la lectura y luego en el estilo indirecto libre pasa al nivel hipodiegético, al texto de la novela: “Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte” (Cortázar 1969 9).

El mismo título ya, según Koštal, sugiere la transición de las fronteras ontológicas. El protagonista de la novela, el amante que se está preparando para matar el marido de su amante, entra en la realidad por el parque, es decir, del nivel hipodiegético pasa al nivel diegético del cuento de Cortázar. El parque existe a la vez en el nivel del texto ficcional y en el nivel de la realidad fuera del texto. Koštal se pregunta aquí cómo unos cambios así influyen en la representación de la lectura en el cuento. Relacionado a eso, Koštal opina que este cuento muestra similitudes con la teoría fenomenológica de la lectura por la que abogaban los autores de la teoría de recepción. Ellos abogaban por la tesis de que cada texto literario se materializa solo en la consciencia del lector, con lo que ninguna de las concretizaciones del texto literario es idéntica a la obra literaria. Esta afirmación, según Koštal hace más consciente el proceso de la focalización interna que usa Cortázar. De eso se

concluye que el cuento que lee el lector anónimo (y que nosotros leemos detrás de su espalda) existe así solo para él, mientras que cualquier otro lector imaginaría un mundo diferente, quizás con parques con diferentes caminos. Más adelante, menciona el entendimiento de la lectura de Iser quien la describe como un proceso dinámico y dialéctico que consiste en las expectativas y retrospectión, en la composición y descomposición de las ilusiones. Lo último es justo lo que pasa, según Košťal, en el cuento “Continuidad de los parques” (Košťal 2019).

Al final del cuento, si el lector permanece en el mundo del texto ficcional, le amenaza el peligro de muerte, con lo que se amplifica la involucración del lector en el mundo del texto literario que es la parte constituyente de cada lectura. Sin embargo, según Košťal a veces es difícil encontrar el límite fuerte entre la rendición al mundo del texto y el escapismo literario, o sea, la lectura como la huida de la realidad. Aquí se abre el espacio en el que entendemos que la lectura puede ser cubierta con el velo de inautenticidad. En ese contexto podemos observar que el personaje del lector encaja bien dentro del conjunto de los personajes solos, aislados y neuróticos que podemos encontrar en los cuentos de Cortázar. Lo que es diferente en ese cuento es que esa huida de la realidad se realiza como escapismo literario (*ibid.*).

Por otro lado, el cuento “Las babas de diablo”, a diferencia del cuento anterior que se queda en el campo de la experiencia fenomenológica de lectura, pone en primer plano el momento opuesto de lectura, lo que es, según Košťal, la separación del lector y el texto, o sea, el entendimiento de que es imposible reducir el texto o la obra artística en general a la realización que de esta tiene el lector. Košťal, igual que los autores de los textos anteriores, destaca el hecho de que este cuento obtuvo su adaptación en la pantalla en la película *Blow up* de Michelangelo Antonini. Este cuento destaca por la acentuada metaficcionalidad, que se alcanza acentuando la consciencia del narrador, Robert Michel, sobre la lectura propia. Aunque el personaje y el narrador son la misma persona, la narración intercambia entre la primera y la tercera persona y, a lo largo del texto, el narrador usa paréntesis para marcar su propia situación narrativa. Esas notas en paréntesis son escritas en presente, mientras que la narración es en perfecto. Además de la diferencia entre la realidad y el texto, en este cuento podemos observar la diferencia entre la realidad y la fotografía. La consciencia del narrador sobre la imposibilidad de captar la realidad, con la máquina de escribir o con su cámara, es lo que constituye la interpretación del cuento mismo, o sea, del plano de múltiples acontecimientos que allí encontramos. Esos dos niveles de acontecimiento son el plano de la realidad inmediata y el plano de la obra artística (*ibid.*).

Michel, el personaje del cuento, queriendo sacar fotos, se encuentra en una situación sospechosa en la que un niño está en peligro. Cuando saca la foto, con el sonido inquieta a la mujer que puso al niño en peligro y el niño logra escapar. Michel no puede olvidar esa escena de la que ha sido testigo, así que revela la foto ampliándola bastante. Košťal dice que su obsesión con la fotografía cabe dentro de la misma categoría que las fantasías de Alina y le lleva a incorporar en una realidad separada algo que al principio existía solo como su sospecha. No obstante, lo especial de este cuento es el papel que tiene el medio de la fotografía en pasar al nivel ontológico del epistemológico. La consciencia de Michel en interpretar la realidad no se puede separar del acontecimiento fantástico con el que la fotografía obtiene la temporalidad y empieza a desarrollarse como realidad. No obstante, si acentuamos que todo pasa solo en la consciencia de Michel, ignoramos la dominante ontológica del enlace y las consecuencias que esta tiene para la construcción de la relación de Michel y la fotografía. Lo que pasa es que la fotografía obtiene autonomía en relación con su autor. Ese desarrollo de acontecimientos pone en primer plano la incapacidad del autor frente a su obra. La escena empieza a suceder de nuevo, pero esta vez Michel no puede entrometerse e interrumpirla. Košťal dice que la teoría fenomenológica de lectura no puede explicar justamente este nuevo desarrollo de la escena porque en la consciencia del lector, lo más importante para la fenomenología – la escena – ya sucedió. Por eso Košťal opina que no hay que buscar en la fenomenología la explicación de esta situación (*ibid.*).

Las fotografías de Michel son piezas claras de una escena que solas no significan nada, pero abren la posibilidad de desarrollo de las fascinaciones de Michel. Cortázar dice que la fotografía y el cuento corto funcionan como abertura de cámara: proyectando la inteligencia y la sensibilidad del observador o del lector hacia algo fuera de la anécdota visual o literal de la fotografía o el cuento corto. Košťal añade que Cortázar aquí, con la función de abertura que deja pasar la luz, abre el espacio de la recepción del cuento corto o la fotografía por parte del narrador u observador. Con eso el lector invierte su sensibilidad e inteligencia y se hace un participante importante del proceso de la lectura. No obstante, cuando el significado empieza la circulación de nuevo, el lector no tiene control sobre él, de la misma manera que Michel no tiene control cuando la escena vuelve a desarrollarse. Košťal concluye que el terror de Michel frente a la realidad de la fotografía que no puede controlar y su inseguridad relacionada a la persona en la que tiene que narrar los acontecimientos indica la indecisión del significado, o sea, la dinámica inherente a la estructura de signos. Al final, mirando hacia todo lo dicho en el artículo, Košťal concluye que esa reseña interrumpida de

muchas escuelas filosóficas y corrientes literarias es una de las maneras de validar la ambigüedad de los cuentos de Cortázar (*ibid.*).

8.2.3. El laberinto lingüístico de Julio Cortázar

Al principio del artículo titulado “Jezični labirint Julia Cortázara”, publicado en el año 2020, también en *Književna smotra*, Nataša Jovović escribe una introducción sobre la postmodernidad, mencionando todos los términos y características importantes de ese movimiento artístico. Después de esa introducción, pasa a la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, que, según ella, representa el estilo postmodernista de escritura. Destaca las características específicas de la novela en su estructura, tema y procedimientos narrativos, incluso desde el punto de vista del lector contemporáneo. Sin embargo, a pesar del entusiasmo y las críticas excelentes, había aquellos que polemizaban sobre la obra de Cortázar y negaban su calidad. Así había críticas sobre su técnica, que requiere que el lector posea habilidades de un escritor y editor que le faltaban a Cortázar, o comentarios como que su novela representa el final caótico de una literatura en crisis. Pero parece que la razón del mayor número de críticas y negaciones de la obra es la consecuencia del error de la casa editorial que omitió la parte del texto en el capítulo 34 en primera versión del libro (Jovović 2020 124).

No cabe duda de que Cortázar utiliza procedimientos diversos: no linealidad, autoreferencialidad, intertextualidad, metatextualidad, fragmentariedad. Esos procedimientos incluyen al lector como a un participante activo que funciona como hipertexto y que cambia el sentido dependiendo de las maneras de lectura. El término de hipertexto se refiere aquí a la apertura del texto, según la idea de Umberto Eco y su infinitud. El hipertexto requiere la lectura desde todos los puntos del texto, porque el lector tiene que elegir si quiere decidir solo por qué camino quiere ir o si se va a dejar llevar por la situación. A continuación, la autora del texto comenta la estructura tripartita de la novela, que ya hemos comentado (*ibid.*).

A continuación del artículo la autora habla de la filosofía de la lengua en la obra de Cortázar y del hecho de que el juego es el principio primordial según el que se modela la ficción en la literatura postmoderna y en la obra de Cortázar. El escritor juega con el sentido,

tiempo y espacio y más aún con la lengua. Aquí menciona a Ludwig Wittgenstein²⁷, para quien el juego de lenguaje es uno de los términos claves. Por eso el tema clave de ese artículo será cómo su paradigma formó el “mito sobre la lengua” en la novela *Rayuela*, en la que en realidad el tema es la lengua, dice Jovović. La autora destaca que el escritor incluso menciona a Wittgenstein explícitamente en dos capítulos, pero también implícitamente a través de la novela indica a su Tratado (*Tractatus logico-philosophicus*) y su idea de que la filosofía no puede ir más allá de lo que la permiten los límites de la lengua. El protagonista de esta novela relata su falta de confianza hacia la lengua, juega con el sentido y con los significados, cambia las reglas del juego de lenguaje porque la lengua para él es la realidad en la que vive y eso es la específica “forma vital” (*ibid.* 127).

Más adelante Jovović explica el término de Wittgenstein del juego de lenguaje, sobre el que él habla en sus *Investigaciones filosóficas* donde llega a la conclusión de que la lengua es el conjunto de todos los juegos de lenguaje, con la posibilidad de cambio, de la misma manera que las reglas del juego con el tiempo pueden cambiar. El juego lingual se manifiesta en el número infinito de las situaciones nuevas que otra vez llegan a la construcción de nuevas reglas según las cuales hay que jugar, o sea, según las cuales se interpreta la lengua. Es importante que en cada juego existan las reglas, porque si no, se desestabilizaría el funcionamiento de la lengua como sistema. En la estructura de la novela está expresada la metatextualidad que implica un diálogo activo entre dos textos, mientras que el texto que se está creando, o sea, metatexto, se crea bajo la influencia del subtexto o en relación con él. Una relación así, dice Jovović, existe también entre *Rayuela* y las *Investigaciones filosóficas* porque el escritor a base del texto original edifica la expresión literal, donde algunas similitudes son obvias y otras están escondidas (*ibid.*).

Las ideas básicas son muy similares y se basan en los entendimientos adquiridos a través de la experiencia, después de muchos pensamientos lógicos. El protagonista, Oliveira, busca el sentido y la verdad, mientras se hunde en el sinsentido de la existencia. En ese proceso la lengua es el medio que, según Wittgenstein, ofrece la posibilidad de mostrar el sinsentido como sinsentido. A continuación del artículo, la autora ofrece algunos ejemplos en los que los personajes de Cortázar, en discusiones, se refieren explícitamente a Wittgenstein y sus ideas. La conclusión es que en la obra de Cortázar se presentan las limitaciones de la

²⁷ Filósofo, matemático, lingüista y lógico austríaco; publicó el *Tractatus logico-philosophicus*, que influyó en gran medida a los positivistas lógicos del Círculo de Viena.

lengua, o sea, la profunda falta de confianza hacia las posibilidades que tiene la lengua, pero también la necesidad de renovar esa lengua (*ibid.*).

El primer principio del juego lingual en Cortázar, según Jovović, tiene que ver con la esfera de lo innombrable y la imposibilidad de ordenar cualquier sistema. Así el narrador juega con los significados de la palabra, con el sentido y con el deseo humano de crear el orden entre el significado y el significante o la estructura de palabra formal y semántica. Incluso en el texto mismo aparece el motivo de “ordenar”, así que en la interpretación de ese motivo Oliveira empieza la discusión filosófica que se basa en la imposibilidad de la lengua de captar el sentido. Su existencia se basa en serie de restricciones y elegir un significado significaría excluir todos los demás. Esa característica de la lengua se relaciona con la posición del hombre en la cultura hacia el código sociocultural específico. Ese sistema de prohibiciones se basa en la autoridad que se consigue a través de las ordenes escondidas que no dejan espacio para la posición contraria (*ibid.*).

En la obra podemos notar una crítica fuerte hacia los modelos según los cuales funcionan la cultura y la sociedad en el conjunto y que se refleja en los pensamientos de Oliveira, destacados desde el principio. Eso se consigue de manera que al lector se le explica que se trata de un tipo de intelectual, filósofo, enredado en la lengua y que en su perfección se muestra como desamparado; en definitiva, al lector se le muestra que el protagonista no encaja dentro de las corrientes del modelo cultural contemporáneo. Así la búsqueda del sentido en el motivo de “ordenar” es una forma más de deambular, considerando que la lengua se basa en restricciones, igual que la cultura. A continuación, la autora discute la relación entre el orden y el desorden, que es una de las diferencias más grandes entre Oliveira y Maga y una de las características que hacen a Maga más resiliente y fuerte comparándola con Oliveira, quien, aspirando al orden y al respeto de los principios, se quedó atrapado entre el respeto y el desprecio de estos, comenta Jovović (*ibid.*).

Más adelante, se analiza la lengua que se entiende por la imagen porque solo el pensamiento que representa la imagen de lo que existe es verdadero. Esa lengua, o sea, el juego de lenguaje se convierte en oda al amor por la mujer querida. El amor existe en el recuerdo y está pintado con las categorías gramaticales específicas por la acción (verbos), la característica (adjetivo) y la relatividad temporal, pero no por el nombramiento de los términos. En la búsqueda del sentido participa el verbo “amar” que se coloca dentro de los marcos transcendentales, en la esfera de lo innombrable y se refleja a través de la imagen y el

calor de la cintura de Maga. El próximo juego de lenguaje es conectado con el término de “limpieza”, que invoca connotaciones inusuales. El alcanzamiento de la limpieza, tanto en el sentido espiritual, como físico, se relaciona con algo que es la lengua: sintaxis dañada, coyunturas inesperadas, “fallos” a propósito, explicar la limpieza a través de la suciedad en el contexto religioso, pasando así todos los límites permitidos. El narrador utiliza procedimientos artísticos específicos con los que descubre la original expresión lingüística y hace que el lector se ponga a buscar el sentido y el sentido depende de la trayectoria por la que se mueve, dependiendo de su elección. La limpieza así no se relaciona con la purificación, es decir, con el levantamiento espiritual, porque a eso se opone lo corporal, contrario al término de “limpieza” y la lengua se muestra como el modo más apropiado de pintar la “limpieza” (Jovović 2020 129).

A continuación, la autora consta que la lengua es omnipresente también en la interpretación de la filosofía de la vida y aquí Oliveira invoca a Ludwig Klages, un filósofo alemán de principios del siglo XX. Se pueden observar ideas como ignorar la influencia de los elementos racionales del espíritu humano, la prelación de las ciencias humanistas en relación con las naturales, la consciencia de la importancia de la posición de la lengua como el principio primordial en modelación del mundo. Esas son las ideas que en el diálogo intertextual con la filosofía de Klages evalúa Oliveira. Asimismo, Oliveira, llevado por la filosofía de Wittgenstein, ignora la probabilidad y los fallos en la lengua y aboga por la tesis de que el significado está en el núcleo de la lengua, en los hilos finos de la relación de la lengua y el sentido, que no son visibles a primera vista. La consideración del sentido aparece como el “kibutz del deseo”, como el final de divagación. Considerando que la novela *Rayuela* temática y estructuralmente tiene más capas, la lengua también puede observarse desde más ángulos. Mientras tanto, la novela misma funciona por el principio de la lengua, como el sistema del sistema, porque en ella existen muchos significados secundarios que varían dependiendo de la preparación del lector para dedicarse a los principios de ese juego de lenguaje. Esa relación específica hacia la literatura en general tiene que ver con la transgresión, porque la literatura se observa como la transgresión de la lengua y de las relaciones que se instalan con la lengua y en ella (*ibid.*).

Las ideas filosóficas de Wittgenstein constituyen muchos principios poéticos en los que mayoritariamente se basa el perfil psicológico de Horacio Oliveira, que, igual que Wittgenstein, está obsesionado por palabras, significados, sentido y principios según los cuales la lengua como sistema se realiza y funciona. En los pensamientos de Wittgenstein

sobre la naturaleza de la lengua se reconocen las ideas de Ferdinand de Saussure, el creador del estructuralismo en lingüística. Así, hablando del juego, podemos encontrar el paralelismo con la comparación de la lengua y el juego de ajedrez de de Saussure. Por otro lado, aparece la idea de la naturaleza de la lengua como una aparición mágica que conecta los extremos intangibles. Ese carácter místico, mágico, rural, es causado por la introducción del verso de *El libro egipcio de los muertos* y por la discusión de Oliveira y Traveler sobre las crónicas egipcias, el dios de la magia y el inventor de la lengua y del concepto del tiempo. La aspiración de alcanzar, pero no de entender el sentido, el objetivo, la naturaleza y la existencia de la lengua es la necesidad obsesiva del protagonista que sucumbe ante las trampas filosóficas e intenta ganar la lengua edificando las construcciones lingüísticas que no siguen las reglas establecidas. A esas reglas las caracteriza la dimensión rítmico-melódica, los principios de oxímoron y la consciencia de la influencia mágica de la lengua en el hombre, lo que también preocupa a Wittgenstein (*ibid.*).

Al final del artículo, Jovović concluye que el laberinto es uno de los símbolos claves de la literatura postmoderna y *Rayuela* representa la creación laberíntica en la que los principios del hipertexto crean el mosaico de métodos narrativos contrarios como el texto en forma de cita, monólogo, diálogo, texto sobre el texto y similar. Los ejemplos que trajo, igual que la idea de lengua de Cortázar, basada en Wittgenstein, confirman que, para los personajes de Cortázar, la limitación de la lengua presenta la raíz de todas las ansiedades filosóficas, dice Jovović (*ibid.*).

8.2.4. Lo imaginario como base de la realidad

En un artículo corto, publicado en la revista *Vijenac* en el año 2010, el autor, Božidar Alajbegović, ofrece un análisis breve de la obra de Cortázar, enfocándose en sus cuentos cortos, o sea, en la traducción recién publicada del libro *El final del juego* que tradujo Dora Jelačić Bužimski y que se publicó en el año 2009. Al principio, Alajbegović afirma que en Croacia tenemos traducido un buen porcentaje de la literatura latinoamericana y así podemos leer obras de autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández o Carlos Fuentes. Sin embargo, extraña que las obras de un representante muy importante de la literatura latinoamericana hasta aquel momento no hubieran sido traducidas al croata, hasta que en el año 2009 se publicó *Rayuela*,

traducida por Dinko Telećan, y pronto después de esto dos libros más, *El perseguidor y otros cuentos* en el que se tradujo una elección de cuentos de Cortázar y el mencionado libro de cuentos, *El final del juego*. Más adelante, Alajbegović relata ya conocidos datos bibliográficos, mencionando los elementos lúdicos que Cortázar introducía a menudo y el hecho de que de Borges adquirió el concepto de la escritura como un juego intelectual a través de los bordes de la realidad y la ficción, por lo que a veces lo ponen dentro del grupo de los neofantásticos. Menciona que la lectura de *Rayuela* es una aventura intelectual porque se trata de una novela compilada de colaje que ofrece más posibilidades de lectura y la ambigüedad de los significados. Dice que se trata de una de las novelas más innovadoras que se han escrito, de un autor que luchaba contra el encajonamiento. Sin embargo, destaca que Cortázar es igualmente un gran maestro de la forma corta, por lo que él va a analizar el libro *El final del juego* (Alajbegović 2010).

Este libro consta de dieciocho cuentos cortos en los que Cortázar persiste en la simplicidad, en la no pretenciosidad y en las descripciones detallistas de la realidad y evita la verbosidad y las características barrocas típicas para la literatura latinoamericana del realismo mágico. En la realidad que describe en el momento de saturación con ella, se pasa a lo surreal y los protagonistas de repente cruzan al mundo de la imaginación. Estos traspasos pasan, según Alajbegović, casi desapercibidos y lo fantástico a menudo tiene la función de crítica de la realidad, de análisis psicológico y de comentar el estado psicológico del protagonista y no se basa en el folclore y la mistificación, como es el caso en el realismo mágico. Como ejemplo de este traspaso destaca el cuento “La continuidad de los parques” en el que el protagonista lee un texto criminalístico y de repente se reconoce a sí mismo allí y se convierte en víctima del asesino de la novela que estaba leyendo, intercambiando el mundo real con el mundo diegético. El mismo método puede notarse en otros cuentos, como en “Axolotl”, en el que el protagonista intercambia el mundo real con el mundo del acuario, lo que representa una metáfora de la vida de un hombre lúcido, rodeado de criaturas bípedas, reacias al pensamiento crítico sobre la vida. El traspaso así lo usa también en el cuento “La noche boca arriba” en el que el protagonista, un motociclista que tuvo un accidente, estando en el hospital al punto de morir, intercambia la realidad con el mito y se va a la muerte como la víctima de los dioses aztecas (*ibid.*).

El próximo cuento que menciona el autor es “No se culpe a nadie”, en el que Cortázar usa humor, juegos de palabras y métodos similares, y se trata de un hombre que en un probador claustrofóbico no logra ponerse el jersey y se enreda en los laberintos de las

mangas. Esa situación absurda es la metáfora de su crisis existencial y el descontento con la vida. El cuento “Menade” está escrito en tono satírico y en él se burla del esnobismo de los espectadores en los conciertos de la música clásica, cuya experiencia al final obtiene características grotescas, canibalescas y la excitación por la belleza se convierte en lo contrario, en la destrucción y el odio. Sin embargo, dice Alajbegović, los cuentos más impresionantes son los que tienen como protagonistas a los niños que no diferencian el mundo de la realidad del mundo de la imaginación, pero cuya visión inocente se destruye con el descubrimiento de la injusticia y la maldad que marcan el mundo de los adultos, basado en egoísmo, envidia y falta de confianza. Los niños protagonistas empiezan a parecerse a sus padres y empiezan a hacer cosas malas (*ibid.*).

Más adelante, Alajbegović comenta la cita de Cortázar en la que él dice que lo imaginario no es lo que nos aleja de la realidad, sino lo que la diseña y la enriquece. El autor entiende eso como el lema de la escritura de Cortázar que se confirma en las asociaciones ricas, ambiguas, intensas e impredecibles en su narrativa en la que en cada página se entrelazan la realidad y la imaginación, el miedo y lo cómico, la crítica y el humor y los protagonistas a la vez viven en más realidades, flotando en el limbo entre dos dimensiones, indispuestos a dejarse llevar a la cotidianidad que los sofoca con la injusticia, la banalidad, el sinsentido y la vaciedad, de lo que, afortunadamente, se puede escapar al arte (*ibid.*).

8.2.5. “Los cuentos que estamos leyendo mañana”

Otro artículo sobre Cortázar, que lleva el título “Priče koje upravo čitamo sutra”, publicado en la revista *Vijenac* escribió Marija Perica en el año 2010 y en él relata brevemente la obra de Cortázar, enfocándose en sus cuentos, o sea, en la recién publicada traducción del libro de cuentos *El perseguidor y otros cuentos*. Empieza diciendo que Cortázar consiguió su estatus con la novela *Rayuela*, cuya recepción en Croacia hasta la traducción en el año 2009 fue limitada por ser los ejemplares de la edición de Belgrado infrecuentes y difíciles de conseguir. Dice que eso puede ser la razón por la que las generaciones de lectores jóvenes, hablando del *boom* latinoamericano al lado de autores como García Márquez, Vargas Llosa o Fuentes, mencionen a Cortázar solo nominalmente y su novela *Rayuela* tenga el estatus de una de esas novelas que “hay que leer antes de la muerte” y que no leen muchos. Eso es, según Perica, una pena porque se trata de una de las

novelas más interesantes, innovadoras y bonitas de la segunda mitad del siglo XX. O sea, se trata de la novela que con su forma abierta y lúdica materializa el espacio de un proceso de lectura desconocido en el que casi no hay un límite de expectativas y el lector se hace participante activo en la producción de significados, y todo sin que el experimento de la lectura y escritura eclipse el cuento en el cuento (Perica 2010).

Más adelante, dice que todo lo mencionado en cuanto a la novela vale también para el libro de cuentos que interpretará, en el que están seleccionados los quince mejores cuentos de tres libros de cuentos: *Bestiario*, *El final del juego* y *Las armas secretas*. El título del libro, *El perseguidor y otros cuentos* lo obtuvo por el cuento más largo “El perseguidor”, dedicado al saxofonista de *jazz* Charlie Parker. Los cuentos en el libro se diferencian por el estilo. En la mayoría de los casos el autor juega con los métodos narrativos convencionales que luego “destruye” con algún estilo o motivo idiomático atípico. Por ejemplo, tenemos la situación en que simula el diario o la carta en la que introduce motivos de lo fantástico, en la que se ve la influencia de Edgar Allan Poe. Sin embargo, lo que relaciona todos esos cuentos es un hilo tejido de motivos permanentes de la doble identidad, de la conexión entre la ficción y la realidad, de lo cotidiano y lo surreal. O sea, en cada cuento Cortázar cuestiona las ideas establecidas y los marcos de la cotidianidad humana y describe el tiempo y el espacio que salen de este marco. Mientras tanto su escritura es un juego en el que se intercambian las focalizaciones, se pasa de la primera a la tercera persona y al revés y todo bajo la pregunta clave: cómo narrar algo (*ibid.*).

La autora destaca también que Cortázar fue un gran admirador del *jazz*, así que intentaba transmitir al contexto del texto la experiencia de ese tipo de música. Así, *Rayuela* y los cuentos mencionados están bañados por la música, tanto con las referencias a los artistas, como con el estilo y la manera de construir su prosa al ritmo de *jazz*, creando una estructura narrativa abierta y de más capas. En esa estructura las combinaciones de las voces narradas que cambian en el espacio de unas frases y el juego con las relaciones de causa y consecuencia, igual que de tiempo y espacio, crean la impresión de cierta asimetría textual que hace que el lector tenga una aproximación activa al cuento. Añade que estos cuentos no seducen de manera clásica, o sea, no embeben con la facilidad o la magia de las palabras, sino que hacen que el lector se mueva por el texto, que repita y pare, acostumbrándolo a que disfrute de algo confuso, incómodo o caótico. Aquí menciona su método lúdico de tratar el tiempo y el espacio que enfatiza ese efecto, como por ejemplo en el cuento “Las babas del diablo” con la obsesión con la fotografía o en el cuento “El perseguidor” donde el músico

Johnny dice “esto lo estoy tocando mañana” (Cortázar 1982 187) que, según Perica, podría servir como fórmula general de su idea del tiempo que es elástico, se estira, se encoge hasta el punto, se dobla y en esa tensión del movimiento libera al lector de las trampas de geometría con las que pretendemos arreglarnos la vida (Perica 2010).

Los cuentos cortos reunidos en ese libro representan el tipo de cuentos que no ofrecen la satisfacción en la perfección o en la solución. Con eso hacen que el lector vuelva de nuevo y así compensan el sentimiento de la falta de claridad y final. No obstante, igual que el músico Johnny, el lector también entiende que no le persiguen los cuentos, sino que él es el perseguidor, el cazador que a través de ellos intenta captar algo que se le escapa y que abre el espacio caótico que no tiene horizonte, es inseguro, pero al mismo tiempo libera (*ibid.*).

8.2.6. El maestro del juego literario

El artículo titulado “Majstor književne igre”, publicado en la revista *Vijenac* lo escribió Bojana Mikelenić y fue publicado en el número que celebraba cien años desde el nacimiento de Julio Cortázar, en el año 2014. En el mismo número fue publicada la traducción de uno de sus cuentos, “Queremos tanto a Glenda”. Este artículo ofrece una reseña cronológica de la vida y obra del autor, mencionando la mayoría de sus obras, las traducidas y las no traducidas al croata. La autora empieza el artículo destacando la ambigüedad de la vida y obra de Cortázar y acentuando que se trata de uno de los escritores más grandes y originales de su época y de uno de los participantes más importantes del *boom* latinoamericano. Luego relata unos datos biográficos del autor y algunos rasgos de su carácter, por ejemplo, que decía sobre sí mismo que era optimista, aunque escribía obras pesimistas y que el hecho de que pasó la mayoría de su vida en París le convirtió en un hispanoamericano aún más grande. Más adelante menciona el hecho de que por el 25 aniversario de su muerte en 2009 se empezaron a reinterpretar algunas de sus obras, y que en Croacia se publicó por primera vez la traducción de *Rayuela* y luego también se tradujeron los libros de cuentos ya mencionados (*El final del juego, Historias de cronopios y de famas, Las armas secretas, El perseguidor y otros relatos*) (Mikelenić 2014)

A diferencia de otros estudiosos cuyos artículos hemos resumido, Mikelenić empieza por las primeras obras de Cortázar, publicadas bajo el pseudónimo Julio Denis en las que, dice, podemos identificar algunas características de sus obras posteriores. Así menciona el

libro de sonetos, *Presencia*, del año 1938 en el que aparecen temas de la relación entre lo fantástico y lo real o el libro *Los reyes* en el que aparece el motivo del Minotauro por primera vez y también su primera novela, *Divertimento* de 1949 en el que un grupo de jóvenes de Argentina de la época de Perón recuerda al grupo de cosmopolitas de París en *Rayuela*. Más tarde, dice que muchos piensan que sus libros de cuentos tempranos son los mejores. Además, sus novelas son combinaciones de más formas cortas y permiten la lectura interrumpida. Él dijo sobre sí mismo que no era un corredor de fondo, sino un velocista, que nunca sabía cómo hacer pinceladas grandes típicas para novelas tradicionales, sino sabía mucho mejor dibujar las pequeñas piezas de un mosaico, dice MikeleniĆ (*ibid.*).

El primer libro que publica con su nombre es *Bestiario* y ese libro consiguió una reputación instantánea. En los cuentos del libro los personajes a menudo están en situaciones normales, cotidianas. Lo que los hace especiales es la presencia del otro en la forma de un animal, o sea, de una bestia real o inventada. MikeleniĆ destaca que el hombre tiene una gran necesidad de ajustarse a todo lo que pasa a su alrededor y eso es justo lo que aprovecha Cortázar. Todos los cuentos en este libro tienen elementos fantásticos, pero no pierden la relación con la realidad, por lo que algunos los consideran cuentos surreales. Cortázar destacaba que sus cuentos se creaban de manera que los temas se le imponían. Así se hicieron sus próximos libros de cuentos, *El final del juego* y *Las armas secretas*. En el primero el foco está en el comportamiento humano y aparece también el juego entre lo real y lo imaginario. La coexistencia de esos dos niveles es el misterio que encubren las situaciones cotidianas. En este libro está uno de los cuentos más conocidos, “La noche boca arriba”, en el que podemos seguir dos realidades paralelas que ejemplifican el realismo mágico, con el que se relacionaba a menudo al autor. El segundo libro, *Las armas secretas*, contiene cinco cuentos, entre los cuales son los más conocidos “El perseguidor” y “Las babas del diablo”, a base de que, como ya hemos mencionado, se hizo la película *Blow-up* (*ibid.*).

Como una de sus obras más ambiciosas se destaca *Historias de cronopios y de famas* del año 1962 en el que se descubre el misterio de los momentos y cosas cotidianas. Aquí Cortázar introduce un número grande de personajes ficticios, o sea, “cronopios”, “famas” y “esperanzas”, que, según MikeleniĆ, pueden observarse como metáforas de las clases de la sociedad de aquel entonces, pero además como elementos separados del mundo fantástico. Gracias a este libro, los cronopios se hacen parte de la cultura de aquella época.

Como bien sabemos, la novela *Rayuela* se publicó en el año 1963 y con ella Cortázar consiguió fama y reputación mundiales y se hizo uno de los escritores más importantes del *boom* latinoamericano. Se trata de una novela que destroza las maneras convencionales de escribir novelas y que invita al lector a que participe en su creación. En la novela podemos seguir al protagonista en la búsqueda del amor perdido y al autor en la búsqueda de nuevas formas de escribir. Cortázar, según dice MikeleniĆ, siempre veía la literatura como un tipo de juego, teniendo en cuenta que, como bien saben los niños, el juego puede ser la cosa más seria del mundo. La invitación para jugar así nos viene al principio, donde el autor propone saltar los capítulos, o sea, leer de manera diferente (*ibid.*).

A finales de los años sesenta, Cortázar se hace más políticamente activo, se ocupa con el socialismo, con la defensa de Cuba y Nicaragua y con los congresos sobre las revoluciones. Sentía una gran conexión con Cuba y pensaba que Castro estaba construyendo algo completamente nuevo en la política, igual que lo que él pretendía con su literatura. Así en el año 1973 se publica la novela *Libro de Manuel*, una novela explícitamente política, la que denominan *anti-thriller* político y que presenta unas nuevas combinaciones de formas, personajes y narraciones, igual que las críticas de los movimientos sociales y políticos (*ibid.*).

Cortázar publicó algunos libros de cuentos más, entre los cuales está el mencionado “Queremos tanto a Glenda” del año 1980 en el que se desmitifica el proceso creativo y se destruyen las barreras entre el escritor y el lector, entre lo real y lo inventado, entre el juego y lo serio. Glenda, del cuento que da nombre al libro, es un personaje ficticio, creado por la actriz Glenda Jackson, y en el cuento “Botella al mar” de un libro posterior tenemos incluso una carta a la actriz, en la que explica su motivación e inspiración. MikeleniĆ aquí nos trae una curiosidad que, después de los cuentos de Cortázar, la actriz hizo una película con el título *Hopscotch*, que coincide con el título de la traducción inglesa de la novela cortazariana más famosa²⁸ (*ibid.*).

A continuación, MikeleniĆ afirma que las obras de Cortázar a menudo no pueden categorizarse, así que se las marca con “otros” y se dice que escribía poesía, cuentos, novelas, textos de teatro, ensayos, reseñas “entre otros”. Dentro de este otro podría colocarse su última obra publicada, *Los autonautas de la cosmopista* del año 1983, en el que se describe el viaje con su mujer por la autopista desde París hasta Marsella y su felicidad durante el viaje. Se

²⁸ Sin embargo, la película se basa en la novela de Brian Garfield, titulada *Hopscotch*, escrita en el año 1975 y no en la novela de Cortázar. Las dos novelas no son conectadas más allá del título.

describen sus interacciones con las hormigas y otras criaturas, la gente que encuentran y la comida que comen. Mikelenić concluye que la combinación de la narración divertida y un poco surreal y las fotografías de su mujer nos ofrecen una visión de una realidad paralela relajada, separada de los problemas de la cotidianidad y todo parece más emocionante sabiendo que los dos murieron pronto después de ese viaje común, ella el mismo año y él dos años después (Mikelenić 2014).

La autora concluye el artículo constatando que en nuestra época se lee a Cortázar porque en sus obras se juntan aspectos diferentes de una manera nueva y porque la experimentación y la originalidad están presentes siempre y que sus obras caracterizan la complejidad lúdica y maneras innovadoras del uso del humor y la ironía. Sus cuentos, aunque no pareciera así a primera vista, nunca pasan a lo abstracto, sino que siempre mantienen el vínculo con la cotidianidad. Cortázar mismo pensaba que un autor tiene que crear un ambiente con su destreza y animar al lector a que se separe de la rutina y consideraba que el papel de la literatura es hacer preguntas sin parar, frente de las cuales cada uno se sienta reprendido. Cortázar, con sus obras, crea un sentimiento de incomodidad, mostrándole al lector que el mundo se puede entender de manera diferente a la que está acostumbrado, lo que es una de las funciones de la literatura (*ibid.*).

En los textos académicos que hemos resumido en este capítulo hemos notado que algunos autores han analizado las obras de Cortázar de una manera meticulosa y han ofrecido un punto de vista diferente y nuevo en Croacia. Hay también algunos hechos que se repiten en muchos artículos, por ejemplo, al lado de las informaciones básicas, se repite el hecho de que a base de su cuento “Las babas de diablo” se ha hecho la famosa película *Blow up*, pero no se mencionan otras películas que son hechas a base de otros cuentos suyos, como *Circe*, *La maga*, *Intimidación de los parques*, *Jogo subterrâneo* u otras. La razón por la que se repiten los datos puede ser que los autores de los artículos de los últimos años se hayan basado en los textos anteriores, como el artículo “Nema više autonauta na kozmostradi” de Salvador Prasel del año 1984 o el de Tatjana Jukić, “Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu” de 1991. Hay que tener en cuenta que los teóricos literarios muchas veces se basan en los textos anteriormente escritos y considerando que estos dos son los primeros dos artículos en croata que hemos encontrado, no extraña que se hayan repetido algunos hechos en los textos posteriores. Por otro lado, hay teóricos como Andrija Koštal que trajo una visión diferente de los demás teóricos croatas y que ha presentado unas ideas nuevas.

9. Otros artículos sobre Cortázar

Además de ser estudiado en los textos académicos y trabajos profesionales, el nombre de Cortázar aparece en los artículos en portales de internet, revistas populares y blogs. Podemos suponer que sus autores no podían leer las obras de Cortázar en español y no las conocían antes de que salieran las traducciones al croata. Además de los artículos que vamos a presentar, hay artículos publicados en páginas web croatas, pero traducidas de algún autor extranjero, así que esos artículos no los vamos a incluir. Sin embargo, esos textos también demuestran el interés por la obra de Cortázar, aunque se trate de las traducciones malas o automáticas.

Asimismo, además de artículos que hablan sobre Cortázar y su obra, hay artículos que mencionan su nombre en diferentes contextos. Una de estas menciones es en un artículo en uno de los periódicos más leídos en Croacia, *Jutarnji list*, con el título “Libros sin los que no hubiéramos sido así” donde los escritores croatas famosos mencionan a autores que les cambiaron la vida. Y así, la escritora croata-alemana, Jagoda Marinić, menciona *Rayuela* como un libro que tuvo mucha influencia en ella, tanto en su carrera de escritora, como en su personalidad como lectora. Dice que Cortázar liberó al escritor intelectual de ser solo un intelectual y que su narrativa es un poema infinito, con atmósferas diferentes y que se trata de un territorio de fantasía y libertad. En otro artículo de *Jutarnji* se menciona a Cortázar en un contexto similar; algunos escritores actuales tenían que escoger a un autor que les hubiera servido como modelo y pone que Sven Birkerts²⁹ escogió a Cortázar, diciendo que él al principio estaba siempre presente en su narrativa. A continuación, vamos a analizar algunos de los artículos que hablan de él y su obra.

9.1. Los cuentos de Cortázar en traducción al croata

El artículo de Igor Tretinjak sobre las primeras traducciones, titulado “Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu”, escrito en abril de 2010 y publicado en *Tportal.hr*, empieza por descripciones técnicas del libro *El final del juego* y así nos informa que el libro contiene dieciocho cuentos, en cuyo centro están los protagonistas que se encuentran ante escalones de sus vidas y el entrelazamiento de la realidad y el sueño. Con eso, según el autor del artículo, se forma el ambiente del realismo mágico ansioso. Luego

²⁹ Un autor, ensayista y crítico literario norteamericano, más conocido por su libro *The Gutenberg Elegies*.

presenta a Cortázar como a un neofantástico que antes que nuestros borgesianos se apropió el modelo de la ansiedad metafísica y destaca que le extraña que sus libros no se hayan traducido hasta ese momento y que el libro de cuentos *El final del juego*, publicado en el año 1956 se haya traducido al croata 54 años después (Tretinjak 2010).

Los cuentos de este libro son de distintas extensiones y están divididos en tres marcos distintos, estilística, temática y conceptualmente. En cuanto al contenido, los cuentos tienen temas diferentes, desde la cotidianidad, a través de la educación, recuerdos de amores, entrelazamiento del sueño y la realidad, hasta los temas extraños y mágicos, como “Axolotl”. La mayoría de los protagonistas de los cuentos se encuentran en el punto del final del juego y viven esperando algo que valga la pena. El primer cuento es “La continuidad de los parques”, que a la vez anuncia la poética del libro. El autor de los artículos dice que se trata de un elemento borgesiano que caracteriza el libro entero y en el que la realidad se entrelaza con el sueño, o sea, con la ficción y al final la ultrapasa, la relativiza y la transforma en la realidad mágica. En el entrelazamiento el mundo real y surreal son iguales, lo que el autor intensifica con el ambiente turbio, intenso y oscuro (*ibid.*).

Más adelante, el autor del artículo habla sobre el ambiente de los cuentos que Cortázar forma en dos niveles, en el nivel del estilo y en el de contenido. El nivel estilístico lo hace edificando las frases compuestas, de 20 y más frases simples, en relaciones copulativas, disyuntivas, adversativas, subordinadas e intercaladas. Así transmite al lector la neurosis del protagonista, invitándole a desenredar de nuevo las series de frases. La furia de la trama la forma con frases cortas y veloces y la intensidad con sintagmas extraños en los que se relaciona lo discrepante. Al nivel del contenido, las intensidades se crean con entrelazamientos de la realidad y la imaginación e introduciendo el narrador como interlocutor el autor consigue la curiosidad y la incomodidad. Como un hecho interesante destaca el ángulo del narrador que el autor cuestiona desde puntos diferentes y la culminación está en el cuento “Axolotl” donde el narrador y ajolote intercambian sus papeles para que al final el papel del narrador se relativice completamente (*ibid.*)

Al final, habla de la traducción y la edición croata del libro. En cuanto a la calidad de la traducción, destaca que la traductora, Dora Jelačić Bužimski, consiguió transmitir con éxito varios niveles estilísticos y transmitió de modo maestral el ambiente turbio de los cuentos. Sobre la edición misma comenta que no tiene la nota sobre el autor ni el traductor, ni siquiera la descripción del libro o una parte del texto en las cubiertas y existe un error en el índice. Por

último, concluye que las traducciones tardías de Cortázar son no solo rectificación de la injusticia, sino que ofrecen al lector una riqueza literaria muy grande. Mientras que *Rayuela* es un valor aprobado sobre la que se dijo y escribió mucho incluso antes de la traducción croata del año 2009, *El final del juego* es un verdadero descubrimiento para el lector croata (*ibid.*).

Otro artículo que habla de los cuentos de Cortázar, titulado “Majstor kratke priče bio je dugonja od dva metra, a ideje za zaplete dolazile su mu u snovima!”³⁰ publicado en la página *Povijest.hr*, escrito por Lucija Kapural nos relata que Cortázar, igual que Borges, investigaba la lógica del absurdo y usaba paisajes místicos, pero prefería un lenguaje simple y utilizaba la ironía. Se repite que destruía las barreras entre lo real y lo irreal, entre lo serio y lo lúdico, entre el lector y el escritor. La autora luego destaca las características principales sobre sus obras y dice que en la obra de teatro *Los reyes* relató la versión del mito de Minotauro, en la novela *Los premios* los protagonistas deambulan por el laberinto buscando el autoconocimiento, en el cuento corto “La continuidad de los parques” el protagonista está envuelto en la novela de crimen que está leyendo y se vuelve víctima de un asesino ficticio, en “Las babas del diablo” a través de la fotografía aumentada descubre que la realidad es subjetiva y en *Rayuela* transforma al lector en el participante del proceso literario (Kapural s.a.).

Después de eso, menciona los datos biográficos sobre él y su familia y destaca que su primer amor fue Poe, cuyos libros luego traduciría. Dice que escribía desde la infancia, pero el primer libro, el libro de sonetos, lo publicó más tarde, a finales de sus treinta, bajo un seudónimo. Menciona también que sus ideas le venían en sueño y que cuando empezaba a escribir no sabía cómo sería el fin. En París escribió sus mejores obras, mientras que paralelamente trabajaba como traductor para la UNESCO. A finales de su vida estaba incluido activamente en las luchas por los derechos humanos en América Latina, apoyaba a Castro igual que la revolución sandinista en Nicaragua. Destaca también que era humilde e introvertido, odiaba la gloria y huía de los admiradores. Menciona a tres mujeres que marcaron su vida: la traductora argentina Aurora Bernárdez, la escritora lituana Ugnė Karvelis y la escritora americana, Carol Dunlop, con la que viajó desde París a Marsella y según ese viaje escribió el libro *Los autonautas de la cosmopista*. Ese fue su último viaje

³⁰ La fecha de publicación no es conocida.

literario y vital porque murió dos años después, de cáncer según la versión oficial, sin embargo, también se rumoreaba que la verdadera causa de su muerte fue SIDA.

9.2. Lecturas de *Rayuela*

Al principio del artículo escrito por Marijo Glavaš “Školice se čitaju barem dvaput”, publicado en 2012 en *Infozona.hr* se destaca que *Rayuela* es una novela que hay que leer al menos una vez en la vida, lo que es posible hacer en croata a partir de 2009 con la traducción de Dinko Telečan. Además, el título sugiere que se trata de una novela que hay que leer dos veces, supuestamente en orden distinto. Más adelante, relata unas características ya conocidas en cuanto a la estructura y la manera de leer el libro y destaca que, por las dos maneras de lectura, el libro se convierte en el juego de rayuela. Sin embargo, se trata de un juego psicológico para los adultos (Glavaš 2012).

El protagonista de la novela es el prototipo de un contemporáneo y compatriota de Cortázar, o sea de un intelectual argentino que a mediados del siglo veinte se fue de su patria a París, la sede del arte, la filosofía y la vida bohemia. En la novela aparecen imágenes del piso ruinoso en el ático húmedo, lleno de libros, platinas, colores, humo de cigarrillos, con el olor y sabor de vodka malo, *jazz*, etc. Las imágenes que se describen pasman al lector y lo llevan a los tiempos parisinos relajados. El autor del artículo destaca que, si solo hubiera descrito eso, se trataría de un libro bueno. Sin embargo, al lado de una representación fiel de París de aquella época y metáforas interesantes, el protagonista se encuentra en la búsqueda de su ser, de respuestas, alejándose se así de la realidad y rechazando lo pequeñoburgués. Cortázar hace todo eso destruyendo la estructura novelesca tradicional y la narración lineal, creando así una antinovela (*ibid.*).

Tomando en cuenta el ambiente en el que creaba Cortázar y las influencias del mundo de la música, la película y la pintura, es más fácil entender la gravedad experimental incorporada en los 155 capítulos, de los cuales una parte cuenta la historia en orden temporal lógico, la otra rellena los huecos que no tienen que estar rellenos y la tercera describe a los personajes, sus caracteres y pensamientos. El autor del artículo, al final, dice que el lector que se pone a estudiar *Rayuela* tiene garantizado un gran número de las frases que podrá anotar en su cuaderno de citas, al igual que humor, ironía y diálogos brillantes y el reto de la lectura será como un juego intelectual que no necesariamente tiene final o explicación (*ibid.*).

9.3. Cortázar en blog

Aquí se trata de un artículo de 2019 del texto de una bloguera, Mateja Vukmir, así que menos extraña el error garrafal que aparece ya en el título, pero también en el texto, y es que Cortázar es un escritor portugués. Ese error quizás demuestre la falta de necesidad de investigar la materia en nuestra época, pero también testifica sobre el hecho de que lo que se encuentra en internet muchas veces se reproduce de manera equivocada. A pesar de esto, este artículo también habla de la recepción de Cortázar, ya que la autora que lo escribió no conocía nada de él, sino que ha interpretado la obra, solo basándose en el texto, sin contexto sobre su vida, escritura y entorno. Además, los artículos así pueden influir en la decisión de alguien de leer la obra de la que tratan.

Al principio del artículo la autora descubre que decidió leer a Cortázar porque una vez había escuchado que Jorge Bucay lo destacó como su inspiración y como a alguien que a él le cambió la vida. Jorge Bucay destacó especialmente su libro de cuentos *El perseguidor* y el cuento “La casa tomada”. Como la autora nunca había leído ninguna obra de Cortázar, esperaba encontrar en ella el realismo mágico, pero, como dice, el autor dio un paso más allá. Comenta que los personajes de sus cuentos se encuentran entre la realidad y lo surreal y eso lo hacen de una manera inquietante, así que los cuentos hay que leerlos despacio. Destaca que después de leer estaba pensando sobre el cuento todo el día y luego se ponía a investigar el significado y a leer interpretaciones. El ambiente que se crea a la hora de leer sus obras por el misterio que proviene lo compara con la serie de Spielberg *Twilight zone* (Vukmir 2019).

A continuación, menciona que Cortázar fue uno de los autores claves del *boom* y que él fue para Argentina lo que Márquez fue para Colombia, pero, a pesar del gran éxito de *Rayuela*, no consiguió la misma fama en el mundo. Luego menciona algunos motivos y temas de sus cuentos, como el encuentro de una mujer con su alter ego, un hombre que vomita conejitos, una entidad desconocida que toma la casa y similares. Dice que cada cuento habla de los miedos del hombre, la tiranía, la libertad, los prejuicios y de las pequeñas cosas que cambian la perspectiva del hombre. Destaca “Casa tomada” como una obra maestra de la fantástica portuguesa (*sic*) por su simplicidad por un lado y su complejidad por otro, y por eso entiende por qué Bucay había destacado justo esa obra como su mayor influencia. Dice que se trata de la obra que nos hace pensar, que hace preguntas a las que no ofrece respuestas.

Más adelante, habla más detalladamente sobre el cuento “Casa tomada” que, según dice, se basa en una casa real en la ciudad Chivilcoy en la provincia de Buenos Aires y cuyos protagonistas son unos hermanos mayores que ahí van tirando, dejando la casa a la entidad desconocida sin cuestionarlo. Menciona que algunos dicen que se trata del cuento en el que se habla de la conexión con el pasado y la tradición, del cuento sobre la independización y la libertad y otros que se trata de una metáfora de la dictadura³¹ de Perón. Menciona también que Cortázar dijo que este cuento surgió de una pesadilla y que frecuentemente escribía sin saber cómo iba a terminar un cuento. Destaca además que él era un aficionado al *jazz* y que decía que para él escribir era como tocar ritmo. En su infancia leía a Poe, cuya influencia es claramente visible y que ella a la vez le asustaba y encantaba, igual que la forma corta de Cortázar a nosotros nos asusta y encanta al mismo tiempo (*ibid.*).

De los artículos presentados en estos capítulos hemos podido notar que las obras de Cortázar se leen igualmente entre la gente “común y corriente”, que luego presenta sus ideas en forma de un artículo periodístico o un blog. En esos artículos casi siempre se repiten ideas similares y todos empiezan con presentar unos hechos generales sobre Cortázar y su obra. También es interesante ver que algunos escritores nombran a Cortázar como su ídolo o influencia, lo que, en ojos de los lectores de esos artículos, le da una especie de credibilidad. Especialmente interesante resulta el artículo del blog presentado en este capítulo, que trae informaciones erróneas, incluso sobre la nacionalidad del autor, lo que nos puede dar una imagen cómo es un bloguero o incluso lector contemporáneo. De alguna manera artículos como este son peligrosos porque puede que el lector no compruebe las informaciones que había leído y así aprenda un “hecho” erróneo. Justamente por lo mencionado hemos concluido que es importante presentar y comentar un artículo así.

³¹ La autora del texto lo denomina así, sin embargo, no es el término correcto, ya que a Perón le eligieron democráticamente y fue adorado por las masas, así que no se puede decir que se trata de una dictadura.

10. Frecuencia de lectura de las obras de Cortázar

La idea original de esta investigación fue comprobar cuánto se prestaban y leían obras de Cortázar desde las primeras traducciones en Croacia (desde el año 2009) hasta hoy, pero no hemos podido conseguir datos de años tan lejanos, sino solo de los últimos tres años (del junio de 2020 hasta el marzo del 2023). Sin embargo, esos datos también son significativos porque vemos que, aunque han pasado casi 10 años desde la última traducción de una obra de Cortázar, sus obras se siguen leyendo hasta hoy en día. Por eso, podemos suponer que antes se leían aún más, especialmente en el periodo entre el año 2009 y 2014. Para la muestra escogimos la capital, Zagreb, ya que allí vive una gran parte de la población croata, entre los que encontramos todo tipo de perfiles y hay más bibliotecas.

A continuación traemos la tabla con la frecuencia de los prestados en las bibliotecas de Zagreb (“Knjižnice grada Zagreba“) de junio del año 2020 hasta marzo de 2023:

El título	El número de préstamos
<i>El final del juego</i> (en español)	8
<i>Kraj igre</i> (<i>El final del juego</i>)	21
<i>Priče o kronopijima i famama: priručnik za pjevanje i plakanje</i> (<i>Historias de cronopios y de famas</i>)	41
<i>Priručnik za pevanje i plakanje</i> (<i>Historias de cronopios y de famas</i> en traducción serbia)	1
<i>Progonitelj i druge priče</i> (<i>El preseguidor</i>)	49
<i>Tajno oružje</i> (<i>Las armas secretas</i>)	62
<i>Školice</i> (<i>Rayuela</i>)	153
Número total	335

Como podríamos haber previsto, la obra que más leída fue justamente *Rayuela* en su traducción croata. Lo que también parece interesante, pero que no pusimos en la tabla, es que

se prestó una vez su traducción alemana y dos veces la francesa. En estos casos no sabemos si se trata de público croata o extranjero, pero de todos modos vale la pena mencionarlo. La segunda obra que se prestaba con más frecuencia en el periodo determinado fue *Las armas secretas* y la tercera *El perseguidor*. El libro *Historias de cronopios y de famas* es el siguiente y de él se prestó también una vez la traducción serbia. Aunque quizás no parezca importante mencionar otras traducciones además de las croatas, sí lo es porque el hecho de que existan y que se lean estas traducciones también habla de la recepción de las obras de Cortázar en Croacia. Al final, la última obra según la frecuencia es *El final del juego*, el primer libro traducido al croata, pero también hay que mencionar que se prestó ocho veces su versión original, en español.

El libro que falta en esta tabla es *Dnevnik o priči (Diario sobre el cuento)* que todavía no tenemos en traducción croata, pero existe y se presta en la versión serbia. Sin embargo, no se encuentra en la tabla porque en esos tres años nadie lo cogió prestado. No obstante, considerando que se publicó en los 80, podemos suponer que se leía antes, especialmente en la época de Yugoslavia. Además, esta tabla se basa en los libros prestados, pero no se han incluido datos de las extensiones de los prestados, con los que el número total sube a 501. Esos datos no han sido incluidos porque no parecen tan relevantes, pero también pueden decir algo sobre la recepción (que a los lectores les costaba más leerlos) o pueden significar que un libro se prestó una vez, pero lo leyeron varias personas.

11. Conclusión

La idea de este trabajo fue analizar la recepción de la obra de Cortázar en Croacia, pero la investigación nos ha llevado en dos direcciones. Primero nos hemos dado cuenta de que la primera recepción tuvo que ver con las traducciones publicadas en Belgrado que se leían también en Croacia, porque en aquel entonces Croacia formaba parte de Yugoslavia y la política cultural fue centralizada. Así que, todos los proyectos editoriales y todas las traducciones importantes fueron dirigidos hacia Belgrado. Las primeras traducciones provocaron primeras reacciones, por lo que hemos resumido los artículos publicados también en Yugoslavia. Otra dirección tiene que ver con el *boom*. Teniendo en cuenta que Cortázar es uno de los protagonistas más importantes del *boom* de la literatura hispanoamericana, hemos decidido presentar ese fenómeno literario y publicitario y después observar cómo fue entendido en la literatura crítica croata, donde las obras de los autores pertenecientes al *boom* a menudo se relacionan con la poética del postmodernismo. La base del trabajo es la bibliografía en la que hemos enumerado todos los textos importantes sobre Cortázar. Además, tras los resúmenes de esos artículos se ha hecho posible ver en qué medida el entendimiento de unos fenómenos literarios difiere en la literatura crítica croata e hispánica.

Para poder hablar del autor que nos interesaba, consideramos oportuno explicar cómo se desarrolló la literatura hispanoamericana en la época del *boom* y cuál fue la importancia de Cortázar dentro de ella, lo que nos sirvió como una especie de introducción. Hemos notado que él aportó mucho en el género del cuento y trajo ideas y métodos nuevos, como introducir polifonía de voces en los cuentos, que no se había visto antes. Él se aleja de lo tradicional y se opone al realismo falso que antes era considerado “fantástico” y nos ofrece una visión diferente de la (ir)realidad y de lo fantástico. Lo más innovador de Cortázar lo podemos ver en su novela ilustre, *Rayuela*, con la que removi6 todo el mundo literario y donde nos ofrece varias maneras de lectura de la misma obra, cada manera ofreciendo una perspectiva diferente y un entendimiento de la historia diferente.

Luego empezamos con la parte central en la que primero hemos comentado las primeras traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia, o sea, en la antigua Yugoslavia, las que enumeró Milivoj Telećan en su bibliografía de traducciones de literatura hispánica publicadas en Yugoslavia. Su enumeración termina en los años setenta y hasta ahora no tenemos otra bibliografía publicada para los años después de los setenta. Sin embargo, somos testigos de algunas traducciones recientes que se publicaron después y han tenido mucho

éxito en Croacia, como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, la obra en español más traducida después de *El Quijote*. También se han traducido obras de otros autores, por ejemplo, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa y, claro, Julio Cortázar, cuyas obras y traducciones hemos enumerado y comentado detalladamente. En total, hasta ahora se han publicado diez obras suyas (contando los ensayos y cuentos sueltos), siendo la última publicación de un libro entero en el año 2011. Eso quiere decir que hace más de diez años que no se traducen sus obras, sea por la falta de interés del público o falta de competencia de traductores nuevos o simplemente falta de coraje para traducir textos tan complejos. Tras haber hecho conducido esta investigación, hemos llegado a la conclusión que aún quedan muchas obras suyas por traducir.

Justamente *Rayuela* fue la obra más traducida y leída en el mundo de todas las obras de Cortázar y así sucedió también en Croacia. La novela convirtió en el símbolo de su literatura, por lo que hemos decidido hablar sobre la recepción de Cortázar en Croacia revisando los artículos sobre *Rayuela*. Hay que destacar que primer artículo que revisamos es del año 1984, que también es el año de su muerte, lo que puede ser la razón por la que su obra captó el interés del público más amplio. Leyendo el artículo mencionado, “Nema više autonaua na kozmostradi” (“Ya no está el astronauta en la cosmopista”), hemos podido colegir que su autor no había leído solo la traducción reciente de *Rayuela*, sino más obras en otras lenguas, porque trae mucha información y expone detalles sobre otras obras suyas. En el artículo se hizo una buena presentación de Cortázar y su obra, que podría haber servido a los lectores futuros.

Más adelante, hemos analizado artículos en textos académicos sobre Cortázar, desde los años 90, hasta el año 2020. Esos artículos son muy meticulosos y analizan al detalle diferentes aspectos de la obra de Cortázar. El primer artículo, “Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu”, analiza los mundos de Cortázar, tanto los físicos que influyen en él, el europeo y el latinoamericano, como los mundos ficcionales que aparecen en su obra. El siguiente artículo, titulado “Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama”, ofrece una visión diferente, ya que analiza los cuentos de Cortázar basándose en el existencialismo y la fenomenología. Hablando del existencialismo, introduce el término “existencia inauténtica” de la que sufren muchos personajes principales de los cuentos que analiza. En cuanto a la fenomenología, Andrija Koštal, el autor del artículo concluye que en los cuentos que usa como ejemplares lo fantástico funciona de manera diferente, traspasando la barrera ontológica.

A continuación, hemos hablado de los aspectos lingüísticos de la obra de Cortázar, que se analizan en el artículo “Jezični labirint Julija Cortázara”. La autora del artículo, Nataša Jovović, se basa en la teoría lingüística de Wittgenstein, uno de los lingüistas más importantes del siglo XX, diciendo que en la escritura de Cortázar se pueden encontrar paralelismos con su teoría de la lengua, ya que, igual que Wittgenstein, Oliveira está obsesionado con las palabras, significados, sentidos y principios según los cuales la lengua como sistema se realiza y funciona. Además, el laberinto es uno de los símbolos claves de la literatura postmoderna y *Rayuela* representa una creación laberíntica. Todo esto hace que algunos teóricos denominen a Cortázar como el “maestro del juego literario”. Además, hemos hablado de lo imaginario y lo real en la obra de Cortázar, concluyendo que lo imaginario es la base de lo real y que no existe un límite fijo entre los dos mundos. Los personajes flotan entre varios mundos y varias existencias a la vez. Conectada con el juego literario está su percepción de tiempo, que para él es elástico, se estira y se dobla, liberando al lector de las normas con las que los seres humanos intentan organizar la vida, lo que se puede ver en su uso de tiempos verbales, por ejemplo, donde el autor mezcla el futuro con el presente.

Además de los artículos académicos, sobre Cortázar se han escrito textos periodísticos en portales y blogs. Esos artículos nos traen datos biobibliográficos y algún que otro análisis breve de algunas características de su obra. Se destaca a *Rayuela* como una de las obras que “hay que leer antes de morir” y se elogia su complejidad. Lo que se destaca a menudo es su afición al *jazz* y el intento de transmitir el ritmo de este género musical a su texto literario. Al lado del *jazz*, se menciona mucho la influencia de Edgar Allan Poe en Cortázar, especialmente en los cuentos cortos, ya que antes de empezar a escribir leía y traducía su obra. Edgar Allan Poe es un autor cuya obra es conocida en Croacia, porque forma parte de la lectura obligatoria de la escuela. Así que la razón por la que se menciona tanto a Poe puede ser que los autores de los artículos querían ofrecer un punto de referencia a la hora de hablar de Cortázar y acercarlo así a los lectores croatas que no conocían su obra. Hemos comentado también un artículo de blog, en el que aparecen algunos errores bastante graves, pero lo consideramos indicativo porque da una imagen de los blogueros actuales que no necesariamente estudian la materia de la que hablan, pero influyen a sus lectores que luego quizás no cuestionen los hechos escritos y así perpetúan datos erróneos.

El trabajo lo hemos concluido con un capítulo sobre la frecuencia de prestaciones y lecturas de las traducciones de las obras de Cortázar en los últimos tres años. Hemos visto que en ese período las obras de Cortázar en Zagreb se prestaron 335 veces, lo que no es un

número insignificante considerando que han pasado más de diez años de la última traducción publicada de una obra de Cortázar. La obra más leída fue la que “hay que leer antes de morir”, *Rayuela*, que forma casi la mitad de los prestados en total, especialmente si contamos las traducciones a otros idiomas que también se prestaban. Estos números nos indican que Cortázar sí se leía y todavía se lee en Croacia, aunque nunca consiguió la fama de su compatriota Borges o del colombiano García Márquez que se hicieron muy populares en todo el mundo, siendo así también en Croacia.

De todos modos, en el trabajo hemos intentado incluir todo cuanto hemos podido encontrar, pero hay que destacar que existen textos y menciones de Cortázar que no hemos abordado aquí. Además, no hemos encontrado datos sobre la influencia de Cortázar en escritores croatas, sin embargo, siendo Cortázar autor de culto se podría aventurar que los haya. Por ejemplo, por casualidad hemos encontrado una mención del autor en la novela de un escritor joven contemporáneo, Sven Popović, que en su novela *Uvjerljivo drugi* menciona a Cortázar, refiriéndose a su particularidad a la hora de escribir. También hemos notado menciones de Cortázar en algunas novelas de autores extranjeros traducidas al croata. Sin embargo, no hemos podido dedicar mucho más a buscar menciones e influencias, porque se trata de un trabajo exhaustivo, que requiere lectura de casi toda la literatura croata contemporánea. Pero esto solo significa que hemos dejado espacio para un trabajo futuro que pueda profundizar en este tema.

Tras haber terminado este estudio hemos llegado a la conclusión que Cortázar nos dejó mucho en herencia, cambió algunos postulados en literatura y abrió la puerta a escritores nuevos, especialmente a los autores latinoamericanos jóvenes que le veían como modelo a seguir. Para nosotros lectores abrió las ventanas hacia unos mundos nuevos y diferentes donde las fronteras entre realidad e imaginación no son tan claras y nos hizo revisar nuestra percepción de la literatura y del mundo. Siendo sinceros, no es muy probable que un niño en Croacia o en cualquier otra parte del mundo se acordase de Cortázar jugando rayuela³², pero podemos asegurar que cada adulto que empiece a leer a Cortázar y así inevitablemente llegue a *Rayuela*, se acordará de su infancia y regresará a la época de jugar rayuela en la calle sin preocupaciones.

³² Especialmente porque Cortázar no entra en el currículum de la literatura que se trabaja en la escuela secundaria en Croacia.

Bibliografía

a) Primaria:

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Edhasa, 1968.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Cortázar, Julio. *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.

Cortázar, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1981.

Cortázar, Julio. *Dnevnik o priči*. Trad. Aleksandra Mančić Milić. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1987.

Cortázar, Julio. *Školice*. Trad. Dinko Telečan. Zagreb: Naklada Pelago, 2009.

Cortázar, Julio. *Kraj igre*. Trad. Dora Jelačić Bužimski. Zagreb: Udruga za kulturu Knjigomat, 2009.

Cortázar, Julio. *Progonitelj i druge priče*. Trad. Dinko Telečan. Zagreb: SysPrint, 2010.

Cortázar, Julio. *Priče o kronopijima i famama*. Trad. Nikolina Židek. Zagreb: Šareni dućan, 2010.

Cortázar, Julio. *Tajno oružje*. Trad. Tatjana Tarbuk. Zagreb: Šareni dućan, 2011.

b) Secundaria:

Alajbegović, Božidar. "Imaginarno kao okosnica stvarnosti". *Vijenac* 432 (2010). <https://www.matica.hr/vijenac/432/imaginarno-kao-okosnica-stvarnosti-1628/> (fecha de consulta: 25/3/2023).

Alazraki, Jaime. "Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar". *Inti* 10/11 (1979/80): 145-152.

Albahari, David. "Kratka priča, prignječena, ipak je živa". *Kronika*, coord. Tomislav Sabljak. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a, 2007. 315-317.

Allen, F. Richard. "Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar". *The South Central Bulletin* 29/4 (1969): 116-118.

Barrera, Trinidad. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III. coord. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 403-416.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. "Biografía de Julio Cortázar". *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cortazar.htm> (fecha de consulta: 11/8/2022)

García, Eladio. "Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar". *Revista chilena de literatura* 7 (1976): 77-106.

Glavaš, Marijo. „Školica se čita barem dvaput“. *Infozona.hr*. 26/9/2012.
<http://infozona.hr/news/skolice-julio-cortaza/5075> (fecha de consulta: 6/4/2023)

Goloboff, Mario. "El escritor siempre habla de la lengua". *Hispanamérica* 44/130 (2015): 101-106.

Guillen, Carmen. "34 godine bez Cortázara: njegovi najbolji spisi". *Sadašnja književnost*. 13/2/2018. <https://www.actualidadliteratura.com/hr/34-godine-bez-rezanja-boljih-spisa/> (fecha de consulta: 7/4/2023)

Donat, Branimir. "Suspendirana priča. Fragmenti, iskustva, čitanja". *Kronika*, coord. Tomislav Sabljak. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a, 2007. 395-402.

Harss, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 252-300.

Instituto Cervantes. Julio Cortázar. Biografía. 8/2015
https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cortazar_julio.htm (fecha de consulta: 11/8/2022)

Jovović, Nataša. "Jezični labirint Julia Cortázara". *Književna smotra* 197 (3), 2020: 123-131.

Jukić, Tatjana. “Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu”. *Književna smotra* 84 (1991): 57-61.

Kapural, Lucija. “Majstor kratke priče bio je dugonja od dva metra, a ideje za zaplete dolazile su mu u snovima!”. *Povijest.hr*. <https://povijest.hr/jesteliznali/majstor-kratke-price-bio-je-dugonja-od-dva-metra-a-ideje-za-zaplete-dolazile-su-mu-u-snovima/> (fecha de consulta: 26/4/2023).

Koštal, Andrija. “Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama”. *Književna smotra* 193 (2019): 39-48.

Lagmanovich, David. “Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar”. *Hispanamérica* 1 (1972): 5-15.

Liano, Dante. “Occidente, canon y literatura hispanoamericana”. *Caravelle* 100 (2013): 81-99.

Martínez Gómez, Juana. “El cuento hispanoamericano en el siglo XX”. *Anales de literatura hispanoamericana* 28/1 (1999): 267-282.

Máxima Uriarte, Julia. “Boom latinoamericano”. *Humanidades.com* (2022). <https://humanidades.com/boom-latinoamericano/> (fecha de consulta: 16/1/2023).

Menton, Seymour. “La década del ‘boom’: 1960-1970”. *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: Fondo de cultura económica, 1992.

Mikelenić, Bojana. “Majstor književne igre”. *Vijenac* 521 (2014). <https://www.matica.hr/vijenac/521/majstor-knjizevne-igre-22868/> (fecha de consulta: 3/4/2023).

Navarro, Santiago Juan. “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2 (1992): 235-252.

Peri Rossi, Cristina. “Génesis de un cuento”. *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. coord. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1997. 281-292.

Perica, Marija. "Priče koje se upravo čitaju sutra". *Vijenac* 423 (2010). <https://www.matica.hr/vijenac/423/price-koje-se-upravo-citaju-sutra-2022/> (fecha de consulta 2/4/2023).

Postnikov, Boris. "Začitavanje: 'Školice'". *Booksa*. 26/5/2009. https://booksa.hr/preporuke/zacitavanje-skolice?fbclid=IwAR3_Cf6y9cQBsSqaCrDyLFnQzhurTYy5lwDYpRx_LTtWpRYVe5HWI_hguw4g (fecha de consulta 25/4/2023).

Prasel, Salvador. "Nema više autonauta na kozmostradi". *Oko* 313 (1984).

Prokopiev, Aleksandar. "Gdje je balkanski Luis Harss?" *Zarez* 224 (2008): 28. <http://www.zarez.hr/clanci/gdje-je-balkanski-luis-harss> (fecha de consulta: 24/3/2023).

Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". *Más allá del boom: Literatura y mercado* (2005): 161-208.

Sarlo, Beatriz. "La novela esperada" y "Suma de vanguardias". *Escritos sobre literatura argentina*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007. 239-245; 260-261.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999. 99-108.

Stojaković Monros, Silvia. "Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova". *Pukovnik igra školice*. Belgrado: BIGZ, 1980. 273-279.

Telečan, Dinko. "Alternativna lektira: Školice u školi". *Kritika h,d,p*. Zagreb: Pelago, 2010. <https://kritika-hdp.hr/alternativna-lektira-skolice-u-skoli/> (fecha de consulta: 8/4/2023).

Telečan, Milivoj. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia". *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 33-36 (1972-1973): 807-835.

Telečan, Milivoj. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia". *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 23 (1978): 534-541.

Tretinjak, Igor. "Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu". *Tportal.hr*. 21/4/2010. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/price-julija-cortazara-prvi-put-u-hrvatskom-prijevodu-20100419?meta_refresh=1 (fecha de consulta: 7/4/2023)

Varela Jácome, Benito. "Teoría y práctica del cuento en Cortázar". *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. coord. Eva Valcárcel. España: Universidad de Coruña, 1997. 395-412.

Virk, Tomo. "Postmodernizam i postmodernisti" *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*. Zagreb: Naklada Lara, 2014. 142-198.

Vukmir, Mateja. "Progonitelj i druge priče' (J. Cortazar): Portugalski 'twilight zone'". *Ziher.hr*. 22/10/2019. <https://www.ziher.hr/progonitelj-cortazar-recenzija/> (fecha de consulta 6/4/2023)

Zlatar, Andrea. "Što je post-moderno u postmodernoj književnosti" *Istinito, lažno, izmišljeno. Oglеди o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1989. 107-116.

Židek, Nikolina. "Prólogo" a Priče o kronopijima i famama: Priručnik za pjevanje i plakanje. Zagreb: Šareni dućan, 2010. <https://mvinfo.hr/knjiga/6550/price-o-kronopijima-i-famama-prirucnik-za-pjevanje-i-plakanje> (fecha de consulta 6/4/2023)

Žmegač, Viktor. "Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne". *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991. 362-396.

N.N. „Knjige Julia Cortázara koje biste trebali pročitati” *Postposmo.com* <https://www.postposmo.com/bs/Knjige-Hulija-Kortazara/> (fecha de consulta: 7/4/2023)

N.N. "Suvremeni književnici pišu svojim prethodnicima: Dragi Cortazar, volio bih biti poput tebe". *Jutarnji list*. 25/2/2011. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/suvremeni-knjizevnici-pisu-svojim-prethodnicima-dragi-cortazar-volio-bih-biti-poput-tebe-1963698> (fecha de consulta: 7/4/2023).

N.N. "Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi". *Jutarnji list*. 26/7/2009. <https://www.jutarnji.hr/vijesti/knjige-bez-kojih-ne-bismo-bili-ovakvi-2826938> (fecha de consulta: 7/4/2023).