

EL ÚLTIMO LIBRO DE CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR: ¿REALIDAD O LITERATURA?

Cuando Julio Cortázar publica en 1982 *Deshoras* se encuentra en el final de su vida, con una extensa obra publicada que le ha convertido en uno de los renovadores de la literatura escrita en español durante el siglo XX. Las innovaciones propuestas por una novela como *Rayuela* (1963), habían dejado paso en textos posteriores a búsquedas que, si bien partían de algunos supuestos expuestos en dicha obra, ampliaban las posibilidades expresivas de la novela indagando en nuevos caminos. Es el caso de *62, modelo para armar* (1968), en lucha contra la linealidad del lenguaje para lograr un texto narrativo cuya característica principal es la simultaneidad. La aparición de *Libro de Manuel* (1973) conjugaba un creciente compromiso político con la búsqueda de una nueva retórica que permitiera la inclusión de materiales directamente tomados de la realidad y el cuestionamiento de determinadas formas de lucha de la izquierda en Hispanoamérica. Las diversas polémicas en las que participó o se vio envuelto (Collazos, 1970; Cortázar, 1970) acerca del escritor comprometido con su tiempo y la necesidad de atender a dicho compromiso desde las páginas de ficción podrían resumirse en esta declaración de principios:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, a lo mejor sí, no prometo ni niego nada. Creo que hago algo mejor que eso, y que hay muchos que lo comprenden. Incluso algunos comisarios, porque nadie está irremisiblemente perdido y muchos poetas siguen escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra (Cortázar, 1986: 328).

En cuanto a sus colecciones de cuentos, sus intereses políticos habían empezado a filtrarse de forma clara a partir de lo que supuso para el autor la escritura de un texto como «El perseguidor» (1959):

Pero cuando escribí «El perseguidor» había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo [...], quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí «El perseguidor» (Harss, 1977: 273–274).

Este interés por «el otro» acabará desembocando en una preocupación política por el destino de América, reencontrada ahora desde París y gracias a un viaje decisivo a Cuba (Cortázar, 1994: 38–39). La aparición de cuentos como «Reunión» (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966), «Segunda vez», «Apocalipsis en Solentiname» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), entre otros, permite la conjunción entre literatura fantástica y compromiso

político que tanto preocupaba a Cortázar. Pero uno de los aspectos más interesantes de esta evolución literaria es el que lleva al autor a adentrarse en un camino de experimentación que le aleje cada vez más del «texto literario»:

Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me estoy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo (Harss, 300).

Ese deseo de alejarse del artificio del lenguaje estético o literario nos conduce a esa última colección de cuentos donde Cortázar va a ensayar su última tentativa: la destrucción de lo literario para aproximarse lo más posible a lo real.

I. Cómo comunicarse a través de un cuento.

Lo primero que llama la atención en el volumen de *Deshoras* es la estrecha unión que se establece con el libro de cuentos que le precede, *Queremos tanto a Glenda* (1980). El primer texto, titulado «Botella al mar», añade un subtítulo («Epílogo a un cuento») que nos sitúa en una parcela intermedia entre el ensayo y la ficción. «Botella al mar», efectivamente, no es un cuento, sino un texto que quiere establecer los estrechos lazos que entre la realidad y la creación surgen a veces, lazos ajenos a la intención del autor. En él, Cortázar explica el proceso de construcción del relato que daba título a *Queremos tanto a Glenda* y algunos detalles sobre su forma de entender la narrativa breve. Pero el significado de «Botella al mar» no es otro que la imposición de la realidad sobre la ficción, realidad que le ha obligado a escribir este epílogo:

creo que la única posibilidad de decirle esto es dirigiéndolo una vez más a quienes van a leerlo como literatura, un relato dentro de otro, una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos (Cortázar, 1994 (2): 422; todas las citas por esta edición).

La segunda persona, que tanta fuerza había ido adquiriendo en las colecciones de cuentos anteriores a *Deshoras* como ejemplo de experimentación técnica, es aquí un *tú* real e individualizado, encarnado en la actriz Glenda Jackson que había inspirado aquel relato. Ella se convierte en el interlocutor de un mensaje que tiene como intermediarios a todos aquellos que lo leerán «como literatura». La posibilidad de utilizar la literatura como una forma de comunicación directa entre dos personas, destruye la convención aceptada por autores y lectores de que lo escrito y leído pertenece a un plano que no es la realidad cotidiana, aunque esté inspirado en ella.

Cortázar consigue en este texto anular las fronteras entre ambas parcelas al hacer coincidir a los personajes ficticios de un cuento y de una película con las personas reales que los inspiraron o con los que guardan algún parecido (Fröhlicher, 1995: 46):

En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de *Hopscotch*. Usted, como siempre, es joven y bella en la película, y su amigo es viejo y escritor como yo (p. 425).

La simetría de las ficciones establece una relación entre actriz y autor reales, una comunicación que escapa a cualquier explicación lógica; de alguna forma el cuento de «Queremos tanto a Glenda» era una botella lanzada al mar que ha encontrado una respuesta mediante el mismo procedimiento azaroso de una película. La realidad ha contestado a aquel texto ofreciendo un reflejo de espejo, es decir, invertido, en el que muere el autor de *Rayuela* con la ayuda de la actriz que había sido asesinada en el cuento. Como explica Peter Fröhlicher, la estrategia narrativa de «Botella al mar»,

se presenta como el esbozo 'en abismo' de una teoría estética según la cual la significación de un texto, lejos de estar fijada una vez por todas, se constituye en y a través de la relación con el contexto y el acto de lectura (1995, 71).

Este complemento del cuento «Queremos tanto a Glenda» no es una mera muestra del trabajo de un escritor, al contrario, es una desestabilización de una realidad que está jugando con libros y películas para responder a una propuesta lanzada por un autor, propuesta que no es otra que la de la figura, extensamente utilizada en *62, modelo para armar*, pero presente en casi todos los textos del Cortázar. Las conexiones inexplicables entre elementos dispares que componían aquella novela saltan aquí a la realidad para componer una figura en la que se ven inmersos no los personajes de una novela, sino personas reales, una actriz inglesa y un escritor argentino. El fuerte componente autobiográfico del texto supone también una ruptura con la convención literaria, como si el autor, que ya en la colección anterior había ensayado poner al descubierto sus cartas de creador de ficciones, hubiera optado por no esconderse tras un narrador ficticio para tomar la palabra directamente. Es decir, Cortázar toma la palabra cuestionando así la naturaleza ficticia de lo narrado. Esta técnica ya había sido ensayada en «Apocalipsis de Solentiname» y en cuentos anteriores como «Ahí pero dónde, cómo», intentando mantener el carácter de realidad de los hechos en los que se basaba el texto y destruyendo lo que en ellos pudiera haber de creación literaria. De alguna forma, Cortázar quería alejarse del artificio literario para no restar fuerza, bien a la denuncia, bien al dolor de la pérdida de un amigo. El salto que se produce en «Botella al mar» es que el texto que se escribe es en realidad una carta a una persona real, perdiendo cualquier rasgo creativo que pudiera falsear el mensaje.

Pero esta no es una característica exclusiva de este primer texto. En este libro prácticamente han desaparecido los juegos con el tiempo, que queda sometido a las leyes del recuerdo más que a la simultaneidad que tanto había caracterizado obras anteriores. Una excepción la puede representar «Segundo viaje». Vuelven a aparecer aquí relatos políticos, pero con una presencia mínima de lo fantástico, que sólo se puede detectar directamente en «Pesadillas», y con una función muy concreta de denuncia. La denuncia preside también un cuento como «Satarsa», claramente político, pero que utiliza un elemento recurrente en Cortázar como es el juego con el lenguaje, los palíndromos, para crear un ambiente de terror casi alegórico (véase para este cuento Sicard, 1986). El elemento autobiográfico mencionado reaparece en «La escuela de noche» para indagar el origen de la ideología totalitaria y fascista que desencadenará los sucesos que quiere reflejar «Pesadillas» y que no son otros que la represión sufrida en Argentina con la Junta Militar de 1976. La utilización del recuerdo es la clave del cuento «Deshoras» para plantear una reflexión acerca de la confusión entre realidad y literatura:

Las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, escuchar su voz y verle el pelo azotándole los hombros, irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias (p. 480).

A través de la invención, el narrador puede hacer real un encuentro siempre anhelado y nunca sucedido. Aparece así el texto como la posibilidad de convertir en realidad el deseo, pero sólo gracias a la participación de un lector que no descubre la falsedad de este recuerdo hasta el final¹.

II. Cómo escribir un cuento que no lo es.

La distancia entre el deseo hecho realidad mediante la literatura y la realidad que no se deja atrapar por las palabras es la distancia que separa este relato del último cuento de *Deshoras*. «Diario para un cuento» ha sido calificado como «el más audaz en cuanto a la forma [...]»; es también una explicación de su poética del relato y una misteriosa y hermosa despedida» (Alazraki, 1994: 167). Cortázar no escribe un cuento en este caso, más bien lo «describe», dejando fluir libremente la corriente de la conciencia del narrador o, mejor dicho, del autor, ya que el relato no está construido, son sólo apuntes previos a su elaboración. Esto explicaría la dificultad que han establecido algunos críticos para diferenciar en el texto al autor del narrador (véase, por ejemplo Berg, 1985/1986; 329–330).

El material autobiográfico que presta la base argumental ha sido declarado por el propio Julio Cortázar en su entrevista con Omar Prego:

Yo fui efectivamente traductor público en Buenos Aires, donde tuve una oficina, y les traduje cartas a las prostitutas del Puerto que me traían las cartas que les mandaban sus marineros de diferentes lugares del mundo. [...] Como lo explico en el cuento, fue mi socio quien me dejó eso en herencia y yo lo continué por lástima, porque esas chicas eran totalmente indefensas en materia epistolar y en materia idiomática. [...] Y es también cierto, es absolutamente cierto, que en una de esas correspondencias yo me enteré de un crimen. Ahí hubo una mujer que desapareció envenenada (Prego, 1985: 38; véase también Mora Valcárcel, 1991: 301).

Sin embargo, el interés del cuento no está en la reproducción de una etapa concreta de la vida del autor, sino en el tratamiento artístico que se le da. Como venían proponiendo algunos cuentos anteriores, la realidad dentro de la ficción tiene un tratamiento diferente que la imaginación. Cuando llegamos a este último cuento, parece ser la propia realidad la que se niega a ser convertida en literatura imponiendo una escritura al texto que en todo momento está marcando las distancias, recordándole al lector que no puede identificarse con lo que lee porque no es una creación artística, es el intento de dar forma a unos recuerdos que mantienen su autonomía como realidad ocurrida cuarenta años antes.

¹ Una ampliación de los temas aquí esbozados aparecerá en breve en un volumen de la colección *Semblanzas* de Ediciones Eneida dedicado a Julio Cortázar.

Como dice el texto, «hay Anabel aunque no haya cuento» (p. 490). Sin embargo, el deseo de escribir y el proyecto de hacerlo mostrando las interferencias que rodean al escritor, el recuerdo de otros poemas, la lectura de otros textos que se intercalan (al estilo de *Rayuela*, no hay que olvidarlo) van dando forma al relato: «Finalmente, al terminar ese diario, el cuento sobre Anabel ha sido escrito, el cuento está en el diario [...], la tentativa de escribir un cuento hace el cuento, está incluido dentro de esa tentativa» (Prego, 1985: 39).

Y es cierto que, negándose en todo momento a caer en la construcción literaria de los personajes, el narrador acaba por ofrecernos, en un constante tira y afloja, la historia de Anabel, de su vida con Anabel. Para mantener la autenticidad del personaje Cortázar recurre a un poema de Poe y lo va enfrentando con la imagen de Anabel hasta darle la forma poética de la realidad. El texto de Poe dice: «It was many and many years ago, / In a kingdom by the sea, / That a maiden there lived whom you may know / By the name of Annabel Lee» (p. 489), a lo que Cortázar contesta:

–Bueno –hubiera dicho yo–, empecemos porque era una república y no un reino en ese tiempo, pero además Anabel escribía su nombre con una sola ene, sin contar que *many and many years ago* había dejado de ser una maiden, no por culpa de Edgar Allan Poe sino de un viajante de comercio de Trenque Lauquen que la desfloró a los trece años. Sin hablar de que además se llamaba Flores y no Lee, y que hubiera dicho desvirgar en vez de la otra palabra de la que desde luego no tenía idea (p. 489).

La imagen de Anabel conserva su esencia real sin dejarse transfigurar por las manipulaciones literarias. Creo que en esto reside la imposibilidad de escribir un cuento como tantos otros y es ahí donde se debe situar la referencia a Bioy Casares. Como dice Peter Fröhlicher, «la admiración profesada al comienzo del texto por la técnica narrativa de Bioy Casares da lugar a una reflexión sobre el quehacer narrativo que desemboca en una poética distinta» (1995: 184). Efectivamente, los valores de la escritura de Bioy que se destacan en el texto son los que tienen que ver con la construcción del personaje, sin una vinculación afectiva entre él y el narrador.

El distanciamiento que propone Cortázar no está en relación con lo que sucede en el texto sino con el lector que lo recibe y que no puede en ningún momento del relato obviar la presencia de un narrador que no sabe cómo hablar de Anabel, recordándole constantemente que está leyendo un texto que quiere captar la realidad pero que no es la realidad. Como se ve, es lo contrario de lo que ocurría en «Deshoras», donde la intención era utilizar al lector para demostrarle que con su credulidad se podía hacer real lo que no lo era. El juego ficticio desaparece aquí porque no hay ficción, y cuando la hay el narrador lo hace saber inmediatamente:

No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura (p. 500).

Hay por tanto un deseo del autor de poner al descubierto las técnicas o los trucos que se utilizan para la construcción de un texto y es interesante que el último cuento de un escritor que ha construido tantos relatos que rozan la perfección consista en la revelación de lo que es la literatura (en un texto que además está lleno de referencias literarias que

van desde citas de fragmentos como el de Derrida hasta recuerdos de lecturas de Borges, Bioy Casares otra vez, Onetti o Huxley) y en la ausencia de ocultamiento de los recursos utilizados. La elección del diario como forma adecuada para este texto permite una introducción constante de digresiones de todo tipo y que, como decía antes, son un ejemplo de la corriente de pensamiento del autor de un texto imposible de escribir y que se increpa a sí mismo.

El diario plantea también cómo será el lenguaje de cada uno de los personajes cuando se escriba el cuento, la reproducción fiable del registro lingüístico de cada uno como expresión de su situación en el mundo; también aparece la posibilidad de trascender el destino individual apuntando hacia una verdad más general o a una denuncia de una situación que no es un problema particular. Así, para contar la primera experiencia sexual de Anabel, el narrador cuenta el caso de otra muchacha, desde el punto de vista además del hombre que abusa de ella a los catorce años. No sabemos qué le pasó exactamente a Anabel, pero no importa porque sabemos que es algo que se repite, no interesan los detalles, sino la circunstancia general que afecta a muchas mujeres. Al introducir la historia de Chola para contar el episodio de Anabel, el texto trasciende el destino individual del personaje.

A pesar de esa búsqueda del otro, el fracaso del autor del diario es haber sido incapaz de hablar de otra cosa que no sea de sí mismo. No ha podido reconstruir un mundo subterráneo donde habitaban esos otros tan ajenos a su vida. La distancia social continúa en esa imposibilidad de hablar de algo que no se conoce.

Sólo sobre lo que se conoce se puede escribir sin falsearlo, sólo sobre sí mismo puede escribir el autor; el traductor y no la prostituta (Fröhlicher, 1995: 77–81) es el verdadero tema del cuento, su alejamiento de esa realidad entrevista que no era la de su mundo de libros, novia intelectual y trabajo seguro, otro mundo en el que había miseria, odios y muertes. Esta disociación que se da en el cuento es la misma que sufría el protagonista de «El otro cielo», escindido entre dos mundos que gracias a la distancia temporal aparecían como irreconciliables (véase Barrera, 1986: 162). La sinceridad del autor al enfrentarse a todo ello le hace imposible escribir sobre Anabel, porque no puede identificarse con ella, porque no puede escribir desde la distancia, como Bioy Casares, sin falsificar esa realidad que no es la suya. En el espejo sólo él y en el texto sólo él, en un ejercicio de sinceridad ante la literatura y ante la realidad. La incapacidad para hablar de los otros es el verdadero fracaso del texto.

Así se cierra este diario y el último libro de cuentos de Julio Cortázar, volumen en el que hay una presencia de la muerte prácticamente en todos los cuentos y un abandono casi completo de la utilización de lo fantástico. Es, por otro lado, un libro que se abre y se cierra con dos textos que no son exactamente relatos ficticios, lo que marca el punto final de la evolución del autor argentino. También se caracteriza *Deshoras* por una vuelta a la infancia (para la importancia de la infancia en la obra de Cortázar véase, por ejemplo, King, 1992; Carrera, 1978: 16; Prego, 1985: 28–29. Por su parte, José P. Shafer, 1996, se ha ocupado de la presencia de los adolescentes en los cuentos de Cortázar), pero no como nostalgia, sino como prueba de una conciencia histórica que explica la actualidad argentina de 1980 desde el pasado que se estaba fraguando en los años treinta: «Es evidente que lo que, para Cortázar, es *realidad* se va anclando en un terreno que es cada vez menos el de la especulación abstracta y cada vez más el de la historia» (Sicard, 1985/1986, 247).

III. La cuentística de Julio Cortázar: algunas conclusiones.

Después de esta rápida visión sobre el último libro de cuentos de Julio Cortázar se puede observar que una distancia enorme separa su primer volumen publicado, *Bestiario*, de *Deshoras*, incluso creo que este último libro supone una negación de algunas de las técnicas utilizadas en 1951 y en algunos volúmenes posteriores. La perfección formal de los primeros cuentos o de la colección *Las armas secretas* va siendo sustituida por una reflexión sobre el texto narrativo que es incluida dentro del cuento en vez de expresarse en un escrito teórico sobre el tema. Creo que en buena medida esta reflexión va destinada a lograr una participación del lector, cada vez más del lado del escritor y no como mero receptor. En este aspecto se mantienen las tesis que el autor había expresado para *Rayuela* en 1963 al referirse al

propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer lo que esté a su alcance para favorecer una 'mutación' del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela [...] debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo (Schneider, 1963: 25).

Este distanciamiento implica también un gradual abandono de lo fantástico, que si bien no desaparece totalmente como demuestra un cuento de la última colección, «Segundo viaje», sí se convierte en un recurso marginal. En *Bestiario* todos los relatos eran claramente fantásticos, de acuerdo con la concepción de lo fantástico expresada por Cortázar en diversas ocasiones. Sin embargo, relatos como «Los buenos servicios» o «El perseguidor», pertenecientes a *Las armas secretas*, rompían esa construcción. *Final del juego* conjugaba relatos claramente fantásticos con otros en los que primaba el trabajo con el texto, consiguiendo muchas veces que una dimensión se introdujera en la otra, como propone «Continuidad de los parques». Ese abandono de lo fantástico para suscitar la inquietud en el lector es creciente, siendo sustituido por otros elementos de mayor complejidad textual como el cuestionamiento de la figura del narrador o su total desaparición en algunos cuentos.

Una de las variaciones más llamativas es la aparición de textos comprometidos con el contexto histórico del autor. «Reunión» en *Todos los fuegos el fuego* es el primero de ellos, y se observa un concienzudo trabajo de Cortázar sobre este tema que le lleva a conseguir relatos de una gran perfección formal a la vez que muy novedosos en las técnicas narrativas utilizadas, pero sin abandonar el tema comprometido, poniendo en práctica su teoría de que la revolución debe darse en todos los planos de la creación y no sólo en el temático. Ejemplos son «Graffiti», «Satarsa» o «Pesadillas». Estos textos políticos suponen la introducción consciente de la realidad en la literatura y de una realidad conocida por el lector. Es probable que esta tendencia explique la cada vez mayor cantidad de cuentos que se preocupan de las relaciones entre ficción, literatura y realidad, como hemos visto en *Deshoras*, pero también en textos anteriores.

Por otro lado, hay que destacar la incansable búsqueda de formas expresivas cada vez más atrevidas, incluso llegando a atentar contra la norma lingüística para forzar al lenguaje a dar cuenta de una realidad que es simultánea y plural, y que por tanto no puede ser descrita desde una perspectiva única ni desde un solo discurso. Dentro de este aspecto se puede incluir la introducción del cuento dentro del cuento, que no aparecía en su

primera colección y que va adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en relación con la reflexión textual que introducen relatos como «La salud de los enfermos», «Sobremesa» y posteriormente «Liliana llorando» o «Historias que me cuento».

Un aspecto que también marca la evolución es la ampliación del bestiario que se había iniciado en 1951 con un tigre, unos conejos, alguna que otra cucaracha y las manuscipias. Cada colección de cuentos va añadiendo algún ejemplar a ese zoológico que, a través de una serie de comportamientos prefijados por el instinto o por un ordenamiento que se escapa a la explicación lógica, parece dar cuenta de un universo terrorífico. Peces que absorben a quien los contempla, caballos invasores de una intimidad amurallada por la rutina, polillas, gatos, vampiros, arañas, peces y multitud de insectos, y por supuesto las ratas. Este mundo animal esparcido por los cuentos es siempre amenazador, pero además es fácil observar que se establece una relación cada vez más intensa entre seres humanos y animales hasta llegar a una identificación entre militares y ratas, mujeres y arañas, o mujeres y gatos. Tanto es así que dentro del catálogo de criaturas que desfilan por las ficciones de Cortázar se puede incluir a los golpistas de tantos países iberoamericanos, dictadores y torturadores que actúan guiados por un irracionalismo bestial tan ciego como el instinto animal.

En resumen, se puede afirmar que los cuentos de Julio Cortázar van buscando una problematización cada vez mayor del acto de la escritura. La construcción de los relatos ensaya la anulación de la figura del narrador y del autor, dejando hablar a todos los personajes y permitiendo así que el texto se vaya construyendo solo. Todo esto nos lleva a ese último relato que no lo es, una serie de apuntes para construir un cuento, una reflexión sobre el acto de la escritura que implica también al lector como quiso siempre hacer Cortázar. En palabras de Evelyn Picon Garfield, «la liquidación del distingo genérico» es un ejemplo de modernidad que caracteriza a esos escritores que «al intentar revolucionar su expresión, vinculan ética y estética, la crítica de su sociedad y de su literatura» (1988/1989, 148 y 155).

El último relato que Julio Cortázar dejó a sus lectores es el triunfo de la realidad sobre la ficción y la demostración de que la forma elegida tenía que corresponderse exactamente con la temática del texto. La realidad es vida y la vida no puede ser apresada por las palabras; para dar cuenta de ella con honestidad deben buscarse nuevos caminos expresivos, incluidos aquellos que acaban con las formas narrativas tradicionales, destruyendo el texto y, sin embargo, creando una historia auténtica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1994): «Los últimos cuentos: *Deshoras*». En: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 141–172.
- Barrera, Trinidad (1986): «Los mecanismos discursivos de 'Diario para un cuento'» En: *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid: Fundamentos, 155–165.
- Berg, Walter Bruno (1985–1986): «De convergencias, confesiones y confesores ('Diario para un cuento')». En: *Inti*, 22/23, 327–336.
- Carrera, Gustavo Luis (1978): *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

- Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (1970): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1970): «Viaje alrededor de una mesa». En: *Triunfo*, 426, 10–14.
- Cortázar, Julio (1986): *Último round*. Madrid: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1994) (1): «Carta a Roberto Fernández Retamar. Sobre la situación del intelectual latinoamericano». En: *Obra crítica*. Vol. 3. Madrid: Alfaguara, 38–39.
- Cortázar, Julio (1994) (2): *Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara.
- Fröhlicher, Peter (1995): *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Zárich: Peter Lang.
- Harss, Luis (1977): *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- King, Sarah E. (1992): *The Magical and the Monstrous. Two Faces of the Child-Figure in the Fiction of Julio Cortázar and José Donoso*. Nueva York–Londres: Garland Publishing.
- Mora Valcárcel, Carmen de (1991): «El narcisismo del texto en 'Las babas del diablo'». En: *El relato fantástico en España e hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura (ed.). Madrid: Siruela, 293–303.
- Picon Garfiel, Evelyn (1988–1989): «Modelo moderno para armar». En: *Explicación de Textos Literarios*, 1/2, 139–155.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik.
- Schneider, Luis Mario (1963): «Julio Cortázar». En: *Revista de la Universidad de México*, 9, 24–25.
- Sicard, Alain (1985–1986): «Utopía y compromiso (poética y política de Julio Cortázar)». En: *Inti*, 22/23, 247–254.
- Sicard, Alain (1986): «Satarsa: (M)atar a la rata». En: *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid: Fundamentos, 191–195.

ZADNJA KNJIGA ZGODB JULIA CORTÁZARJA: RESNIČNOST ALI LITERATURA?

Zgradba zgod Julia Cortázarja eksperimentira z razveljavljanjem lika pripovedovalca in avtorja, tako da pusti govoriti vsem osebam in s tem dopusti, da se besedilo gradi samo. Takšni postopki nas pripeljejo do zadnje zgodbe, ki to ni – je le sklop zapiskov za sestavo zgodbe, razmišljanje o dejanju pisanja, ki implicira tudi bralca, kar je Cortázar vedno želel doseči. To besedilo je primer sodobnosti, značilne za pisatelje, ki »s tem, ko poskušajo revolucionirati svoj literarni način, povežejo etiko in estetiko, kritiko svoje družbe in svoje literature«. Zadnja zgodba, ki jo je Cortázar zapustil bralcem, je zmagoslavje resničnosti nad fikcijo in dokaz, da se je morala izbrana oblika natančno ujeti s tematiko besedila. Besede ne morejo uklešliti življenja; kdor želi pošteno pripovedovati o njem, mora iskati nove izrazne poti, tudi takšne, ki preklicujejo tradicionalne pripovedne oblike in uničijo besedilo, a ustvarijo pristno zgodbo.