

**Publié avec le concours  
du Centre d'Études Hispaniques  
d'Amiens**

**Direction: Rica Amran**

Centre d'Études des Relations et des Contacts  
Linguistiques et Littéraires (CERCLL)

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

© INDIGO & Côté-femmes éditions  
5-7 rue de l'École Polytechnique, 75005 Paris  
editions.indigo@gmail.com  
<http://www.indigo-cf.com>  
Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2015  
ISBN 978-2-343-06374-4

**Julio Cortázar: nuevas  
ediciones, nuevas lecturas**

Coordinación de Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat

Con la participación de **Susana Gómez** (Universidad Nacional de Córdoba) - **Jean-Philippe Barnabé** (Université de Picardie Jules Verne) - **Roberto Ferro** (Universidad de Buenos Aires) - **Kevin Perromat** (Université de Picardie Jules Verne) - **Daniel Mesa Gancedo** (Universidad de Zaragoza) - **Ana Gallego Cuiñas** (Universidad de Granada) - **Carles Álvarez Garriga** (Barcelona)



**CENTRE D'ETUDES HISPANIKES D'AMIENS**  
**(CEHA/CERCLL)**  
**COLLECTION**  
Rica Amran : Direction

COMITE EDITORIAL (UPJV-CEHA/CERCLL)

David Álvarez  
Rica Amran  
Francisco Aroca Iniesta  
Jean-Philippe Barnabé  
Elisabeth Delrue  
Ernesto Mächler Tobar  
Milagros Palma  
Kevin Perromat  
Philippe Reynès

COMITE DE LECTURE

José Luis Abellán (Ateneo de Madrid)  
Alfredo Alvar (CSIC, Madrid)  
Juan Arana (Universidad de Sevilla)  
Marita Caballero (Universidad de Sevilla)  
Luisa Campuzano (Casa de las Américas, Universidad de la Habana)  
Pierre Civil (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III)  
François Delprat (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III)  
Jean-Paul Duviols (Université de la Sorbonne/Paris IV)  
Arturo Echavarría Ferrari (Universidad de Puerto Rico)  
Paul Estrade (Université de Paris VIII)  
Milagros Ezquerro (Université de la Sorbonne/Paris IV)  
Claude Fell (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III)  
Eve-Marie Fell (Université de Tours)  
Luis Fernández Cifuentes (Harvard University)  
Juan Gelpí (Universidad de Puerto Rico)  
Roberto González Echevarría (Yale University)  
Gustavo Guerrero (Université de Cergy Pontoise)

José Hinojosa Montalvo (Universidad de Alicante)  
Jacques Joset (Université de Liège)  
Conrad Kent (Ohio Wesleyan University)  
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)  
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)  
Fernando Moreno Turner (Université de Poitiers)  
Nancy Morejón (Casa de las Américas, La Habana)  
Michèle Ramond (Université de Paris VIII)  
Augustin Redondo (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III)  
Rubén Ríos Avila (Universidad de Puerto Rico)  
Julio Rodríguez Puértolas (Universidad Autónoma, Madrid)  
José Ignacio Ruiz Rodríguez (Universidad de Alcalá de Henares)  
Enrico Mario Santí (University of Kentucky)  
Yolanda Wood Pujols (Casa de las Américas, Universidad de la Habana)  
Iris Zavala (Universiteit Utrecht)

## Índice

Introducción.....	7
<i>Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat</i>	
Julio Cortázar, memoria y archivo: políticas de signatura, exhumación y restos de la escritura.....	13
<i>Susana Gómez</i>	
El lector como “antagonista entrañable” .....	39
<i>Jean-Philippe Barnabé</i>	
Cartas a los Jonquières. Una mirada íntima sobre la tensión vida/obra en la escritura de Cortázar .....	53
<i>Roberto Ferro</i>	
Escribir desescribiendo una literatura sin trampa. Testimonios de un aprendizaje literario exitoso y contraproducente .....	93
<i>Kevin Perromat</i>	
Hablando en plata. Apuntes contables en la correspondencia cortazariana.....	127
<i>Daniel Mesa Gancedo</i>	
Cortázar legitima a Cortázar: “entrevistas ante el espejo” .....	185
<i>Ana Gallego Cuiñas</i>	
La triple responsabilidad del editor .....	209
<i>Carles Álvarez Garriga</i>	
Sobre los autores.....	223
Colección del CEHA .....	227

## Introducción

*Aurora Bernárdez, in memoriam.*

A lo largo de todo el año 2014 se ha conmemorado el centenario del nacimiento del gran escritor argentino Julio Cortázar. Como era de esperar, el acontecimiento ha dado lugar a numerosos coloquios, publicaciones y actos académicos, presentaciones de libros, artículos periodísticos, exposiciones, programas especiales de radio y televisión, etc. Esta intensa atención mediática y crítica ilustra bien los vaivenes, a menudo impredecibles, de la fortuna literaria de muchos escritores. En efecto, con la publicación de *Rayuela* en 1963 Cortázar se convirtió, tanto por su obra como por su militancia política, en una figura ineludible; pero tras su muerte en 1984, puede decirse que fue relegado durante un cuarto de siglo por los medios académicos, así como por cierta crítica, a un segundo plano, y tratado a menudo (muy especialmente en su propio país) de manera condescendiente, como un autor menor, “fácil”, o incluso “para adolescentes”.

Este proceso, a todas luces injusto, comenzó felizmente a revertirse en 2009 con la publicación de *Papeles inesperados*, un volumen que reunía una cantidad importante de textos y fragmentos, en su mayoría inéditos o muy poco conocidos, y que recibió una excelente acogida por los lectores de todo el mundo hispano. Pero no menos inesperado fue todo lo que vino después. A la publicación de 2009 le siguió, gracias a la paciente y meticulosa labor conjunta de Aurora Bernárdez, viuda del autor, y de Carles Álvarez Garriga, su colaborador catalán, una serie de títulos que modificaron sustancialmente nuestra visión de la obra y de la persona de Cortázar. El año 2010 fue el de *Cartas a los Jonquières*, que por primera vez recogía la totalidad de la correspondencia dirigida a su gran amigo Eduardo Jonquières y a su esposa María Rocchi. A fines

Mesa Gancedo, Daniel. "Plata fingida. Cortázar y la impagable lírica del consumo". *Cuadernos del CILHA* (Mendoza), 2013. [En prensa]

Montes-Bradley, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Barcelona: Debate, 2005.

Peña, Carmen. "Escrito en América". En VV.AA. *Televisión y Literatura en la España de la Transición* (1973-1982). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2010, págs. 335-343.

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/57/23pena.pdf>  
(16/6/2014).

Piglia, Ricardo. "El socialismo de los consumidores". *La Opinión Cultural* (Buenos Aires): 8 de diciembre de 1974.

Protin, Sylvie. *Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela: Julio Cortázar*, traducteur. 2 vols. Lyon: Université Lumière-Lyon 2, 2003

[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=626  
&action=pdf](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=626&action=pdf)

Rubalcaba, Mónica. "La relación editor-escriptor en la correspondencia entre Porrúa y Cortázar. Arte y dinero o las palabras y las cosas". *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*. Primavera 2008. N.º. 6, págs. 78-94.

## Cortázar legitima a Cortázar: "entrevistas ante el espejo"

Ana Gallego Cuiñas

(Universidad de Granada)

TC: Te quiero.

TC: Yo también te quiero.

TC: Más te vale. Porque si nos ponemos a profundizar, sólo nos tenemos el uno al otro. A nadie más. Hasta la tumba. Y ésa es la tragedia, ¿no? Truman Capote, *Música para camaleones*

Si los espejos fuesen una palabra serían también un nombre propio. Ítalo Calvino, *De los espejos y otros ensayos*

en el amor hablar es crear espejos,  
entrar en ese juego de facetas hielinas  
que se devuelven las imágenes  
desde un torbellino de cenizas y falenas.  
Julio Cortázar, *Papeles inesperados*

El estudio de la construcción de la figura de autor en el campo cultural contemporáneo es una de las tareas que habría de acometer la crítica literaria en la actualidad, a tenor del cambio significativo que se ha producido en la legitimación y valoración del estatuto de escritor. Su reconfiguración como personaje mediático, su constitución en artículo de consumo y la multiplicidad de escenas que median su imagen pública abren un trazado de líneas interpretativas que necesitan ser abordadas con más prolijidad desde la disciplina literaria. Y es que el renovado auge de las escrituras del yo y la (sobre)exposición de la vida privada de los escritores devienen en ciertas formas de

representación biográfica que tienen en cuenta el uso de la imagen pública como estrategia de mercado. En este sentido, el género de la entrevista es uno de los instrumentos de promoción más eficaces para el autor, indisolublemente ligado al afianzamiento del capitalismo y a la legitimación del ámbito público como medio de construcción de un “espacio biográfico” (Arfuch, 2010: 118). Así, la “entrevista de escritor” es una práctica prevalente en los medios de comunicación desde el siglo XIX (véase Thérenty, 2006), que se ha extendido a las publicaciones académicas y se ha insertado con éxito en los circuitos de la industria editorial, como consecuencia del interés que suscita tanto en el público lector como en la crítica cultural.<sup>1</sup> Ilustra este aserto el autor que nos ocupa: Julio Cortázar, cuya obra completa a cargo de la editorial Galaxia-Gutenberg incluye un volumen –el noveno y último– que recopila sus entrevistas. Sin duda, el célebre escritor argentino que habría de celebrar este año el centenario de su nacimiento, se prodigó en el arte de conceder entrevistas a medios de comunicación, televisiones, revistas especializadas y divulgativas. E incluso en esa *rara avis* genérica que es la “autoentrevista”, tal y como demuestran las cuatro “Entrevistas ante el espejo” que salieron a la luz en 2010, dentro la edición póstuma de *Papeles inesperados*. Esta publicación es una prueba más de la “obsesiva presentación “biográfica” de todo tipo de relatos” (notas, borradores, reseñas, entrevistas, etc.), “papeles” que en la lógica del mercado capitalista actual redundan no sólo en la rentabilidad económica sino en una lectura de la obra al albur de la vida del escritor para acentuar el carácter autobiográfico o autorreferencial de los textos (Arfuch, 2010: 175). Más aún en el caso de Cortázar, quien ya gozaba en vida de una imagen de autor muy “exitosa” que con el tiempo ha ido creciendo hasta convertirse en ícono de ventas y fetiche renovado (siempre queda “algo” por publicar / leer) en ferias de libros, homenajes, congresos y librerías. En efecto, Cortázar

<sup>1</sup> Los libros de conversaciones y de entrevistas a autores relevantes se han convertido en una suerte de nuevo “best-seller” (Arfuch, 2010: 81).

dilucida pronto la relevancia de la construcción de un “espacio biográfico”, donde las entrevistas adquieren un lugar preponderante porque intervienen –como epitexto– en las lecturas que se hacen de su obra y de su imagen. Tal y como cristalizan estas autoentrevistas, que analizaremos en función de las estrategias de autorrepresentación que despliega Cortázar para construir(se) una determinada figura de autor.

### La entrevista literaria

Empezamos pergeñando una sucinta hoja de ruta de la entrevista, género discursivo en extremo “híbrido”, heterogéneo y migrante que deviene indistintamente en “biografía, autobiografía, historia de vida, confesión, diario íntimo, memoria, testimonio” (Arfuch, 2010: 117). Aunque existe una tipología variada y extensa nos centraremos en la “entrevista literaria”<sup>2</sup> escrita, que hace visible la hegemonía de este formato como modo privilegiado de construcción –y promoción– de la imagen de autor en el campo literario. Y como tal, este material se considera parte de la obra del escritor –no sólo fuente de información– a pesar de que antaño se concibiera como producción “marginal”. En rigor se trata de un relato fragmentado cuya conclusión es siempre relativa –queda abierta– y cuyo “sentido” hay que descifrar. No obstante, la mayoría de lectores dan “crédito” a la palabra del escritor, confiados en que este puede revelar detalles íntimos –algo secreto u oculto– de su vida y dar pistas de lectura para su obra. Es más, la entrevista transcrita –práctica institucionalizada– está orientada a reproducir su contexto original, la “verdad” de la situación y la actitud del entrevistado; así como está mediada

<sup>2</sup> Entendemos por “entrevista literaria”: “personal interviews in both popular and more specialized literary media, such as are given by, or in some cases also conducted by, a literary author, that have some bearing on literature, its writing, or its experience” (Masschelein et al., 2014: 3). Arfuch y Thérenty utilizan sin embargo el término “entrevista de escritor”.

por signos diegéticos asimilados al texto teatral o al guión cinematográfico. Es clara entonces la diferencia entre el autor real y “quien habla allí” –aunque el lector no lo perciba– transformado en sujeto discursivo, en *personaje* “construido para su exhibición pública, con los mismos procedimientos de la ficción de la literatura” (Arfuch, 1995: 55). La entrevista fija pues un retrato del *personaje* que bascula entre su vida y su obra; por eso se antoja un “espacio biográfico” privilegiado para la intervención del autor en su imagen de escritor. Pero:

how does the literary interview function within a literary context? Is there a connection between interviews and the reception of a new work or oeuvre? How does the interview affect the notion of authorship in literature? What is the role of interview in collected Works, for instance, or within certain publishers’ catalogs? (Masschelein et al., 2014: 4).

No pretendemos profundizar en las problemáticas del género en este ensayo, aunque partimos de ciertas consideraciones, recogidas en los estudios de Leonor Arfuch<sup>3</sup> (1995 y 2010) y en el amplio artículo de Anneleen Masslein, Christophe Meurée, David Martens y Stéphanie Vanasten sobre el tema (2014), con los que manifestamos nuestra deuda y nuestra vocación dialógica. Ambos nos han permitido extraer un modelo significativo de análisis capaz de interpretar el uso que Julio Cortázar hace de esta *forma* en sus “Entrevistas ante el espejo”. Por un lado, las publicaciones de Arfuch demuestran que la palabra dada en la entrevista no sólo participa del “ritual de consagración” del escritor sino que es una forma de “autopublicidad”, que difiere de otros géneros biográficos por la inmediatez y la espontaneidad: el “cara a cara” del intercambio entre entrevistador y entrevistado. Asimismo esa palabra es

<sup>3</sup> Apenas contamos con estudios críticos sobre la entrevista en el campo del hispanismo hasta la publicación de sendos trabajos de Leonor Arfuch. En los ámbitos anglosajón, francés y alemán ha sido más teorizada pero aún así las investigaciones son dispersas y difíciles de localizar.

entendida como “auténtica” –verdadera– aunque participe de los mismos procesos de construcción de la ficción (Arfuch, 1995: 24-25). De ahí se desprende el carácter “híbrido” (se lee como real lo que “relata” el escritor) que ha propiciado que algunos críticos lo consideren un género más literario que periodístico (Masschelein et alii, 2014: 2). Además se aviene a unas convenciones que se repiten y que Leonor Arfuch (2010) reduce a cuatro “biografemas”: el “ser común” (comienzos, rutinas, familia, debilidades); la infancia (la novela familiar, la decisión, el mito de origen); la vocación (ascenso social, trabajo, éxito); la afectividad (la sentimentalidad, la ideología, el amor, la pareja, la sexualidad). Por su parte Masschelein y el resto de autores del artículo citado piensan cuestiones más teóricas: el estatuto de la entrevista como género, la problemática de la autoría, su carácter discursivo y la lógica de la autenticidad (2014), que también contempla Arfuch. Sin embargo, ninguno de ellos recalca en la especificidad de la “autoentrevista”, que apenas ha sido abordada por la academia, aunque ciertamente la frontera entre esta y la entrevista literaria sea casi invisible (Thérenty, 2006: 10). Lo único que encontramos en este rubro es un trabajo de Marie-Éve Thérenty (2006) dedicado a los usos explícitamente ficcionales de la entrevista que clasifica en cuatro tipos: autoentrevistas, entrevistas apócrifas, entrevistas “en broma” –“interviews blagueuses”– y entrevistas dentro de la ficción. En la parte destinada a la “entrevista imaginaria”,<sup>4</sup> Thérenty se concentra en el modo en que Gide representa la voz inventada del “entrevistador” como un “terreno en disputa”:

<sup>4</sup> Concepto utilizado por Gide en su libro homónimo y que fue probablemente el precursor de este género. En la introducción de *Papeles inesperados*, Carles Álvarez Garriga sostiene que las “autoentrevistas” son un género “que acaso inventó Truman Capote” (2014: 18). Deja a un lado por tanto a Gide, que publicó sus *Entrevistas imaginarias* casi cuarenta años antes que *Música para camaleones* –y la primera de ellas en 1905.

Le schéma fictionnel de la majorité de ces interviews est celle d'une joute verbale qui met en scène l'affrontement de deux paroles antagonistes, celle du journaliste et celle de l'interviewer. L'auto interview à cet égard est révélatrice de l'interview authentique et fonctionne comme une charge. (Thérenty, 2006: 2)

Este enfrentamiento de dos voces antagonistas inventadas adquiere, como veremos, una *forma* muy definida en los textos de Cortázar seleccionados, puesto que lo que hace el autor de *Todos los fuegos el fuego* es apropiarse de la estructura de este discurso para hablar de sí mismo como "otro", toda vez que responde a las palabras de "otros". Entonces, tenemos una doble operación dialógica que confiere un matiz distinto a este género discursivo: de Cortázar con Cortázar y de Cortázar con "otros". Esta singularidad implícita a la autoentrevista hace de ella una forma literaria más de narrar el yo en su "espacio biográfico", amén de fraguar una imagen *concreta* de autor de la que es hiperconsciente Cortázar.

### La autoentrevista

Necesitamos iniciar una discusión epistemológica y metodológica sobre la autoentrevista, y se nos ocurre hacerlo desde tres ejes de análisis que habrían de apoyarse en las cuatro "entrevistas ante el espejo" de Cortázar. Aclaremos antes la naturaleza de estos textos: se trata de tres entrevistas imaginarias inéditas (escritas en 1969, 1975 y 1980) y una publicada en la revista *Crisis* en 1974: "Estamos como queremos o los monstruos<sup>5</sup> en acción",<sup>6</sup> donde el autor

<sup>5</sup> Nótese que esos "monstruos" en acción son los entrevistadores Calac y Polanco, personajes –argentinos– de su ficción.

<sup>6</sup> Existe una diferencia sustancial entre los títulos de las entrevistas publicadas, que suelen destacar la "primicia" que alberga una de las respuestas del autor (y cristaliza el "valor" de la operación dialógica que ha llevado a cabo el entrevistador), y los títulos de estas autoentrevistas, que o no tienen (se usa la primera frase del texto), o es

considera la recepción de su obra en el campo literario argentino. Esta se relaciona íntimamente con la de 1975 titulada "Como ya lo hiciera Cortázar se deja entrevistar por dos de su compatriotas...": en ambas Cortázar es entrevistado por los personajes Calac y Polanco de su ficción *62. Modelo para armar* –en un giro pirandelliano–, de tal forma que funciona como una suerte de "segunda parte" que explica la publicación de *Vampiros multinacionales* y sirve de promoción mercadotécnica. La primera inédita, de 1969, también se escribe como explicación –propagandística– de una obra recién editada, *Último round*, en la que el argentino imagina las típicas preguntas periodísticas que "preanuncian" un libro: "Vos<sup>7</sup> pondrás las preguntas, cuyo esquema te voy dando antes de contestarlas" o "(Contestación a una pregunta sobre mi idea general del libro)" o "(Contestación a: ¿Vos creés; entonces, que las intenciones de tu libro no serán entendidas por la crítica magistral?)" (2014: 441 y 443). La cuarta y última autoentrevista es la que da nombre al conjunto, y en ella se desdobra en "J.C. en el espejo" (el entrevistador) y "J.C. él mismo" (el entrevistado) para hablar de sus visitas a Cuba y de la revolución, tema que se aviene al cuarto biografema –ya mencionado– de Arfuch: "la afectividad".

El primer eje de análisis que formulamos apunta a la ligazón de la autoentrevista con la autobiografía, puesto que "la entrevista es una narrativa, es decir, un relato de historias diversas que refuerzan un orden de la vida, del pensamiento, de las posiciones sociales, las pertenencias y pertinencias" (Arfuch, 1995: 89). Por tanto, el acto reflexivo de entrevistarse a sí mismo habría de suponer una narración del yo que se vale de las mismas estrategias ficcionales de la autobiografía –pactos, en el sentido de Lejeune–, es decir: la construcción de la identidad como (auto)ficción. El ejemplo más notable lo brinda la escritura de estas autoentrevistas, en las que Cortázar hace

un título inventado o refiere al formato en sí: "entrevista ante el espejo".

<sup>7</sup> Alude a Arnaldo, periodista al que va dirigido el texto.

uso constante del estilo indirecto: forma (narrativa) más literaria que periodística (Thérenty, 2006: 10). Asimismo nuestro autor cuenta escenas de su vida cotidiana y de su intimidad que añaden verosimilitud al relato:

Estoy leyendo la correspondencia cotidiana como me gusta, solo y fumando, y a veces miro la casa de enfrente donde numerosas palomas se pasean con las manos en al espalda como las vio Jean Cocteau, [...] Justo al final de la pirámide postal encuentro una carta de Eduardo Galeano y otra de Vogelius, y en el preciso instante en que me entero de que quisieran una entrevista para *Crisis* zas el timbre y son los monstruos una vez más. (Cortázar, 2014: 446)

El segundo eje de reflexión se trenza con el primero: el mecanismo desmitificador o paródico de la entrevista que articula este subgénero, y que podría ser consecuencia del deseo de revelar –denunciar– las prácticas ambiguas –el poder de manipulación del entrevistador– y falsificadoras –recursos ficcionales– de este formato. Así:

L'écriture de la parole paraît donc si peu évidente que ces textes se présentent généralement comme des mystifications à plusieurs étages, de petites machineries extrêmement complexes jouant sur les réduplications et les *effets de miroirs*,<sup>8</sup> les jeux d'énonciations, les allusions intertextuelles. Alors même que le métadiscours prétend à la simplicité, le fonctionnement intrinsèque de ces interviews imaginaires s'avère complexe, multipliant notamment les emboîtements génériques. (Thérenty, 2006: 9)

Y este efecto “falsificador” se desvela en nuestro objeto de estudio, donde Cortázar siempre juega a la especulación de la entrevista para tomar (el poder de) la palabra que revela la (su) “verdad” en aras de señalar el engaño –del silencio o la mala interpretación– de la voz del “otro” periodista:

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

J. C. en el espejo.– Mirá, esta entrevista te la voy a hacer personalmente porque me he percatado de que cada vez que vas a Cuba [...] los sujetos que te entrevistan a la vuelta ya no se interesan demasiado por lo que hayas podido ver y vivir en al isla–caimancito, sino que de inmediato quieren saber qué pensás sobre el Cono Sur tanto en general como en particular, cosa que desde luego está muy bien y que vos satisfacés lo mejor posible, pero que al mismo tiempo me parece una especie de escamoteo sospechoso, de pecado por omisión, como si en estos tiempos Cuba hubiera dejado de ser noticia. (Cortázar, 2014: 466)

O más adelante:

hay mucha gente que entrevista o se hace entrevistar con el deliberado propósito de echarle barro a Cuba, sin que ni siquiera los propios cubanos les salgan al cruce. Ya ves que empiezo con una crítica; es una de las muchas que les hago cada vez que me aparezco por sus pagos, ya que me duelen ciertos silencios que parecerían darles la razón a los fabricantes de fábulas o calumnias. (Cortázar, 2014: 446)

Por su puesto, para lograr lo que se propone (decir la “verdad” y delatar la “mentira”), se vale de los mismos soportes del género, y escenifica –simula– la oralidad ínsita a esta narración para ficcionalizar la técnica dual, “espontánea” y “auténtica” que caracteriza este discurso. Leemos: “Huelga decirte que, en la medida de lo posible, me gustaría que mi texto apareciera tal como te lo envió: deliberadamente lo he escrito “oralmente”, de manera que la entrevista tenga el aire más espontáneo posible” (Cortázar, 2014: 441). Asimismo Cortázar parodia y caricaturiza la técnica de las entrevistas literarias trufadas de erudición vacua<sup>9</sup> y de citas teóricas: “yo venía dispuesto a preguntarle después del almuerzo cosas tales

<sup>9</sup> Más ejemplos: “Se rumorea en los medios cultos –dice Polanco– que tu nuevo libro es heterodoxo, anfibio, ilustrado y en colores.” (Cortázar, 2014: 460)



como si los últimos escritos de Roland Barthes repercuten en su traspasamiento espiritual o en su semiótica más estructurada” (2014: 449). O de preguntas estereotipadas:

—¿Y cómo andas el *boom*, maestro?

—Mejor que nunca —le digo satisfecho de que al fin me hagan una de las grandes preguntas del día—. Nos hemos organizado de la manera más perfecta, partiendo del principio general de llevar a la práctica las fábulas que a lo largo de estos años urdieron esos intelectuales que tanto se preocupan del porvenir de los demás. Esto no lo publiquen: nos reunimos cada tres meses en hoteles de superlujo, eligiendo cada vez una ciudad diferente en la que podemos organizar nuestras orgías sin llamar la atención. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Asturias, Carpentier y yo (generosamente aceptamos de cuando en cuando a dos o tres más, cuyos nombres me callo para no herir a otros postulantes) [...] hemos comprado tierras y propiedades en todas partes, y de cuando en cuando donamos algún premio o algunos derechos de autor por aquello del qué dirán.<sup>10</sup> (Cortázar, 2014: 455)

El tercer y último eje se deriva de los anteriores y del efecto reduplicador —especular— que pone en liza la autoentrevista. No cabe duda, a la vista de lo enunciado por Thérénty más arriba, de que la entrevista es un género que se sitúa en el umbral de la palabra y la imagen. En Cortázar es tan obvio que este conjunto de textos se llama precisamente “Entrevistas ante el espejo”, título que el editor, como hemos adelantado, ha tomado de la última intervención (auto)dialógica que cierra esta sección de *Papeles inesperados*. La imagen del espejo se aviene a la perfección a la autoentrevista, hasta el punto de que ya la entrevista al uso se puede considerar un “proceso especular de

<sup>10</sup> La respuesta de Cortázar se burla de la crítica literaria empeñada en poner etiquetas como la de “boom” y fijar la nómina de autores que lo representan. Por supuesto, también parodia el éxito —económico— de sus autores y su controvertida relación con los premios.

sustitución/identificación, que habla tanto de la incompletitud del sujeto como, correlativamente, de la imposibilidad de cierre de toda narrativa personal” (Arfuch, 2010: 126). Así Cortázar fagocita la actuación performativa —y especular— del “otro” entrevistador y dialoga con su “otro” yo —incluso con personajes de su ficción— ante el espejo, a la manera de Rimbaud —“Yo es otro”—. Pareciera que percepción y experiencia especular —vital y literaria— estuvieran unidas: “Si tuviéramos que comparar las imágenes del espejo con las palabras, serían semejantes a los pronombres personales: como el pronombre “yo”, que, si lo pronuncio yo, quiere decir “yo” y si lo pronuncia otro, quiere decir ese otro” (Eco, 2000: 23). El argentino, valiéndose de la estructura de “otredad” que propicia el género de la entrevista, se mira y se piensa en estos cuatro relatos como “otro” a la vez que narra al “yo” reflejado en el espejo. De esta forma, evidencia la falsificación en la construcción de la identidad revelando —primer eje— la impostura de la imagen proyectada —segundo eje— que permite “mirarnos a nosotros mismos tal y como nos ven los demás” (Eco, 2000: 19). El espejo para el argentino es una superficie artificial —deformadora— que funciona como una especie de prótesis especular que proporciona un estado de conciencia del “yo” Cortázar y del “otro” Cortázar que ven los “otros”:

La idea de presencia (presencia del alma ante sí misma y de las cosas reales en el alma) que gobierna la metafísica occidental y su saber, se funda sobre la posibilidad de una *presencia ante la mirada* (el ojo que se ve a sí mismo inmediatamente en un espejo: en esta posibilidad se detiene el mundo antiguo) o sobre la de una *presencia ante la conciencia* (la posibilidad del discurso de hacer referencia inmediata, a través del pronombre yo, a la voz del locutor que lo pronuncia). (Agamben, 2008: 99)

La propia contemplación muestra igualmente el deseo de inmortalizar una imagen (autolegitimación), y el espejo como cárcel en la que el “otro” te confina. Porque el desvarío especular invita también a pensar en el maridaje de opuestos y en la superposición del binomio ficción / realidad que tanto transitó Cortázar en sus relatos. Tanto es así que el autor hace

que sus personajes de ficción, Calac y Polanco, los “tártaros” argentinos, sean los entrevistadores en sus diálogos imaginarios, manteniendo sus identidades narrativas:

Imposible negarles el café y el coñac que reclama la intemperie, con lo cual Calac se instala en el mejor sillón y empieza a mirar mis discos mientras Polanco elige los libros que se va a llevar como de costumbre sin la menor intención de devolverlos. Es fatal que la entrevista me la harán ellos y que yo me someteré con inútiles gruñidos (Cortázar, 2014: 446)

Y:

Como Calac y Polanco ya no estaban ahí, pude imaginar todo eso con alguna esperanza, sin verles en la cara ese aire que yo mismo les inventé en mala hora y del que me arrepentiré hasta el fin de mis días. (Cortázar, 2014: 465)

En rigor, el tema clásico que se asemeja al símbolo del espejo es el del doble, que como en “Borges y yo”,<sup>11</sup> sirve aquí para interrogarse a sí mismo e interpelar al “otro” yo: la pareja doble de Calac y Polanco, que fungen a su vez de dobles entrevistadores que simbolizan una argentinidad esencialista, una “máscara o una fatalidad” como habría de definir Borges. Con lo cual, estas autoentrevistas adquieren también un valor añadido como clave para descifrar –y seguir creando y parodiando– su ficción laberíntica de lecturas dobles y mundos paralelos. Es más: hallamos incluidos dos relatos ficcionales.<sup>12</sup> Uno funciona como en una suerte de “metaentrevista” en la que Cortázar introduce a un personaje que le ha reconocido después de ver una entrevista suya que habrían de hacerle mucho tiempo después (véase, 2014: 451-452). Otro: uno de sus personajes le escribe una carta en la que termina llamándose como él y siendo su doble. Pero este recurso también le permite a Cortázar

<sup>11</sup> Pero sabemos que para Borges la cópula y los espejos son abominables por su capacidad de reproducción y duplicidad.

<sup>12</sup> Indica uno de los entrevistadores: “Supongo que ese cuento figura en tu nuevo libro, claro.” (Cortázar, 2014: 452)

ahondar libremente –a través de estos dobles<sup>13</sup>– en dos de las problemáticas más sensibles de la entrevista: su poder mediático y la autoría: “el narrador es *otro*, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar: ¿cómo reconocerse en esa historia, asumir las faltas, responsabilizarse de esa otredad?” (Arfuch, 2010: 46). Y de este postrero asunto nos ocuparemos, con más detenimiento, en el siguiente apartado.

### La autolegitimación

En virtud de lo afirmado hasta ahora, nos enfrentamos en esta autoentrevista cuádruple de Cortázar a la “construcción imaginaria del *“sí mismo como otro”* (Arfuch, 2010: 47), pero también a la manipulación del “otro” entrevistador, al que el escritor da su palabra, que después es transcrita –re-escrita– y por tanto susceptible de “manipulación”, aunque se esté obligado a reproducir “textualmente” lo enunciado, que siempre está fuera del “marco de su enunciación, en otro contexto y otro tiempo” (Arfuch, 1995: 52). Esta inquietud es palpable en Cortázar y se constata ya en la entrevista que publica *Life en español* en 1969, donde el argentino responde por escrito a las preguntas que le hace Rita Guibert:

Mi desconfianza inicial, mi demanda de garantías, sorprendieron a los responsables de *Life* como sorprenderán a muchos de sus lectores [...] No solamente desconfío de las publicaciones norteamericanas del tipo de *Life*, en cualquier idioma en que aparezcan y muy especialmente en español, sino que tengo el convencimiento de que todas ellas, por más democráticas y avanzadas que pretendan ser, sirven y servirán a la causa del imperialismo norteamericano [...] A mí me basta una ojeada a cualquiera de sus números para adivinar el verdadero rostro que se oculta tras la máscara; consulten los lectores, por ejemplo, el número

<sup>13</sup> Cortázar parodia ese recurso de sus ficciones. Dice Polanco: “Si le suprimís los dobles se desinfla como un globito.” (2014: 452)

del 11 de marzo de 1968 [...] en el interior, Jorge Luis Borges habla larga y bellamente de su vida y de su obra; en la contratapa, por fin, asoma la verdadera cara: una anuncio de Coca-Cola. (2014: 227)

Esto es: Cortázar es consciente no sólo de la posible manipulación de los medios de comunicación<sup>14</sup> –que controla escribiendo él mismo sus respuestas– sino del contexto – paratexto– en que aparece su palabra.<sup>15</sup> Pone de manifiesto pues la cuestión de la repartición –democrática– del poder (lugar) de la enunciación, que a todas luces desdibuja para imponerse – soberano– en varios espacios: el del entrevistador (el “otro” que interroga e introduce la entrevista), y el del entrevistado (el yo interrogado) por escrito. En *Life* se encarga incluso de aclarar de antemano su postura ideológica:

Julio Cortázar es *comunista*, y por consiguiente ve enemigos escondidos en cada botella de la pausa que refresca. Como ya es hora de entrar en al entrevista propiamente dicha, será bueno aclarar que mi ideal del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana que es una realidad con características propias, con ideologías y realizaciones condicionadas por nuestras idiosincrasias y nuestras necesidades, y que

<sup>14</sup> Esta denuncia la encontramos así mismo en otro texto incluido en *Papeles inesperados*, “Acerca de las colaboraciones especiales” (1979), donde Cortázar cuenta cómo el diario *El Mercurio* de Santiago de Chile mintió al publicar tres artículos suyos enviados a la agencia EFE bajo “la mención expresa de que se trata de colaboraciones especiales, es decir enviadas directamente por mí a ese monolito del oficialismo chileno.” (2014: 314). De nuevo, Cortázar se preocupa por el contexto que abraza su palabra y se desliga de un medio con el que no comulga.

<sup>15</sup> Ciertamente, como recuerda Arfuch, “no hay texto posible fuera de un contexto, es más, es este último el que permite y autoriza la *legibilidad*, en el sentido que le confiere Derrida, pero tampoco hay un contexto posible que sature el texto y clausure su potencialidad de deslizamiento hacia otras instancias de significación.” (2010: 102)

hoy se expresa históricamente en hechos tales como la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas en diversos países del continente, y las figuras de hombres como Fidel Castro y Che Guevara. (Cortázar, 2014: 228)

Con este procedimiento Cortázar se apropia de toda la palabra (de la autoría<sup>16</sup>) para controlar la imagen que este discurso –la entrevista– proyecta de sí mismo, rayano con la autobiografía.<sup>17</sup> Esto se constata en cada una de las entrevistas imaginarias que estudiamos, donde se trasluce la incomodidad –y enfado– de Cortázar por la falsificación de su imagen en medios de comunicación que habría de repercutir en su representación biográfica. Esta inquietud es común en escritores contemporáneos:

Some authors, like J. D. Salinger, Thomas Pynchon, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, and Botho Strauss, famously refused nearly all interviews. Other, like Vladimir Nabokov, Cormac McCarthy, or Julien Gracq, did consent to give some interview but tried to maintain maximum control over the interview situation and the published text by imposing different kinds of conditions, such asking to receive the questions in advance and responding to them in writing. (Masschelein et al., 2014: 2)

Así nuestro autor, como tantos otros, fragua en estas cuatro autoentrevistas una escena de legitimación –como mecanismo de control, defensa y respuesta– que obedece a un contexto histórico y geopolítico particular y apunta a una problemática central y dramática para la obra y la vida del autor de *Rayuela*:

<sup>16</sup> Una de las problemáticas principales de la entrevista como género es la cuestión de la autoría, que no sólo se reparte entre entrevistado y entrevistador, sino que también afecta al editor y el medio de publicación (véase Masschelein et al., 2014: 2).

<sup>17</sup> Sostiene Arfuch: “lo biográfico en la entrevista tiene en general más que ver con la *instantánea* que con el *retrato*” (2010: 147). En la variante de la “autoentrevista” estaríamos más bien frente a una *autoinstantánea* o *selfie*, como se dice en la actualidad.

las relaciones de dominación del campo literario argentino. Si atendemos al modo en que se lee Cortázar a sí mismo a través de las lecturas que hacen sus contemporáneos del otro lado del Atlántico, observamos una preocupación constante por la (mala) *forma* en que sus compatriotas lo han (mal) leído y encasillado como un escritor “menor”:

Por supuesto, detrás de esta noción de obras “mayores” o “menores” se esconde la persistencia de un subdesarrollo intelectual. [...] Mientras la nueva generación elige resueltamente a sus autores, prescindiendo con una espléndida insolencia de los dictámenes que emanan de las altas cátedras, los titulares de estos venerables mausoleos siguen hablando del géneros, de estilos, de contenidos y de formas como si las grandes novedades bibliográficas de las últimas semanas fueran *La Montaña mágica* o *Canaima* [...] ¿Vos leíste las críticas de un Manuel Pedro González, por ejemplo? Te lo cito como caso extremo de pterodactilismo intelectual [...] pero no te creas que es el único, che. La lista argentina o mexicana es nutrida y vistosa e igualmente paleontológica. (Cortázar, 2014: 443)

Cortázar establece una diferencia nítida entre la cultura de masas: por un lado el lector que lee –compra– “bien” sus libros y lo “valora” conforme a otros estándares, verbigracia su forma revolucionaria. Por otro, la alta cultura que lo lee “mal” porque no logra encorsetarlo –por sus “apolilladas preceptivas literarias” (2014: 450)– en sus “nichos” de clasificación hegemónicos. Explicita:

salta a la vista que los lectores realmente alertas de estos años se han dado cuenta de que el espíritu sopla donde quiere, y que casi siempre es en algún libro que no está firmado por los serios de la literatura: la prueba. García Márquez. Con lo cual vamos muy bien, y ya verás que en pocos años acabaremos con las etiquetas y los úkases; y así [...] a la hora del a revolución latinoamericana, ya vas a ver quiénes llegan a la esquina y quiénes se quedan en sus casas. Hace unos meses le dije a un periodista mexicano que necesitábamos muchos Che Guevara del

lenguaje, es decir de la literatura. [...] Lo que él hizo en el terreno de la acción otros deberán llevarlo a cabo en el terreno de la palabra, que por ahora se está quedando atrás de los hechos revolucionarios en Latinoamérica. (Cortázar, 2014: 444)

Estas opiniones son de sobra conocidas, prodigadas en ensayos y otras intervenciones públicas. Cortázar, entonces, se (auto)legitima a través de la revolución de su lenguaje narrativo –que acompasa su ideología política– y se (auto)proclama Che Guevara de las letras. Lo que más le preocupa, a la luz de estas autoentrevistas, es que se le lea –y enuncie– desde ese “lugar”, por eso se esfuerza en sacar a la palestra –parodiándolas– críticas de su obra “negativas”, es decir, que escapan a esa línea de lectura por él precisada. De esta manera, Calac y Polanco, los personajes que hacen de entrevistadores, le llevan fotocopias de “malas” reseñas como la que le hizo la poeta argentina Alicia Dujovne Ortiz en *Clarín*.<sup>18</sup> Cortázar aprovecha el medio para justificarse y legitimarse:

se pasó tres columnas dándome consejos, el más importante de los cuales es que me vuelva a mi cuarto y a mi identidad pequeñoburguesa de “hombre de letras”, puesto que jamás tomaré el fusil (*sic*). En esto no se equivocó,<sup>19</sup> porque ni a mí ni a un montón de escritores se nos ha ocurrido que nuestros libros sólo pueden ser útiles si primero “nos agarramos a balazos con el imperialismo”. (2014: 48)

El objetivo de nuestro escritor es restaurar el pasado enunciado en el presente de la enunciación para “enmendarlo” imponiendo –sobre la palabra, mentira, del “otro”– la suya

<sup>18</sup> Se trata de la reseña que salió publicada el 09/08/1973 sobre *El libro de Manuel* donde, incisiva, la autora: “Tanta ambigüedad expresamente confesada a través de 386 páginas” o “Es un estilo de buen muchacho porteño de hace veinte años, con chistes de colegio secundario” o irónica: “Pero existe “La autopista del Sur”, un inteligente y preciosa objeto de la cultura. ¿Para qué romperlo?”.

<sup>19</sup> Nótese del deje irónico y deslegitimador.

propia: verdad. Pero se muestra consciente de la operación que lleva a cabo y se autoparodia.<sup>20</sup> “En el fondo es un vivo – resume Calac–. Saca a relucir ataques para contragolpear con la ventaja del que pega último, por escrito se entiende”<sup>21</sup> (Cortázar, 2014: 448-449). Para él lo importante es evidenciar que ese ataque rompe “la regla de oro” de la crítica literaria argentina: “O elogios o silencios”<sup>22</sup> (2014: 448), o modas narrativas o teóricas.<sup>23</sup> Más aún cuando se trata de un argentino no “auténtico” que practica el género de la literatura fantástica – no “comprometida”– “que ha dejado de interesar en América Latina” en favor del “testimonio” (2014: 449). Por eso vindica “lo fantástico” de sus cuentos que “no tienen nada de escapistas”<sup>24</sup> y “se oponen a los estereotipos fáciles, a las ideas recibidas, a todos esos itinerarios sobre rieles viejísimos, caducos sistemas” (2014: 450). Se repite la dicotomía: la crítica vieja (reaccionaria) frente a la narrativa nueva (revolucionaria) que él escribe. Y no hay que olvidar que “la autorreferencia, el comentario acerca de las propias cualidades, aptitudes, realizaciones, mitigada o no por alusiones a “los otros”, y la exaltación de la generosidad, solidaridad, valoración del semejante, [...] puede transformarse en otra forma de autopublicidad” (Arfuch, 1995: 62).

<sup>20</sup> Descubre Calac: “nosotros no vinimos a preguntarle esas cosas, vos fijate cómo se va colocando en el terreno que más le conviene” (Cortázar, 2014: 453). Aseveración que también revela cómo el entrevistado construye su imagen, su propio “espacio biográfico”, en el género de la entrevista.

<sup>21</sup> Y por ello deja claro que su voluntad no es polemizar con Dujovne Ortiz, aunque claramente lo esté haciendo.

<sup>22</sup> Es curioso que el también calle cuando Calac le pregunta por los libros que más le han gustado “esta temporada”. Sin embargo, sí menciona títulos de películas cuando le interrogan sobre cine (véase Cortázar, 2014: 454).

<sup>23</sup> Como la alusión ya citada a Barthes.

<sup>24</sup> Y en este sentido se compara con la “perspectiva revolucionaria” de Rodolfo Walsh.

Pero lo más interesante es que en estas autoentrevistas podemos ver cómo se han configurado las posiciones de prestigio en el campo intelectual argentino donde “la identidad personal se dibuja casi obligadamente en el horizonte de construcción de la identidad nacional, sus conflictos, cambios de valores, transformaciones, y acusa fuertemente las marcas de esa conflictividad” (Arfuch, 2010: 109). Cortázar utiliza el género de la (auto)entrevista para expresar sus ideas sobre este campo, acusándolo de “provincialismo” “nacionalista” en aras de zafarse –ridiculizándolo– de las acusaciones que le han hecho sus “compatriotas”, representados por Calac y Polanco: “los muchachos simplemente no conocían el principio de la doble nacionalidad” o “Justamente a éste otra de las cosas que le reprocharon cuando su último libro es que el che<sup>25</sup> ya casi no se emplea y él en cambio dale que va” (Cortázar, 2014: 447). Todavía más: “muchos argentinos pretenden que sus problemas son más importantes” o “por lo visto en la Argentina todo se desplaza, vira, tantea dentro de un panorama cada vez más moviente y complejo” (Cortázar, 2014: 456). Aunque el ataque más feroz va dirigido a la falta de compromiso del intelectual argentino, lo mismo de lo que le acusan a él sus compatriotas: “la frialdad de tantos argentinos con respecto a la Revolución Cubana me parece no solamente suicida sino estúpida” (Cortázar, 2014: 451). O:

¿No les ha llamado la atención que de todos los que escriben en pro o en contra de mi *Libro de Manuel*, NINGUNO se ha referido concretamente a las muchas páginas finales donde, en columnas paralelas, se detalla el horror de las torturas en la Argentina y e Vietnam? Dan ganas de elegir entre varias hipótesis: 1) Que poco les importa puesto que no les tocó a ellos; 2) Que los jode que yo haya equiparado a los torturadores argentinos y a los yanquis, mostrando que no hay ninguna diferencia esencial; 3) Que los archijode que les

<sup>25</sup> Cortázar utiliza el “che” insistentemente, como respuesta sarcástica, en esta autoentrevista.

jabonen el piso literario con evidencias históricas o, viceversa, que les jabonen la historia con una novela que no niega su condición de tal. (Cortázar, 2014: 458)

En conclusión: Cortázar a partir de estas autoentrevistas, que funcionan como relatos personales, “construye un lugar de reflexión, de autoafirmación (de un ser, de un hacer, de un saber), de objetivación de la propia experiencia” (Arfuch, 1995: 54). Sin duda este trabajo narrativo se asimila al relato de ficción donde la voz del autor –narrador y personaje– se superpone a un ritmo y a un tono que nos recuerda justamente a *El libro de Manuel*.<sup>26</sup> En esta ocasión se impone una figura de autor connotada por los valores del compromiso estético y ético –visible también en su ficción– que delinea un marco de lectura de su vida y de su obra. Cortázar se desdobra en entrevistador y entrevistado porque quiere ser leído como un intelectual revolucionario en su ideología política y literaria, deconstruyendo –y parodiando– las malas críticas de su obra y vindicando la transparencia de su discurso.

Comprobamos que las estrategias de autorrepresentación que desarrolla Cortázar en estas entrevistas están orientadas al modo de recepción de su obra en la Argentina, a partir de las cuales el escritor no sólo estetiza su vida y justifica su obra sino que se (auto)legitima: “La narración no es una mera “representación” de lo ocurrido, sino una forma que lo hace inteligible, una construcción que postula relaciones que quizá no existan en otro lugar, casualidades, causalidades, interpretaciones” (Arfuch, 1995: 100). Es decir: no se trata tanto del contenido de estos textos, sino de la *forma* en que Cortázar lo presenta y se presenta a sí mismo mediante un discurso de legitimación que – como hemos demostrado– se relaciona con determinadas

<sup>26</sup> Esta característica ficcional aparece también en la entrevista de *Life* ya mencionada, que concluye: “Para terminar, pienso en el comienzo de esta entrevista, en parte por ese sentimiento cíclico que gobierna mucho de lo mío, y en parte porque las consideraciones ideológicas o políticas de ese comienzo son el sustrato lógico y necesario de las consideraciones literarias de la segunda parte.” (Cortázar, 2014: 248)

normas y valores (la revolución estética y el compromiso político con la revolución cubana) que se postulan como fundamento de sus prácticas narrativas y de su posición como autor. Toda legitimación presupone un ataque probable, una enunciación que responde en consecuencia de un bien en disputa (Véase Van Dijk, 1998), y en el caso de Cortázar esto se hace evidente: disputa –con el campo cultural argentino– el capital simbólico de su obra y su imagen de escritor intelectual comprometido.

Esto no significa que el Cortázar de estas autoentrevistas sea más legítimo que otro. Su figura de autor es la suma de los géneros discursivos (cartas, testimonios, conversaciones, etc.) en los que como sujeto ha creado diferentes identidades narrativas delimitando un “espacio biográfico” (Arfuch, 2010: 101) cuyos contornos hemos intentado precisar en este trabajo. En la contemporaneidad la forma paradigmática de ese espacio es la entrevista, no sólo por su alto grado de “visibilidad” y “legibilidad”, sino porque el escritor –Cortázar– en ella afirma “tanto su “yo” como su “otro” (Arfuch, 2010: 142) actualizando su identidad y proyectándola hacia el futuro. Sin perder de vista el elevado componente ficcional del género ni las múltiples interpretaciones que es capaz de suscitar en el lector. Al cabo, como en la cita de Cortázar que servía de antesala a este artículo, la pregunta legítima sigue sin respuesta unívoca: “¿quién ama aquí, quién es espejo [...] ¿Quién lee, quién habla, quién escribe en este juego de látigos sonrientes?” (2014: 365)

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Arfuch, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Bénichou, Paul. *La coronación del escritor (1750-1830)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Blumenberg, Hans. *La Legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.
- Burello, Marcelo. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- Capote, Truman. *Música para camaleones*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Cortázar, Julio. *Papeles inesperados*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2014.
- Espósito, Roberto. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.

Gide, André. *Entrevistas imaginarias*. Bogotá: Librería Suramérica, 1944.

Guerra Castellanos, Francisco Emilio de la. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Unión de Universidades de América Latina, 2000.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999 [10 vols.].

Masschelein, Anneleen, Christophe Meurée, David Martens y Stéphanie Vanasten. "The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre". *Poetics Today*. 2014, Vol. 35, n° 1-2, págs. 1-49.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Plimpton, George. *The Paris Review. Conversaciones con los escritores*. Barcelona: Editorial Kairós, 1980.

Terán, Óscar. *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2004.

Therenty, Marie-Ève. "Frontières de l'interview imaginaire. Réflexions sur l'imaginaire de la parole au tournant du siècle". *Octave Mirbeau (1848-1917)*, 2006, pp. 1-10.  
<http://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/Therenty-interview.pdf>. Consultado el 07-07-2014.

Van Dijk, Teun A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Madrid: Gedisa, 1998.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1964.

Woodmansee, Martha. *The Author, Art and the Market: Rereading the History as Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.