

O. LOBO, « Rastreos por la doble espiral de *Rayuela*... »

**Rastreos por la doble espiral de *Rayuela*.
Itinerarios de lectura a partir de ficciones, cartas,
ensayos, *Cuaderno de Bitácora* y (algunas)
referencias críticas**

OLGA LOBO

UNIVERSITÉ GRENOBLE-ALPES. I.L.C.E.A.4
olga.lobocarballo@univ-grenoble-alpes.fr

Dans un livre, il n'y a rien à comprendre, mais beaucoup à se servir
Deleuze, Guattari

1. *Rayuela* en la espiral cortazariana

*Cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos
llamar una espiral*
Julio Cortázar

1. *Rayuela* es muchos libros. Idas que son vueltas. *Miscelánea*: «una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos» (Carta a Jean Barnabé, del 17 de diciembre de 1958, C/2, 422). *Almanaque* «una especie de almanaque, no encuentro mejor palabra (a menos que “baúl de turco...”)). Una narración hecha desde múltiples ángulos, con un lenguaje a veces tan brutal que a mí mismo me rechaza la relectura y dudo de que me atreva a mostrarlo a alguien, y otras veces tan puro, tan poco literario... Qué sé yo lo que va a salir» (Carta a Jean Barnabé, del 17 de diciembre de 1958, C/2, 422). Narración desde múltiples ángulos: *Disculibro*¹.

1 Como nos comenta Ana María Barrenenchea (1979) Cortázar escribe en su «Cuaderno de Bitácora»: «"Logbook. De ningún modo esto puede llamarse una novela. Llamarle

2. Especie de «estallido» de puntos de vista, alcances, enfoques: puentes, pasajes, tableros, hilos, telas de araña, rituales de paso *hacia Intersticio*.

Mucho de lo que escribo se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente *escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos* el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. ("Del sentimiento de no estar del todo", *La vuelta*, 21; destacado nuestro).

3. Por *falencia*, por descolocación, la escritura es posición vital e invita a pensarla desde su organicidad, cuerpo textual en perpetua transformación, la obra cortazariana camina eternamente hacia un punto de partida; *Rayuela* es parte de un todo que se transforma con cada retorno, con cada tentativa. Espiral del eterno retorno de lo diferente:

Finalmente yo me habré pasado la vida tratando de volver, no sé a qué, no sé por qué, pero buscando en algo que la vida ordinaria trata de convertir en mero «pasado»; y además no he hecho eso para escapar de la vida presente y actual, sino porque sigo convencido de que sería mucho más rica y mucho más presente si fuera capaz de incorporar como cosa viva todo lo que nos enseñan como lejano y muerto (C/5 : 297; carta a Jaime Alazraki del 5 de octubre de 1980).

4. ¿Discursos? *Rayuela* lo es en muchos sentidos:

Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la stupa de Sanchi.

Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta (*Rayuela*, cap. 66).

5. Pero no es escritura de un pensar. «El pensar hace la prosa» y *Rayuela* es un impulso, escritura-*take*, un latido, un ritmo, un *swing*. Escritura escribiéndose.

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza,

(subtítulo) ALMANAQUE". La idea del Mandala queda registrada explícitamente [...] y aunque no se lo da como título, debió de llamarla constantemente así, pues rechaza ese nombre en (115) por "pedante" y elige definitivamente *Rayuela*. En otras páginas figuran nomenclaturas parciales para segmentos del libro: "disculibro", "arquepítulos (o capetipos)" (98).»

inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro (*Rayuela*, cap. 82).

6. *Rayuela* es etapa en un recorrido exploratorio. La escritura de Cortázar: un laberinto rizomático. Entre ensayos, cuentos, poemas, novelas se establecen conexiones, heterogeneidades, multiplicidades, rupturas, cartografías, transferencias. Escritura nómada, maneras de pensar sin sistema, anti-sistema, sin estructura, nada que deconstruir, todo por hacer, en cada tentativa. Rechazo de cierta geometría, en favor de una geometría del desconcierto.

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto (*Rayuela*, cap. 2).

7. Síntesis heraclitiana. Armonía de contrarios. Tiempo-espacio que es fluir:

Terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, por decirlo escolásticamente. ¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? [...] si hay conciliación tiene que ser otra cosa que un estado de santidad, estado excluyente desde el vamos. Tiene que ser algo inmanente, sin sacrificio del plomo por el oro, del celofán por el cristal, del menos por el más; al contrario, la insensatez exige que el plomo valga el oro, que el más esté en el menos. Una alquimia, una geometría no euclidiana, una indeterminación *up to date* para las operaciones del espíritu y sus frutos.

8. Tanteando esta nueva geometría, la «Teoría del Túnel» (1947) inicia el trazado de un espacio escritural en el que líneas paralelas terminan por converger, volviendo a esa esencia donde la novela se convertirá al *orden poético*, abandonando el *estético*.

Es el elemento poético el que de pronto se agita en ciertas novelas contemporáneas y muestra creciente voluntad imperialista, asume contra el canon tradicional una función rectora en la novela, procura desalojar el elemento enunciativo que gobernaba en la ciudad literaria. Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma*. Hallamos ya concretamente dado el tránsito; el orden estético

O. LOBO, « Rastros por la doble espiral de *Rayuela*... »

cae porque el escritor no acepta otra posibilidad de creación que la de orden poético (OC/2: 147, subrayado nuestro).

9. *Rayuela* es una tentativa de transformación de la novela al orden poético. Uno de esos bosquejos de su espiral narrativa, esa que también dibujaba sin cesar en sus cartas, en los libros de su biblioteca, en sus notas y manuscritos o cuadernos de bitácora.

10.



« Espiral »

Cortázar de la A a la Z. Un álbum fotográfico, p. 101

11. Un recorrido exploratorio de estructuras como caleidoscopios, como laberintos sin centro estable, como anillos de Moëbius, como rayuelas que tienen forma de espiral. Figuras infinitas recludas en espacios finitos : el libro conteniendo un magma dispuesto para la erupción volcánica, para el derrocamiento genérico de la novela en particular, de la narración en general, en favor de la poesía que es acceso al ser, conquista del ser:

[...] la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde de una fabulosa realidad *reconquistable*, y [...] la novela, como la poesía, el amor y la acción, deben proponerse penetrar en esa realidad. Ahora bien, y esto es lo importante: para quebrar esa cáscara de costumbres y vida cotidiana, *los instrumentos literarios usuales ya no sirven*. Piense en el lenguaje que tuvo que usar un Rimbaud para abrirse paso en su aventura espiritual. Piense en ciertos versos de Les Chimères de Nerval. Piense en algunos capítulos de Ulysses. ¿Cómo escribir una novela cuando primero habría que des-escribirse, des-aprenderse, partir à neuf, desde cero, en una condición pre-adamita, por decirlo así? *Mi problema, hoy en día, es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de morirme*. [...] Un cuento es una estructura, pero ahora tengo que desestructu-

rarme para ver de alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera; un cuento es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordeándose la cola; y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas. En suma, Jean, que renunció a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético (Carta a Jean Barnabé, 27 de junio de 1959, C/2, 448, subrayado nuestro).

12. *Rayuela* es aventura de (re)conquista de una realidad fabulosa (¿paraíso perdido?) para la que las herramientas al uso no sirven. Es preciso inventar otras. Crear, inventar, crear inventando, inventar creando; reversibilidad de la escritura-acción: «Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo» (*Rayuela*, cap. 82).
13. Espiral primordial diseñando la búsqueda de una alquimia que ensamble sin anularlas las fuerzas contrarias en tensión: origen y fin, idas y vueltas, aquí y allá, dentro, fuera, poesía, *novela*. *Rayuela* como etapa-espira en la búsqueda de la *novelapoema* (término feliz acuñado por Saúl Yurkievich en su introducción a la «Teoría del Túnel» en la edición de Alfaguara, 1994). *Novelapoema*, híbrido que no renuncia a nada, que no quiere decidirse, que anhela la transgresión de ser ambas cosas.
14. Por eso el *swing*, literatura del *take*, improvisación, contacto carnal, poesía, acceso epidérmico al goce de la música del texto. Cortázar escruta minuciosamente cada coma buscando el ritmo del palpito.

Mi ritmo de escritura se basa en frases habitualmente extensas, en las que las comas están a la manera de los puntos, lo cual a veces es incorrecto pero me permite lograr una especie de swing en mi escritura, una respiración que le da, creo, su sentido (Carta a Gregory Rabassa, 11 de agosto de 1975, C/5, 515).
15. No hay poesía sin *swing*. Poesía, *cronotopos* donde «hay puente, hay canto.» (Carta a Roberto Fernández Retamar del 3 de julio de 1965 in C/3; 283) Posibilidad de un acceso. «¿Qué nos da la poesía sino esa entrevisión?» (*Rayuela*, cap. 99)

Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto al centro —sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi Mandala, es mi tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. Por la escritura me asomo a una *Oneness* como la sentía Keats en *Endymion*. Sí, el jazz es lo mismo, para mí es también el intercesor (*Cuaderno de Bitácora*, 47).
16. La exploración *toma* cuerpo y plasma analógicamente ese movimiento perpetuo en estructuras narrativas que avanzan al retroceder anulando la cronología, la teleología, realizando *figuras*. Con su pluma Cortázar traza de

hecho el diseño de estructuras sintácticas que son figuras de la espiral, como si de un deambular por el caracol de los *arrondissements* de París, la ciudad que es «el Gran Desorden», se tratara. Retrocesos en forma de analepsis completivas, el relato avanza de atrás hacia adelante (París-Buenos Aires) tanto como de un tiempo-espacio del deseo o la decadencia (París) a uno de la nostalgia o la locura (Buenos Aires) hasta llegar a confundirnos o a convencernos, tal vez, de que lo que importa no es el orden u órdenes que le demos a la diégesis. Rupturas del tiempo ¿qué viene *realmente* antes o después, París o Buenos Aires? ¿el deseo o la locura? ¿La decadencia² o la nostalgia? La cronología falla, el tiempo es espacio, sensación. París o Buenos Aires. Acá, allá. Espejos invertidos, norte y sur. Las coordenadas fallan también. ¿Importa? El tiempo-espacio se vuelve elástico, como los viajes en metro, llevándonos a un *ahora*, ¿presente? narrativo, simultáneo con la escritura que será después simultáneo con la lectura.

17. *Rayuela* es escritura de una mente que vagabundea, los espacios se solapan en una misma búsqueda, un mismo eterno volver, sin nostalgias tangueras –aunque según- a ese otro lado (a otros lados, no tan prescindibles, finalmente) de la escritura. Ese otro lado que, como diría Alain Sicard³, no es ni uno ni otro sino: *celui d'une quête intérieure ignorant la géographie*.

el agujero negro de un enorme embudo, eso es exactamente *Rayuela*, es lo que yo he vivido todos estos años y he querido tratar de « decir » –con el terrible problema de que apenas esas cosas se dicen, salta el malentendido, todo el horror del lenguaje («las perras negras» –las palabras–) que preocupa a Morelli (Carta a Francisco Porrúa, 25 julio de 1962, C/2, 706-707).

18. *Rayuela* se vuelve experiencia de ese *ahora*, búsqueda interior, diálogo entre lenguaje y ser. Instante permanente de un vagabundeo propiciatorio. Las palabras, «perras negras», insuficientes intercesoras de una búsqueda esencial. La escritura como centro, una batalla por encontrar la lengua que nos facilite el acceso a un *hombre nuevo*, renovado. No es el len-

2 En el *Cuaderno de Bitácora* (87) escribe Cortázar a propósito del pasaje de «la clocharde»: «Desde lo más bajo: ¿una posibilidad de centro? Un mandala, no ya de seda y colores, ni siquiera de tiza (rayuela). Sí, por extrapolación. Barro, mierda, las palabras y las cosas más viles [pasaje de Sade, por ej.] [...] "Hundir al lector en el asco más absoluto, para que después, quizá, haya una posibilidad de levantarse".»

3 Conferencia inaugural del congreso *68 en las Américas y el Caribe* los 15, 16, 17 de octubre de 2018 en la Universidad de Poitiers, titulada «Cortázar 68, un modelo para armar».

guaje mismo lo que está en juego, sino, imbricado en esa búsqueda, el ser que se construye en ese lenguaje balbuceante.

No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, de Husserl o de Wittgenstein. Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcolm Lowry, que nos la dan prefabricada. También Morelli es casi tonto al insistir en eso, pero Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción? (*Rayuela*, cap. 99)

19. *Los otros lados*, ruptura del orden de la fábula, nuevo orden del desorden cortazariano. La escritura como búsqueda primordial última, irrindiendo otras búsquedas especulares: Horacio buscando a la Maga, Morelli su novela, el lector sus itinerarios. Búsquedas paradigmáticas que son hilo conductor de la historia. Encuentros y desencuentros. *Rayuela* es movimiento perpetuo, equilibrio inestable: novela de la errancia.

20. Ni un lado, ni otro, *Rayuela* repudia los binarismos, denuncia los simulacros que nos alejan de una existencia *auténtica*: el orden burgués, la convención, la Gran Costumbre, la escritura vestida de domingo. Denuncia y nos deja una alternativa en forma de pulso (*beat*). La poesía como actitud, como ventana, puerta que nos invita a subvertir el orden de las cosas:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la Tatigkeit, avena arrollada o perdices faisandées, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en pijama y cataclismos de living room. [...] Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. [...] Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinocéfalo. [...] ¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? (*Rayuela*, cap. 73)

21. ¿La fábula cede en favor de la(s) *tura(s)* ?

El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perdieran en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. *Pero había temas que se repetían con exactitud.*

ANAÏ S NIN, *Winter of Artifice* (*Rayuela*, cap. 110, destacado nuestro).

22. La fábula vacila tal vez pero se mantiene a flote, respirando penosamente desde la frágil euritmia del amor, del humor, de los juegos y del azar, *temas que se repiten con exactitud*.
23. «Pero el amor, esa palabra...» (cap. 6), «apoderamientos espirituales», «nostalgia de anexiones» (cap. 71) un intento furtivo de continuar la búsqueda en otras latitudes, en otras esperas : «nada podía ser más natural que esa mujer con un gato en una canasta, esperándolo al lado de Manolo Traveler, se pareciera un poco a esa otra mujer» (cap. 39); el amor-simulacro de una respuesta al absurdo de la incomunicación, del lenguaje precario, continúa su tambaleo encima de un tablón ; cuerpos, miradas, alientos, dibujando triángulos que amenazan con romper la posibilidad de una armonía.

Talita había sacado el paquete del bolsillo de la salida de baño y lo balanceaba de atrás adelante. El puente empezó a vibrar, y Traveler y Oliveira lo sujetaron con todas sus fuerzas. Cansada de balancear el paquete, Talita empezó a revolver el brazo, sujetándose con la otra mano. [...] El puente se aquietaba poco a poco. Talita se sujetó con las dos manos y agachó la cabeza. Oliveira no veía más que el sombrero, y el pelo de Talita derramado sobre los hombros. Levantó los ojos y miró a Traveler. [...] «Por fin», pensó Talita, mirando los adoquines, las veredas. «Cualquier cosa es mejor que estar así, entre las dos ventanas.» [...] —Podés hacer dos cosas —dijo Traveler—. Seguir adelante, que es más fácil, y entrar por lo de Oliveira, o retroceder, que es más difícil, y ahorrarte las escaleras y el cruce de la calle. [...] Oliveira se echó de bruces en la ventana, y le tendió el brazo. Talita no tenía más que avanzar medio metro para tocar su mano. [...] Pero Talita se había enderezado lentamente, y apoyándose en las dos manos trasladó su trasero veinte centímetros más atrás. Otro apoyo, y otros veinte centímetros. Oliveira, siempre con la mano tendida, parecía el pasajero de un barco que empieza a alejarse lentamente del muelle. Traveler estiró los brazos y calzó las manos en las axilas de Talita. Ella se quedó inmóvil, y después echó la cabeza hacia atrás con un movimiento tan brusco que el sombrero cayó planeando hasta la vereda. [...] Talita había cerrado los ojos y se dejaba sostener, arrancar del tablón, meter a empujones por la ventana. Sintió la boca de Traveler pegada en su nuca, la respiración caliente y rápida. —Volviste —murmuró Traveler—. Volviste, volviste. —Sí —dijo Talita, acercándose a la cama—. ¿Cómo no iba a volver? Le tiré el maldito paquete y volví, le tiré el Paquete y volví, le... Traveler se sentó al borde de la cama. Pensaba en el arcoiris entre los dedos esas cosas que se le ocurrían a Oliveira. Talita resbaló a su lado y empezó a llorar en silencio.

24. ¿Biografemas, reminiscencias *terre à terre* de una crisis personal?: «Lamento sus problemas personales. Yo los tuve (se ve en *Rayuela*) pero ahora soy muy feliz con mi mujer.» (Carta a Gregory Rabassa del 3 de

febrero de 1965. C/3, 51) Pero llevándonos mucho más allá de la banalidad de la escritura « biográfica », más allá de los análisis psicológicos. La vida como impulso, nada más, ... ni menos. *Rayuela*, pulso e impulso. Un tablón-puente-alegato contra la razón y la sensatez. Exhibición de la insensatez de la incomunicación. «Empresa [que es] base lúdica de la novela» (Berg, 1986).

25. Los juegos, los azares nuevos paliativos al desencuentro. *Rayuela* es espacio lúdico: juego, azares, errancias, donde lo que está en juego es el yo que juega. Que juega como quien lucha contra un absurdo post-bomba atómica, sinrazón de la vida (in)humana, inventándole otros absurdos: «Je me suis souvent mis dans cet état d'absurde impossible pour essayer de faire naître en moi de la pensée.» (Artaud, *Le Pèse nerfs*, 1925). El cielo de la rayuela como una búsqueda de absoluto por el absurdo, manotadas desesperadas para espantar al *homo sapiens* y conjurar quizás al *ludens* en una misma ceremonia improvisada:

toda la obra de Cortázar es un esfuerzo por trascender ese homo sapiens [...] ir más allá del criterio griego de verdad y error, de la lógica aristotélica y de las categorías kantianas, más allá de la gran máscara podrida de occidente [...] el *homo ludens*, ser irracional por excelencia, busca en el juego un reino perdido, un puente hacia ese ser que somos pero del cual nos separan los gestos, las conductas intachables y los altos conceptos, un tiempo libre de precisiones y simetrías, una seriedad que no desecha el humor y la alegría (Alazraki, 1983: 223 y 231).

26. Búsqueda *surrealista*, metafísica del «más acá»,

los juegos, el humor blanco y negro, el optimismo de no dejar de perseguir el Absoluto en esta vida, y sobre todo el deseo de transformar la realidad en vez de someterse a ella, acercan a Julio Cortázar a los surrealistas más que a los existencialistas. Su meta no es solamente un cambio social sino también y aún más importante una transformación del hombre ante la realidad (Picon Gardfield, 1975: 86).

27. Búsqueda «humorística», lúcida y subversiva (Alicia Borinski, 1981), solución dialéctica frente a la inautenticidad de la realidad, defensa contra la precariedad de la existencia humana. Forma de liberación del dolor. De burlar las leyes. Actitud de loco, piantado, cronopio:

su ambición es abrir puertas, indicar senderos, combatir en el hombre lo que se resiste a la aventura. Absurda o no la existencia humana debe empecinarse en la lucidez y la creación. Ningún conformismo debe distraernos de la indagación de la popa que dirige el viaje, del enigmático cielo en que culmina nuestra rayuela (García Canclini, 1968).

28. Búsqueda que es itinerario errante hacia un centro-Maga: símbolo de esa comunión que podría poner fin al Gran Absurdo de la existencia (Sosnowski, 1976). Búsqueda de un lenguaje que sea una nueva manera de decir, de contar, de reinventar las palabras del diccionario, darles nueva vida, nueva luz.
29. París es metáfora de esta búsqueda que se dibuja en espiral, recorrido infinito de calles en torno al Sena, movimiento infinito dentro de los límites de París: «En el fondo —dijo Gregorovius, París es una enorme metáfora.» (cap. 26) Y Buenos Aires, «capital del miedo» (cap. 75) ciudad a la que *se vuelve*, no es sino el espejo invertido de una misma búsqueda (con terrorífica sonrisa dentrífica, esta vez): «Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido.» (cap. 40). París-Buenos Aires (En París todo le era Buenos Aires y viceversa, cap. 3), espacios de una misma búsqueda:
- Los dos son mandalas, los dos son puentes, los dos ritos de pasaje entre uno y otro ámbito, entre uno y otro mundo, entre una y otra forma de vida, en el intento de construir signos alusivos de la plenitud y la unidad. [...] Se trata de una busca que es siempre la busca de una escritura que alcance el milagro de la revelación —siempre inminente y siempre diferida, si hemos de creer a Borges— la revelación de una figura (Barrenechea, 1979; 8 y 12).
30. Dos ciudades, París, Buenos Aires y muchos lugares: la calle, los *bistrotts* o cafés, los ríos, los puentes, el metro, el circo, el manicomio. Ciudades-centros como arenas movedizas, bases inestables; los lugares como territorios del desplazamiento, las errancias, la búsqueda y los cuestionamientos. Desencuentros: «Pero ella no estaría ahora en el puente.» (1). El antes y el después, el aquí y el allá, anulándose, deshaciéndose *como una fina lluvia de polillas muertas* en favor de un *ahora* (¿Cuántos «ahora» en *Rayuela*?) que es escritura del instante: el acto mismo de crear, como quien busca. Los lugares o el tiempo como multiplicación caleidoscópica de esa búsqueda. Escritura, interrogación, búsqueda, creación. En la escritura interrogativa, acto generativo, se instala y nos instala *Rayuela*: ¿Encontraría a la Maga?
31. ¿Qué Horacio habla? ¿desde qué lado? ¿Desde qué «ahora»? Tirar la pregunta como quien tira un paraguas a un barranco «de césped mojado». «Terminado. Se acabó. Oh Maga, y no estábamos contentos.» (cap. 1). Hasta ese otro final: «paf se acabó» (cap. 56). Pero no. De ahí al 135 y vuelta otra vez. Por eso, un *Libro que no tiene potencialmente fin* a imagen y

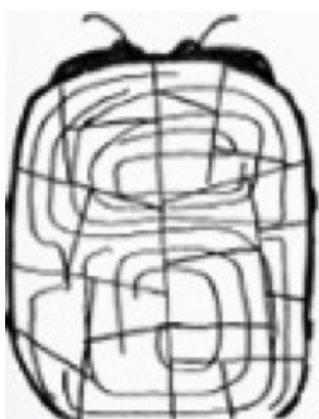
semenjanza de una búsqueda escritural, instancia de la pregunta, que sería *una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral* (Cortázar, 1970 ; OC/VI ; 411).

32. Escritura, entonces, primordial. Escribir como intento de volver a un tiempo mítico, con *Rayuela* asistimos a una vivencia del ser, a la operación de *una araña tejiendo su tela*⁴:

Tenés muchísima razón al definir el mito como una condensación instantánea de un proceso que en otro plano supone millones de años; eso explicaría su enorme fuerza, su eficacia en las zonas profundas. Y es además la negación del tiempo como fatalidad histórica o causal. Precisamente, con referencia a la causalidad, siempre he sentido que eso que llaman el instinto de los animales, y que sigue siendo totalmente inexplicable en términos causales, se relaciona de alguna manera con el mito en la medida en que sólo renunciando a las categorías del entendimiento es posible aprehender su esencia, confusa y penosamente, y entrever que esa esencia, el ser de los metafísicos, no nos será jamás revelada si no abolimos físicamente el tiempo. Porque una cosa es postular que el ser es intemporal, como en Parménides y otra cosa es *vivir el ser a través de la operación de una araña haciendo su tela*. Con la araña o por ella, se está por un instante en la dimensión del ser y se mide el horror de seguir, antes y después prisionero del tiempo donde nace también prisionera la inteligencia y casi toda la sensibilidad. (Carta a Francisco Porrúa del 5 de marzo de 1966, C/2; 997-998).

- 4 Recordemos que el capítulo inicial en la génesis de *Rayuela* y nunca incluido en la edición final se identifica con el de «la araña». Publicado en *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre de 1973), 387-398. De este capítulo dice Ana María Barrenechea a propósito del autor: «Según sus testimonios el núcleo de "la araña" participa del erotismo y de la muerte. Eros y Thanatos. La tela es trampa, red que envuelve a la víctima pero también establece con sus hilos fijados desde un punto del cuerpo femenino a la periferia del espacio-habitación que lo contiene, una estrella de conexiones que se acerca al concepto fundamental de figura en Cortázar. El laberinto de esos hilos es también un mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al centro [...] "La araña" desde que empieza a gestarse la novela encierra en sí todo lo que va a desplegarse en ella: Eros-Thanatos, erotismo-escritura, erotismo-escritura-Mandala, busca de un centro, impulso de trascendencia, pasaje (desorden), caos-cosmos (figura), desintegración-unidad.» Esto es, la imagen simbólica de la rayuela misma como tela de araña.

33.



Julio Cortázar, dibujo en carta a Paul Blackburn del 14 de Diciembre de 1965

Autor inventando un mundo, haciéndose, a imagen de su personaje, «la araña yendo de un lado al otro con los hilos» (cap. 56). Tejiendo un *ahora* perpetuo, como quien busca destruir los pilares de la sintaxis narrativa: el tiempo-cronología, la teleología, historia que avanza hacia un fin, el espacio-referencia, el personaje-héroe, en favor del movimiento, en favor de una sintaxis del ser (el autor, el lector, la novela misma) en perpetua creación de sí por la escritura.

34. Ni idealista ni escéptica, la respuesta a la búsqueda no se encuentra en el final sino en el movimiento. No hay Ítaca sino viaje. La verdad es invención, es construcción y no resultado. «Entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia» (*La Vuelta*, 21), por esta dinámica del ser, la novela se vuelve, ella misma, ese «sujeto ucrónico» (Lobo, 2018), que, como el ser del poeta, existe en la medida en que deviene ; permanece, a la vez que se transforma; es, porque puede transformarse en (y por y a través de) la creación:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla (cap. 71).

2. Cortázar, sus brújulas. «*Rayuela* en el circuito de los textos ajenos»

«Las estrellas no saben que forman las constelaciones que nosotros vemos»

Julio Cortázar citando a Jean Cocteau
(Carta a Graciela de Sola del 23 de abril de 1964, C/2 1041)

35. Entre el acá y el allá, la exploración de otros lados hace estallar la circularidad, el orden perfecto, cerrado, orientando nuestra mirada hacia otro orden posible. El orden de la fábula cede en favor de un desorden que es búsqueda de un orden diferente para la sintaxis que Cortázar quiere inventar. Para la generación de esa *figura* que será la sintaxis de su texto, el autor va a congrega a otros nombres:

Cortázar lee, Cortázar escribe *Rayuela*, Cortázar escribe sus comentarios de lectura en el Cuaderno, Cortázar lee *Rayuela*, Cortázar lee otros textos, Cortázar copia esos textos en el Cuaderno, Cortázar escribe *Rayuela*, Cortázar lee *Rayuela*, Cortázar repasa su escritura de la lectura en el Cuaderno, Cortázar vuelve a escribir *Rayuela*... (Sarlo, 1985; 952).

36. Beatriz Sarlo (1985) rastrea el *Cuaderno de Bitácora* de *Rayuela*⁵ como una suerte de *text in progress*, una máquina de escribir y leer *Rayuela* y nos habla de cómo y por qué se incorpora Morelli a la aventura. Cortázar, «crítico de Cortázar» (940), explica Sarlo, discurre sobre el tipo de novela que está escribiendo y de cómo lograrla, a la vez que deposita «citas, reflexiones, nombres, sueños, mapas, itinerarios, planos», materiales que se convertirán en los capítulos imprescindibles de la novela, completando un ciclo de apropiación iniciado en la lectura misma:

5 Ana María Barrenechea había recibido en 1963 de manos del autor un cuaderno cuyo estudio se convertirá en una de las lecturas fundadoras de *Rayuela*. En carta de agosto de 1963, Cortázar le dice a la crítica: «Mi querida Anita: Te prometí este cuaderno de trabajo y aquí te lo lleva Eduardo [Jonquières]. No vale nada, pero me gusta pensar que lo vas a guardar vos, que tan cerca has estado siempre de mis libros y de mi afecto.» (C/3, 865). El estudio será íntegramente publicado por Sudamericana en 1983. Se encuentra conservado en la Colección del Tesoro de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Sarlo, que escribe su artículo a propósito de la salida del estudio de Barrenechea, hace también referencia a un primer artículo de su colega titulado «*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero» aparecido en 1964, en el número 288 de *Sur*.

Como Menard, Cortázar vuelve a escribir los párrafos de Eliade, de Venturi, de Eckhardt o de Anais Nin. Con la propia letra, esos enunciados ajenos comienzan a cambiar de dueño. Su pasaje por las páginas del *Cuaderno* es un proceso de apropiación que los prepara para la relación intertextual. Esto es: para cambiar de dueño. Al transcribirlos con su letra, Cortázar los incluye en un ciclo de metabolización (941).

37. Es esta metabolización la que hará necesaria la inclusión de un personaje que, tras un «largo proceso de emergencia», hará nacer a Morelli:

Morelli es más bien un producto de las citas que se van acumulando [...] Morelli es un lugar de cruce de citas, un lugar necesario para anclar enunciados que, en el proceso de escritura, Cortázar no destina a otros personajes. Las citas del *Cuaderno* informan que la hipótesis Morelli es necesaria para la construcción de la novela. Morelli emerge como lugar porque Oliveira no puede ser el portador de todas las citas, que tampoco pueden ser todas atribuidas a Ossip o a Ronald (proyecto que Cortázar, en el *Cuaderno*, adopta fugazmente: constituir a Ronald como el personaje erudito e hipercultural). La emergencia tardía de Morelli en el *Cuaderno* tiene que ver con el lugar que algunas preocupaciones centrales de Cortázar van tomando en la versión de la novela que no conocemos sino a través de la lectura del *Cuaderno*. Si tuviera que definir la preocupación central del *Cuaderno*, diría que es también una de las preocupaciones centrales de *Rayuela*. Su enunciado puede tomar la forma de una convicción: todavía se puede hacer algo con la literatura, en la medida en que la productividad literaria se traduzca en productividad vital (943).

38. En este paso de la literatura a la vida, continúa Sarlo, la constitución de un orden es esencial:

¿Cómo disponer el texto? El ordenamiento tiene un significado, según el *Cuaderno*, que no es solamente narrativo. En los itinerarios se juega la inclusión o la exclusión del mundo donde la escritura intenta penetrar y donde, se confía, podrá penetrar la lectura. [...] Evidentemente Cortázar está asaltado por la obsesión de que en el orden se juega uno de los destinos de su novela.

39. Morelli, como una especie de Macedonio [Fernández]⁶ (945), funciona así en tanto «estrategia para hacer ingresar enunciados ajenos que legitimen o confirmen la problemática de la novela» y la aparición de las citas en el orden del tablero de dirección resulta así, una manera de interrumpir el «permanente del fluir de la intriga», desplazando definitivamente el orden de la fábula hacia otro orden: el de la novela tranfomándose, proponiendo un « nuevo pacto ».

6 En el sentido en que Macedonio Fernández dilata la lectura de la novela con la inclusión de prólogos o digresiones metaliterarias, por ejemplo, que se transforman finalmente en el núcleo de la obra misma obstaculizando finalmente la entrada a una «fábula» que resulta innecesaria porque la novela está escrita en «otro lado», en el lado de la escritura misma. Cfr.: *Museo de la novela de la eterna*, Edición crítica a cargo de Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Madrid: Colección Archivos, 1993.

El orden del Tablero es un orden de lectura, pero al alterar la costumbre de que el orden de lectura sea el orden de presentación de los capítulos en el libro como forma material, Cortázar ponía en discusión, por la mera presencia si se quiere autoritaria del Tablero, la idea de que el único orden posible es el orden material de las páginas encuadernadas. En este sentido, es claro que proponía un nuevo pacto (950).

40. Por eso también en el *logbook* quiere renunciar al nombre «novela» proponiendo nuevos nombres: «Texto, libro, mandala, rayuela, almanaque: de lo que se trata en el *Cuaderno* es de evitar el nombre, que instalaría el pacto habitual de lectura» (951).
41. Así la incursión de Morelli –y con él de las citas, los capítulos prescindibles y del orden impuesto por el Tablero de dirección, funciona como una estrategia de legitimación de un discurso, una manera de desplazar el interés de la fábula hacia «otros lados», una forma de establecer un nuevo pacto de lectura.
42. Morelli –su lado «Bouvard et Pécuchet» (cap. 66)–

Morelli había pensado una lista de *acknowledgments* que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes (cap. 60, destacado nuestro).

es imagen de un Cortázar, lector que escribe, que se apropia el texto de los otros y les concede, celebrándolos *agradecido*, un lugar en la escritura semejante al que ocupan en una biblioteca que alimenta y le alimenta desde siempre. Desde ese «librito» que cambiaría el rumbo de su existencia. Libro fundador, sin duda, inspiración para futuros almanaques:

Un día, caminando por el centro de Buenos Aires, entré en una librería y vi un libro de un tal Jean Cocteau, que se llamaba *Opio* y se titulaba *Diario de una desintoxicación*. Estaba traducido por Julio Gómez de la Serna y prologado por Ramón. Un prólogo magnífico como casi todos los prólogos de Ramón. Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno... Porque en ese libro, que es un diario de apuntes, Cocteau habla de todo. Habla de Picasso, habla del surrealismo, del cubismo, habla de Raymond Roussel, habla de Buñuel, habla de cine, hace dibu-

jos. Es una especie de fantasmagoría maravillosa en doscientas páginas de todo un mundo que a mí se me había escapado totalmente. En cada página había una especie de revelación, aparecía "El acorazado Potemkin", aparecía Rilke y así sucesivamente. Ese libro, que yo guardo –es uno de los libros que me traje a París porque fue un fetiche– me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones (Prego, 1997; 67)

43. Cortázar lector que escribe, inventa un mundo desde una biblioteca vital que le sirve de (nuevo) impulso. Acumulación de querencias, de tradiciones, a la manera también de un Gide que se exclama «*Toutes choses sont dites déjà, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer*» (Cita Cortázar a Gide en carta a Ana María Barrenchea del 19 de abril de 1964, C/2, 1034). *Enciclopedia-bazar* (Romeu, 2019, 131): Mallarmé o Poe, Arlt o Macedonio, Neruda o el tango, Jung o Ferlinghetti. Una nueva forma de re-escritura, Ménard «moderno» inventando «redes laberínticas» en arquitecturas textuales (Lafon, 1990), ecos, espejos. Brújulas.
44. Morelli, al fin, es también el subterfugio por el que Cortázar pone en escena la desintegración de la narración, ese perpetuo y progresivo socavamiento rupturista de un orden para llevar la novela hacia otro más abierto, más contundentemente *poesía*. «Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza» (cap. 94).
45. Ese orden, que es podredumbre creativa (hundirse en el barro para levantarse renovado) es desde donde podemos estudiar su *espiral del desorden* planteando, como hiciéramos en otra ocasión⁷, el uso de la cita como una forma de *collage*, que, a la manera de un Picasso, irrumpen en el «cuadro», llenándolo del sentido de la transgresión o, mejor, de la plenitud de un no-sentido y sus potencias de transformación por el asombro.
46. Cita-*collage*, llena de sentidos y evocaciones, llena de emociones y misterios, llena finalmente de significación virtual⁸: ventana que nos instala en un nuevo flujo. La cita vale no tanto como referencia (de una realidad

7 En un artículo pendiente de publicación y que sintetizamos en las líneas que siguen, titulado «Cortázar/Godard: la cita como *collage*. Correspondencias sugerentes entre dos narrativas del desorden.» y que fue presentado en forma de comunicación en el Coloquio internacional: «Convergencias de las artes en España, Portugal y Latinoamérica (siglos XIX, XX y XXI)» (2017).

8 Significación en el sentido que define el término Jakobson (1976; 21) a propósito de la repetición del «nevermore» en «El cuervo» de E.P. Poe «*riche en ce qu'il révèle, il est plus riche encore en ce qu'il dissimule, riche en significations virtuelles, en diverses significations particulières suggérées par le contexte de l'interlocution ou par toute la situation.*»

empírica, incluso metaliteraria, reescritura) sino, sobre todo, como potenciador de significaciones virtuales (instaurando así un nuevo pacto, una nueva forma de *mimesis*). La cita se transforma así en instrumento expresivo estructurante, multiplicador de sentidos. Cortázar introduce un desorden para (re)inventar la narrativa, (re)inventando nuevas maneras de leerla. Interpelándonos no ya desde el plano sintagmático o desde el sentido de la imbricación de la cita en la diégesis, en ningún caso desde la mera demostración erudita, sino desde un plano paradigmático, gracias a todo aquello que, como en la poesía, sugieren las voces de lo nombrado.

47. Su sintaxis se pudre, renunciando a la linearidad, contaminándose con los modos de la poesía (de la música, de la pintura, la fotografía, el cine), abriéndonos a la lectura poética, evocadora, llevándonos al terreno de lo sensible, arrastrándonos en el flujo del torbellino en el que giran la vida y el arte. Si la sintaxis es a la novela lo que la rima al poema, si la poesía encuentra su libertad liberándose del yugo de la rima (o de la rima como yugo) en favor del ritmo, del color de las palabras, Cortázar busca con la cita-*collage*, cita-ventana, a la manera de un Picasso, romper el orden de la sintaxis para devolverle a su prosa la vida.

48.



Intervención de Paul Bury sobre una fotografía de Cortázar. Idea de Silva y Alechinsky. Aparece originalmente en *Ultimo Round* y en *Cortázar de la A a la Z* (p.72)

49. Doble espiral de lo propio y lo ajeno. Espiral encarnada, espiral de sentidos, *Rayuela* es tentativa, pregunta, búsqueda, ventana. *Rayuela* es muchos libros. Idas que son vueltas. Pulso, impulso. Creación, reinvención. Atracción y rechazo («Punch and Judy» cap. 6). Cuerpo a cuerpo del amor como de la escritura. Exploración de territorios. Contacto renovado de una

erótica de la palabra que busca finalmente –desesperadamente, tal vez– resucitarla:

Cada momento de su cuerpo frente a un desencuentro delicioso, [...] hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez, que el código no ha sido estatuido, que las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán diferentes, responderán a otra cosa. [...] todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora, [...] y en un momento donde antes había como cólera y angustia es ahora el juego puro, el retozo increíble, o al revés, a la hora en que antes se caía en el sueño, el balbuceo de dulces cosas tontas, ahora hay una tensión, algo incomunicado pero presente que exige incorporarse, algo como una rabia insaciable. Sólo el placer en su ale-tazo último es el mismo; antes y después el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por labio, sombra por sombra (*Rayuela*, cap. 92).

Bibliographie

ALAZRAKI Jaime, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Editorial Gredos, 1983.

BARRENECHEA Ana María, «La génesis del texto: Rayuela y su cuaderno de bitácora», *Inti: Revista de literatura hispánica*, No. 10, Otoño-Primavera 1979. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/11>

BERNÁRDEZ Aurora y ÁLVAREZ GARRIGA Carles, *Cortázar de la A a la Z. Un álbum fotográfico*, Madrid, Alfaguara, 2014.

BORINSKI Alicia, «Macedonio y el humor de Julio Cortázar», in Lastra, Pedro, *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981.

BRUNO BERG Walter, «Juegos, dobles y puentes (anotaciones al cap.41 de Rayuela)», in Coloquio Internacional « Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar », Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986. p. 263-273.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, ed. Nova, 1968.

CORTÁZAR Julio, *Cartas completas* (4 volúmenes), Alfaguara, Madrid, 2012. (Abreviado C/ seguido del número del volumen).

O. LOBO, « Rastreos por la doble espiral de *Rayuela*... »

_____, «Teoría del túnel» (1947), in Yurkievich, Saúl (ed.), *Obra crítica/1*, Barcelona, Alfaguara, 1994.

_____, (1963) *Rayuela*, México, Alfaguara, 2017.

_____, (1967) *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 2013 (Abreviado : *La vuelta*).

_____, «Literatura en la revolución y revolución en la literatura» (1970) in Yurkievich, Saúl y Archieri, Gladis (ed), *Obra crítica, Obras Completas*, volumen VI, 2006 (Abreviado : OC/VI).

DELEUZE Gilles et Guattari Felix, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

GENOVER Kathleen, *Claves de una novelística existencial (En Rayuela de Julio Cortázar)*, Madrid, Playor, Colección Scholar, 1973.

JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et les sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

LAFON Michel, *Borgès ou la réécriture*, Paris, Sueil, 1990.

LOBO Olga, «Fundamentos filosóficos y poéticos del sujeto ucrónico en la obra de Julio Cortázar», in Aragués, Juan Manuel, Capmartin, Thiery, Nadia, Mékouar-Hertzberg et Saldaña, Alfredo (éds.), *Le sujet en question. Ce qu'en pensent la littérature et la philosophie*, Peter Lang, Berne, 2018, 41-60.

_____, «Cortázar/Godard: la cita como collage. Correspondencias sugerentes entre dos narrativas del desorden». Comunicación para el coloquio «Convergencias de las artes en España, Portugal y Latinoamérica (siglos XIX, XX y XXI)». Universidades organizadoras: Universidad de Alcalá de Henares, Université d'Artois, Université Bordeaux Montaigne y Université de Lyon 2. Octubre 2017. En prensa.

PICÓN GARFIELD Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.

O. LOBO, « Rastreos por la doble espiral de *Rayuela*... »

PREGO GADEA Omar, *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

SARLO Beatriz «Releer *Rayuela* desde el Cuaderno de Bitácora», Vol. LI, Núm. 132-133, Julio-Diciembre 1985, 939-952. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/171>

SICARD Alain, «Cortázar 68, un modelo para armar». Conferencia inaugural del congreso 68 en las Américas y el Caribe los 15, 16, 17 de octubre de 2018 en la Universidad de Poitiers.

SOSNOWSKI Saúl, *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ed. Noé, 1973.