

Poética de la imagen en Buenos Aires: el espacio narrativo de Julio Cortázar para una Antropofanía en *Rayuela*

Poetry of the image in Buenos Aires: the narrative space of Julio Cortázar for Anthropophania in *Rayuela*

María Cristina Preciado Núñez

Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

maria_cristinapreciado@hotmail.com

Recibido: 28/03/2017

Revisado: 04/04/2017

Aprobado: 16/05/2017

RESUMEN

El presente estudio plantea el problema de una de las recurrencias endémicas de la crítica literaria sobre la obra de Julio Cortázar y que consiste en una lectura arbitraria que se hace de *Rayuela*: mediante una revisión transversal evidencio cómo incluso la crítica más notable o escritores de renombre no sólo restringen su análisis a la parte de París — es decir, a la parte de *Rayuela* que corresponde a los capítulos agrupados en “Del lado de acá” —, sino que menoscaban la parte de Buenos Aires y degradan a su personajes.

En esta investigación Cortázar tiene la última palabra: todas las argumentaciones aquí dichas, se sostienen en el minucioso marco conceptual que Julio Cortázar trazó a lo largo de su obra, y en específico en *Rayuela*. Así pues, propongo cuatro argumentos que pueden re-situar la preeminencia del lado de Buenos Aires en el cuerpo integral de *Rayuela*, aunque tampoco implica que sea en detrimento de la parte de París. Todo lo contrario, mi intención es mostrar cómo Cortázar fundamenta la base de todo el edificio de *Rayuela* en estas dos partes espacio-temporales y además, sobre la base de partes sueltas, que es la naturaleza elemental de los capítulos de *Rayuela*.

Palabras clave: Poética de la imagen. *Rayuela*. Julio Cortázar. Antropofanía.

ABSTRACT

This research raises the issue of one of the endemic recurrences of the Literary Criticism about Julio Cortázar's work, which is an arbitrary interpretation of *Rayuela* (Hopscotch): Through a transversal revision, I show how even the most outstanding critic or renown

authors not only keep their analysis in the bound of Paris – that is to say, they not only emphasize the part of *Rayuela* that corresponds to the chapters grouped under the “Del lado de acá” section- but also they undermine the part about Buenos Aires and demean its characters.

In the current paper, Cortázar has the last word: every argument established stands on the conceptual framework traced by Julio Cortázar himself through his own work, specifically in *Rayuela*. That said, I bring forward four arguments that could restore the pre-eminence of the Buenos Aires side of *Rayuela*'s whole body, although it does not mean that it is to the detriment of Paris side: my purpose is to show how Cortázar set up the bases of the whole building that is *Rayuela* in these two space- time places, and in addition on all the other loose parts, which is the indeed nature of all *Rayuela*'s chapters.

Keywords: Poetry of the image. *Rayuela*. Julio Cortázar. *Anthropophania*.

El presente estudio realiza una revisión transversal por la edición anotada, o por las compilaciones de la obra completa de Cortázar y por la edición crítica de *Rayuela* que evidencia cómo incluso la crítica más notable o escritores de renombre no sólo restringen su análisis a la parte de París —es decir, a la parte de *Rayuela* que corresponde a los capítulos agrupados en *Del lado de acá*—, sino que menoscaban la parte de Buenos Aires y degradan a sus personajes. Sea dicho de paso que el presente estudio se basa en la poética de Cortázar: todas las argumentaciones aquí dichas, se sostienen en el minucioso marco conceptual que Julio Cortázar trazó a lo largo de su obra, y en específico en *Rayuela*.

La exposición de cuatro argumentos que propongo, se sostiene en un itinerario transversal por la poética de Cortázar y muestra algunas de sus nociones elementales como *antropofanía*, que emplea en *Rayuela*, y que tiene su antecedente inmediato en la noción de *poética existencial* en su *Teoría del túnel*: Cortázar busca poner en crisis la validez de la literatura como modo verbal del ser del hombre. En suma, la *poética existencial* de Cortázar es precisamente una antropofanía porque sitúa su *condición humana* con la de *artista*, y por ende, está inmanente en su escritura.

Así pues, en *Rayuela*, edición anotada de Andrés Amorós para Ediciones Cátedra, al texto lo acompañan fotografías intercaladas —sólo de París— en las que al pie de la imagen —gesto habitual de Ediciones Cátedra— se reproduce un fragmento de la obra que indica ilustrativamente el pasaje que representa. Incluso esta edición adjunta en las páginas finales y a color un mapa en el

que se anota: “El París de *Rayuela*” (Amorós: 2008, p. 90). Al respecto Amorós comenta: “*se puede argumentar que toda esa información es innecesaria [...] que las calles de Rayuela, por ejemplo, no son las calles de París [...]. Bueno, yo no creo eso*” (Amorós: 2008, p. 90). Sin embargo hay que decir que Amorós aclara las intenciones didácticas de la edición, ya que “*ha pensado en el lector medio de esta colección*” (Amorós: 2008, p. 91). Amorós destaca que el valor principal de las referencias culturales de esta edición anotada, evidencian el dominio natural con el que Cortázar discurre en estos territorios, y muestra a la vez su *espíritu universal* (Cortázar: 2002, pp. 1054-1055)¹ o lo que Cortázar también denomina su *derecho a ser cosmopolita* (Cortázar: 2002, p. 1055). Destaco pues el caso del París de *Rayuela* en la edición de Amorós sin restarle el mérito de que “*esta edición de Rayuela fue la primera que incorporó la obra a una colección de clásicos*” (Amorós: 2008, p. 89).

Por su parte en la *Nota a esta edición de Rayuela* (2004 a) de Círculo de Lectores/ Galaxia Gutemberg, Saúl Yurkievich efectúa una singular clasificación de la obra novelística de Cortázar distinguiendo un *ciclo novelesco* (Yurkievich: 2004 b, p. 31) compuesto por el dúo de dos locativos ambientales (Yurkievich: 2004 b, p. 31)²: *las tres novelas de París*³ y *las tres novelas de Buenos Aires*⁴ clasificación que, me parece bastante ambigua y que explico mediante distintos fundamentos.

Este *distingo de localización y ambientación* (Yurkievich: 2004 b, p. 31) Yurkievich lo basa en que Cortázar escribió las tres primeras novelas en la Argentina y por tanto, antes de que Cortázar fijara en 1951 su residencia definitivamente en París. Sin embargo una clasificación así no funciona

¹ En carta a Gregory Rabassa referente a la acogida, por parte de la crítica, que tiene *Rayuela* —en su versión en inglés, *Hopscotch*— en USA Cortázar le comenta: *Pero hay algo en ese libro que no coincide con la weltanschauung de los intelectuales americanos; les molesta su metafísica, y toman por exhibicionismo mis experiencias técnicas que son más serias de lo que suponen. ¿Sabes una cosa? A los críticos americanos les molesta que un argentino o un mexicano tenga espíritu universal, europeo, en vez de escribir sobre ranchitos, capulí, tequila o gauchos tristes; hay varios que lo dan a entender claramente. O sea que un argentino no tiene derecho a ser cosmopolita. ¿Pero qué hubieran dado Hemingway, Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, tantos otros americanos, sin la experiencia europea? No se les ha ocurrido pensarlo cuando me acusan de ser un playboy de la literatura afrancesada. En fin, que se vayan al carajo, no es para ellos que yo escribo.*

² *La publicación póstuma de Divertimento y El examen, hasta entonces inéditas, nos permitió completar la producción novelesca de Cortázar y vislumbrar ese distingo de localización y ambientación entre las tres novelas de Buenos Aires [...] y simétricamente, las tres parisinas.*

³ A saber: *Rayuela*, *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*.

⁴ A saber: *Divertimento*, *El examen* y *Los premios*.

del todo cuando precisamente es Cortázar el que distingue el origen de la escritura de *Los premios* (1960) —primera novela que edita Cortázar y única que edita Cortázar en vida de las tres de este primer ciclo novelesco (Yurkievich: 2004 b, p. 31) establecido por Yurkievich— en la *Nota* que la acompaña a modo de colofón. Cortázar hace saber al lector cómo se originó esta novela durante la travesía naval de ida y vuelta a Europa (Cortázar: 1976, p. 382)⁵. Aunque en *Los premios* la ambientación acontece en Buenos Aires —momentáneamente en la escena del contrapunto en el café London como sitio de partida y de desenlace de la novela— también es Cortázar el que anota: “la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurrirían a bordo de un barco de la Magenta Star” (Cortázar: 1976, p. 383).

Es decir, la escritura de *Los premios* se origina durante una travesía en barco y los acontecimientos narrativos centrales ocurren en ese espacio de *pasaje* (Harss: 1992, pp. 691 y 698) en el que los personajes navegan sin saber siquiera cuál es el destino final del viaje que se han ganado en un sorteo de lotería.

Ahora bien y retomando el criterio de Yurkievich sobre la presencia de Buenos Aires como *ambientación* es innegable que en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950) —las otras dos novelas de este ciclo, que corresponden además a las novelas de publicación póstuma— la presencia porteña se concentra. Si en *Los premios* el azar de un sorteo reúne a esa “gente vulgar, absolutamente vulgar” (Cortázar: 1976, p. 383)⁶ haciendo de ellos verdaderos *caracteres* (Cortázar: 2004, p. 456)⁷, en *Divertimento* y en *El examen* es un conjunto de afinidades lo que los distancia y agrupa, es decir, aquí Cortázar presenta a esos “queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar: 2004, p. 81). Así pues, el lector de *Divertimento* asiste a la vivencia de Buenos Aires, sobre todo, en la

⁵ Esta novela fue comenzada con la esperanza de alzar una especie de biombo que me aislara lo más posible de la afabilidad que aquejaba a los pasajeros de tercera clase del Claude Bernard (ida) y del Conte Grande (vuelta). Como es probable que el lector la escogerá con intenciones análogas, puesto que los libros van siendo el único lugar de la casa donde todavía se puede estar tranquilo, me parece justo señalarle la fraternal coincidencia en el arte de la fuga.

⁶ Me refiero a la reflexión de Dostoievsky que Cortázar elige como epígrafe de *Los premios*.

⁷ Cortázar agrega: *Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus personajes siguen siendo [...] gente de la calle, de la casa, de la alcoba, “caracteres”.*

rabdomancia sobre mapas (Cortázar: 2006, p. 77)⁸ y luego por sus calles cuando Marta e Insecto, narrador de esta novela, emprenden su *andar por Buenos Aires* (Cortázar: 2006, p. 83)⁹ explorando sitios para tratar de resolver el misterio de la casa, hilo narrativo de la obra. Esta rabdomancia condensa los juegos de Persio sobre mapas ferroviarios de *Los premios* y simultáneamente pronostica las figuras de Horacio Oliveira y la Maga, y su *técnica* de encuentros al azar por la calles de París que en el capítulo sexto y en el primero de *Rayuela Oliveira* evoca: “*Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*” (Cortázar: 2004, p. 11). Por su parte, es la presencia ineludible de Buenos Aires y ciertos *episodios* (Cortázar: 2006, p. 13)¹⁰ que anota Cortázar lo que hace que *El examen* por voluntad del autor, aguarde y se publique como obra póstuma.

Existe pues una tendencia endémica aun dentro de la crítica más notable no sólo de restringir su análisis a *la parte de París* —es decir, a la parte de *Rayuela* que corresponde a los capítulos agrupados en *Del lado de acá*—, sino a confinar *la parte de Buenos Aires* —es decir, los capítulos que pertenecen a la segunda parte de *Rayuela* situados en *Del lado de acá*— a un *espacio anodino* (Yurkievich: 2004^a, p. 31), como Saúl Yurkievich lo hace: “*Este Buenos Aires más bien desvahído, chato, feúcho, [...] resulta el espacio débil del malvivir y la degradación*” (Yurkievich: 2004^a, p. 31)¹¹. Este confinamiento en *Del lado de acá* por parte de la crítica tiende a degradar el lado de Buenos Aires y a sus personajes, como Carlos Fuentes tempranamente lo efectúa en 1967:

⁸ Decidimos (con ayuda de la guía Peuser) explorar las zonas que Marta sentía como probables. Le pregunté si creía en la rabdomancia sobre mapas, y por un rato probó ella de experimentar alguna reacción orientadora frente a los distintos sectores de Buenos Aires.

⁹ Insecto agrega en *El examen*: *Todo esto es pura locura, me consta. ¿Pero no es divertido andar por Buenos Aires?*

¹⁰ Cortázar anota: *Escribí El examen a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector. Como la publicación del libro era entonces imposible, sólo lo leyeron algunos amigos. Más adelante y desde muy lejos supe que esos mismos amigos habían creído ver en ciertos episodios una premonición de acontecimientos que ilustraron nuestros anales en 1952 y 1953. No me sentí feliz por haber acertado a esas quinielas necrológicas y edilicias. [...]*

Publico hoy este viejo relato porque irremediabilmente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles.

¹¹ Yurkievich no ejemplifica su argumentación. Y es contrastante, dado que sus descripciones se ajustan más al Capítulo 32 en el que la Maga le escribe una carta a Rocamadour, que en realidad es para que Oliveira la encuentre y la lea: *En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo [...] somos*

Rayuela se inicia bajo los arcos del Sena y culmina sobre unos raquíuticos tablones¹² que unen las ventanas de una pensión en Buenos Aires. La odisea de Oliveira lo lleva de París, el modelo original, a Buenos Aires, la patria falsa. Buenos Aires es la cueva en la que se reflejan las sombras del ser. [...]Oliveira regresa a Buenos Aires para encontrar a Talita, la doble de la Maga parisina perdida¹³. [...] Talita y Traveler, los reflejos degradados de la Maga y Oliveira, ofrecen una vida de remedo. (Fuentes: 1992, p. 704)

Del mismo modo que Carlos Fuentes, Saúl Yurkievich consagra París y menoscaba Buenos Aires:

En contraste, París integra la zona (sagrada). Vertiginosa rayuela, laberinto encantado, ciudad pletórica, sacia el apetito estético y erótico [...] El Buenos Aires de Rayuela, con excepción del circo y del manicomio, se sitúa en interiores mediocres, impone la reclusión, el atrincheramiento, mientras París ofrenda las deambulaciones encantadas por los barrios donde los amantes con bonanza peregrinan. (Yurkievich: 2004a, pp. 31-32)

¿Dónde quedan las conversaciones y caminatas de los tres —Talita, Traveler y Oliveira— por Buenos Aires que narra el capítulo 40 y el capítulo 42, o de Oliveira, de nuevo tan solo, en el capítulo 48; o los juegos del lenguaje (Cortázar: 2004, p. 244)¹⁴, las veladas en el patio de Don Crespo y de la señora Gutusso también en el capítulo 40 y en el capítulo 46; o los ritos y los juegos de equilibrio en que se apuesta el amor de una mujer¹⁵ en el capítulo 41 sobre unos tablones que persisten y de los que da cuenta el capítulo 45 entre otros de la serie de capítulos que componen *el lado de Buenos Aires* y que corresponden a *Del lado de acá*?

muy sucios, todo el mundo es muy sucio y hermoso en París [...]. Nadie se aguanta aquí mucho tiempo, ni siquiera tú y yo [...], es la ley, [...] Rocamadour, y es sucio y amargo... (Cortázar:2004, p. 200)

¹² Fuentes se refiere al capítulo 41 de *Rayuela*. En ninguna de las dos posibilidades de lectura de *Rayuela* “culmina” en este capítulo la obra.

El otro error de interpretación por parte de Carlos Fuentes es el siguiente: *Una “tabla de instrucciones” completa la estructura [...]: la novela puede ser leída una primera vez de corrido, y una segunda vez siguiendo la tabla de instrucciones.*

Es importante confrontar lo que Cortázar escribe a Paco Porrúa sobre este malentendido editorial. (Cortázar: 2002, pp. 748-749)

¹³ A decir verdad la Maga es del Uruguay. Pola es el personaje que encarna a la mujer parisina.

¹⁴ *A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio*, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho.*

*Así se refieren al diccionario. (Cortázar: 2004, p. 244)

¹⁵ Cortázar comenta en sus conversaciones con González Bermejo: *De pronto vi a ese tipo, a ese especie de vago que estaba hablando con uno en la ventana de enfrente y empezaba toda esa extraña ceremonia del tablón, del paquete de yerba, los clavos y la presencia de la mujer —que es una especie de apuesta— y cuando terminé sentí que tenía que irme para atrás [...] y entonces empecé la parte de París.* (Cortázar: 1978 p. 72)

Propongo pues cuatro argumentos que pueden re-situar la preeminencia de *el lado de Buenos Aires* en el cuerpo integral de *Rayuela*, aunque tampoco implica que sea en detrimento de la parte de París. Todo lo contrario, mi intención es mostrar cómo Cortázar fundamenta la *base de todo el edificio* (Cortázar: 1973, p. 398) de *Rayuela* en estas dos partes espacio-temporales¹⁶ y además, *sobre la base de partes sueltas* (Cortázar: 2004, p. 571), que es la naturaleza elemental de los capítulos de *Rayuela*. El primero de mis argumentos se basa en que el origen de la escritura de *Rayuela*, propiamente como novela, comienza en *el lado de Buenos Aires*, cuestión de la que el propio Cortázar sienta el precedente. El segundo se apoya en la *Revisión* integral de *Rayuela* que Cortázar efectúa en la página 132 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* —justo antes de ocuparse de la *ordenación*¹⁷ de los capítulos de *Rayuela*— en donde apunta:

Las primeras partes son <<artista>>. Trop.
Empezar con el lenguaje del final.
Luego una nota de Morelli sobre cómo (Cortázar: 1992, p. 509)

Por el contexto y por su contenido, es probable que Cortázar se refiera a la *Morelliana* del capítulo 112: “*me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué?*” (Cortázar: 2004, p. 497). En este capítulo Morelli reacciona contra el lenguaje “literario”; es quizá en ella y en la *morelliana* del capítulo 94 donde de manera más explícita Morelli expresa el *cómo*: el recurso a la *simplicidad* y a los procesos de *composición*. Cortázar es el primero en tener hacia sí mismo como escritor una

¹⁶ En el entendido que la tercera parte de *Rayuela*, “De todos los lados” aglutina capítulos narrativos de ambos lados, además de *Morellianas* y citas que Cortázar extrajo de periódicos o de autores diversos, en sus conversaciones con González Bermejo, Cortázar comenta: [*Respecto a los capítulos prescindibles*], *ese fue un trabajo paralelo. Cuando interrumpía la parte narrativa [de Rayuela] leía el diario y me encontraba con algo que me llamaba la atención, lo pegaba y lo copiaba, o andando por la calle, en un café se me ocurrían notas que convertía en morellianas.* (Cortázar: 1978 p. 73)

¹⁷ Cortázar anota en su *Cuaderno*: Ordenación*

La división 1-19 es falsa. Tiendo a “separar” las partes, pero a medida que revise habrá que fusionarlas.

| Todo el comienzo + la jazz session: Parte I

| Crével—Trépat + Roc. Morelli-Clocharde: Parte II

| Buenos Aires ----- Parte III

Estructura general (a suprimir la división en 3 partes)**

*los subrayados y líneas son del original.

** en efecto, Cortázar aglutina las partes I y II de esta anotación y así, la tercera parte de *Rayuela* la constituyen los *capítulos prescindibles* que conforman *De otros lados*.

autocrítica tremenda (Cortázar: 1978, p. 27). De ahí que el texto de la solapa¹⁸ de *Rayuela* señale: “Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con las armas de una autocrítica incesante” (Cortázar: 1963).

El tercero de mis argumentos sostiene en que en el ensayo “*Del sentimiento de no estar del todo*”, Cortázar no sólo responde a la recepción crítica de *Rayuela*, sino que explicita cómo *la justificación del libro* (Cortázar: 1986, p. 26) no se encuentra precisamente en los episodios que la crítica tiende a elogiar y que son episodios de la parte de París. Aunque en la página 107 del *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Cortázar anota lo que sigue: *una antropofanía, por fin...* (Cortázar: 1992 p. 497) —después de haber mencionado los pasajes de Berthe Trépat y Rocamadour, que son parte de París—, Cortázar considera estos pasajes como una vía posible y los cuestiona cuestionándose¹⁹. Por contraste, en las páginas siguientes del *Cuaderno* que atañen a los capítulos del manicomio agrega en la página 112:

Mandala

No me puedo salvar (?)²⁰ solo

No me puedo salvar sin que se salven los otros. (Cortázar: 1992, p. 499)

En todo caso, si una *antropofanía* ocurre plenamente en *Rayuela* es *Del lado de acá* y concierne —a Oliveira, a Traveler y a Talita— a los tres:

Vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura.
Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento

¹⁸ En la primera edición de 1963, el libro contaba con solapas. Respecto al texto que podría aparecer en las mismas Cortázar sugiere a Paco Porrúa los *textos significativos* de algunos capítulos de *Rayuela* que considera que *en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro*. Al final, gradualmente el texto íntegro es redactado por Cortázar mismo. De ahí el valor del texto. (Cortázar: 2000, p. 466 y pp. 536-537).

Vale anotar que el contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963. Para un mayor refuerzo, confrontar el contenido de las cartas en su lectura.

Cabe señalar que quizá por un criterio de ahorro de la editorial, en ediciones posteriores de Sudamericana, al menos en la *Rayuela* consultada, edición de 1968, a falta de solapas, el texto pasa a la contratapa. (Cortázar: 1968, Texto en contratapa)

¹⁹ En el *Cuaderno de bitácora*, Cortázar anota: *La noche Trépat: era un camino. ¿Hice mal en no seguir? Me vengué en Rocamadour, en la Maga: salud.* (Cortázar: 1992, p. 497).

*El subrayado pertenece al original.

²⁰ En la edición facsimilar de 1983, este signo de interrogación está añadido con una diagonal y al margen. (Cortázar: 1983, p. 234)

de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, [...] no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, [...] de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había... (Cortázar: 2004, pp. 363-364)

Así también, aunque el capítulo 18 prematuramente anuncia esta voluntad por una antropofanía, es el capítulo 36 en el que sucede el primer descenso de Horacio Oliveira a sus infiernos y su consiguiente aproximación a una antropofanía. El segundo descenso será en el capítulo 54 y al lado de Talita. Es decir, en este capítulo 36 Oliveira padece literal y metafísicamente el descenso bajo uno de los puentes del Sena, y a raíz de la aventura al lado de Emmanuèle, la clocharde, Oliveira vivencia la contemplación de la *figura*:

Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio [...]. La gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle [...] y desde ahí empezar a mirar [...], y un día alguien vería la verdadera figura del mundo. (Cortázar: 2004, p. 228)

Pero es el capítulo 18²¹ en donde Horacio Oliveira padece una de las primeras *crisis*²² que le posibilita realmente “*entender: Pureza [...] Entender el puré como una epifanía. Damn the language*”. Entender. “*No entender: entender. [...] No puede ser que estemos aquí para no poder ser*”²³. Ahí también Oliveira se asoma a una *imago mundis* —que en este capítulo 18 encarna un tipo de *mandala*²⁴ dialéctico:

²¹ En este párrafo del capítulo 18 están presentes las imágenes que luego se bifurcan en el recientemente comentado capítulo 36, el del descenso y encarcelamiento de Oliveira al lado de Emmanuèle, la clocharde y además, están presentes algunas de las imágenes del capítulo 54, el del descenso a la morgue al lado de Talita.

²² Así pues, posteriormente en el capítulo 28 acontece la penúltima reunión del Grupo de la Serpiente y el marco de dicho contexto, la noción de *crisis* la encarna Etienne que recién viene de asistir a Guy Monod —ese personaje episódico y suicida de *Rayuela*— y es entonces cuando Etienne recibe la noticia de la muerte de Rocamadour y padece el sentido de la *crisis* y la noción de lo *absurdo* que a lo largo de *Rayuela* plantea Cortázar. (Cortázar: 2004, pp. 170 y 175)

²³ La noción de *entender* es una palabra clave en la poética de Cortázar. Al respecto consultar el capítulo 18 y el 28 de *Rayuela*.

²⁴ La noción de *mandala* y *extrapolación* también son dos nociones clave en la poética de Julio Cortázar. Al respecto consultar el capítulo 18 de *Rayuela* y sus anotaciones en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. (Cortázar: 1992, p. 82 y p. 490).

Horacio resbaló un poco más y vio muy claramente todo lo que quería ver [...] desparramado y receptivo, [...] todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos. (Cortázar: 2004, pp. 83-84)

Ahora bien, para el argumento final y con el fin de terminar esta muestra que intenta restablecer en *Rayuela* la preeminencia del lado de Buenos Aires, —es decir, *Del lado de acá*—, me baso de nuevo en el texto de la solapa de la edición de *Rayuela* de 1963, que como ya he comentado fue redactado por Cortázar o en todo caso, el cuidado hacia el contenido del mismo queda resueltamente expuesto en sus *Cartas a Francisco Porrúa*²⁵.

El párrafo final de la solapa señala:

Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con [...] una ironía que anima a los mismos personajes del libro, de modo que éstos parecen asistir a su propia derrota como a un triunfo secreto.²⁶ [...] Las criaturas se encuentran y desencuentran sin sospechar demasiado que en cada una de las figuras que forma su danza hay un acercamiento a la mutación final: la última casilla del Igdrasil, el centro del mandala. (Cortázar: 1963, Solapa)

Aunque es cierto que los temas del *amor*, de los *celos*, de la *piedad* o de la *lástima* —sobre todo este último que siempre agobia a Oliveira, “*la lástima, ese tema de tesis*” (Cortázar: 2004, p. 202)—, son elementales en el capítulo 93, en el 18, en el 20 y 21, y finalmente en el 23 y en el 28 —todos ellos capítulos que corresponden al lado de París— es innegable que estos temas se resuelven sólo en el lado de Buenos Aires, es decir, cobran su verdadero *sentido* y posibilitan la *antropofanía* que recién he expuesto: de ahí que en el capítulo 54 en el *pasaje* de la morgue al lado de Talita, Oliveira entienda: “*el pasado se invertía, cambiaba de signo*” (Cortázar: 2004, p. 336).

²⁵ Hay que decir que el texto de la solapa que prepara Paco Porrúa, que aquí comenta Cortázar y que aquí mismo adjunta el párrafo que sugiere sustituir, no coincide del todo con la versión final:

Por ejemplo esta frase varía en la solapa, cuestión que a continuación se puede verificar: *Los personajes de Rayuela asisten a su propia derrota con una ironía en que se adivina, quizá, un triunfo secreto.* (Cortázar: 2000, p. 466).

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una errata y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

Para un mayor interés, confrontar el contenido de las cartas en su lectura. (Cortázar: 2000, pp. 536-537).

²⁶ La cita continúa de modo siguiente: *En el vago territorio en que se mueven [los personajes], donde el amor, los celos y la piedad obedecen quizá demoníacamente a un signo contrario, la causalidad psicológica cede desconcertada.*

En suma, las imágenes que Cortázar evoca en el texto final de la solapa, corresponden a la *dramática incongruencia*²⁷ del capítulo 54 —al que cita casi de modo literal— y a las situaciones que acontecen del lado de Buenos Aires y que vivencian los tres: Oliveira, Traveler y Talita.

El capítulo 54 es en el que Horacio confunde desde su ventana a Talita con la Maga cuando ella juega en el patio de la clínica a la rayuela²⁸; también es el capítulo en el que Talita sabe por vez primera de su parecido con la Maga²⁹; ambos tienen el encuentro con López, —el paciente de la clínica con la paloma en la mano— que ha bajado a la morgue a visitar a su amigo recién fallecido; Talita y Oliveira tienen que bajar en el montacargas a revisar y estalla la *crisis* de Oliveira: es propiamente su segundo descenso a sus infiernos³⁰; es el capítulo en el Oliveira reconoce³¹ mediante la *piEDAD* de Talita³², el sentido verdadero de la *piEDAD* o de la *lástima*³³ en sí mismo;

²⁷ Vuelvo a citar la solapa a renglón seguido: *Julio Cortázar lleva a cabo esta excepcional tentativa con las armas de una autocrítica incesante, una dramática incongruencia, una ironía que anima a los mismos personajes del libro, de modo que éstos parecen asistir a su propia derrota como a un triunfo secreto.*

Julio Cortázar. (1963). "Solapa" en: *Rayuela*

²⁸ El capítulo 54 de *Rayuela* anota: *Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche de Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose [...] y que la Maga, porque era la Maga, [...] entraba en la primera casilla.*

Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira en la ventana. (Cortázar: 2004, p. 330).

²⁹ El capítulo 54 de *Rayuela* anota: *"De manera que me parezco a esa otra mujer. [...] La Maga era solo un nombre, y ahora tiene una cara".* (Cortázar: 2004, p. 239 y p. 333).

³⁰ *De golpe, sin saber cómo, se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole de la rayuela, del miedo en el pasillo, del agujero tentador. Entonces (y Talita estaba ahí, cuatro metros, a sus espaldas, esperando) [...] Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar.* (Cortázar: 2004, p. 335).

³¹ *Oliveira comprendió que todo volvía al orden.* (Cortázar: 2004, p. 330).

³² *Estaba viendo con claridad un boulevard bajo la lluvia, pero en vez de ir llevando a alguien del brazo, hablándole con lástima, era a él que lo llevaban, compasivamente le habían dado el brazo [...]. El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando. Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba.* (Cortázar: 2004, p. 336).

Este párrafo del capítulo 54 evoca por contraste y *extrapolación*, el capítulo 23 de la noche al lado de Berthe Trépat.

También el desenlace del capítulo 48 funciona como un preámbulo que se resuelve aquí. (Cortázar: 2004, p. 306).

³³ Cfr. Ernesto González Bermejo. (1978). *Conversaciones con Cortázar*, p. 69.

La noción de *piEDAD* o de la *lástima* es cardinal en el posicionamiento de Horacio Oliveira ante las situaciones que se le presentan: por ejemplo, con la muerte de Rocamadour y la reacción que tiene marchándose; con la ruptura y postrera pérdida de la Maga; en la caminata y conversación imaginaria que tiene con Crevel; en la caminata y conversación que tiene con Berthe Trépat después del concierto de piano; y finalmente, en la decisión que toma y en la renuncia que hace Oliveira en el capítulo final del loquero para recuperar de vuelta *esa armonía insensata* de nuevo de los tres.

Dejo de lado, precisamente el comentario a otros capítulos en donde la *vivencia* de la *piEDAD* hace que Oliveira y Etienne visiten al "viejito" que resulta ser Morelli, entre otras situaciones.

pero sobre todo, es el capítulo en que el lector³⁴ presencia el beso de Oliveira y de Talita. Es precisamente ese pasaje final³⁵ del capítulo 54 el que Cortázar toma casi literalmente para la solapa de *Rayuela*:

Se estaban alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, [...] como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños. [...] Porque lo que empezaba ahí era como la caricia a la paloma. [...] De alguna manera habían ingresado en otra cosa, [...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (Cortázar: 2004, p. 337)

Como ya he señalado, en una carta de la primavera de 1964, Cortázar le comenta a Ana María Barrenechea: *“todo autor lleva consigo una nostalgia secreta: la de escribir la crítica definitiva sobre su propio libro”*³⁶. Me parece que el texto de la solapa de *Rayuela* lo es. De ahí la voluntad en este estudio por volverlo a poner de relieve.

En suma, los cuatro argumentos aquí presentados desean restituir la preeminencia de la parte de Buenos Aires.

Las situaciones aquí compiladas corresponden a los capítulos 21, 23, 28, 33 y 54.

³⁴ *Rayuela, es un texto que vuelve obligadamente cómplice al lector, mediante una materia que parece en gestación continua, que rechaza el orden cerrado de la novela común y busca una apertura: cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.* (Cortázar: 1963, Solapa).

³⁵ En la carta a Paco Porrúa en la que le comenta sus inquietudes hacia la previa presentación de *Rayuela* en un posible boletín de *Sur* y quizá siguiendo el estilo francés de las pre-ediciones, Cortázar le envía un listado de capítulos de *Rayuela* que considera *significativos* [...], y que *podrían servir para dar una idea previa de la obra* [...]: *final del capítulo 54. Capítulo 62. Capítulo 79: el tercer párrafo serviría incluso muy bien para la solapa del libro. Y también habría material aprovechable en los capítulos 95 (nota 1), 97,99, 109, 112 y 116. Creo que en ellos se muestran los diferentes aspectos capitales del libro.* (Cortázar: 2000, p. 466).

*El contexto de los contenidos hace evidente que hay una fe de erratas y la carta que en esta edición de Alfaguara figura fechada el 05 de enero de 1962, es de 1963.

³⁶ De hecho, el elogio en su carta a Barrenechea reside en que Cortázar a continuación le dice: *Pero entonces, [...] un escritor tiene la suerte de que alguien como vos seas él, y lo cure maravillosamente de esa nostalgia.* (Cortázar: 2002, p. 698).

Las consiguientes aseveraciones las hago en el bien entendido de que Julio Cortázar *vivencia*³⁷ y luego premedita la organización tempo-espacial de la escritura de *Rayuela* originariamente en dos *lugares* o en dos *períodos* (Cortázar: 1992, pp. 230, 479, y 498-499)³⁸: la parte de Buenos Aires que corresponde a *Del lado de acá*, y la parte de París que concierne a *Del lado de allá*. Al respecto comenta:

El primer capítulo que escribí fue el del tablón³⁹. En la máquina, la novela empezó ahí, en la parte de Buenos Aires. [...] Y cuando terminé sentí que tenía que irme para atrás, [...] y entonces empecé la parte de París que contenía ya una serie de capítulos cortos, [...] pequeñas descripciones, ambientes, situaciones de París, que se insertaron luego naturalmente en la novela. (González Bermejo: 1978, pp. 71-72)

En la *Nota de presentación del texto* de Cortázar que acompaña en 1973 para la *Revista Iberoamericana* la publicación del *capítulo suprimido de Rayuela*, Cortázar explica:

³⁷ Con referencia al *proceso de trabajo* de *Rayuela* Cortázar responde en las conversaciones con González Bermejo: *Empecé por una especie de obligación de empezar. Al principio fueron papelitos que había ido escribiendo de diferentes modos, en diferentes momentos y después todo se ajustó y se combinó.*

Más adelante Cortázar agrega: *Si alguna cosa no ha respondido a un plan es Rayuela. Los capítulos se fueron acumulando. Cuando volví hacia atrás y comencé a escribir la parte de París hice un primer capítulo narrativo, después algunos capitulitos sueltos [...] y luego un capítulo muy, muy largo donde los personajes se van definiendo. [...]*

A partir de ahí seguí escribiendo narrativamente, con los grandes huecos que hay. (González Bermejo: 1978, pp. 71-72).

³⁸ La noción de *período* aparece en la siguiente anotación:

Ojo!

La escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará, [en el orden corrido] en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta; o sea que es puente entre los dos periodos.

*No creo.**

*El subrayado viene en el original, de hecho la frase: *escena de los hilos* está cerrada en un rectángulo y la frase *No creo*, viene al margen y con otra tinta.

Asimismo, en este apunte Cortázar pronostica la idea del relato “El otro cielo” —un *personaje que está en otro tiempo y espacio y rodeado de otras gentes*— pero en esta anotación, al igual que en la que aparece en la página 108 y 112, la tentativa es en *Rayuela* y también, como en “El otro cielo”, Cortázar proyecta la *tentativa de simultaneizar*, en este caso, la *escena de los hilos*, en París y en Buenos Aires. (Cortázar: 1983, p. 230).

La anterior reflexión de Cortázar aparece en la página 108 del *Cuaderno* original. En ella cuando Cortázar menciona *la escena de los hilos* se refiere al “capítulo suprimido (el 126)” o “la araña”, capítulo inédito hasta 1973 que Cortázar lo da a publicar a la *Revista Iberoamericana* dirigida por Alfredo Roggiano y así celebrar los diez años de *Rayuela*. La situación narrativa de este capítulo Cortázar la sitúa en Buenos Aires. A decir verdad la situación se desarrolla en un espacio neutral de una habitación, pero originariamente, los personajes de este capítulo suprimido eran Talita y Traveler. Y cuando menciona el *manicomio*, se refiere al capítulo 56.

³⁹ Cortázar concede a dos capítulos diferentes —en esta entrevista con González Bermejo, al capítulo 41 y en el prefacio, al capítulo *suprimido*, es decir, al “126” llamado también la “La araña”— el valor de ser los inaugurales de *Rayuela*.

Hubo así como un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler; bruscamente el envión se cortó [...] comprendí que debía dejar todo eso en suspenso, volver atrás en una acción de la que poca idea tenía, y escribir, partiendo de los breves textos mencionados, toda la parte de París.

De ese “lado de allá” salté sin esfuerzo al de “acá”, porque Traveler y Talita se habían quedado como esperando y Oliveira⁴⁰ se reunió llanamente con ellos, tal como se cuenta en el libro. (Cortázar: 1973, p. 387)

En sus conclusiones expuestas en el ensayo *Del sentimiento de no estar del todo* Cortázar anota respecto a ciertos capítulos que se sitúan *Del lado de allá*, es decir, en *la parte de París*:

Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. (Cortázar: 1986, p. 26)

Se deduce nítidamente que el lado de *contranovela* o *antinovela* de *Rayuela* no se puede entender sin su lado de *novela*. Así, en la carta a Paco Porrúa de enero de 1963 le comenta su deseo, intentando aunar ambos conceptos:

Si insisto en esto, Paco, es porque no me gustaría nada que pusieran el acento en el lado “novela” de este libro. Sería un poco estafar al lector. Ya sé que también es una novela y que en fondo, quizá, lo que vale de él es su lado novela. Pero yo lo he escrito a contranovela, y Morelli se encarga de decirlo y darlo a entender muy claramente en los pasajes que te cito más arriba. (Cortázar: 2000, pp. 466-467)

En cuanto a las aproximaciones críticas a *Rayuela* en lo que compete a *Del lado de acá*, —los sucesos narrativos que, en su mayoría, acontecen en Buenos Aires— los estudiosos tienden también a una notable recurrencia concentrándose sólo en el capítulo 41 o “*el que luego se daría en llamar ‘del tablón’*” y en el capítulo 56 o *el capítulo del loquero*.

⁴⁰ En conversación con González Bermejo, Cortázar agrega a esta idea: *Tenía que irme para atrás. Que Oliveira estaba en Buenos Aires pero que antes había vivido en París [...] y entonces empecé la parte de París que contenía ya una serie de capítulos cortos que había escrito sin ninguna intención de novela*. (González Bermejo: 1978, p. 72).

El resto de *situaciones* (Cortázar: 2004, p. 502)⁴¹ y *vivencias* de Talita, Traveler y Oliveira quedan desplazadas por la crítica en la mayoría de sus apreciaciones a meros *divertimentos* o a sucesos narrativos que conducen a los últimos acontecimientos del manicomio: la visión que padece Oliveira mirando desde el ventanal al patio, a la fuente, y a la mujer —Talita o la Maga— que juega la rayuela; el descenso de Oliveira a la morgue al lado de Talita; la habitación atrincherada de Oliveira con rulemanes, palanganas llenas de agua y piolines entrecruzados; el diálogo memorable de Traveler y Oliveira⁴².

Incluso, “*el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio*”⁴³ en cierto tipo de crítico o escritor queda disperso porque meramente su análisis se concentra en la cuestión final que identifican como el desenlace de *Rayuela*: la variada interpretación de si Horacio Oliveira se arrojó o no por la ventana.⁴⁴

⁴¹ En el capítulo 115 de *Rayuela* se señala: *La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas.* (Cortázar: 2004, p. 502).

⁴² Cortázar le comenta a González Bermejo: *Y llega ese diálogo final entre Traveler y Oliveira, tan complicado, tan largo. [...] Es que ahí se tocaba el final. Es muy curioso, mutatis mutandi y sin ninguna tentativa de comparación, pero ese diálogo de Oliveira y Traveler yo lo releí años después para controlar una traducción y, de golpe me acordé de otro diálogo, para mí prodigioso de la literatura, que es el que tienen al final de El idiota de Dostoievski, Miskin y Stravroguin, [...] donde cada uno muestra lo que es. Ni creo que se trate de una influencia, en absoluto; me parece que se trata de un hermoso paralelismo.* (González Bermejo: 1978, pp. 78-79).

⁴³ En “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” Cortázar comenta: *Yo no me había dado cuenta, a casi dos años de trabajo, que el final del libro, la noche de Horacio en el manicomio, se cumplía dentro de un simulacro equivalente al de este primer capítulo.* (Cortázar: 1973, pp. 387-388).

⁴⁴ *En cualquier caso, se muestra a un Oliveira que ya está del otro lado de ese último momento de encuentro y armonía total. [...] De acuerdo con usted: yo nunca he creído que Oliveira se matara. [...] Por lo demás yo tampoco creo que se haya tirado por la ventana. No se tiró en absoluto. Pero entró en una nueva etapa de la que yo podía mostrar sólo esos pequeños pantallazos, porque el libro tenía que terminar alguna vez.* (González Bermejo: 1978, pp. 76-77).

Me parece importante destacar que Jaime Alazraki es uno de los estudiosos de la obra de Cortázar que sí hace de este momento narrativo del capítulo 56 una magnífica reflexión de naturaleza comparativa (entre Medrano, personaje de *Los premios* y Oliveira, personaje de *Rayuela*) identificando ese momento narrativo como *clave* o revelación de *otra cosa*. (Alazraki: 2004, p. LVIII)

Hay que señalar que gran parte del resto de este “Prólogo” de Alazraki está compilado en la edición crítica de *Rayuela* (1992) pero aparece bajo el título de “*Rayuela: Estructura*”. Ahí están presentes los apartados de “Texto y metatexto”, “Estructura aleatoria” y luego —dejando de lado el contenido mayor del apartado—, incluye también “Técnica narrativa al modo Zen”: Alazraki lo retoma a partir de la página xcv hasta la conclusión del estudio, que conforma, originalmente el “Prólogo” que escribió para *Rayuela*, edición de Ayacucho de 1979. (Alazraki: 1992, pp. 629-638).

En suma, *Escribir la imagen* se convierte pues en la *tentativa* de escritura de Cortázar para alcanzar una *narrativa* que condensa la “vivencia” de un “mundo personal” que, mediante el continuo recurso al desplazamiento analógico, muestra que aquello que realmente *cuenta* y que en *Rayuela* se cuenta “quizás sea colectivo, humano y no individual”: de ahí la antropofanía. En Cortázar su reacción contra lo meramente estético se resuelve en una escritura que se sitúa en lo meramente humano.

Referencias

- Alazraki, J. (1992) “*Rayuela: Estructura*” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coord.. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / / United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Col. Archivos, pp. 629-638.
- Amorós, A. (2008). “Introducción” en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra. Edición de Andrés Amorós. pp. 13-107.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (1968). “Nota en contratapa” en: *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (1973) “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). Vol. 39, núm. 84-85, (julio-diciembre 1973). p. 387-398.
- _____. (1976). *Los premios*. Barcelona: sedmay Ediciones.
- Cortázar, J. y Barrenechea, A. M. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana. Edición de Ana María Barrenechea.
- _____. (1986). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo xxi Editores.
- _____. (1990). *El examen*. México: Editorial Alfaguara.
- _____. (1992). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Col. Archivos.
- _____. (2000). *Cartas*. Tomo i. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez.
- _____. (2002). *Cartas*. Tomo ii. México: Editorial Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez.

- _____. (2004 a). *Rayuela*. Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho. Prólogo y cronología de Jaime Alazraki; bibliografía de Gladis Yurkievich y, M. Ruano.
- _____. (2004 b). *Novelas ii. Obras completas*. tomo iii. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri.
- _____. (2006). *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- _____. (2008). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Edición de Andrés Amorós.
- Fuentes, C. (1992) "Rayuela: la novela como caja de Pandora" en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coord. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / / United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Col. Archivos. pp. 703-706.
- González, E (1978). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.
- Harss, L. (1992). "Cortázar (sic.) o la cachetada metafísica" en: Julio Cortázar. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coord. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Col. Archivos. pp. 677-706.
- Yurkievich, S. "Nota a esta edición" en: Julio Cortázar. (2004^a). *Novelas ii. Obras completas*. tomo iii. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Edición de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri. Prólogo de Julio Ortega.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.