

**LOS PRISMAS DE LA FIGURA FEMENINA EN *RAYUELA*:
HACIA UNA POÉTICA MUJER-CIUDAD**

Izara Batres

Universidad Internacional de la Rioja

y Santiago Sevilla-Vallejo

Universidad de Salamanca

*Il se peut que la vie demande à être déchiffrée
comme un cryptogramme.
Breton, Nadja*

Resumen

Rayuela tiene diversos prismas que se pueden sintetizar en dos planos fundamentales de estudio, el metafórico metafísico y el psicológico discursivo. En este trabajo nos hemos propuesto analizar el papel de lo femenino en *Rayuela* desde esta consideración, centrándonos en puntos clave: la mirada surrealista que propicia la unión poética de París y la mujer y que nos lleva al flâneur-perseguidor en Cortázar; la mujer como entidad intercesora, como texto o palimpsesto, código que hay que descifrar; y la mujer como acceso al absoluto, al tiempo sagrado o a la constelación simbólica.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, prismas, mujer, metáfora, discurso.

Abstract

Rayuela has different prisms that can be synthesized in two fundamental levels of study, the metaphysical metaphorical and the discursive psychological. In this work we propose to analyze the role of the feminine in *Rayuela* from this point of view, focusing on key points: the surrealist gaze that fosters the poetic union of Paris and women and that leads us to the flâneur-persecutor in Cortázar; woman as intercessory entity, as text or palimpsest, a code to be deciphered; and the woman as access to the absolute, to the sacred time or to the symbolic constellation.

Keywords: Julio Cortázar, *Hopscotch*, prisms, woman, metaphor, discourse.

Para entender adecuadamente una obra tan compleja y profunda como *Rayuela* es necesario llegar a los fundamentos de los diferentes planos que podemos distinguir en ella, pues, al igual que el París que se presenta en la novela, la propia obra es poliédrica y presenta diferentes prismas. En el presente artículo vamos a sintetizar esos prismas en dos planos fundamentales, dos niveles de estudio: el metafórico metafísico y el psicológico discursivo. Aunque en la obra de Cortázar un plano se imbrica en el otro, los hemos diferenciado en pro de hacer más comprensible el recorrido que seguiremos en este artículo.

Comencemos primero con la perspectiva surrealista poética –no exenta de un influjo existencialista en el que no entraremos para el estudio que nos atañe– de la que parte fundamentalmente *Rayuela*, y sin la que es imposible comprender el simbolismo de la Maga en la obra, así como el contexto simbólico de las demás figuras femeninas. Es necesario, por lo tanto, revisar el concepto de la mujer como entidad intercesora en *Rayuela*, la influencia surrealista en esta concepción transfiguradora en la que la Maga no es solo una mujer, sino una metáfora y una personificación de la ciudad de París y, por ende, de la poesía, la apertura a la surrealidad y la búsqueda del centro.

No en vano, París está estrechamente relacionada con la imagen de la mujer y podemos rastrear este vínculo en la literatura modernista.

En el año 1900, Rubén Darío le otorgaba a la estatua de la Parisienne, situada a la entrada de la Exposición Universal en París, una importancia casi ritual: “he aquí la puerta por donde penetraremos” (4). Para Cristóbal Pera, la personificación de París en la mujer es la expresión del deseo de acceder a un escenario privilegiado y secreto que el escritor visitante (el extranjero que viene de otro país) observa desde fuera, pero, además, forma parte de una ecuación más amplia “en la que los términos son mujer = belleza = arte” (101).

Precisamente el acceso al arte, en *Rayuela*, tiene lugar por medio de la intuición pura representada por una mujer-maga que es, para Oliveira, como veremos después, el símbolo del pasaje a otros planos existenciales, a otro tiempo, al absoluto. La Maga es una con París; tiene, sin buscarlo, ese derecho de tierra que Oliveira ansía:

Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro la pieza, que tenía derecho

de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema (Cortázar, *Rayuela* 25).

Recordemos que, cuando Gregorovius le pregunta a Horacio Oliveira qué es lo que busca en realidad, él responde “derecho de ciudad” (*Rayuela* 153)¹. Sobre el sentido de esta afirmación, Oliveira argumenta: “es una metáfora. Y como París es otra metáfora [...] me parece natural haber venido para eso” (*Rayuela* 154).

Cortázar hereda el mito de París², elaborado desde el modernismo, el romanticismo, el simbolismo y la concepción metafórica surrealista (la más importante en este proceso), y lo interioriza:

Mi mito de París actuó en mi favor. Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de una manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora. Me acuerdo, hay un personaje que dice que París es una inmensa metáfora. Una metáfora de qué, no lo sé. Pero París no ha cambiado, y esta ciudad sigue siendo absolutamente mítica para mí (Herráez 136).

Bancquart también pone de relieve este concepto clave para entender *Rayuela*, cuando señala que, desde la perspectiva poética del surrealismo, las ciudades son “inmensas metáforas” (189). En efecto, París es una ciudad que va mucho más allá del espacio físico que ocupa porque se constituye en un referente metafórico (Sevilla-Vallejo, “El cronotopo literario” 8). Para entender la ciudad como metáfora y sus elementos como símbolos, es necesario acceder desde la mirada

¹ (“Probablemente serás feliz / como todo hombre con mujer, como todo hombre con ciudad”, dice Cortázar en su poema, “Crónica para César” (Cortázar, *Salvo el crepúsculo* 24).

² París, elevada a la categoría de cosmópolis mítica gracias a los escritores franceses de principios del XIX, es posteriormente remitiificada por los escritores modernistas suramericanos y, más tarde, por los surrealistas, convirtiéndose en el centro, no sólo del espacio cultural europeo sino del relato mítico conformado por los diferentes textos escritos sobre ella. El proceso de desarrollo y transmisión del mito y el prestigio de París como ciudad ilustrada y cuna de la Declaración de los Derechos del Hombre, empieza a conformarse en el llamado Siglo de las Luces. En esta época, obras como *Tableau de Paris* (1781) de Mercier o *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1788-1794) de Rétif de la Bretonne, comienzan a desarrollar la mirada sobre la ciudad. Cristóbal Pera, en (*Modernistas en París*, sitúa el inicio del mito parisino en 1830, con los levantamientos que acabaron con el reinado de Carlos X y que coincidieron con el triunfo del romanticismo.

del poeta. En este sentido, Julie Jones señala que *Rayuela* muestra, fundamentalmente, una visión literaria de la ciudad filtrada a través de los surrealistas (27). Carlos Fuentes, por su parte, distingue en *Rayuela* una “filiación patafísica, un anclaje en la extrema iluminación surrealista, un diálogo entre las esfinges bretonianas del humor y el azar” (705); Jaime Concha habla de una organicidad que “mezcla dadaísmo, surrealismo y existencialismo” (743) y, desde el punto de vista de Graciela Montaldo, la frase final de la novela *Nadja* (1928), “la belleza será convulsiva o no será”, es retomada en *Rayuela* “no como cita sino como propósito estético que la novela quiere poner en escena” (594).

En el conjunto de ensayos de *Teoría del túnel*, que datan del trienio 1947-1949 y fueron publicados en 1994, Cortázar dedica un capítulo completo al surrealismo, otorgándole la categoría de pasaje entre modos existenciales, “avance en la realidad” (*Teoría del túnel* 99), “cosmovisión” (“Muerte de Antonin Artaud” 201) y humanismo que potencia la búsqueda hasta sus consecuencias últimas, hasta el punto de que acuñará el término “poetista” para definir al narrador que subordina su narrativa a la poesía.

Cortázar precisa, en una de sus declaraciones:

Lo que hubo, cuando yo conocí el surrealismo en Buenos Aires, en los años cuarenta, cuando leí a todos los surrealistas franceses que llegaban a la Argentina en ese momento, fue el descubrimiento de una serie de rupturas que me parecieron extraordinarias. Es decir, que lo que vi en el surrealismo fue esa tentativa de demolición de una serie de cáscaras, de una serie de sepulcros blanqueados, de una serie de estructuras ya podridas, que se venían abajo y que la literatura oficial seguía manteniendo Programa *Esbozos* (Radio Francia Internacional, 1984).

A partir de su traslado a París, Cortázar tiene la oportunidad de conocer en persona a algunos de los autores surrealistas a los que admira, como los discípulos de Jarry, Raymond Quenau o Boris Vian, Aragon o René Char. Para Shafer, “no es posible comprender a Cortázar desvinculándolo de todos esos estímulos, de esos lazos, de esos cariños” (131).

Recordemos que Horacio Oliveira, en *Rayuela*, se define a sí mismo como un argentino afrancesado “con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varèse” (*Rayuela* 85). En su texto

poético *París, ritmos de una ciudad* (1982), Cortázar se ratificará en esta perspectiva al unir los nombres de Lautréamont, Nerval o Desnos a la esencia, impalpable, pero siempre perseguida y mágica, de París.

En opinión de Hoyos, con la escritura de *Rayuela*, Cortázar logra “tender un puente hermenéutico entre las poéticas europeas y las latinoamericanas respecto a la configuración de un espacio urbano”, a partir de elementos esbozados por los surrealistas, vinculados con la tradición noctámbula (*La imagen literaria de París* 300). Para Alazraki: “aquello que más profundamente une a Cortázar al surrealismo es su creencia en la posibilidad de la poesía de cambiar la vida” (579).

Desde los ya mencionados ensayos de *Teoría del túnel*, hasta textos como “Muerte de Antonin Artaud” (1948), “Irracionalismo y eficacia” (1949), “Un cadáver viviente” (1949) o “De cómo la realidad está en los sueños” (1979), y, pasando por *Los Reyes* (1949), *Historias de cronopios y famas* (1962), *Rayuela* (1963), *Último round* (1969), *62/ Modelo para armar* (1968), etc., la obra de Cortázar deja constancia de una importante huella surrealista. Así pues, aunque no sería acertado definir a Cortázar como escritor surrealista³, podemos afirmar, partiendo de su concepto del surrealismo como cosmovisión, que la penetración en París-laberinto desde el *flâneur*, desde el perseguidor, desde el poeta, comparte con el surrealismo ese deseo de transfiguración lírica y de acceso:

Cada vez que paseo por París, solo, sobre todo de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. [...] es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar “privilegiada”. Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos. Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en

³ A este respecto, la aclaración más completa es la que nos proporciona Picón Garfield: “A Julio Cortázar no le gusta sentirse encasillado como escritor surrealista, ni lo es. No obstante, en toda su obra literaria se patentiza la influencia de la cosmovisión surrealista”. La autora nos traslada ejemplos como la abundancia de citas de surrealistas en sus obras, la subversión, la perpetración de la antinovela, la búsqueda del absoluto a través de la imaginación, la exploración del sueño, el interés por la patafísica, la conciliación de opuestos, o “la mujer como intermediaria que fácilmente se comunica con el Absoluto” (*¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 248-249).

forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí (Herráez 150-151).

Esta declaración de Cortázar nos remite al concepto surrealista de la *promenade* o la *quête* surrealista, que transforma la ciudad en un corpus de símbolos poéticos, en la que el *flâneur*, figura nacida en París (Benjamin 872), conlleva la nueva definición que le da sentido al paseo sin rumbo: la forma de conocimiento directamente ligado al espacio urbano exterior; aplica sobre el espacio urbano las asociaciones poéticas, los símbolos; de este modo, el paseo errante es inseparable de la revelación. Tal como afirma el propio Julio Cortázar en una entrevista de 1983 (El Juglar 10)⁴, *Rayuela* participa de la búsqueda del kibbutz del deseo que permita la trascendencia (Sevilla-Vallejo, “¿Sabría algún día quién es Horacio Oliveira?” 175).

1. La mirada surrealista y la recuperación del *flâneur*

Uniendo el arte y la vida, los surrealistas llevan sus ejercicios de escritura automática a las calles, trasladan a las *promenades* la liberación de la percepción y de las asociaciones subconscientes. Como explica Hoyos, “se atraviesa la ciudad *como* leyendo un texto que activará las conexiones entre dos realidades más o menos distantes, produciendo así la imagen surrealista” (*La imagen literaria de París* 200). El yo y la ciudad no son entidades opuestas, la visión poética las conjuga (Bancquart 88). Lo que pretende el surrealismo es liberar la ciudad (interior y exterior) de los límites lógicos y racionales del pensamiento, desplegarla, en toda su complejidad, como el territorio incierto del azar que permite la sublimación psíquica y onírica y la preeminencia del subconsciente en el proceso de comprensión y análisis del espacio exterior (urbe) y el interior del paseante. En este sentido, aludiendo ahora al plano del análisis psicológico, podemos señalar que la liberación que busca el surrealismo parte de la propuesta del psicoanálisis de traer a la consciencia aquello a lo que el sujeto no tiene acceso habitualmente. En este sentido, es importante tener presente que Julio Cortázar leyó las obras completas de Sigmund Freud y se puede ver la tensión que hay en *Rayuela* entre los ideales propios del superyó que tiene Horacio y su lucha por recuperar el deseo de ello.

⁴ Entrevista a Cortázar en vídeo en la librería El juglar (México).

La fragmentación de la metrópoli en personajes y símbolos es, al mismo tiempo, la fragmentación del sujeto; un concepto expresado, en *Rayuela*⁵, no sólo en la elección de una narración fragmentaria frente al esquema lineal, sino a través de la perspectiva del protagonista⁶, los desdoblamientos y la dialéctica de polos, que hacen visible la necesidad de suma.

Una vez más, se abre aquí una vía de confluencia con el plano del análisis psicológico discursivo, pues podemos observar que el caso, tal vez más evidente de esta dialéctica tiene lugar entre Horacio y la Maga, que representan dos polos, dos extremos opuestos, que se atraen mutuamente. Él es muy culto y racional, mientras que ella es directa y emotiva. Situándonos en el plano psicológico de *Rayuela*, la obra presenta una indagación incluso del propio inconsciente de Oliveira, el cual vislumbra su deseo con impotencia para el cambio. La Maga también establece el polo del deseo libre de las obsesiones de la madurez. Así, Horacio tiene un sueño con este valor regresivo, pero no vuelve simplemente a la infancia, sino a una infancia donde estuviera la Maga:

esa zona donde otra vez se proponía la casa de la infancia, la sala y el jardín en un presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hojas, verde de fragancia, olor y color una sola presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca. Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable (*Rayuela* 405).

Este sueño abunda en lo sensorial de la forma más grata, en el olvido no solo de los hechos, sino de la racionalidad también, y en la fusión como un encuentro auténtico con el mundo o la circunferencia

⁵ En este sentido, las teorías de Morelli nos proporcionan la clave. Para él “la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados” (*Rayuela* 386).

⁶ Ya no conseguía percibirlos [a los hombres y sus acciones] con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida (*Rayuela* 375).

que antes se comentó. Pero ese acceso al deseo se cierra durante la vigilia y Oliveira se reincorpora al polo racional. Por su parte, la Maga expresa una intuición irracional que no puede ser entendida por el mundo intelectual que la rodea. Por ejemplo, la Maga percibe que Oliveira no puede comprender los motivos que la hacen desconfiar de la institutriz con la que ha dejado a Rocamadour: “no se da cuenta de que yo lo siento, y que aunque no haya ningún animal maligno que esconde las manos, yo siento, no sé lo que siento, no lo puedo explicar” (157-158). La Maga vive en el polo emocional que se rige por sensaciones y Horacio está fascinado por ese lenguaje secreto de la Maga que le permite vivir sin preocuparse por las dudas que él tiene (Sevilla-Vallejo, “¿Sabría algún día quién es Horacio Oliveira?” 172). No obstante, su fascinación va más allá de la Maga, se extiende a lo femenino como aquello que le conecta con lo que no es él y, por ello, le invita a la trascendencia, a entender el discurso desde la poesía.

El empeño en vislumbrar las correspondencias en la fragmentación y encontrar uniones entre los opuestos es, a menudo, tarea del poeta simbolista y surrealista en una realidad moderna de la que da testimonio Baudelaire en los retratos de *Le spleen de Paris* (1862) y de la que nacen el sentimiento de “soledad entre la multitud” (Pera 58) y la figura del *flâneur*⁷ (descifrador de signos por excelencia), figura dislocada que elige la soledad de la búsqueda, tratando de recomponer los pedazos, de hallar la fórmula alquímica de la unidad en medio de la multiplicidad de los diferentes símbolos urbanos. Como defiende Hoyos, “la ciudad entera está contenida dentro de su interioridad” (*La imagen literaria de París* 263). Así, la semiótica del espacio urbano es, a su vez, la de su propia psique, el poeta surrealista busca desdobles que propicien la dialéctica razón intuición, y el espacio parisino es la proyección del espacio mental (Bancquart 138).

Oliveira nos traslada su experiencia desde la mirada del *flâneur* que busca y “persigue una cosa que él mismo no sabe qué es” (Pera 57), siendo consciente de ello: “¿qué se busca? ¿qué se busca? [...] terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (*Rayuela* 408-409).

⁷ “Flânerie as a form of perception is preserved in the characteristic fungibility of people and things in mass society” (Hansen 37).

Desde el ámbito de lo psicológico, la búsqueda de Oliveira es interminable porque lleva consigo su “centro”, palabra que nos remite a su narcisismo, pero no es capaz de incorporar a éste la alteridad, expresada en la “circunferencia”. Es decir, no puede conciliar su punto de vista con el mundo en el que vive.

En este sentido, podríamos establecer una analogía entre Oliveira y Johnny (protagonista de *El perseguidor*) en cuanto que ambos son perseguidores del absoluto, ambos quieren trascender el tiempo. Para ello, Oliveira persigue entrar en el significado profundo de la Maga-París, igual que Breton persigue lo que Nadja representa, en su novela homónima. De hecho, Bancquart se refiere a Nadja (personaje del que se destaca su genialidad, subversión, imaginación y libertad) como *mediatrice*: la mediadora (Bancquart 138).

2. La mujer palimpsesto: los polos dialécticos de París

El vínculo entre *Rayuela* y *Nadja* se establece ya desde la primera frase de ambos libros (que determina el inicio de la búsqueda): “¿Encontraría a la Maga?” y “¿Quién soy yo?”, respectivamente. Sin embargo, el mayor nexo entre las dos novelas reside en la idea de la mujer como personificación de esa subversión necesaria para poder ver el otro lado, y de ese secreto, siendo, a la vez, guía y representación del espíritu oculto de la ciudad. La Maga es, para Oliveira, la llave de la visión automática, subconsciente, ilógica. Como señala Jones:

La Maga (the magician) is modeled fairly closely on Nadja who was, actually, a real woman. Elsewhere, Breton describes the surrealist heroine as a magician. Both women come from outside Paris and from poor backgrounds. Both have had various lovers and each has an illegitimate child who lives in the country and whom she adores. Nadja sometimes has her hair done so as to imitate Melusina or dresses to imitate Madame de la Chevreuse; La Maga tries to copy the hairdo of Eleanor of Aquitaine. Both are known by nicknames. Each disappears mysteriously from the work –Nadja into a mental asylum, La Maga either to parts unknown or into the Seine (Nadja too speaks to the possibility of suicide) (28).

Para Jones, el París fabuloso que la Maga le abre a Oliveira está en clara conexión con la visión de París elaborada por Breton a través de Nadja (29), pues, del mismo modo que Nadja le muestra a Breton los senderos ocultos e intuye las conexiones secretas (29), podemos comprobar cómo, en *Rayuela*, la Maga le da a Oliveira “lecciones

sobre la manera de mirar y de ver. Lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, pero más allá un vislumbre verde, un resplandor” (*Rayuela* 27).

La imagen del “vislumbre verde”, para referirse a un acceso inefable a la surrealidad, nos remite a una metáfora desarrollada a partir de una epifanía infantil del escritor: en el texto “Un sueño realizado” (publicado en 1980 en *El Mercurio*, de Santiago de Chile, y recogido, décadas después, en el libro *Papeles inesperados*), Cortázar habla de una novela llamada *El rayo verde*, donde Julio Verne le descubre que, si miramos fijamente una puesta de sol en un horizonte marino, al hundirse el último segmento rojo de sol, veremos surgir un instantáneo rayo verde. Para Cortázar, este rayo adquiere la entidad simbólica de “fusión alquímica, solución heracliteana de elementos” (*Papeles inesperados* 200), y se convertirá, con los años, en una metáfora en la línea de la urna de John Keats o la flor azul de Novalis: “mucho de lo que defiende y que otros creen quimérico, está ahí en un horizonte de tiempo futuro, y otros ojos lo verán también un día” (201).

Es posible ver aquí una referencia a la revelación, al satori del budismo Zen (el relámpago o iluminación instantánea) o al samadhi del vedanta⁸, ya que el simbolismo del rayo remite a un “instante paradójico que suspende la duración y proyecta al monje budista hacia un presente eterno” (Eliade, *Imágenes y símbolos* 89). Por otro lado, la luz verde es, como recuerda Henriksen, signo axial de espiritualidad y “emanación del centro” (127). Por lo tanto, podemos decir que alude al centro ígneo, a su vez, representación del fluido cósmico heracliteano.

En un momento dado, en *Rayuela*, el resplandor verde de las velas que alumbran una de las reuniones del club de la serpiente, es asociado a la Maga, cuando Gregorovius señala: “esa luz es tan de usted, es algo que viene y va, que se mueve todo el tiempo” (*Rayuela* 44).

La diferencia entre los personajes de la Maga y Nadja reside en que, mientras la segunda es sólo una intercesora para Breton —un

⁸ Recordemos, a este respecto, que Cortázar, durante muchos años, en la época de *Rayuela*, fue lector de metafísica oriental y budismo Zen “a través de los textos de Suzuki que en aquel momento llegaba a Francia y podía ser leído en inglés y en francés, y que significó para mí una tremenda sacudida de tipo existencial”. Entrevista con Castro-Klarén (1980). Ver también Goloboff 104.

punto hacia la iluminación—, la primera es humanizada, en *Rayuela*, a través del factor sexual-afectivo que alude, al mismo tiempo, al derecho de ciudad y a la necesidad de acceso al otro lado. De este modo, afirma Sosnowski que en la novela “el sexo es una parte esencial de cualquier intento de alcanzar la presencia plena” (30). Cortázar corrobora este matiz sensual al declarar: “mi relación con París, yo creo que ha sido siempre una relación erótica... Yo creo que París es la mujer de mi vida” (“Esbozos” s. p.).

El intento de acceso y decodificación, está directamente conectado, como hemos visto, con la concepción simbolista del mundo como misterio por descifrar, donde el poeta debe encontrar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles. Al hacerlo, señala Cortázar, accede al nivel de las figuras: “el problema no consiste solamente en reemplazar toda una serie de imágenes del mundo, sino, como dice Morelli, en ir más allá de las imágenes mismas, ingresar al orden de las puras coordenadas. Aquí es donde intervienen las *figuras*” (Harsz 288).

El papel de las mujeres, en este sentido, es fundamental ya que son figuras dentro de la gran figura⁹: fragmentos semánticos entre los que se desplaza Oliveira, buscando el mensaje definitivo, el sentido, el acceso al absoluto, porque, como señala Benjamin, “ante el *flâneur* la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos” (872). Por otro lado, en *Rayuela*, Morelli se refiere, significativamente, a las figuras como “mujeres mentales” (460). Cortázar confiesa, en una entrevista sobre *Rayuela*, que “siempre es una de las figuras femeninas la que hace el pasaje o le muestra el pasaje a un hombre” (Picón Garfield, “Cortázar por Cortázar” 786).

En la literatura surrealista encontramos diversos personajes femeninos que actúan como guías de la aventura de la existencia. Guías de lo imaginario en relación con lo concreto, como en el caso de *Le Paysan de Paris* —véase la sirena— (Hoyos, *La imagen literaria de París*) o, de la iniciación y el acceso a lo atemporal (caso de *Nadja*). Pero la mujer no es sólo una guía de París y sus posibilidades ocultas, ella *es* París (Jones 33). En *Rayuela*, la mujer París es una suma de polos dialécticos que son representados por las mujeres del libro. Son ellas,

⁹ “La Maga de Cortázar es una muñeca dentro de otra muñeca rusa (la Maga dentro de París)” (Cortés García 165)

palimpsestos humanos, las que van a guiarnos¹⁰ a través del criptograma: “Paris is a cryptogram in which the crisscross streets, the alleyways, the shopfronts, the store windows, the signs, the passersby, all hold the potential for revelation that may be facilitated by the presence of a certain kind of woman”. Así define Jones el París de *Nadja* y *Rayuela* (29).

La Maga tiene el mismo lenguaje que París, es la mujer-pasaje que se comunica con los gatos, portadores del secreto, la que se expresa con palabras “envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre” (*Rayuela* 87), desde ese código que Oliveira percibe como vedado para él y que su mente racional, a su pesar, traduce como desorden, porque ella

no necesita saber, como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo (*Rayuela* 87-88).

Por eso, cuando Oliveira rompe su relación con la Maga, siente que “ya es como si no estuviera en París” (*Rayuela* 103). La ciudad de la luz funciona como código y es, verdaderamente, “el lado de allá”, el acceso:

Es un contacto de raíz profundamente mágica, de raíz poética, que hizo que yo viera en París una ciudad de elección, una ciudad en la que sin renunciar a la ciudad de toda mi vida anterior que es Buenos Aires, y que es una ciudad igualmente mágica, me dio, sin embargo, una especie de reverso de la medalla, me dio todo un mundo que no es concebible en la Argentina y en Buenos Aires. Mi conexión con París fue, y eso se nota también en mucho de lo que he escrito, por un lado una vinculación poética y por el otro, una vinculación metafísica, y en ese sentido sí, hay un cierto descubrimiento de esencias que yo hice aquí y que no había hecho en ningún otro lado (“Esbozos” s. p.).

París es el “modelo original” (Fuentes 704), el centro literario donde debe ocurrir la epifanía del poeta, es el núcleo del relato occidental, palimpsesto conformado por narraciones previas y presto a incorporar nuevas historias, nuevas revelaciones de los prismas que la estructuran (fragmentos del secreto). Así, París funciona, en *Rayuela*, como un constructo verbal (Jones 25) en el que las mujeres

¹⁰ Oliveira piensa que Talita (doble de la Maga) “da la impresión de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino” (*Rayuela* 322).

funcionan como textos del criptograma, ángulos del prisma: cada una de ellas representa un polo dialéctico que se abre, durante un espacio de tiempo, ante el *flâneur* Oliveira, para mostrar un camino. París es una inmensa metáfora porque es un lenguaje, porque hay que unir sus distintos textos para generar ese lenguaje que es una manera de interpretar el universo (Jones 6).

De este modo, Pola, cuyo nombre Horacio transforma, para más señas, en el explícito calificativo de “polo de París” (*Rayuela* 349), y que padece un cáncer, representa, en palabras de Jones,

the liberal bourgeois experience of Paris. Her neat attractive apartment stands in sharp contrast to the Bohemian quarters that La Maga inhabits. Stricken with cancer, she is part of a diseased social order that, like the chalk drawings, appears fragile but is paradoxically resistant to change (34).

Posiblemente, sea Pola la mujer que menos voz tiene dentro de *Rayuela*. Se habla mucho de su belleza, pero ella interviene poco y, cuando lo hace, se muestra pasiva y temerosa: “Todo se deshace cuando lo agarrás, hasta cuando lo mirás –dijo Pola–. Sos como un ácido terrible, te tengo miedo” (*Rayuela* 300). El discurso de Pola queda vinculado a la destrucción y la muerte, debido especialmente, al cáncer que sufre. Como señala Cristóbal Pera, “la identificación de la ciudad/mujer con la enfermedad se concreta en la metáfora del cáncer”¹¹. En este caso, la clase social burguesa es presentada como un estrato enfermo, en cuanto que su aparente equilibrio racional empieza a quebrarse desde el vacío en el que se sostiene; las fórmulas convencionales en las que se apoya, no sirven. Para Oliveira “fracasar en Pola era la repetición de innúmeros fracasos, un juego que se pierde al final pero que ha sido bello jugar, mientras que de la Maga empezaba a salirse resentido” (*Rayuela* 347). Así, deja constancia de su desarraigo en el París muriente de Pola, pero también de su imposibilidad para acceder al París que representa la Maga.

Tampoco puede quedarse encallado en Berthe Trépat cuyo nombre se asemeja a *trépas* (óbito, tránsito, muerte) que representa a los artistas, la Bohemia, y que percibe cómo Oliveira se defiende de

¹¹ En algunas ocasiones los escritores latinoamericanos modernistas vinculaban la ciudad con la enfermedad, pues, nos recuerda Pera, la ciudad era mostrada, en contraposición al ámbito natural, como un lugar artificial, anormal y extravagante (Pera 180).

determinadas facetas de este ambiente que considera artificiales, esnobistas o estériles. “Usted es demasiado modesto, demasiado reservado –decía Berthe Trépat–. Hábleme de usted, vamos a ver. Usted debe ser poeta, ¿verdad? Ah, también Valentín cuando éramos jóvenes...” (*Rayuela* 23). Berthe Trépat, como el resto de mujeres de *Rayuela*, aparece como negativo de la forma de comportarse de Oliveira, aunque parece identificarse con el fondo de su deseo en la búsqueda de “la belleza, la exaltación, la rama de oro” (105) y es un tramo del trayecto, pero, tal como ella misma afirma “No tengo la llave” (106).

Continuando con los contrastes, podemos afirmar que Pola es a la Maga, en *Rayuela*, lo que Francine a Ludmilla en *Libro de Manuel* (1973), la confrontación de un materialismo racional, con la bohemia de la intuición poética, ambos mundos en una permanente dialéctica representada en el vínculo entre Pola y la Maga. Por esta misma razón existe también un vínculo entre Pola y la *clocharde* Emmanuèle que introduce a Oliveira en el “submundo, región del crimen y la destitución, un necesario corolario del París de Pola” (*Rayuela* 35). El círculo se cierra cuando la Maga se compara con Emmanuèle, diciendo “soy como ella” (385). La *clocharde* Emmanuèle que viste con la basura de las calles y duerme envuelta en páginas de *France Soir*, es un claro ejemplo de “palimpsesto humano” (Jones 35). De este modo, Oliveira “permite a las mujeres guiarle mientras lee el texto de la ciudad a través de sus cuerpos” (35).

El París aparentemente inaccesible, conformado por los desdoblados de diferentes personajes, es interpretado por Bancquart, desde la visión surrealista, como “un inconsciente inscrito en una topografía”, que permite “un psicoanálisis de sus habitantes” (66). Y aunque todos los personajes representan diferentes matices de la ciudad, “todos son París, y París es la suma de todos” (Espinosa 7), las mujeres son las “hermeneutas privilegiadas del espacio urbano” (Espinosa 5), que muestran nítidamente los ángulos del prisma: el París de la burguesía liberal de Pola; el París de la bohemia artística de Trépat, el París de los bajos fondos de la *clocharde* Emmanuèle, y el más importante: el París secreto y fabuloso de la Maga, personaje que, a su vez, está claramente unido a signos de la ciudad tan relevantes como el puente: “La Maga is associated persistently with bridges” (Jones 29) o los gatos. La Maga es la Magna Mater que tiene su trono en la parte central de

la *isla*, es el centro del lugar sagrado. Y el Pont des Arts es “su puente”.

3. La mujer como acceso: el puente-rayuela

Si seguimos las instrucciones del tablero de juego del libro, veremos que hay dos entradas al París de *Rayuela*, una por el capítulo 73, que nos lleva a la rue de la Huchette al incendio, pues por esta calle, recordemos, corre el “fuego sordo” (314-315), y otra por el capítulo primero (el puente, el arte, la Maga). Dos accesos que vienen representados por dos símbolos antagónicos: el agua (bajo el puente), y el fuego, estableciendo una relación con el ciclo de Heráclito y la fusión de contrarios.

Desde el punto de vista simbólico, el puente es el signo mismo de *Rayuela*: “el paso de la tierra al cielo, del estado humano a los estados suprahumanos, de la contingencia a la inmortalidad, del mundo sensible al mundo suprasensible” (Chevalier y Gheerbrant 853), en el que se advierten el carácter de pasaje y de prueba, como en todo viaje iniciático. El agua bajo el puente, alegoría de la materia primordial, es un “elemento de la unión y del amor” (Chevalier y Gheerbrant 59); se relaciona también con el subconsciente como veíamos en el capítulo anterior, y es, en su acepción femenina, sensual y maternal, la “fuerza vital fecundante” y “la luz, la palabra, el verbo generador” (58). La metáfora del puente cobra aún más importancia si tenemos en cuenta que la escena de la que partió la novela fue precisamente la del tablón¹² tendido entre dos ventanas (las de Traveler y Oliveira) y atravesado por una mujer (Talita). Así, podemos decir que la novela tiene su génesis en un puente que, en realidad, une dos dimensiones y dos contrarios que prefiguran una síntesis. La situación de los elementos nos recuerda, asimismo, el mito que identifica el puente con la unión de dos estratos: “ese pasillo echado por Zeus entre ambos mundos y que recorre la hermosa Iris, su mensajera de buena nueva” (Chevalier y Gheerbrant 853).

¹² “El primer capítulo que escribí fue el del tablón. En la máquina, la novela empezó ahí” (González Bermejo, “La idea central de *Rayuela*...” 774). En esta escena, que transcurre en Buenos Aires, Talita, en un claro movimiento simbólico, ha de recorrer la pasarela tendida entre la ventana de Traveler y la de Oliveira, para suministrarle a éste clavos y mate.

La escena que inaugura *Rayuela* (una imagen de la silueta de la Maga dibujándose sobre el puente, por encima del agua, elemento sagrado), tiene una fuerte carga simbólica y nos confirma que los tablones y los puentes son símbolos del paso de una dimensión a otra en la novela. Para Mircea Eliade, el simbolismo del puente funerario se relaciona con el paso iniciático tras la muerte y la resurrección rituales, y nos traslada también a

la época paradisiaca de la humanidad, en la que un puente unía la tierra con el cielo y se pasaba de uno a otro sin tropezar con obstáculos porque no existía la muerte; una vez interrumpidas las comunicaciones *fáciles* entre tierra y cielo, ya no se pasa por el puente sino en espíritu, esto es, como un muerto, o en éxtasis, como los chamanes (*El chamanismo...* 370).

La necesidad de hacer este paso en forma de espíritu o en estado de éxtasis, crea un enlace con el éxtasis poético de la mirada surrealista. Volviendo de nuevo a los estudios de Eliade, vemos que algunos ritos iniciáticos “persiguen la reconstrucción de un paso hacia el más allá y por lo tanto la abolición de la ruptura de los niveles característica de la condición humana después de la *caída*” (Eliade, *El chamanismo...* 370). De hecho, el espacio sagrado, el Centro, es “el lugar paradójico de la ruptura de los niveles” (Eliade, *Imágenes y símbolos* 83).

Si establecemos la comparación con la escena del tablón de Cortázar e incluso con la silueta tradicional de la rayuela, veremos que se trata, en efecto, del acceso de un mundo a otro, en este caso, a través de la mujer guía y llave; la mujer-ciudad, la *magna mater* que conoce el secreto y sabe atravesar el puente porque *es* el puente. Al atravesar este puente se enlazan las esferas del tiempo y la eternidad, “la noche se vuelve igual que el día, pues ese mundo de la inmensidad no es sino luz” (Abeleira 233). Oliveira busca esa “luz negra” y adivina que “en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave”¹³.

Para Yurkievich, los espacios, en *Rayuela*, “son siempre simbólicos. La referencia a París, sitio verificable con existencia extratextual, significa aquí laberinto, rayuela, mandala, ovillo mágico, lugar de rabadomancia, de geomancia, vía de acceso al numen” (760).

¹³ Oliveira busca “la luz negra, la llave [...] en realidad usted le ha enseñado eso”, le dice Gregorovius a la Maga (*Rayuela* 116).

La mujer París es un puente, un acceso a la surrealidad y por tanto al estrato mítico. Entenderemos mejor este concepto si nos remitimos al ensayo “Para una poética”, en el que Cortázar hace referencia a las teorías de Lévy-Brühl sobre la observación de la mentalidad primitiva, cuya característica principal es la de situar en un mismo plano los elementos de la realidad empírica y los espirituales que capta a través de la intuición¹⁴, posibilitando la concepción de una esfera de tiempo mítico (Cortázar, “Para una poética” 117).

A este respecto, Sosnowski precisa que el tiempo “sagrado”, al contrario que el profano, es reversible: “el tiempo sagrado es recordado y repetido indefinidamente (infinitamente) [...] podría decirse que no pasa [...] es un tiempo ontológico, siempre permanece igual a sí mismo, no cambia ni se agota” (37). Así pues,

la supra-realidad no está delimitada por un tiempo irreversible y un espacio unidimensional. Los múltiples segmentos que integran el pasado, el presente y el futuro están dados en un estrato único de fluidez constante. Esto permite que, en toda manifestación supra-real, los pasajes de un segmento a otro sean posibles y que la dualidad vida-muerte deje de serlo (Sosnowski 41).

En el flujo temporal continuo no existen barreras, sino pasajes, es decir, que “se puede pasar de un modo existencial a otro” (Sosnowski 17), lo cual posibilita que un modo existencial participe de otros (el sueño de la vigilia, lo real de lo imaginario, etc.) y el pasaje sin obstáculos del nivel empírico al místico y viceversa (16). Como nos recuerda Ibsen, “Desde el principio del texto la Maga se manifiesta como símbolo de y contacto con esta zona sagrada que conduce a la totalidad. Se asocia con numerosos símbolos de trascendencia: es espejo, es puerta, es umbral, es puente” (34).

El lugar de la Maga es el Pont des Arts, en una clara alegoría del acceso al otro lado a través de la intuición pura unida al arte. La Maga reside en el estrato mítico. Su imagen cobra, a lo largo de la novela, un número creciente de matices místicos que la sitúan en un plano simbólico, más allá del tiempo y del espacio. De hecho, en la asociación de la Maga con las velas verdes, Aronne-Amestoy observa una referencia a las procesiones rituales de Vírgenes Negras:

¹⁴ Cortázar lo denomina “homogeneidad mística común” (“Para una poética” 118).

La figura de la Maga evoca la de una Virgen Negra –imbricación exótica de María y de Isis, de mujer y deidad, de virgen y madre, de paganismo, y ortodoxia–. Antigua, fértil, mágica, también aparece representada con un niño que no es simiente de matrimonio –niño que también deberá morir por la irresponsabilidad y el fracaso de los hombres– (69).

Por otro lado, en la tradición india, la diosa negra Kālī es la diosa del tiempo (Eliade, *Imágenes y símbolos* 71). ¿Podría estar haciendo Cortázar una analogía entre esta diosa y el personaje de la Maga? Henriksen define a la Maga como “la poseedora de todos los tiempos” (121). Si la Maga es la ciudad, el puente, el laberinto, el acceso, también es, por ende, el tiempo. Y la forma de trascender el tiempo es sumergirse en él: reducirse a cenizas para renacer.

Por otra parte, la mención de la diosa Isis en relación con la Maga nos devuelve a París (ciudad *Per Isis*), a la ciudad-ovillo: gran prisma que Oliveira trata de desentrañar, descifrándose a sí mismo: “si hubiera sido posible pensar una extrapolación de todo eso, entender el Club [...] entender el amor de la Maga” (Cortázar, *Rayuela* 70). Porque la Maga, como otras “amadas” literarias, (véase la Beatrice de Dante), y como la ciudad de París, es también una proyección de “el sí mismo del buscador, su alma” (Aronne-Amestoy 71).

Los encuentros entre Horacio y el estrato mítico que representa la Maga, por tanto, no ocurren por predisposiciones lógicas sino, “porque se desplazaban en otro plano existencial” (122), el plano pasaje a la atemporalidad.

La Maga es la manifestación de un modo de vida que subvierte o rechaza todas las convenciones del orden positivista, imagen clara de la patafísica: “a ella también le ocurría caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente”¹⁵. Para Sosnowski, ella es un “espejo que refleja una imagen acusadora contra el intento de intelectualizar la realidad. Frente a ella, Oliveira se reconoce, se da cuenta de que su orden no sirve” (124). Confrontándose con la Maga, Oliveira es consciente de su propia excentricación, que es una descolocación “con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar” (*Rayuela* 345), y, por ello, comprende que debe encontrar el orden nuevo, negar la civilización occidental, negar su yo, volver al punto de origen.

¹⁵ Es uno de los primeros trazos que Oliveira hace en el retrato de la Maga (*Rayuela* 1).

El deseo de Oliveira de penetrar en la Maga¹⁶ (ciudad secreta, el secreto de París) representa el deseo de acceder a la entrevisión que tiene lugar en el corazón de París. La relación sexual entre Horacio y la Maga es paralela a la “cópula infinita con la ciudad”¹⁷. La unión de ambas metáforas viene dada por una escena de *Rayuela* en la que Oliveira lame la piedra que la Maga guarda en la mano: “Horacio le quitó la piedra y la lamió” (*Rayuela* 384).

La dificultad de acceso al secreto de la ciudad –que sólo podría darse a través de una forma de amor que Horacio no comprenderá hasta el final de la novela– es el mismo obstáculo que le impide acceder a la Maga. Por eso las relaciones sexuales de Horacio con la Maga no son presentadas nunca de un modo satisfactorio: “no estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico” (*Rayuela* 17), como dos músicos que no han unido sus melodías y así “el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos” (83), y sin embargo “la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor, donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix” (33). El amor “es el acto supremo de la creatividad, pero sus instantes de revelación son como relámpagos, no duran más que un momento” (Ibsen 39). Oliveira intenta ir más allá de esa fugacidad en esa consumación que conlleva una obligada resurrección en el acceso al núcleo del tiempo:

todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los platillos en la balanza [...] lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en una especie de salto. La iluminación del monje zen o del maestro del Vedanta es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación [...] por un camino que no es el racional, han tocado fondo (Harss 268).

La Maga, tiempo mítico, enlace con el centro, acceso a la suprarrealidad, simboliza el ángulo poetista de París desde una perspectiva no racional (mientras que el punto de vista que nos ofrece Morelli

¹⁶ “Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos” (*Rayuela* 88).

¹⁷ Definición de Cortázar, relacionando a París con la mujer y el amor (Andrade y Cortázar 1982 11).

no está exento de racionalidad). El mundo de la Maga es “la torpeza y la confusión, pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil” (*Rayuela* 13).

El símbolo de la rayuela, en opinión de Barrenechea, “apunta al anhelo de unidad figurando el camino hacia el absoluto con su diseño en cruz y con el Cielo que la corona” (555); las calles de París constituyen, en sí mismas, el juego de la rayuela. Así, no solo la Maga, sino también Talita son capaces de penetrar y conformar, desde la poesía, la rayuela acceso a la antropofanía (Batres 289) que él desea, pero no puede alcanzar. “Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba” (*Rayuela* 264). Talita y la Maga sienten lástima de Oliveira porque este juego es, para ellas, natural, mientras que Oliveira sólo atisba su sentido desde lo racional, como perseguidor del misterio, perdiéndose a menudo en aspectos de la mujer, en el dibujo de la rayuela, sin poder encontrar el centro, el derecho de ciudad.

La capital francesa, “*fleur d’une civilisation*” (Bancquart 60), no es sólo el centro de las relaciones del grupo, dentro de la novela, es el centro de la cultura occidental, y por tanto la capital del mundo: es el “punto neurálgico occidental que Oliveira quiere subvertir para poder acceder a otra realidad” (99). Es un puente, un vórtice en el que es necesario sumergirse desde el incendio de la mirada lírica para acceder al tiempo mítico. Oliveira pretende penetrar en el secreto París para trascenderlo, al igual que *Rayuela* pretende trascender la propia literatura.

La ciudad se cerrará ante el turista o ante el visitante que la mira sin buscarla porque “no es una agencia de turismo, no puede organizar una visión” (Andrade y Cortázar 5). Sólo el perseguidor que penetra en la esencia de la ciudad desde la transfiguración poética, en una subversión de los cánones habituales, llegando al centro desde la inmersión en un amor-acceso, puede llegar al pacto que consigue ordenar la fragmentación en la visión unitiva. Solo al llegar a esa unión fuera del tiempo: “Fuera y dentro ya abolidos, se podrá empezar a hablar: al fin, al fin el diálogo” (Andrade y Cortázar 5).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abeleira, José Manuel, editor. *Upanishads*. Madrid: Random House Mondadori, 2009.
- Alazraki, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar”. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Poitiers: Allca XX, 1991. 571-583
- Andrade, Alecio, y Julio Cortázar. *París: ritmos de una ciudad*. Barcelona: Edhasa, 1982.
- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2004.
- Aronne-Amestoy, Lida. *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.
- Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris: Éditions Seghers, 1972.
- Barrenechea, Ana María. “Génesis y circunstancias”. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991. 551-571.
- Batres, Izara. “Último round de Cortázar, cumbre de un proceso”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 23 (2015): 285-308.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Breton, André. *Nadja*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Castro-Klarén, Sara. “Julio Cortázar, lector”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, (octubre-diciembre 1980): 11-38.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Concha, Jaime. “Critizando *Rayuela*”. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991. 735-751
- Cortázar, Julio. *Los Reyes*. Sudamericana, 1970.
- . “Esbozos”. Entrevista. Radio France Internacional, 1978. es.rfi.fr/americanas/20180814-ju...usqueda-de-identidad. Web.
- . *Historias de Cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- . *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991.
- . *Teoría del túnel*. En *Julio Cortázar. Obra crítica I*. Saúl Yurkievich, ed. Madrid: Alfaguara, 1994a.
- . “Para una poética”. *Julio Cortázar. Obra crítica II*. Jaime Alazraki, ed. Madrid: Alfaguara, 1994b. 114-124.
- . *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . “Muerte de Antonin Artaud”. *Julio Cortázar. Obras completas VI: Obra crítica*. Editado por Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 201-204.
- . “Elogio del jazz”. *Julio Cortázar. Obras completas VI: Obra crítica*. Editado por Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 204-216.
- . “Un cadáver viviente”. *Julio Cortázar. Obras completas VI: Obra crítica*. Editado por Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 222-223.
- . “Irracionalismo y eficacia”. *Julio Cortázar. Obras completas VI: Obra crítica*. Editado por Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 238-249.
- . “El perseguidor”. *Ceremonias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 216-271.

- . *62/Modelo para armar*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.
- . *Último round*. México, DF: Siglo XXI, 2006.
- . Entrevista en la Librería El Juglar (1983). <https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I&t=1267s>. Web.
- . *Prosa del observatorio*. Madrid: Lumen, 1999.
- . *Libro de Manuel*. Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2004.
- . “De cómo la realidad está en los sueños”. *Julio Cortázar. Obra crítica / VI*. Editado por Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 624-626
- . “Un sueño realizado”. *Papeles inesperados*. Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2010. 198-202.
- . *Papeles inesperados*. Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2010.
- Cortés García, Francisco. “La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria”. *Mediterráneo Económico* vol. 3 (2003): 161-170.
- Darío, Rubén. *Obras completas, vol. VI. Peregrinaciones*. Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1922.
- De la Bretonne, Rétif. *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1788-1794). Paris: Gallimard, 1986.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.
- . *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Espinosa Berrocal, Marta. “París, ciudad del (des)encuentro”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 1, 1 (2009): 1-8.
- Fuentes, Carlos. “Rayuela, la novela como caja de Pandora”. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Poitiers: Allca XX, 1991. 703-706.
- Goloboff, M. *Julio Cortázar. La biografía*. Seix Barral, 1998.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- . “La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre”. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991. 769-778.
- Hansen, Beatrice, ed. *Walter Benjamin and The Arcades Project*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Harss Luis. “Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 9ª ed. 252-300.
- Henriksen, Zheyla. “Tiempo profano y tiempo sagrado en *El perseguidor*”. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1992.
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2003.
- Hoyos Gómez, Camilo. “Cortázar y París: un acercamiento al espacio interior”. *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Haas* (2007) 95-106.
- . *La imagen literaria de París*. Tesis Doctoral Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2010.
- Ibsen, K. “Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en *Rayuela*”. *Mester* 18, 1 (1989): 34-40.

- Jones, Julie. *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. London: Associated University Press, 1998.
- Montaldo, Graciela. "Contextos de producción". *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991. 583-597
- Pera, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Editorial Científica Europea, 1997.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- . "Cortázar por Cortázar". *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX, 1991. 778-789.
- Sevilla-Vallejo, Santiago. "El cronotopo literario París en La saga/fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester". *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español Francisco de Quevedo*, vol. 3/*Cervantes Virtual* (2015): 1-14.
- . "¿Sabría algún día quién es Horacio Oliveira?". *Barcarola. Revista de creación literaria*, vol. 92-93, Dossier Julio Cortázar (2019): 171-176.
- Shafer, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1996.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973.
- Yurkievich, Saúl. "Eros ludens (juego, amor, humor, según *Rayuela*)". *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Allca XX (1991): 759-769.

