

Rayuela revisitada



Marta Gallo

University of California, SB / martagallos@gmail.com

Resumen

A propósito de los cincuenta años de la primera edición de *Rayuela*, en este artículo se propone una vuelta al texto cortazariano para destacar, contra las lecturas que insisten en su envejecimiento y en lo perimido de su propuesta literaria, las novedades y los desafíos que aún en el presente el texto representa para su posible lector. En especial, esos desafíos que propone *Rayuela* se inscriben en el uso que Cortázar hizo del lenguaje, y cómo ese uso heterodoxo, o desafiante, pone en crisis categorías como *sentido* o *realidad* y, sobre todo, la concepción del género novela.

Palabras clave

Cortázar
Rayuela
heteroglossia
novela
Bajtín

Abstract

On occasion of the fiftieth anniversary of the first edition of *Rayuela*, this article seeks to return to Cortazarian text in order to highlight -against readings that insist on his literary proposal is aged and outdated- developments and challenges the text represents still at present for its potential reader. In particular, these challenges proposed by *Rayuela* are related to the use of language, and how that unorthodox or challenging use brings into question categories such as *sense* or *reality* and, above all, the conception of the novel genre.

Key-words

Cortázar
Rayuela
heteroglossia
novel
Bajtín

In memoriam A.M.B.

Una obra literaria de ficción, sobre todo en el caso de la novela, despliega rasgos que parecen, o son, mágicos. Horacio, el protagonista de *Rayuela* (Julio Cortázar 1963),¹ observa que el lenguaje tiene una estructura mántica “nada tranquilizadora” y en otra ocasión recuerda que el dios egipcio Toth era considerado el inventor de la magia y del lenguaje, con lo cual corrobora lo que yo veo como una de las ideas dominantes en esta novela: la magia del lenguaje. El texto de *Rayuela* lo dice:

1. Todas las citas de la novela corresponden a la edición consignada en la Bibliografía al final del artículo.

Le había dado esa mañana por pensar en frases egipcias, en Toth, significativamente dios de la magia e inventor del lenguaje. Discutieron un rato si no sería una falacia estar discutiendo un rato, dado que el lenguaje, por más lunfardo que lo hablaran, participaba quizá de una estructura mántica nada tranquilizadora. (309)

Por obra y gracia de la lectura, de una manera que parece mágica, la existencia virtual de un mundo cifrado en las palabras del texto de una obra literaria de ficción se transfigura en una realidad imaginaria que es siempre la misma aunque en diferentes versiones según los diversos lectores y épocas. Ejemplo de esta identidad y a la vez polimorfismo de esa realidad se encuentra en las variadas adaptaciones que el cine suele presentar de una novela. Quizás el cambio se deba a las diferentes generaciones de lectores y épocas, el contexto, en las que ocurre la lectura; pero, aun así, lo cierto es que los textos responden a esa participación del lector con una especial flexibilidad que en el caso de *Rayuela* es notable.

En los cincuenta años transcurridos desde su publicación en 1963, los abundantes estudios que le han dedicado, aparte de los temas clásicos como el de los personajes o el del doble, o la busca, o los relacionados con la ideología o el mundo representado, han deslizado su atención a otros aspectos de la obra. Resulta evidente sobre todo el interés actual por la teoría de la novela propuesta en *Rayuela* o por su génesis textual, sobre todo en relación con temas favoritos en recientes estudios sobre el género.²

2. Ana María Barrenechea ha estudiado principalmente la obra de Cortázar según la genética; entre otros, ha dedicado uno de sus trabajos (1988-1989) al personaje de la Maga.

El texto

En la construcción del texto de *Rayuela* llama la atención en todos los niveles la extensión y el número de irregularidades lingüísticas que desafían las reglas establecidas, actualmente muy relativizadas pero bastante estrictas hace cincuenta años. Ese desafío abarca todos los niveles de lengua, inclusive el literario o poético. Y puede ser una de las razones que provocaron la crítica negativa recibida por *Rayuela* aparte de su éxito.

Hoy se la critica porque se considera que ha envejecido. Lo cual es aceptable si se admite que, en la literatura, el desafío al lenguaje se ha generalizado y no produce ya ese impacto anterior. Aquí se encuentra implícita la discusión sobre modernidad. Jean Ricardou la explica basándose en la relación entre el texto de la obra y su sentido:

El cambio relevante –que podemos ubicar en la segunda mitad del siglo XIX– es un cambio de este dominio [el del sentido]. Antes de este giro puede hablarse de un periodo previo en el que, la mayoría de las veces, el sentido dominaba el texto. Luego de ese viraje puede concebirse una edad moderna: en el periodo actual y en un número creciente de casos, el texto domina el sentido. (Ricardou, 1978: 43, traducción mía)

Siguiendo la idea de Ricardou, el dominio del texto hace de *Rayuela* una novela moderna, es decir, no precisamente envejecida.³ La construcción del texto mantiene en *Rayuela* su singularidad y dominio, o sea, según Ricardou, su modernidad, al poner de manifiesto al lenguaje como el material del que se construye una obra literaria.

3. Según Ricardou hay dos tipos de innovación: la revolucionaria y la reaccionaria, o sea que la novedad no siempre otorga modernidad. La novedad de *Rayuela* es, sin duda, revolucionaria.

Una serie de recursos hacen que la lectura de *Rayuela* esté lejos de ser convencional: su uso del lenguaje interpone tropiezos que impiden ignorarlo. El discurso de Morelli, el personaje que Horacio y sus amigos consideran su guía intelectual, es el más explícito en sus ideas sobre el lenguaje, como en este comentario de un narrador que podría ser Horacio, sobre notas suyas citadas en el capítulo 66 de *Rayuela*.

La página contiene una sola frase: “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.” La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión

de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa. (425)

Ese hueco esboza una salida paradójicamente proporcionada por el mismo texto que parece impedirla.

A veces, la lectura debe hacerse por renglones saltados para poder seguir el sentido; otras, hay líneas, como las citadas a continuación, en las que el texto, en el discurso de Horacio, se interrumpe inesperadamente, el resto de la línea queda en blanco y por lo tanto el sentido se pierde:

Cuando acabo de cortarme las uñas o lavarme la cabeza, o simplemente ahora que, mientras escribo, oigo un gorgoteo en mi estómago,

me vuelve la sensación de que mi cuerpo se ha quedado detrás de mí (no reincido en dualismos pero distingo entre yo y mis uñas)

y que el cuerpo empieza a andarnos mal, que nos falta o nos sobra (depende).(455)

En varias ocasiones, como en el ejemplo siguiente, la lectura debe saltar renglones. En la cita que sigue a continuación, correspondiente al capítulo 44, las rayas oblicuas señalan la extensión de las líneas en el texto impreso:

Yo tomé el bajo, / la vida, y tenías razón, son la vida, por eso habría que acabar/ poco menos grande que el principal, pero sobradamente / con ellas. (El principal, qué es eso.) Y algunas tardes cuando/ espacioso para mí solo, y lo decoré con lujo y puse en él / me había dado por recorrer vitrina por vitrina toda la / todas las comodidades a que estaba acostumbrado. Mi for- / sección egipcia del Louvre, y volvía deseoso de mate y de / tuna, gracias a Dios, me lo permitía con exceso. / pan con dulce, te encontraba pegada a la ventana, con un... (228)

Otras veces, como en este caso, hay palabras escritas con una grafía errada y hasta disparatada:

Por lo demás, ya ase tiempo lo teníamos katalogado entre nuestros amigos los suicidas, i en una okasión se refirió "Renovigo" a siertos síntomas en él obserbados. Solamente ke Abila Sanhes no escojió el rebólber komo el eskritor antiklerikal Giyermo Delora, ni la sogá komo el esperantista fransés Eugenio Lanti. (429)

En este otro, la irregularidad gráfica es lo que da el sentido irónico:

"Lo malo", se decía Oliveira, "es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa".

Hespectador hactivo. Había que analizar despacio el hasunto. (475-476)

La h mayúscula, o minúscula, cuando se usa en *Rayuela* incorrectamente, agrega a la palabra un matiz pedante e irónico.

Se encuentran en el discurso de *Rayuela* diferentes niveles de lengua, desde el lunfardo⁴ hasta lo poético, o bien textos de otros autores y de otros tiempos, integrados como capítulos que forman parte de esta obra que les era ajena. Los personajes hablan diferentes lenguas entre sí, de lo cual resulta un diálogo criticado por inverosímil.

4. El texto de *Rayuela* se inicia con una cita bíblica del siglo XVIII, y otra de César Bruto, en lunfardo porteño, publicado semanalmente en una revista en los sesenta del siglo XX. Las primeras líneas de ese texto ya dan una idea: "Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséntrico y esótico, como ser por egenplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paix adonde haiga calor [...]" (11). Se trata de un nivel de lengua hablada real, no imaginado, de la vida cotidiana de Buenos Aires.

Sin embargo, en *The Dialogic Imagination*, Mikhail Bajtin considera la heteroglosia un importante rasgo en el discurso de una novela:

Cuando la heteroglosia ingresa en la novela se vuelve tema de reelaboración artística. Las voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje, todas sus palabras y todas sus formas, que proporcionan al lenguaje sus particulares y concretas conceptualizaciones, están organizadas en la novela en un sistema estilístico estructurado que presenta la particular posición socio-ideológica del autor ante la heteroglosia de su época. (1992: 300, traducción mía)

Un poco más adelante Bajtin en su explicación de lo que entiende por heteroglosia parece estar refiriéndose a *Rayuela*, precisamente a esos diálogos criticados por inverosímiles:

Una vez incorporada a la novela (cualquiera sea la forma de su incorporación), la heteroglosia es *la palabra del otro en la lengua de otro*, que sirve para expresar las intenciones autorales pero de una manera refractada. Tal expresión constituye un tipo especial de *discurso a dos voces*. Sirve a dos hablantes al mismo tiempo y expresa simultáneamente dos intenciones diferentes: la directa intención del personaje que habla, y la intención refractada del autor. (1992: 324, traducción y énfasis míos)

Las diferentes lenguas y niveles de lengua empleados en *Rayuela* coinciden con las ideas de Bajtin y conste que estas no se difundieron fuera de Rusia hasta después de 1963, fecha en la que se publicó en ese país *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtin, 1989). En el mismo año se publicó en Buenos Aires *Rayuela*, por lo tanto la coincidencia entre Cortázar y Bajtin no supone influencia alguna.

Hay abundancia de citas, algunas intempestivas, en diferentes lenguas, de autores conocidos o de otros ignorados o que pueden no existir, citas que a veces, como ya lo he mencionado, forman ellas solas un capítulo de *Rayuela*. La diversidad de lenguas y de niveles de lengua muestra en la novela la diversificación del lenguaje y la actitud del autor frente a ella, precisamente como dice Bajtin.

Hay, además, una lengua inventada, el gíglico, que por supuesto no se entiende o se entiende a medias, con el resto librado a la imaginación. El lector convencional puede perder la paciencia y eso seguramente ha ocurrido con muchos críticos; otros, en cambio, nos divertimos, hace cincuenta años y ahora, frente a un pasaje en esa lengua, cuyos dos únicos hablantes son la Maga y Horacio:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopedusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. (428)

Aquí el lenguaje empleado mezcla una lengua real con otra cuya existencia depende únicamente de estas palabras en este texto. Se entiende que muchos lectores, hace cincuenta años y ahora se impacienten al no entender nada, justo después de creer que ya entendían al ver señales de palabras en español.

Si pasamos al nivel semántico, el lenguaje nos hace imaginar el mundo representado y en la lectura de esa realidad imaginaria los capítulos se encuentran ordenados, o mejor dicho desordenados, sin coherencia y a menudo sin sentido en relación con la trama y los personajes. Como ocurre con el gíglico, en el desorden el lector pierde el sentido de lo que lee.

Mundo representado

El mundo de *Rayuela* está construido con fragmentos de un discurso del cual surge una realidad también fragmentada, que parece así en ese caos haber perdido toda individualidad o haber transgredido la frontera de su existencia, precisamente por ese hueco ya citado de la palabra *lo*.

El texto domina, quizá impone, o trata de imitar, y colaborar, con la fragmentación de una realidad imaginaria caótica.

Sin embargo, nuestra realidad cotidiana, que se supone la verdadera, también se compone de fragmentos; un día cualquiera está lleno de lugares diferentes por los que transitamos para ir a trabajar, comer, hablar con diferentes personas de diferentes cosas y muchas veces se interrumpe el diálogo en la mitad de una palabra o de una oración porque ocurre algo inesperado. Podemos en un mismo día reunirnos con amigos, bañarnos, vestirnos, comprar cosas, etcétera. También a veces en la vida cotidiana ocurre algo sin sentido. La realidad de *Rayuela* es tan verdadera, o inverosímil, como nuestra realidad cotidiana, aunque *Rayuela* la presenta con mayor intensidad y Morelli lo dice:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que 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. (532)

Morelli siente que solo ve fragmentos de la realidad, y hasta llega a dudar de su propia existencia: "...nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos" (523), según se lee en una morelliana incluida en el capítulo 105. Por su parte, también Horacio pone en entredicho la realidad de su propia existencia.

Cincuenta años después de su publicación, *Rayuela* puede establecer en su lectura un diálogo con su lector, y ofrecer respuestas o bien insinuar preguntas sobre problemas candentes en su nuevo entorno. Actualmente, realidad e irrealdad se encuentran como problemas dominantes que también surgen de la lectura de *Rayuela*. Por ejemplo, Jean Baudrillard los discute frente al disimulo y la simulación, y piensa que lo real puede estar simulado en una apariencia de irrealdad, usando el ejemplo de Disneyland:

Disneylandia es presentada como imaginaria con el objeto de hacernos creer que todo lo demás es real, cuando de hecho todo Los Ángeles y la Norteamérica que la rodea no son más reales sino en el orden de lo hiperreal y la simulación... escondiendo el hecho de que lo real no es más real. (1988: 172, traducción mía)

En *Rayuela* hay una insistente alusión a lo ambiguo de la existencia, de su realidad, como en la secuencia cuya narración aparece de manera insólita sobre un hombre obsesionado por un tornillo, del que nunca se separa y que nunca deja de mirar: "Morelli pensaba que el tornillo debía ser otra cosa, un dios o algo así. Solución demasiado fácil. Quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo" (439).

Lo que llamamos desafío al lenguaje también es lo que hacemos cuando hablamos en la vida cotidiana, sobre todo en el nivel de lengua que habla César Bruto. El lenguaje del que está construido el texto de *Rayuela*, y en el que está cifrado su mundo imaginario, es tan real como el que usamos en nuestra realidad cotidiana.

Las irregularidades lingüísticas que ocurren en el texto de *Rayuela* acompañan a otros recursos que colaboran con la tendencia iconoclasta de toda la novela: la discontinuidad del discurso narrativo, el desorden en la organización de los capítulos, la fragmentación de la realidad, etcétera.

El discurso en *Rayuela*

El discurso de la novela está dado por diferentes voces: por la del protagonista Horacio Oliveira, en estilo indirecto libre, o en primera persona; por un narrador omnisciente desconocido, en tercera persona, que por supuesto no puede identificarse siempre con el autor, y que puede ser más de uno. En esta polifonía, *Rayuela* ofrece abundante material para críticos recientes, sobre todo los que siguen las ideas de Bajtin (1984) sobre el discurso narrativo. Además de los recursos usados en la narración que proponen una idea de lo que puede ser una novela, se encuentran las que uno de los personajes, Morelli, escribe y se presentan incluidas en el texto, en estilo directo:

Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas “del comportamiento”, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes. (544)

Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso. (509)

Morelli, y a veces Horacio y sus amigos de París, en sus comentarios sobre literatura y especialmente en el discurso narrativo en la novela, coinciden a menudo con las ideas de Bajtin. El libro de Bajtin se publicó en Rusia en 1979, *Rayuela* en 1963, de modo que –como dije– la coincidencia es aleatoria, teniendo en cuenta además el aislamiento de Rusia en esos años.

En este sentido, en *Estética de la creación verbal*, Bajtin usa, como Morelli, la fotografía para compararla con la imagen literaria:⁵

Una fotografía propia también nos ofrece sólo un material para la comparación, también en ella vemos no a nosotros mismos sino un reflejo nuestro sin autor; por cierto, este reflejo ya no revela la expresión del otro ficticio, es decir, es más puro que el reflejo en un espejo, pero es casual, se adopta artificialmente y no expresa nuestra actitud esencial emocional y volitiva dentro del acontecer del ser [...]. (1982: 38)

El discurso de *Rayuela* coincide con lo que Morelli considera que debe ser y hacer: “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (423). El texto de *Rayuela* comprende, como también lo dice Bajtin, diferentes géneros de discurso además del narrativo convencional. Al publicarse, *Rayuela* intentaba desplazar muchas clases de convenciones, lingüísticas y literarias. Yo diría que todavía lo intenta, puesto que muchas de esas convenciones se resisten a desaparecer. La ideología expuesta en *Rayuela* no ha sido todavía asimilada, y siempre en una relectura surgen problemas y respuestas nuevos.

El discurso de *Rayuela* se apoya en la palabra como lo implica el dominio del texto. Desde la palabra avanza hacia la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Así lo piensa Morelli, y también Horacio, aunque este, en el desorden de una borrachera, ve las palabras “en furiosas batallas de hormigas”:

5. Morelli se refiere a la ausencia de temporalidad; Bajtin, a la de expresión.

No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio, pero que al mismo tiempo –era cierto, era maravillosamente cierto–, en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus especies, en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua donde las palabras se trenzaban en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras, la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias, la clara imagen con el peor lunfardo. (93)

Esas palabras, frases, etcétera, pertenecen a quien escribe el texto, pero también pertenecen a otros, todos los otros que las han usado desde mucho antes. Eso implican las innumerables citas de tantos autores conocidos o ignorados, integradas en el texto. En el discurso de *Rayuela* se realiza, de este modo, lo que Bajtin afirma sobre todo discurso:

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. (1982: 281)

En *Rayuela* la palabra está considerada como el fundamento del discurso, pero hay entre ella y el emisor del discurso una relación ambigua.⁶ A veces agresivas, como en la cita anterior, o cuando Horacio las llama “perras negras” que le inspiran horror:

Peró estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengán como pueden, me mordisquean desde debajo de la mesa... miralas ahí en ese poema de Nashe, convertidas en abejas. Y ahí, en los versos de Octavio Paz, muslos del sol, recintos del verano... En guerra con la palabra, en guerra... (484)

6. Bajtin considera el enunciado como fundamento del discurso porque establece el diálogo, la relación con los otros. En *Rayuela* es la palabra o sea la ausencia de diálogo, o quizá el diálogo con el otro que es uno mismo.

También Hamlet, en el acto segundo, escena segunda, se refiere a las palabras (“words, words, words”) con desdén y quizá desconfianza. Si en *Rayuela* la palabra es el fundamento del discurso narrativo, entonces no se llega a organizar en enunciado, llave para un diálogo que establezca una relación con el otro o los otros. En todo caso, se establece en *Rayuela* un diálogo consigo mismo, o una busca de algo o alguien que afirme la existencia de la que uno mismo duda. Por eso quizá cada relectura ofrece un nuevo aspecto y sigue dibujando un mandala sin fin.

Comentarios finales

En los cincuenta años transcurridos desde su publicación, he leído *Rayuela* varias veces, la primera cuando apareció, y puedo atestiguar que cada relectura me ha dado una nueva versión. La primera vez me impactó, aunque ya estaba yo bastante lejos de mi adolescencia. Como a casi todos los lectores de entonces, me fascinó la figura de la Maga, y en otro nivel las primeras palabras de *Rayuela*: “¿Encontraría a la Maga?”.

El mundo narrado me pareció de una realidad onírica o trascendente, en lo que hoy veo como fragmentación de un mundo disperso, en busca de un sentido. La trascendencia de esa realidad consiste en su ambigüedad, consecuencia de la pérdida de unidad. La construcción del texto, su falta de coherencia y continuidad en la narración, apoyada en un lenguaje que transita por todos los niveles de lengua, desde el lunfardo hasta el literario, y aquí la coexistencia de diferentes géneros exigen un lector alerta dispuesto a lo inesperado y hasta lo incomprensible. Y a resignarse ante los límites que el lenguaje le impone.

En mi última lectura de *Rayuela* he visto con algo de asombro otras posibilidades de lectura sugeridas quizá por el entorno y sus cambios: por ejemplo, que el tiempo narrativo se encuentra estrechamente ligado a una categoría espacial, en el mundo representado como también en la construcción del texto de la narración. Así veo ahora el orden de los capítulos como su situación en el espacio textual, que ofrece dos posibilidades de lectura y con esa alteración espacial leemos diferentes versiones de *Rayuela*.

En el discurso narrativo es muy clara la situación y el desplazamiento de los personajes en su espacio, donde viven, donde se reúnen. El movimiento de los personajes en esos lugares dibuja un leve esbozo de mandala. Sobre todo, la escisión del espacio imaginario en dos lugares, un “acá” y un “allá”, aparte de “otros lugares”, marca la ambigüedad fundamental de ese mundo.

El tiempo, en cambio, parece haber abolido el orden cronológico: cada capítulo suele romper la continuidad del discurso narrativo, que avanza o retrocede en el tiempo como podría hacerlo en el espacio. Como si ese tiempo fuera el espacio de la memoria, donde los recuerdos pierden a menudo el orden que tuvieron como vivencias. Como si cada fragmento de esa realidad imaginaria entrara en esa eternidad, que es el presente de la escritura, o quizá en el cielo de la rayuela.

Fecha de recepción: 3/02/2014. Fecha de aceptación: 20/3/2014.

Bibliografía

- » Bajtin, M. (1992). *The dialogic imagination*. Austin, University of Texas Press.
- » ——— (1989). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica de México.
- » ——— (1982). *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI.
- » Barrenechea, A. M. (1988-1989). “La Maga en el proceso de escritura de *Rayuela*: Pretexto y texto”. En *Explicación de Textos Literarios*, XIII , 1-2, 27-45.
- » ——— (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Baudrillard, J. (1988). *Selected Writings*. Stanford, CA, Standford University Press.
- » Cortázar, J. (1969 [1963]). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París, Seuil.
- » ——— (1966). *Figures*. París, Seuil.
- » Ricardou, J. (1978). *Nouveaux problemes du roman*. París, Seuil.

