

Rayuela: deambular como propuesta ontológica

Carlos Patiño Millán (capati@univalle.edu.co)
Profesor asociado, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle

RESUMEN

La noción de una patria «universal» y «homogénea» es un espejismo «destructor». No hay «patria homogénea» ni «lugar antropológico» para quien habita el «no-lugar». Horacio Oliveira, a mitad de camino entre Buenos Aires y París, ocuparía un «no-lugar». Oliveira es un extranjero: ni argentino ni francés; su patria podría ser ese lenguaje propio, el glíglico, «prestado» de la Maga pero tan suyo, tan de ambos.

PALABRAS CLAVE

Rayuela, Julio Cortázar, literatura latinoamericana, ciudad.

«Mi novela no tendrá un asunto, un tema (...) Yo quisiera que todo entrara en mi novela».

André Gide

«Hay que meter todo en la novela».

Virginia Woolf

«¿No fue la escritura durante siglos el reconocimiento de una deuda, la garantía de un intercambio, el sello de una representación? Pero hoy, la escritura se deja ir lentamente hacia el abandono de las deudas burguesas, la perversión, el extremismo del sentido, el texto...»

Roland Barthes

N

o hay patria ni lugar posible para Horacio Oliveira: el sentirse extranjero define la situación de la cultura contemporánea

En su ensayo «Sin patria: los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, Nación», José Jiménez se refiere a los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy. Específicamente, describe las nociones de familia, país y nación a la luz de lo que él llama «el retorno de las patrias»¹, es decir, el resurgimiento espectacular de los nacionalismos sobre todo en la Europa oriental tras el derrumbe de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Para Jiménez, la identidad humana es entendida como un proceso cultural, simbólico, en el que se distinguen hasta cuatro niveles, así:

- la identidad individual: la que se configura en el proceso de constitución del yo en un contexto cultural determinado.
- la identidad particular: la que recubre a una serie de individuos cuya identidad se establece como diferencia cultural frente al grupo.
- la identidad étnica: su rasgo crítico está constituido por la adscripción de los individuos, por su entidad étnica y viene a coincidir con lo que entendemos por patria.
- la identidad política: es una adscripción abstracta de identidad «cuya referencia simbólica es un centro de autoridad y de dominio que alcanza su más intensa eficacia en el Estado»².

En ese contexto, el rebrote de los nacionalismos podría entenderse como una defensa de la identidad étnica frente a la identidad política estatal central que, con frecuencia, niega los particularismos. Jiménez anota: «...la abstracción coercitiva del Estado supone para ciertos grupos étnicos una experiencia de *pérdida de la patria*. De ahí su reivindicación. Y en clave política, la voluntad de formar un Estado propio por parte de los pueblos que se consideran a sí mismos *naciones sin Estado*»³.

El ideal racionalista de la Ilustración se había fijado como horizonte del proceso moderno el declive de las patrias y la visión cosmopolita de la historia. En esa visión, el hombre se convertiría en una suerte de ciudadano del mundo que superaría los atavismos particulares y que podría reencontrarse con su especie. El mismo Immanuel Kant denominó como intención suprema ese «estado cosmopolita universal, en cuyo seno se desarrollan todas las disposiciones originarias de la especie humana⁴». Las distintas guerras y las hegemonías imperialistas dieron al traste con esas ideas ya desde el siglo XIX, con terribles consecuencias en el siglo XX y en lo que llevamos del XXI.

La noción de patria ha quedado como imagen ideal, «un universo del que el hombre moderno se siente arrojado y al cual quiere retornar, sorteando dolor y sacrificios⁵»; un universo acaso imposible, improbable, inasible.

La desaparición de las fronteras de las patrias se ha debido, básicamente, a la expansión económica y técnica de las potencias de Occidente. La naturaleza se ha convertido, para ellas, en objeto de dominio: la patria universal ha terminado siendo sinónimo de globalización. A través de sus políticas imperialistas y colonialistas, Occidente ha despojado a vastos pueblos de la tierra de su patria, de sus raíces culturales y de su relación tradicional con el entorno natural⁶.

Walter Benjamín concibió la técnica de manera distinta: no como el sentido de dominar la naturaleza sino como «dominio de la relación entre el hombre y la naturaleza⁷». Pero al ser imposible la intensificación de la comunicación entre la humanidad y la naturaleza, la técnica occidental se ha encargado «de expulsarnos de nuestra patria más interior⁸». La técnica es, en ese orden de ideas, un filtro que impide una relación natural entre el hombre y la naturaleza. El hombre contemporáneo ha quedado así restringido a tener una visión angosta e individual de un fragmento de la naturaleza (no ya no del cosmos). Perdido, sin referentes, ese hombre vive «sin raíces⁹».

Hoy por hoy, las culturas se han homogeneizado, integrado y han subordinado sus particularismos. Con todo, el hombre es un ser de diferencias y su autoafirmación reclama el acento de lo propio. «Por eso -afirma José Jiménez-, el sentirse extranjero, una nueva y radical condición de



nomadismo profundo y generalizado, define la situación de la cultura contemporánea¹⁰». Sin embargo, de la interioridad más profunda surge la búsqueda de unas raíces, de un suelo nativo que remita a ese lugar «donde nadie ha estado todavía: la patria¹¹». Esa imagen, de forma reactiva, constituye el punto de anclaje político de los nacionalismos. Pero los nacionalismos se nutren de una ilusión pues la patria no existe. Friedrich Hölderlin lo anticipó en su *Hiperión* al decir: «¡Ay! para el salvaje pecho del hombre, no hay patria alguna posible¹²».

Impregnados de la cultura laica que supone el declive de lo sagrado, la muerte de Dios o de dios, «sería ilusorio albergar la esperanza escatológica de una patria supraterránea, identificada con el reino de los cielos¹³»: por más que lo intentemos, al cielo de la rayuela cortazariana no se puede llegar; de hecho, no se puede llegar a ninguna parte aunque la vida humana haya devenido en un incesante itinerario ambulatorio, en un *estar en el camino*, en un ir de aquí para allá, sin establecer mayores distinciones entre lo que verdaderamente significan «aquí» y «allá».

En resumen, actualmente, la noción de una patria universal y homogénea es un espejismo destructivo. Otro tanto se podría decir de la noción de *lugar* antropológico trabajada por Marc Augé y definida «como el principio de sentido

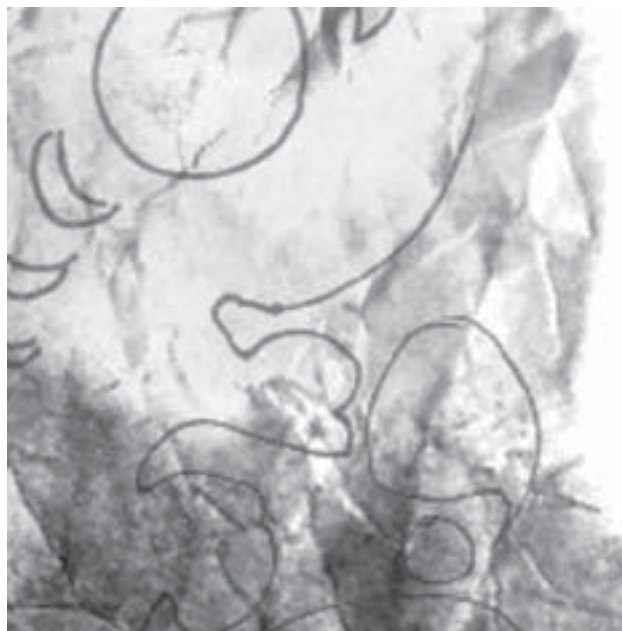
para aquellos que lo habitan¹⁴» (lugar de identidad, relacional e histórico). No hay patria homogénea ni lugar antropológico para quien habita el no-lugar. Horacio Oliveira, que vive entre Buenos Aires y París, ocuparía un no-lugar¹⁵. Es un extranjero: no es argentino ni francés; su patria acaso podría ser ese lenguaje propio, el neo-lenguaje glígligo, «prestado» de la Maga pero tan suyo, tan de ambos.

Condenado a deambular en búsqueda de un sentido para su existencia, Oliveira perderá su paraíso argentino por viajar a París, perderá su paraíso francés al regresar a Buenos Aires. Al perder sus paraísos, Oliveira se enfrenta a perder su identidad y sus referencias culturales: será un desterritorializado. La aparición y proliferación de los no-lugares, en su vida, implicará una forma muy particular de vivir la soledad.

Ante tal panorama, lejos de su lugar de origen y su cultura, lo único que lo mantendrá vivo, en el camino, es la ilusión del juego del amor (el *Eros ludens* del que habla Saúl Yurkievich); pero, ¿podrá encontrar a la Maga?

Horacio Oliveira: un intelectual en la crisis de las ciudades

Ha sido Italo Calvino quien nos ha hecho viajar de las ciudades invisibles a las ciudades invivibles e insufribles al proponer una discusión sobre la ciudad moderna. De hecho, en su libro *Las ciudades invisibles*, hay evocaciones de las ciudades arcaicas a la luz de las constataciones de las metrópolis de los *big numbers*¹⁶.



Calvino parte de varios presupuestos: cada vez es más difícil vivir las ciudades como ciudades; estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana; se habla hoy con la misma insistencia de la destrucción del entorno natural como de la fragilidad de los grandes sistemas tecnológicos que pueden producir perjuicios en cadena, paralizando metrópolis enteras; la crisis de la ciudad demasiado grande es otra cara de la crisis de la naturaleza; las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque de mercancías, palabras, deseos, recuerdos.

Se podría sustentar que tanto en *Las ciudades invisibles* como en *Rayuela* no se encuentran ciudades reconocibles sino inventadas (si bien la segunda traza un mapa «real» de París, aun cuando es precisamente eso lo que traza, un mapa, un dibujo de un mapa que luego es reflexionado, evaluado e interiorizado y luego, más allá aún, disuelto, absorbido, convertido en croquis, es decir, mapa imaginado, nunca más real¹⁷). Ambos textos podrían ser, también, una suerte de diario de autores, libros como espacios en «donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrado en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir¹⁸». Un laberinto que acoge al que deambula absorto, al otro, al extranjero, al que piensa en voz alta, al que ama y es abandonado y luego vuelve a amar, al que le ocurren las más insólitas cosas, al que no le ocurre nada, al que se ve envuelto en un laberinto inacabable, etc.

Por su parte, Fernando Cruz Kronfly describe las ciudades como estructuras eminentemente culturales compuestas por normas, códigos y convenciones para su uso y disfrute. Las ciudades, para él, contienen sistemas de representaciones, sentimientos y afectos, por lo que derivan en lugares cargados «de utopías y miedos, riesgos y aventuras, encuentros y desencuentros, evocaciones y rupturas¹⁹». Cruz propone en su ensayo seis categorías de ciudades literarias, así:

- a. La ciudad como evocación: regresión a la fundación del sujeto, ligada a lugares y situaciones.
- b. La ciudad como lugar del nuevo nómada: el transeúnte y la soledad, el modo simbólico metafórico y el modo puramente sígnico.

- c. La ciudad como utopía, objeto de deseo: el mejoramiento continuo, el deseo incesante de ser otra ciudad que todavía no es.
- d. La ciudad es una fuente de sensaciones: olores, perfumes y fetideces; las imágenes visuales que permiten y estimulan, los rumores urbanos y sus estridencias, sus impresiones incluso táctiles, sus degustaciones.
- e. La ciudad como crisis del sentido: del ideal del artefacto racionalmente controlado al caos y el azar, la velocidad y la fugacidad; la ciudad videoclip.
- f. La ciudad como espacio cultural del crimen: una sola verdad versus varias verdades; conflicto, marginalidad, anomia y crimen como salidas o gestos de afirmación o de supervivencia.

Por supuesto, no trataremos de hacer coincidir aquí las distintas categorías de Cruz con nuestra lectura de una novela tan compleja y seria y, a la vez, tan lúdica y divertida, tan llena de posibilidades y lecturas y relecturas como *Rayuela*. Sí es pertinente ampliar el registro, sin embargo, de dos categorías, niveles o definiciones: la ciudad como lugar del nuevo nómada y la ciudad como crisis del sentido.

En la primera categoría, el lector entiende que la ciudad «es el espacio público donde lo privado se convierte en espectáculo para el transeúnte un tanto voyeurista que, a la vez que sujeto de la observación, se convierte también en objeto de otros observadores²⁰». No se puede dejar de pensar en un capítulo central de la novela, el número 41, en donde sentada en un tablón sobre el vacío, Talita se da cuenta de que Traveler y Horacio, así, han tendido *otro puente* entre ellos: es el mítico capítulo de los tabloneros –el primero que escribió Cortázar– y que hace añicos las fronteras entre lo privado y lo público, entre lo solemne y la libertad:

«Gekrepten bajó a la calle. Los chicos habían recogido el sombrero y discutían con la chica de los mandados y la señora de Gutusso.

-Dérmelo a mí -dijo Gekrepten, con una sonrisa estirada-. Es de la señora de enfrente, conocida mía.

-Conocida de todos, hijita -dijo la señora de Gutusso-. Vaya espectáculo a estas horas, y con los niños mirando.

-No tenía nada de malo -dijo Gekrepten, sin mucha convicción.

-Con las piernas al aire en ese tablón, mire qué ejemplo para las criaturas.

Usted no se habrá dado cuenta, pero desde aquí se le veía propiamente todo, se lo juro.

-Tenía muchísimos pelos -dijo el más chiquito.

-Ahí tiene -dijo la señora de Gutusso-. Las criaturas dicen lo que ven, pobres inocentes. ¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres. ¿Usted se montaría en una madera, señora, si no es mucho preguntar?

-Yo no- dijo Gekrepten-. Pero Talita trabaja en un circo, son todos artistas²¹».

En la segunda, la ciudad se convierte «muy pronto en algo que se salía de las manos, que huía de todo control racional para caer en el absurdo. Pues en ella comenzaron de inmediato a expresarse todos los excesos humanos, todas las conductas en contravía, como en un teatro para el espectáculo, todos los delirios de novedad y actualidad, todas las voracidades imaginables, las múltiples racionalidades e intereses, las velocidades. En ella el imperio de lo efímero se hizo fuerte. Hasta allí llegaron las migraciones incontroladas e incontrolables de todos los países, provincias, etnias y regiones, y muy pronto las ciudades fueron el receptáculo babélico donde debían por fuerza coexistir



culturas y estilos de vida de origen espacial y temporal no sólo diferentes sino incluso contrarios y hasta antagónicos²²».

Si distinguimos en la novela los tres fragmentos básicos: «Del lado de allá» (París), «Del lado de acá» (Buenos Aires) y «De otros lados», sabremos que los movimientos son continuos, incansables, nunca satisfechos. En el primer fragmento, Horacio Oliveira vive con la Maga, rodeado de amigos que forman el Club de la Serpiente. Al morir, Rocamadour, el hijo de la Maga, y después de varias crisis, Horacio se separa de ella. En el segundo fragmento, Oliveira ha regresado a Buenos Aires donde lo espera su antigua novia, Gekrepten. En realidad, Oliveira prefiere pasar el tiempo con dos amigos, Traveler y Talita, y trabaja con ellos en un circo y luego en un manicomio. Cree reconocer a la Maga en Talita y eso lo conduce a una nueva crisis de donde saldrá sabiéndose amado y protegido por sus amigos pero irremediamente solo. El tercer fragmento, es acaso, el corpus mismo de los viajes físicos, mentales, emocionales, intelectuales, etc. Constituido por materiales de toda laya, anexos, recortes, citas, textos autocríticos de Morelli, un viejo escritor amigo de Oliveira y su alter ego. Los tres fragmentos se unen y desunen como corresponde a quienes no pueden controlar sus vidas y tránsitos, a quienes todo se les sale de las manos, a quienes se balancean -sin red pero con testigos- entre el control racional y el absurdo.

Rayuela es, vista así, (trans)migraciones²³, espectáculos públicos y privados, permiso para jugar y bromear, erudición, *suma* de la actualidad de los años sesenta, voracidad y velocidad; los

habitantes de *Rayuela* son extranjeros que no han abandonado su país a pesar de hallarse a miles de kilómetros de distancia, voces, acentos, torre de babel sin traductor, mecano generacional, calidoscopio del que el ojo de uno es parte, ciudades en donde los sueños y las pesadillas de uno lo alcanzan a uno, y no al revés.

***Rayuela*: modelo de ciudad para armar**

Rayuela, que apareció por primera vez el 28 de junio de 1963 en Buenos Aires, es una novela rompecabezas, *puzzle*, hija del *zapping* y el *dialing* (antes de que éstas nociones se popularizaran gracias a los mass-media; televisión y radio, respectivamente), *patchwork*, algo así como una «cobija rapsódica hecha de retazos cosidos²⁴». La novela, al abrirse con un tablero de dirección, rompe el orden formal -entre lo escrito y lo leído- al proponer, por lo menos, dos maneras de leer sus páginas. Como una guía turística a la que se le puede hacer caso omiso, *Rayuela* se abre ante el lector, se multiplica, explota.

Emparentada con otras novelas, poemarios y textos que nos introducen en otros mundos, submundos e inframundos²⁵, *Rayuela* es una novela que se baraja como naipes y que se reparte entre los jugadores-lectores; sin una única brújula y sin guía, el paseante-lector da sitio al croquis, al encuentro para extraviarse; sin rumbo ni fe, el nómada en tránsito da pie al nómada en trance, sucede la dislocación existencial, entra en la crisis la forma de entender el mundo, tal y como lo conocimos: en París, a Oliveira, «todo le era Buenos Aires y viceversa». El mérito no es exclusivo de esta novela, en el cuento *El Perseguidor*, Cortázar

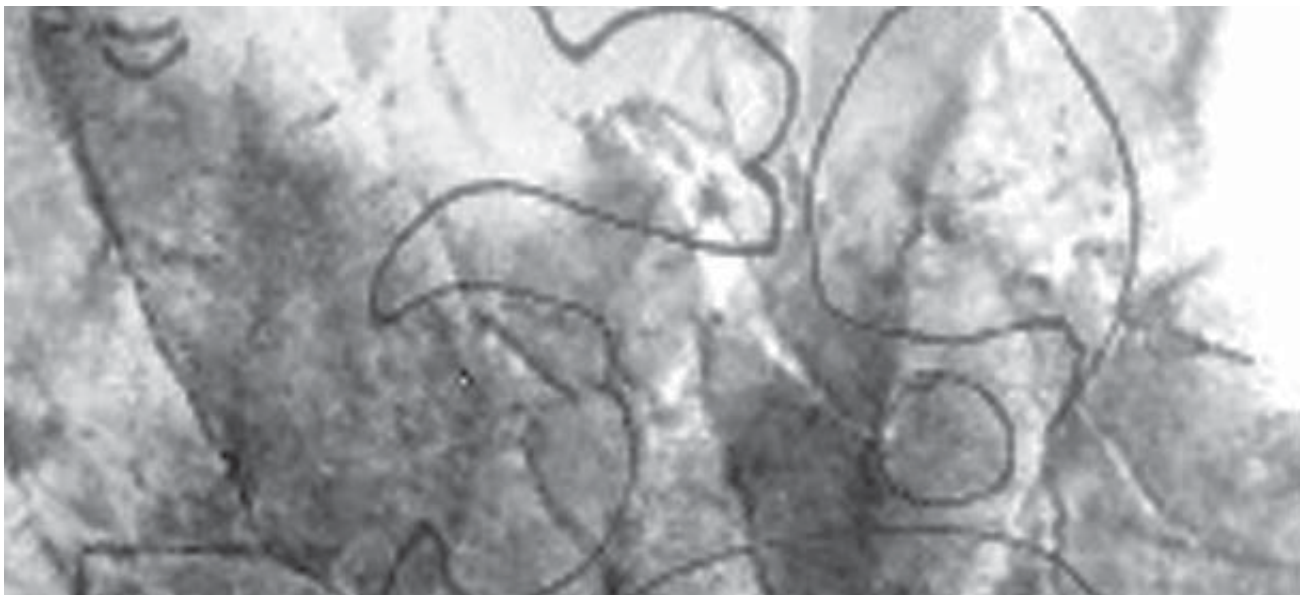
hace decir a su protagonista, Johnny Carter, «esto lo estoy tocando mañana. Esto ya lo toqué mañana». De hecho, Saúl Yurkievich dice que *Rayuela* posibilita, en un caso bastante particular, un desprendimiento amplificador -la novela *62, modelo para armar*- y una prolongación declinante -la novela *El libro de Manue*⁶.

Desde el comienzo, cuando Oliveira (per) sigue sin (per) seguir a la Maga por París-y persiguiéndola a ella, se persigue a sí mismo-, aparece el sentimiento de lo fantástico, una percepción de la realidad que Cortázar definía como «extrañamiento», en el sentido de la irrupción - en la vida cotidiana- de elementos que escapan a las leyes y a las explicaciones de la inteligencia lógica. Ya desde el inicio, se pone en tela de juicio toda la realidad, la racionalidad, la normalidad, la normatividad.

Rayuela es una «obra abierta» en el sentido que le otorga Umberto Eco a esa expresión. Es decir, el significado de la obra está *entre líneas*, está en *lo extraliterario*, está en *la cabeza del lector*. Y es que el texto integra elementos de la cultura de masas (arte pop, tiras cómicas, collage, montajes, folletines, música popular, jerga urbana) y técnicas literarias experimentales (intercalación de relatos, experimentaciones sonoras y sintácticas -el glígligo, a la cabeza-, alteración del orden del relato, finales falsos, quiebres y desplazamientos). Es, pues, una novela que busca su lector competente, atento, activo. Es, para seguir con el juego, una ciudad que no se deja conocer por medio de postales y fotografías sino que varía, cambia, renueva su rostro permanentemente: exige, no un turista promedio, sino un visitante sensible. Son tantas las posibilidades y derivas que ofrece que un plan turístico promedio dejaría por fuera los verdaderos sitios de interés: las ruinas genuinas y los auténticos esplendores.

Para Yurkievich, Oliveira cambia el refugio de su París adoptivo por el reflujó de su Buenos Aires natal donde «recala repatriado²⁷». Oliveira es un *outsider*²⁸, un marginado del orden social, un alienado de la modernidad, un ser que no admite el mundo programado, un sujeto que no quiere la gran costumbre ni desea la homogenización, un intelectual que pugna por romper el muro establecido, un bromista que se burla de lo consabido, un enamorado que busca desesperadamente a la Maga y al kibbutz del deseo -y no del alma-, «el rincón elegido donde alzar la tienda final²⁹». En su soledad, Oliveira intenta la comprensión de un ser paralelo, Morelli -el escritor sin amigos, lectores y límites- pero la ciudad, cualquiera que ésta sea, París «la ciudad luz», Buenos Aires «la ciudad porteña» o Benarés «la ciudad símbolo de la sabiduría oriental y meta de la peregrinación de muchos jóvenes del mundo» no va a ofrecerle respuestas. Para salir de la medianía, Oliveira intenta moverse entre lo nimio y lo magno; es inútil. Solo el amor podría reestablecer la confusión de identidades pero la Maga ya se ha ido y Talita es sólo su espejo/ espejismo.

Rayuela es una novela que confía en un lector activo que recomponga el curso: tal vez él sea capaz de hacerlo. El autor y el lector están a la misma altura y en el mismo mundo, ninguno sabe qué paso dará el otro, autor y lector comparten todo (el lector es un cómplice, un amigo para conocer la ciudad). El libro-viaje deambula, se repite, reptá, da vuelta atrás y da saltos por la Ciudad-Cortázar³⁰: aquí ya estuve, esto ya lo conozco, aquí ya me tomé una fotografía, esto se parece a otro sitio muy distante de este; en ese sentido, alguien ha visto allí una novela proto-hipertextual, un antecedente literario directo de la *world wide web*, en la medida que exige lectores libres.





La ciudad de los libros de Cortázar es médium, lugar de epifanías, pero también escenario de nonadas. En ella conviven lo díscolo y lo centrado. A ella(s) se puede vincular cualquiera: sujeto, objeto, circunstancia. Se extiende más allá de sus fronteras. Cambia, se metamorfosea, es un lugar mental antes que físico. En tanto entre-vista, la ciudad de los libros de Cortázar no tiene que ver con el orden mundano. Se representa –en ideas de Yurkievich– mediante aglutinaciones oníricas gratuitas. Para poder sobrevivir en ella, el individuo preserva su singularidad enquistándose en módulos de extrañeza. No llega al cielo pero la búsqueda es permanente para no convertirse en cosa inerte, muerta.

La ciudad actual también es discontinua, inestable, sorpresiva, inabarcable, con una centralidad que posiblemente yace en la periferia y viceversa. Caminar por la ciudad actual, deambular, asumirse como nómada significa estar signado por la enraciación y la búsqueda. El juego en la novela –quién sabe si en «la vida real»– quizá sea lo único que permita acceder a la zona imantada, al cielo protector de la rayuela.

Le escribe Cortázar a Ana María Barrenechea: «y cómo me gusta que hayas citado la frase de la p. 507 de *Rayuela* sobre el rechazo de toda salvación individual. Yo aquí en París vivo rodeado de gentes muchas veces extraordinaria, pero para la que su *cielito personal* basta y sobra. A mí también me bastó durante muchos años, y quizás fue bueno, porque hay que ser muy duro a veces para cumplirse (esa actitud casi insostenible de Cristo con su madre...). Pero llega el momento en que se descubre una verdad tan sencilla como maravillosa: la de que salvarse solo no es salvarse, o en todo caso, no nos justifica como hombres³¹».

¿Qué hacer, entonces? A Oliveira le bastaría el cielo de los cuartos de hotel donde se desnuda frente a la Maga, eso le bastaría, pero...

Deambular...

Notas

¹ En: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Dora Fried Schnitman et al. Buenos Aires, Paidós, 2002.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.* Las cursivas son mías.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

⁶ Es diciente que Julio Cortázar haya escrito el 6 de junio de 1962 lo siguiente a Fredi Guthmann: «...he puesto todo lo que siento -en *Rayuela*- frente a ese fracaso total que es el hombre de Occidente. Contrariamente a vos, el personaje central no cree que por los caminos de Oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en eso se parece a Rimbaud) que es necesario cambiar la vida pero sin moverse de ésta». En: *Cortázar, Presencias*. Buenos Aires. Fundación Internacional Argentina, 2004.

⁷ Dora Fried Schnitman et al. Op. Cit.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ La teoría de Augé es la siguiente: «*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*» (...) «*la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeliriana, no integran los lugares antiguos lugares de memoria*». Augé, Marc. *Los no-lugares, espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1996.

¹⁵ Señala Marcela Crespo: «el lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente; son palimpsestos donde se reinscriben sin cesar el juego de la identidad y de la relación». En: *La problemática del exilio: espacios de confluencias*. Revista Gramma virtual, Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad de Salvador, año 1, número 3, 2001. Consulta por Internet.

¹⁶ Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1999.

¹⁷ Sigo la nomenclatura de Armando Silva en su libro *Imaginario urbanos* (1992) cuando dice: «gráficamente un mapa puede dibujarse por una línea continua que señala el simulacro visual del objeto que se pretende representar. El croquis, al contrario, lo concibo punteado, ya que su destino es representar tan sólo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social. El territorio es croquis, vive en la contingencia de su propia historia social».

¹⁸ Calvino, Italo. Op. Cit.

¹⁹ Cruz Kronfly, Fernando. Las ciudades literarias. En: *La tierra que atardece: ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá, Ariel, 1998.

²⁰ Ibíd.

²¹ Cortázar, Julio. *Rayuela*. Capítulo 41. Madrid, Cátedra. 1988.

²² Cruz K., Fernando. Op. Cit.

²³ En el doble sentido de emigrar, pasar a vivir a otro país, y pasar un alma de un cuerpo a otro, según la teoría de la metempsicosis.

²⁴ La expresión es de Roland Barthes.

²⁵ No podemos dejar de citar *El Quijote* de Cervantes, los collage literarios de Apollinaire; *La tierra baldía* de T.S.Elliot; los *Cantos* de Ezra Pound; *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra; *La hora O* de Ernesto Cardenal; *La vida, instrucciones de uso* de Georges Perec (la acción transcurre en una sola casa de París que tiene 26 apartamentos de toda clase, 100 habitaciones y 167 personajes principales; la novela está dividida en 99 capítulos más un epílogo contenidos en seis secciones; va de 1833 a 1975; cuenta 107 historias principales y el libro contiene un plano del inmueble) y *Mantra* de Rodrigo Fresán (presentada como «lo que tienen en común un nostálgico tumor cerebral, un muerto obsesionado por los luchadores enmascarados observando su vida y su muerte por televisión desde un inframundo azteca y un hipotético androide en busca de su padre perdido por un mundo en ruinas». El texto contiene: advertencias, un antes, un durante y un después y una lista de agradecimientos para los que están afuera de la arena, en los vestuarios, entre el público y en el mismo rincón del ring. Las gracias ven desde Marcel Proust hasta El Santo pasando por un taxista).

²⁶ Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar; mundos y modos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

²⁷ Ibíd.

²⁸ Lo dice Octavio Paz: «El latinoamericano es un ser que ha vivido en los suburbios de Occidente, en las afueras de la historia. Al mismo tiempo, se siente (y es) parte de una tradición que hasta hace poco, lo desdeñaba (...) cada obra latinoamericana es una prolongación y una trasgresión de Occidente». En: *El signo y el garabato*. México, Seix Barrial. Sf.

²⁹ Yurkievich, Saúl. Op. Cit.

³⁰ José María Guelbenzu celebra una Ciudad Cortázar «tan real como la literatura misma». En: *La ciudad Cortázar*. Consulta por Internet.

³¹ En: *Cortázar, Presencias*. Buenos Aires. Fundación Internacional Argentina, 2004.