

Julio Cortázar e il ponte da *Rayuela* a *62. Modelo para armar*

Mara IMBROGNO
Università "La Sapienza"

Abstract

In this paper I firstly try to verify if Cortázar followed the indications included in the chapter 62 of *Rayuela* when he wrote *62. Modelo para armar*, a novel which - like its title suggests - is inspired by the mentioned chapter. Then, I extend my comparison to the general structure of both narrations, in order to detect significant similarities or differences, and to analyse the development of Cortázar's projects of literary *guerrilla* from one novel to the other.

Riassunto

In questo contributo si cerca innanzitutto di verificare se le indicazioni contenute nel capitolo 62 di *Rayuela* siano state effettivamente rispettate nella realizzazione di *62. Modelo para armar*, romanzo pubblicato da Julio Cortázar a cinque anni di distanza dal precedente e costruito proprio sulla base del menzionato capitolo. Successivamente, il confronto viene esteso alla struttura generale delle due narrazioni e ne prende in considerazione alcuni aspetti, nel tentativo di individuare convergenze e divergenze significative ed analizzare le evoluzioni del progetto di *guerrilla* letteraria dello scrittore nel passaggio da un romanzo all'altro.

Il capitolo 62 di *Rayuela* è interamente occupato da una delle *notas sueltas* che riportano gli appunti dello scrittore Morelli per la stesura di un ipotetico libro futuro. Dall'analisi di queste annotazioni, con le quali Cortázar – di cui Morelli è l'alter ego finzionale – sta in realtà ponendo le basi per il suo prossimo romanzo, emerge il chiaro proposito di scardinare nell'ambito della narrazione le norme che governano le interazioni tra gli esseri umani, facendo in modo che

al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O [...] como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones. (Cortázar, 1996a: 297)

L'idea è dunque quella di realizzare un romanzo le cui dinamiche siano

determinate esclusivamente dalle pulsioni inconscie dei protagonisti, nel tentativo di superare le normali istanze psicologiche dell'uomo e i loro limiti. Come risultato di una simile impostazione, pur conservandosi nei personaggi i sentimenti di amore, gelosia o pietà – ingredienti abituali delle relazioni interpersonali – si avrà l'impressione che in loro

algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos... (Cortázar, 1996a: 297)

Lo scrittore si propone dunque di portare avanti ed approfondire, in una futura creazione letteraria, la continua ricerca di alternative esistenziali e letterarie che emerge in ogni pagina di *Rayuela*¹.

Il testo che dovrebbe dare seguito a queste premesse è *62. Modelo para armar*, che viene pubblicato a cinque anni di distanza da *Rayuela* e deve il suo titolo proprio al capitoletto appena citato. A sottolineare lo stretto collegamento di questo romanzo con il precedente interviene del resto lo stesso Cortázar quando, nell'introduzione, mette in guardia il lettore dalle numerose trasgressioni alle norme del realismo che incontrerà nel volume:

desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*: agresión, regresión y progresión son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso. (Cortázar, 1996b: 7)

Nel romanzo del '68 sembra in effetti realizzarsi l'orchestrazione di una trama in cui alcuni personaggi innescano inconsapevolmente con le proprie azioni dei travolgenti meccanismi a catena. La scherzosa ed improvvisa decisione che induce Tell a spedire la bambola ricevuta in dono da Juan e fabbricata dal misterioso Monsieur Ochs ad Hélène, dà infatti il via ad una serie di equivoci e circostanze che porteranno all'uccisione di quest'ultima alla fine del libro. E l'altrettanto giocoso esperimento di Marrast che, incuriosito dall'annuncio pubblicato su un giornale da un gruppo di "neuróticos anónimos", e dal mistero racchiuso in un ritratto del Courtauld Institute di Londra – "¿Por qué el doctor Daniel Lysons, D.C.L., M.D., sostenía en la mano un tallo de *hermodactylus tuberosis*?" (Cortázar, 1996b: 45) –, convoca con una lettera anonima i "nevrotici" al museo invitandoli a risolvere l'enigma del quadro, avrà l'effetto secondario di attirare nelle vite dei suoi amici il futuro assassino della donna...

¹ Il romanzo, infatti, vede già la sostanziale presenza delle strategie sovversive che Cortázar dichiara di voler mettere in atto in un testo successivo. Lo sottolinea Goloboff (2004: 293), affermando che "El intento de Cortázar en *Rayuela* fue doblemente subversivo: vital y literario. Casi como una culminación ideal de su filiación surrealista y patafísica, todo lo que quería cambiar en la vida parecía hallar su correspondencia en el esfuerzo que estaba haciendo por minar los órdenes tradicionalmente dados y admitidos en el campo literario".

Questi due episodi, che interagendo “a distanza” provocano un evento irreparabile, rappresentano del resto solo un esempio dei gesti spontanei ed in apparenza innocui che, con le loro imprevedibili conseguenze, segnano lo svolgimento dell'intero romanzo.

Per comprendere meglio questi meccanismi, e le prescrizioni contenute nel progetto di Morelli in *Rayuela* relative al comportamento dei personaggi (ma non solo), è necessario fare riferimento al rapporto di Cortázar con il *nouveau roman*², corrente letteraria che prende piede in Francia negli anni Cinquanta – quasi contemporaneamente all'arrivo dello scrittore a Parigi – e i cui esponenti cercano di rinnovare il romanzo con scritti teorici e narrativi, ribellandosi al realismo ottocentesco: i tratti principali delle loro opere sono infatti l'abbandono del racconto lineare, la sovrapposizione di sogno e realtà, ma soprattutto il rifiuto categorico del personaggio, dell'analisi psicologica tradizionale e della trama con tutto il suo apparato di tecniche narrative³.

Come lo stesso Cortázar ha affermato in un'intervista con Omar Prego (1985: 93), la sua principale intenzione nella stesura di *62* era proprio quella di realizzare la “eliminación sistemática y deliberada del comportamiento psicológico previsible y usual en los personajes” che tale corrente proponeva. Risulta allora illuminante un confronto tra un commento dello scrittore sui meccanismi del *nouveau roman* – “En las buenas novelas de esta escuela los personajes tienen a veces casi conductas de insectos, ¿no? O por lo menos no te enterás del mecanismo que puede estar rigiendo, dirigiendo sus acciones” (Prego, 1985: 93) –, e la scena finale di *62*, nella quale osserviamo il *paredro*, entità immaginaria dietro la quale si celano a turno i componenti del gruppo⁴,

mirando un farol que atraía muchísimo a los insectos; era divertido ver los rápidos poliedros que componían y que sólo la atención o un parpadeo conseguía fijar por un instante para dar paso a nuevas combinaciones en las que sobresalían por sus méritos propios algunas mariposas blancas, diversos mosquitos y una especie de escarabajo peludo. (Cortázar, 1996b: 299-300)

Questa immagine sembra dunque essere stata scelta apposta dallo scrittore per riassumere metaforicamente le dinamiche tra i personaggi del suo romanzo. Bisogna però specificare che le modalità d'interazione appena descritte trovano riscontro non tanto nella quotidianità dei protagonisti della narrazione, quanto in una sorta di dimensione parallela che Cortázar definisce “la *ciudad*”, e delle cui caratteristiche si parlerà più avanti. Tale scelta, che porta l'autore a disattendere parzialmente le

² Su tale rapporto si sofferma Thierry Guinhut (1986: 55-59), il quale sostiene che il testo in cui Cortázar ha maggiormente messo in pratica i dettami del *nouveau roman* non sia *62*, ma *La vuelta del día en ochenta mundos* (1967).

³ Si veda il saggio “Une voie pour le roman futur” (1963) di Alain Robbe-Grillet, considerato il manifesto del movimento.

⁴ Come spiega Juan, “mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla puesto que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro...” (Cortázar, 1996b: 24).

premesse poste in *Rayuela*, deriva dalla consapevolezza che mantenersi troppo fedele alle teorie di Morelli sulla condotta dei personaggi avrebbe significato privarli di ogni libertà d'azione, riducendoli alla stregua di figure meccaniche e inanimate (Picon Garfield, 1996: 786). Agli autori del *nouveau roman* Cortázar infatti rimproverava proprio l'incapacità di elaborare, una volta eliminate le dinamiche tradizionali di relazione tra gli individui, delle valide strategie alternative che impedissero lo sconfinamento dei loro libri nel terreno della saggistica o in una sterile descrizione priva di sbocchi narrativi. Il compromesso necessario è dunque quello di relegare le intenzioni e le situazioni prefigurate all'interno del capitolo 62 agli oscuri scenari della *ciudad*, in cui "los personajes son manejados como marionetas" (Fazzolari, 1985: 197), e costruire comunque una trama che scorra lungo la loro vita "diurna" e si basi più tradizionalmente su una "acción, con un nudo y un desenlace" (Prego, 1985: 93). Appare in ogni caso degno di nota il fatto che proprio lo scioglimento della trama con cui Cortázar si è voluto distinguere dalle modalità compositive del *nouveau roman* si abbia – almeno nel caso delle principali figure femminili di 62, Hélène e Nicole – proprio nel mondo della *ciudad*: tale ambientazione sembra dunque voler suggerire al lettore di non prendere troppo sul serio gli eventi narrati nel finale del romanzo.

CONTINUITÀ E ROTTURE

Dopo aver analizzato brevemente i rapporti tra 62, *Modelo para armar* ed il capitolo di *Rayuela* da cui il testo ha avuto origine, può essere produttivo estendere il confronto alla struttura complessiva dei due romanzi, nel tentativo di individuare possibili convergenze o divergenze tra l'opera più famosa di Cortázar e quella data alle stampe cinque anni dopo la sua pubblicazione, e capire come si sia evoluto in questo lasso di tempo il progetto di *guerrilla* letteraria dello scrittore.

Partiamo da una prima, evidente differenza strutturale tra i due romanzi: *Rayuela* è frammentato in una serie di capitoli – se ne contano 155, di diverse dimensioni – dei quali, com'è noto, si possono fare due diverse letture. La prima segue un percorso lineare dal cap. 1 – che apre la sezione "Del lado de allá" – al cap. 56 – che chiude la sezione "Del lado de acá" –, escludendo tutti i capitoli della terza ed ultima sezione, denominata "De otros lados (capítulos prescindibles)". Dal cap. 73 di quest'ultimo blocco parte invece la seconda lettura, che procede a salti da una parte all'altra seguendo le indicazioni di un "Tablero de dirección" fornito dall'autore all'inizio del libro. Non viene tuttavia impedito al lettore di combinare come preferisce i frammenti che Cortázar gli ha messo a disposizione in questa sorta di "laboratorio mental" (Prego, 1985: 114).

62, nonostante ciò che sembra suggerire la seconda parte del titolo, *Modelo para armar* (= da montare), si presenta invece come un romanzo "normale", che si sviluppa dalla prima sino all'ultima pagina. L'autore stesso segnala nella sua introduzione la

corretta interpretazione di tale sottotitolo, prevenendo nel lettore una possibile identificazione dei meccanismi del nuovo libro con quelli che regolavano *Rayuela*:

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar, 1996b: 7)

La libertà che in questo caso viene lasciata a chi legge non è dunque quella di combinare i vari blocchi della narrazione a suo piacimento, ma quella di fare delle autonome associazioni tra gli eventi e di dare loro un senso: di creare insomma concatenazioni nell’ambito di una trama che, come vedremo, si svolge in modo tutt’altro che lineare.

Un’altra differenza, almeno apparente, riguarda l’ambito dell’intertestualità. *Rayuela* è un libro che lancia ponti in tutte le direzioni ed ogni sua pagina trabocca di rimandi al mondo dell’arte, della musica, della filosofia e della letteratura. Ciò avviene implicitamente, con allusioni e citazioni più o meno mascherate, o esplicitamente, soprattutto grazie alle discussioni del *Club de la Serpiente*: l’abitudine dei suoi membri di “apuntalar su pensamiento y su discurso con el pensamiento y el discurso de otros, cotejándolos, oponiéndolos o asimilándolos” crea infatti vivaci “movimientos dialécticos, juegos de espejos y ecos, entretejidos de presente y pasado, de real y de imaginario” (Ezquerro, 1996: 626), che mantengono costantemente il romanzo al centro di una fitta rete intertestuale ed interdisciplinare. Ne è un esempio la celebre discussione sul surrealismo del cap. 99, nel corso della quale i membri del Club – sulla base degli appunti di Morelli – oltre a commentare le posizioni del surrealismo spaziano in realtà da Eraclito ai futuristi, passando per il *Roman de la Rose*. Oppure il capitoletto 60, nel quale viene esplicitamente sottoposta al lettore una lista di ringraziamenti attribuiti al solito Morelli, ma che presumibilmente riflettono le fonti di ispirazione del suo creatore:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes. (Cortázar, 1996a: 294)

L’atteggiamento di attivo scambio che Cortázar mantiene con i testi con i quali viene a contatto lo porta in alcuni casi addirittura a trasportarne “fisicamente” dei

brani in *Rayuela*, facendoli brillantemente interagire con il suo romanzo e confrontandosi democraticamente tanto con le opere che ammira quanto con quelle che detesta. Se infatti nel cap. 21 Horacio, prendendo atto della sua incapacità di comunicare in modo autentico con la Maga, preferisce mettersi a parlare con il libro di René Crevel che sta leggendo in un caffè – *Etes vous fous* (1929) –, inframezzandolo alle sue parole ed instaurando così un dialogo “surreale” con il poeta surrealista, “de café a tumba, de aburrido a suicida” (Cortázar, 1996a: 85), nel cap. 34 l’argentino alterna le proprie riflessioni, e delle critiche feroci, ad un romanzo di Pérez Galdós – *Lo prohibido* (1884-85) – appartenuto alla Maga: il risultato è che, per poter seguire coerentemente uno dei due testi (quello di Cortázar e quello di Galdós) è necessario leggere il brano in questione a righe alterne.

In *62. Modelo para armar* tutta questa catena di citazioni che era parte integrante del romanzo precedente sembra dissolversi, a partire dalle conversazioni dei personaggi le quali in questo caso sono prevalentemente autoreferenziali, focalizzate sugli eventi delle loro frenetiche vite (che riusciamo a ricostruire e seguire proprio grazie a questo sovrapporsi di voci e commenti incrociati). La genesi dei romanzi, tuttavia, non è stata troppo differente: anche durante la scrittura di *62* – com’era accaduto in precedenza con *Rayuela* – Cortázar si mantiene in costante contatto con la realtà che lo circonda e come di consueto trae ispirazione dalle sue letture e da ogni aspetto del mondo sensibile che per qualche motivo attrae il suo interesse. La differenza di metodo riscontrabile nella composizione del romanzo del ’68 è dovuta al fatto che, pur senza sottrarsi all’insistente “lluvia de meteoritos que entraban por ventanas de calles, libros, diálogos, azares cotidianos” (Cortázar, 2009: 248) – e che si traducono in sollecitazioni e spunti per la composizione di *62. Modelo para armar* –, lo scrittore decide questa volta di non includerli e palesarli nella narrazione.

Ciò nonostante, anche in *62* è possibile individuare dei sotterranei riferimenti letterari. Lo sottolinea ad esempio Vidart Novo (2000: 20-22), che riconosce nel romanzo un omaggio di Cortázar “a los autores de sus lecturas de juventud, a la novela gótica en general y, de modo especial, a los relatos fantásticos cuyo tema central es el vampirismo” e si diverte a scovare tutti gli indizi e riferimenti che – nascosti nei nomi di personaggi, hotel, ristoranti – portano alla temibile e sanguinaria *condesa*⁵, la cui immagine viene più volte associata all’indecifrabile Hélène. Appare inoltre difficile non cogliere nel nome del gruppo protagonista di *62*, i “tartari”, un riferimento al *Deserto dei Tartari* (1940) di Dino Buzzati – autore già menzionato, del resto, nei citati *acknowledgements* di Morelli in *Rayuela* –, o le due allusioni a Borges facilmente individuabili nel testo: la prima, e più evidente, è legata al cuore palpitante che i personaggi incontrano a terra nel corso del loro celebre “sogno collettivo” e che non può non ricordare la scena in cui il mago di *Las ruinas circulares* (1941), durante la prima tappa del suo processo di creazione, “soñó con un corazón que latía” (Borges, 1961:

⁵ Si tratta di Erzsébet Báthory, contessa ungherese – nominata solo una volta in tutto il romanzo, ma continuamente evocata con l’allusivo titolo *condesa* – che tra XVI e XVII secolo torturò ed uccise centinaia di giovani indifese, usandone poi il sangue per i suoi bagni di bellezza. La storia di questa disumana contessa è riportata da Cinzia Tani (1998: 20-22).

65); il collegamento del romanzo di Cortázar con il racconto di Borges è del resto sottolineato anche da Fazzolari (1986: 201), che osserva:

la muñeca rota con una sorpresa adentro, [...] actúa como un delegado de Juan, el autor, que es en fin de cuentas el que decide el destino de sus entes de ficción. Pero es algo más que delegado de Juan; Alain Sicard ha dicho que es la encarnación del terrible funcionamiento de las figuras en 62 y ha señalado también cómo Juan es la mano que traza la figura a la vez que forma parte de la misma. Esto nos sitúa de lleno en «Las ruinas circulares» de Borges de quien Cortázar tiene mucha influencia y de quien ha tomado el concepto y el término de figura, para aplicarlo en 62 al acto creativo. El autor que cree estar inventando personajes y dibujando una figura con ellos forma parte a su vez de una figura mayor de la que apenas puede darse cuenta.

La seconda allusione (ma in questo caso potrebbe anche trattarsi di una citazione involontaria, o di una semplice convergenza tematica) si presenta invece nelle riflessioni con cui il narratore collega le bambole “a sorpresa” costruite da Monsieur Ochs – dalle quali in caso di rottura poteva saltar fuori indifferentemente “un cepillo de dientes usado o un guante para la mano izquierda o un billete de mil francos” (Cortázar, 1996b: 110) – alle bizzarre lotterie dell’imperatore Eliogabalo, già menzionate da Borges in *La lotería en Babilonia* (1944). Senza contare la citazione di Michel Butor, esponente di spicco del *nouveau roman* ed autore del libro che Juan acquista impulsivamente all’inizio del romanzo – il titolo di tale libro non viene palesato, ma dalla narrazione si evince che potrebbe trattarsi del saggio “Chateaubriand et l’ancienne Amérique”, o della raccolta in cui esso è contenuto (*Répertoire II*, 1964) – e che non a caso si trova al centro di una serie di coincidenze, dando il via al gioco di associazioni tramite il quale il protagonista anticipa i principali eventi della narrazione.

Ciò che cambia, dunque, è l’atteggiamento di Cortázar nei confronti del lettore. Se infatti con *Rayuela* gli consegna un’opera in frammenti sparsi e sollecita la sua costante attenzione chiedendogli di comportarsi da buon “lector cómplice”, di fatto si preoccupa di guidarlo costantemente nel suo cammino, come dimostra l’esistenza di un “Tablero de dirección”. Lo scrittore stabilisce inoltre con il lettore un rapporto di comunicazione continua, sottoponendogli – soprattutto attraverso la figura di Morelli – le proprie convinzioni sulla realtà letteraria, culturale e sul mondo in generale. In 62 invece lo fa muovere senza fornirgli punti di riferimento stabili, lasciando che sia lui a ricostruire tutti i collegamenti intenzionalmente resi invisibili. Bisogna allora segnalare che, tra i propositi che Morelli/Cortázar formulava per un nuovo romanzo (questa volta nel cap. 109), spicca quello secondo cui

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. (Cortázar, 1996a: 386)

Il suo discorso, che in quel frangente era focalizzato sull’universo dei personaggi, e che in qualche modo estremizza il normale procedimento compositivo di un testo

letterario – il quale, come osserva Eco (1993: 52), è di norma “intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire” –, può essere facilmente esteso, in accordo con quanto si è osservato finora, anche ai rapporti del libro con l'esterno.

Un ulteriore ambito di confronto è quello che riguarda i meccanismi narrativi dei due romanzi. Ad una prima lettura di *Rayuela*, ad esempio, si nota immediatamente che il motore della narrazione è Horacio: con i suoi viaggi, ricerche, tentativi di trovare la chiave d'accesso ad una dimensione esistenziale più armonica, il protagonista provoca infatti le reazioni dei personaggi con cui viene in contatto e dà origine a tutti gli intrecci del romanzo. In 62 questa funzione generatrice di eventi è affidata invece, come lo stesso Cortázar sottolinea, ad una “muñeca, es decir un objeto que es enviado de un sitio a otro y que desencadena una acción” (Picon Garfield, 1996: 786). Dunque lo sviluppo della trama, o almeno quello di alcuni suoi nodi fondamentali, è in questo caso – e questa volta in piena sintonia con il *nouveau roman* – delegato ad un oggetto inanimato, che cambia nazione e proprietario in base ai vari procedimenti di sostituzione e proiezione messi in atto dai personaggi nelle contorte dinamiche delle loro relazioni sentimentali⁶.

Questa differenza riflette l'impostazione generale dei due romanzi: infatti, la scelta di incentrare *Rayuela* sulla ricerca esistenziale di Horacio, lo rende

un libro profundamente optimista, porque Oliveira, a pesar de su carácter broncoso [...], es un hombre que se golpea contra la pared, la pared del amor, la pared de la vida cotidiana, la pared de los sistemas filosóficos, la pared de la política. Se golpea la cabeza contra todo eso porque es un optimista en el fondo, porque él cree que un día, ya no para él pero para otros, algún día esa pared va a caer y del otro lado está el «kibbutz del deseo», está el reino milenario, está el hombre verdadero, ese proyecto humano que él imagina y que no se ha realizado hasta este momento⁷. (Picon Garfield, 1996: 779-780)

In 62 la linea guida che la *quête* personale forniva al precedente romanzo viene invece a mancare perché i personaggi, in balia delle irresistibili pulsioni inconsce di cui si parlava in precedenza, non sono liberi di seguire un percorso analogo a quello intrapreso da Horacio: questa forma di determinismo crea un'atmosfera più pessimista, che si riflette nei continui, deludenti, “disincontri” tra i protagonisti e nel ripresentarsi dell'idea di un destino annunciato che, soprattutto per le figure femminili presenti nel testo, non sembra possibile modificare.

La conclusione delle vicissitudini di Horacio e di Hélène – che nella narrazione del '68 appare come il personaggio maggiormente affine ad Oliveira – è comunque avvolta in entrambi i casi da un velo di ambiguità. Se infatti si legge *Rayuela* escludendo

⁶ Che possono essere lette come una lunga sequenza di corrispondenze mancate, in cui il personaggio A (Marrast) ama B (Nicole), che ad un certo punto s'innamora di C (Juan), il quale a sua volta soffre per D (Hélène), che però non può ricambiarlo perché... E così via.

⁷ L'autore del romanzo ha inoltre dichiarato che “La idea general de Rayuela es la comprobación de un fracaso y la esperanza del triunfo. El libro no propone ninguna solución; se limita simplemente a mostrar los posibles caminos para echar abajo la pared y ver lo que hay del otro lado” (Picon Garfield, 1996: 780).

i “capítulos prescindibles”, l’ultima scena del romanzo vede Horacio dondolarsi pericolosamente sul davanzale di una finestra

diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó. (Cortázar, 1996a: 284-285)

Ciò potrebbe indurre a credere che la sua storia si concluda con un suicidio ma, se si opta per la lettura *saltada*, i successivi capitoli proposti dal “Tablero de dirección” mostrano un Horacio un po’ ammaccato ma vivo, e con la sua carica ironica perfettamente integra, affidato alle amorevoli cure di Gekrepten, e dei Traveler. Una chiave di lettura simile può essere applicata alle vicende di Hélène. In occasione del suo ultimo viaggio nella *ciudad* viene infatti svelato, finalmente, il destino che attende la donna dietro la porta di tutte le stanze d’hotel che così spesso è stata costretta ad attraversare nella *ciudad*, ossia la preannunciata morte per mano del giovane Austin... Tuttavia, sebbene *62* non offra come *Rayuela* la possibilità di proseguire nella lettura oltre la pagina finale, con la speranza di cambiare la storia, è opportuno ricordare che l’uccisione di Hélène non avviene nella vita “diurna”, ma nel misterioso ed onirico territorio della *ciudad*, quasi a volerne indicare l’esclusiva valenza simbolica. Lo stesso Cortázar fornisce del resto un’indicazione in tal senso quando, in una conversazione con Ana María Hernández (1973: 39), chiarisce la natura dei propri sentimenti nei confronti dell’omicida: “Yo le tengo mucho cariño a Austin, a pesar de ser el que mata a Hélène, aunque de hecho la mate de manera más simbólica que real...”.

*DESPACIOS Y DESTIEMPOS*⁸

L’ultimo elemento di collegamento tra i due romanzi che verrà preso in considerazione in questa analisi è offerto dal fatto che entrambi presentano delle modalità di interazione piuttosto particolari con le categorie dello spazio e del tempo.

Con *Rayuela* siamo di fronte ad una divisione binaria dello spazio: i due poli tra cui oscilla il protagonista nella sua ricerca di se stesso sono – in ordine di apparizione – Parigi, ossia *el lado de allá*, e Buenos Aires, *el lado de acá*. Guidato dalle proprie inquietudini metafisiche Horacio si sposta infatti da un lato all’altro dell’oceano, cercando ogni volta di rimuovere da sé qualunque traccia dello spazio appena abbandonato e del vissuto che vi è collegato. Dopo il suo rientro a Buenos Aires, ad esempio, lo sorprendiamo a riflettere in questi termini sul proprio atteggiamento nei confronti dell’esperienza parigina: “He aquí que [...] te has desconectado deliberadamente de un vistoso capítulo de tu vida, y que ni siquiera te concedés el

⁸ Entrambe le definizioni sono state utilizzate da Cortázar (2009: 251) per descrivere le esperienze che uno scrittore vive durante la creazione di un libro, i suoi “encuentros con los destiempos y los despacios que son lo más real de la realidad en que se mueve”.

derecho a pensar en la dulce lengua que tanto te gustaba chamuyar hace unos meses” (Cortázar, 1996a: 323). Il divieto di menzionare esplicitamente tale esperienza, e la città che la simboleggia, diventa assoluto anche per chi gli sta accanto; il suo amico Traveler, infatti, “cuando se decidía a interrogarlo tenía que desviar los ojos y tampoco sabía por qué pero no podía nombrar a la capital de Francia, decía «aquello» como una madre que se pela el coco inventando nombre inofensivos para las partes pudendas de los nenes, cositas de Dios” (Cortázar, 1996a: 192).

Nonostante i suoi tentativi, Oliveira non riesce però a rompere i ponti con nessuno dei due mondi: se dopo il forzato rimpatrio non fa che pensare alla Maga (simbolo della sua permanenza a Parigi), mentre si trovava in Francia i racconti della donna sulla propria infanzia in Uruguay lo turbavano ed infastidivano perché

Montevideo era lo mismo que Buenos Aires y él necesitaba consolidar una ruptura precaria. (¿qué estaría haciendo Traveler, ese gran vago, en qué líos majestuosos se habría metido desde su partida? Y la pobre boba de Gekrepten, y los cafés del centro)... (Cortázar, 1996a: 26)

Quanto questa rottura fosse precaria è dimostrato dall'impeto che porta l'argentino ad estendere il proprio struggente sentimento di nostalgia anche ad un personaggio insignificante come la sua vecchia fidanzata Gekrepten, da lui stesso definita “una muchacha irrecordable”.

Nemmeno l'autore del romanzo, del resto, ci permette di prendere di volta in volta le distanze da uno dei due spazi: come segnala Barrenechea (1996: 555), attraverso i *capítulos prescindibles* Cortázar inserisce infatti nella porzione del romanzo ambientata in Francia episodi che si svolgono in Argentina e viceversa, col risultato che, mentre partecipiamo alle avventure di Oliveira, Manolo e Talita in un piccolo circo di Buenos Aires, veniamo trasportati all'improvviso in una riunione del *Club de la Serpiente* e mentre stiamo seguendo le vicende del circolo parigino, si apre invece nella narrazione una finestra sui sogni dei Traveler. Questa tecnica evidenzia il mancato distacco psicologico dal passato riscontrato nel protagonista del libro, condizione che gli rende impossibile, tra l'altro, collocarsi pacificamente e definitivamente in uno spazio, sentendolo come proprio: Horacio è infatti afflitto da una perenne sensazione di “estar siempre de ida aunque no supiera adónde” (Cortázar, 1996a: 238). L'unico momento in cui Oliveira riesce a ricomporre questo conflitto è quello di un sogno che fa durante la sua permanenza a Parigi, in cui riesce a fondere due spazi e due esperienze vitali tanto lontane ed in cui finalmente “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” (Cortázar, 1996a: 405).

In 62, se da una parte si riducono le distanze limitando l'ambientazione della storia al solo scenario europeo, si assiste dall'altra ad una sorta di esplosione degli spazi: le mete dei viaggi dei protagonisti infatti si moltiplicano ed alcuni personaggi si spostano freneticamente dall'una all'altra, in un continuo intrecciarsi delle rispettive esperienze e traiettorie.

Le tre città principali che fanno da sfondo al via-vai dei protagonisti della

narrazione sono Parigi, Londra e Vienna. La capitale francese si presenta però questa volta – diversamente da quanto accadeva in *Rayuela* – come *el lado de acá* del romanzo: pur non essendo il paese d’origine di tutti i suoi protagonisti, è infatti il luogo in cui si è formato il gruppo dei “tartari”, il quartier generale dal quale partono i viaggiatori ed in cui rimane sempre qualcuno di loro ad aspettare gli altri⁹. Ma agli spazi normali se ne aggiungono altri due, “Ubicuos y especulares [...], que se reflejan mutuamente” (Fazzolari, 1986: 197), ossia la *zona* e la *ciudad*. La *zona* è uno spazio che si crea quando tutti personaggi – o alcuni di loro – si riuniscono, in un luogo d’incontro che può trovarsi

ya no se sabe dónde a fuerza de ser en tantas partes y tantas noches y tantos amigos, Tell y Austin, Hélène y Polanco y Celia y Calac y Nicole [...] el *Clumy* por la noche, casi siempre, el territorio común de una mesa de café, pero también una cama o un sleeping car o un auto que corre de Venecia a Mantua... (Cortázar, 1996b: 16)

Si tratta dunque di un’entità fluttuante, un “artificio de palabras” che si materializza ovunque i componenti del gruppo si ritrovino per raccontarsi le notizie del giorno, parlando di sé e delle proprie avventure nella *ciudad*. La *zona* si offre inoltre come la sintesi ed il tentativo di ricostruire e riordinare gli eventi che riguardano tutti i personaggi da parte di uno solo di loro: il prescelto è quasi sempre Juan, che – dal tavolo di uno squallido ristorante parigino – spiega:

Bien puede suceder que no solamente esté solo en la zona como ahora en el restaurante Polidor donde los otros, incluso el comensal gordo, no cuentan para nada, sino que decir todo eso sea estar todavía más solo en una habitación donde hay un gato y una máquina de escribir; o quizá ser alguien que en el andén de una estación mira las combinaciones instantáneas de los insectos que revolotean bajo una lámpara. (Cortázar, 1996b: 17)

Segnalando in questo modo al lettore che la *zona* si materializza anche quando il *paredro* – il quale, come sottolinea Fazzolari (1986: 200), rappresenta in qualche modo le istanze inconscie dei personaggi e può dunque apparire in un romanzo del genere anche come figura deputata a muovere nascostamente i fili delle loro esistenze – si ferma ad osservare le dinamiche del gruppo dall’esterno, e persino quando lo stesso autore del romanzo, spesso ritratto in foto insieme ad un gatto e ad una macchina da scrivere, affida alla carta le vicissitudini delle sue creature...

C’è poi lo spazio antitetico alla *zona*, il già citato mondo tenebroso ed allucinato della *ciudad*, nel quale si può arrivare contemporaneamente da spazi e – come vedremo – tempi molto lontani fra loro. Il narratore di *62* dichiara che si tratta di

una especie de punto de reunión eventual de los personajes contra todas las leyes humanas y divinas, puesto que hay personajes que se encuentran en la ciudad e incluso le suceden cosas en

⁹ Tale “metamorfosi” è stata evidenziata anche da Campra (2009: 27). La studiosa ha inoltre osservato, riguardo all’assenza di Buenos Aires nel romanzo, che, nonostante non figurino tra le destinazioni dei viaggi di *62* in realtà la capitale argentina “está allí, visible como un agujero en una trama”, e che la *ciudad* non è altro che “una proyección, implícita o negada, de Buenos Aires” (1989: 115-116).

la ciudad mientras uno de ellos está viviendo en Londres y el otro, por ejemplo, está viviendo en Viena. Es un puerto en donde bruscamente pueden bajar y encontrarse¹⁰. (Prego, 1985: 95)

Ad un personaggio che nel corso del romanzo si rivela quasi totalmente estraneo a questa dimensione, la solare danese Tell, è invece affidato il compito di svelare al lettore – descrivendo le sensazioni che la *ciudad* talvolta provoca in coloro che la attraversano – la minaccia insita in queste peregrinazioni:

muchas veces cuando ellos vuelven de la ciudad con la boca pastosa y los vagos terrores de la noche, acaban por sospechar que detrás de esos torpes, sucios itinerarios se ha estado escondiendo otra cosa, un cumplimiento, y que tal vez sea en la ciudad donde realmente va a ocurrir lo que aquí les parece abominable o imposible o never more. (Cortázar, 1996b: 62)

Le sue parole rafforzano dunque l'immagine della *ciudad* come un inquietante spazio "altro", nel quale è possibile commettere o subire atti di vampirismo, omicidi ed altri simili abomini...

Se però ragioniamo in termini di spazi "simbolici", come in certa misura sembrano essere la *ciudad* e la *zona*, bisogna allora aggiungere che la stessa ricerca di Horacio – lo nota Aronne Amestoy (1972: 31) analizzando il rapporto del protagonista di *Rayuela* con gli spazi del circo e della clinica psichiatrica –, non si svolge solo orizzontalmente, tra i due poli di cui abbiamo parlato in precedenza, ma si dirige anche "hacia arriba y hacia abajo" (restando però, in entrambi i casi, nel *lado de acá*). Infatti, anche dal circo in cui per un breve periodo lavora con i Traveler Oliveira si aspetta infatti delle risposte, sperando di trovarle in direzione di quell'"orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado" (Cortázar, 1996a: 218), che però non si sente in grado di raggiungere. E, così come cerca un passaggio guardando in alto nel circo, analogamente lo cerca in basso nella clinica psichiatrica che rappresenta il suo successivo posto di lavoro, più precisamente nei sotterranei della *morgue* dell'edificio:

Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso. (Cortázar, 1996a: 260)

Proprio nel deposito mortuario Horacio vivrà, in occasione del bacio con Talita, quella strana esperienza di transfert che gli farà credere di potersi ricongiungere con la Maga e

¹⁰ È opportuno a questo punto segnalare, per completezza, che il *paredro* svolge un ruolo importante anche nel rapporto tra il gruppo di 62 e la dimensione della *ciudad*: i personaggi del romanzo lo considerano infatti come un "testimonio tácito de la *ciudad*, de la vigencia en nosotros de la *ciudad*" (Cortázar, 1996b: 29), e gli attribuiscono la responsabilità di averla introdotta per primo nei discorsi collettivi, favorendo così l'apertura di un ulteriore passaggio verso i suoi spazi.

asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (Cortázar, 1996a: 265)

Del resto, come ha avuto modo di osservare Saúl Yurkievich (1996: 760) “En *Rayuela* todos los lugares son simbólicos; el texto establece los espacios y su significación como interventores, como intercesores, los configura y valida”. Anche in *62* si presenta però uno spazio sotterraneo, la metropolitana, che spesso nell’opera di Cortázar assume una valenza simbolica (Zunino, 2005). E se Horacio con le sue peregrinazioni ci mostra la Parigi diurna, l’ombrosa Hélène sembra deputata a farci da guida nel lato “sommerso” della città. La dottoressa, infatti, in un momento cruciale della sua storia – dopo la morte di un paziente terribilmente simile a Juan e prima del rovinoso incontro con la giovane Celia, che segnerà il suo destino –, decide di abbandonare il mondo di superficie per addentrarsi nei tunnel della metropolitana. In apparenza lei compie tale scelta per concentrarsi sul compito di selezionare direzioni e fermate ed impedirsi così di rimuginare sulla morte del ragazzo, ma quanto in realtà accade in questo mondo sotterraneo è che

a diferencia de la marcha en la calle, donde las opciones y la vigilancia son incesantes, basta iniciar el descenso para que una mano invisible se apodere de la nuestra y nos lleve sin la menor posibilidad de elección hacia el destino prefijado. (Cortázar, 1980: 39-54)

Il territorio della metropolitana rivela dunque una forte somiglianza con la *ciudad* ed i suoi meccanismi, che la stessa Hélène sottolinea osservando – mentre il convoglio la porta a destinazione –: “Es casi como estar en la ciudad” (Cortázar, 1996b: 113). Sempre dalle riflessioni della dottoressa apprendiamo infatti che “Lo que pudiera ocurrirle en la ciudad nunca la había preocupado tanto como el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver, como si la topografía de la ciudad, el dédalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo” (Cortázar, 1996b: 72).

Sebbene in maniera meno evidente, anche il trattamento del tempo presenta in entrambi i romanzi – come preannunciato – delle modalità davvero singolari: Nell’esaminare i due principali blocchi narrativi di *Rayuela*, Ezquerro (1996: 618) si accorge ad esempio che

la primera parte –y particularmente el último capítulo– se desarrolla en lo más frío del invierno parisiense, mientras que la segunda parte –normalmente posterior– se desarrolla en lo más cálido del verano porteño. Ya que Francia y Argentina se hallan situadas en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentinos son simultáneos. Gracias a este subterfugio, la estructura cronológica de la novela declara que las dos partes se desarrollan en el mismo tiempo.

Tale “sotterfugio” nega quindi quella sequenzialità dei due atti della narrazione che qualunque lettore darebbe per scontata, dichiarando la loro – paradossale – simultaneità, ed al contempo postula una sorta di ubiquità per il personaggio di

Horacio, l'unico a figurare in entrambe le sezioni del romanzo...

In 62 scopriamo un analogamente improbabile accostamento di stagioni: l'episodio della violenza su Celia da parte di Hélène si svolge un "martes, 17 de junio", quello in cui Juan e Tell pedinano l'inquietante Frau Marta nell'Hotel Re d'Ungheria si colloca, invece, nel corso di non meglio precisati "días otoñales"; leggendo il romanzo scopriamo che i protagonisti dei due episodi ad un certo punto vengono contemporaneamente proiettati nella *ciudad*, sulle cui strade ha luogo un vano tentativo di contatto tra di loro ma, a differenza di quanto accadeva in *Rayuela*, gli eventi narrati in 62 si svolgono tutti nello stesso emisfero, il che ci impedisce di ricorrere alla mancata corrispondenza delle stagioni tra un continente e l'altro per poterli considerare legittimamente simultanei. Potremmo provare a spiegare con le trasgressioni spazio-temporali che caratterizzano la dimensione della *ciudad* il fatto che sia Juan che Hélène nel corso delle due scene, estiva l'una, autunnale l'altra, vengano improvvisamente catapultati nei suoi spazi per "disincontrarsi" – in nessuna circostanza, infatti, gli itinerari dei personaggi che si cercano o si intravedono nella *ciudad* riescono a convergere per produrre un incontro – , ma risulta impossibile conciliare queste contrastanti coordinate temporali con tutti gli altri episodi che nel libro si intrecciano con le scene in questione, presupponendone la necessaria – ma anche in questo caso paradossale – simultaneità nell'ambito della narrazione¹¹. Sembra dunque che Cortázar si sia divertito a giocare con il lettore proponendogli, a distanza di cinque anni, l'altra faccia del paradosso temporale che aveva sottoposto alla sua attenzione con l'intreccio di *Rayuela*.

In 62, però, si presentano anche altre – simili – incongruenze sul piano temporale. La prima scena del romanzo, ad esempio, ci mostra Juan che trascorre in un ristorante parigino una solitaria vigilia di Natale – una terza stagione, quella invernale, si somma dunque alle due precedenti – ma, poche pagine più tardi, l'argentino si domanda cosa dovrà raccontare agli amici per "alegrarles la nochebuena" (Cortázar, 1996b: 34), il che aggiunge dell'altra confusione a quella che già ci tormentava... Siamo forse di fronte ad un caso di simultaneità analogo a quello presentato – applicando diverse strategie – in *Rayuela*? Lo stesso Juan, in un discorso immaginario con Hélène, (durante il quale cerca di mettere ordine nella sequenza degli eventi che leggeremo nel corso del romanzo) sembra spiegarsi queste stranezze solo in termini onirici – riuscendo dunque a comporre il conflitto nella stessa sede in cui nel romanzo precedente trovava soluzione quello riguardante gli spazi –:

todo me facilitaba una vez más la explicación atendible, el sueño donde se mezclan los tiempos, donde tú, que en ese momento dormirías sola en tu departamento de la rue de la Clef, habías

¹¹ Mi riferisco, ad esempio, al naufragio dei "tartari", che si verifica subito dopo l'arrivo a Londra di Tell – reduce dalle avventure viennesi che, come si accennava, si svolgono durante l'autunno – ma viene collocato dal narratore in giugno, ovvero nello stesso periodo delle disavventure di Celia con Hélène a Parigi.

estado conmigo, donde yo había llegado hasta la zona para contar esas cosas a los amigos, y donde mucho antes había cenado como en un banquete fúnebre, entre guirnalda y alfabetos rusos y vampiros. (Cortázar, 1996b: 34)

Del resto, come sottolinea Campra (2009: 46) analizzando la modalità narrativa adottata da Cortázar nel testo in esame,

El narrador se coloca al final de la cadena de los acontecimientos (en el momento de la narración ya todo ha concluido) pero en el texto se finge que todo esté a punto de suceder: se finge que tiempo de la lectura y tiempo de la narración coinciden y, contemporaneamente, se juega con el conocimiento que narrador y lector tienen de la naturaleza puramente convencional de esa coincidencia.

Anche in questo *62* si rivela quindi fedele ai propositi espressi in *Rayuela* da Morelli, che progettava di: “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (Cortázar, 1996a: 326). Forse è proprio nel desiderio dell'autore di mantenere costante l'attenzione e la partecipazione dei suoi lettori che possiamo allora trovare la motivazione dei tanti stravolgimenti che affliggono lo spazio ed il tempo in entrambe le narrazioni: secondo il pensiero attribuito a Morelli in *Rayuela*, infatti, “coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra” (Cortázar, 1996a: 387), categoria di lettore passivo che non suscita minimamente l'interesse dello scrittore ed al quale non sembra essere rivolto nessuno dei due romanzi.

Questa importante caratteristica comune sembra comprovare, insieme ad altre incontrate nel corso dell'analisi, la solidità del ponte le cui fondamenta erano state poste in *Rayuela* e che trova il suo completamento nella pubblicazione di *62. Modelo para armar*. nonostante alcune differenze compositive, nel testo del '68 vengono infatti sostanzialmente mantenuti – e in qualche caso sviluppati – elementi e preoccupazioni peculiari del testo precedente. Del resto in entrambe le opere Cortázar, pur con dei cambiamenti di prospettiva, mette in atto delle strategie volte a minare le basi del romanzo tradizionale, con l'intento di coinvolgere il lettore nel suo progetto rivoluzionario e di spingerlo – attraverso i complessi giochi che di volta in volta gli propone – a cambiare il proprio sguardo sulla letteratura e sul mondo.

BIBLIOGRAFIA

- ARONNE AMESTOY, LIDA (1972): *Cortázar: La novela mandala*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA (1996), “Génesis y circunstancias”, in Cortázar, Julio: *Rayuela*, edizione critica a cura di Julio Ortega e Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX, pp. 551-570.
- BORGES, JORGE LUÍS (1961): *Las ruinas circulares*, in *Ficciones* (1944), Madrid: Alianza, pp. 61-69.
- CAMPRA, ROSALBA (1989): “Buenos Aires infundada”, in Campra, Rosalba (a cura di), *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa: Giardini, pp. 103-118.
- (2009): “Una persecución infinita: Cortázar y la novela”, in *Cortázar para cómplices*, Madrid: Del Centro Editores, pp. 25-51.
- CORTÁZAR, JULIO (1996a): *Rayuela* (1963), edizione critica a cura di Julio Ortega e Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX.
- (1996b): *62. Modelo para armar* (1968), Madrid: Alfaguara.
- (1980): *Texto en una libreta*, in *Queremos tanto a Glenda*, México: Nueva Imagen, pp. 39-54.
- (2009): “La muñeca rota”, in *Último Round* (1967), Madrid: Siglo XXI, vol.1, pp. 248.
- ECO, UMBERTO (1993): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano: Bompiani.
- EZQUERRO, MILAGROS (1996), “*Rayuela*: estudio temático”, in Cortázar, Julio: *Rayuela*, edizione critica a cura di Julio Ortega e Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX, pp. 615-628.
- FAZZOLARI, MARGARITA (1986): “Una muñeca rota con una sorpresa *adentro*”, in AA.VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Acti del colloquio internazionale di Poitiers 1985, Madrid: Fundamentos, pp. 195-202.
- GOLOBOFF, MARIO (2004): “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”, in Jítrik, Noé, Saítta, Sylvia (a cura di), *El oficio se afirma*, Buenos Aires: Emecé, vol. 9, pp. 277-304.
- GRILLET, ALAIN-ROBBE (1963): “Une voie pour le roman futur”, in *Pour un nouveau roman*, París: Editions de Minuit, pp. 15-23.
- GUINHUT, THIERRY (1986): “Julio Cortázar et le nouveau roman”, in AA.VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Acti del colloquio internazionale di Poitiers 1985, Madrid: Fundamentos pp. 55-59.
- HERNÁNDEZ, ANA MARÍA (1973): “Conversación con Julio Cortázar”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, pp. 31-40.
- PICON GARFIELD, EVELYN (1996): “Cortázar por Cortázar”, in Cortázar, Julio: *Rayuela*, edizione critica a cura di Julio Ortega e Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX, pp. 778-789.

- PREGO, OMAR (1985): *La fascinación de las palabras, Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Muchnik.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN (1963): "Une voie pour le roman futur", in *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit, pp. 15-23.
- TANI, CINZIA (1998): *Seicentodieci ragazze. Erzsébet Báthory, Ungheria 1604*, in *Assassine. Quattro secoli di delitti al femminile*, Milano: Mondadori, pp. 20-22.
- VIDART NOVO, MARTÍN (2000): "Homenaje nostálgico de Julio Cortázar, el gigantón, a sus lecturas de chiquilín", *relaciones. Revista al tema del hombre*, 188/189, reperibile alla pagina web: <http://fp.chasque.net/~relacion/0001/Cortazar.htm> [consultato il 30/12/2011].
- YURKIEVICH, SAÚL (1996) "Eros ludens (juego, amor, humor según *Rayuela*)", in Cortázar, Julio: *Rayuela*, edizione critica a cura di Julio Ortega e Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX, pp. 759-769.
- ZUNINO, DHAN (2005): "Cortázar y los subtes. Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires", *Bifurcaciones*, 2, reperibile alla pagina web <http://www.bifurcaciones.cl/002/Zunino.htm> [consultato il 9/4/2012].