

# París, ciudad del (des)encuentro

Marta ESPINOSA BERROCAL

Universidad Complutense de Madrid  
maresbe@yahoo.es

## Resumen

Uno de los problemas más habituales a la hora de definir el espacio urbano en la literatura y las artes es la propia definición de los límites de la ciudad. La ciudad posee un carácter y una capacidad fuertemente metonímicos que contribuyen a crear una imagen muy compleja del espacio urbano en la modernidad. Uno de los ejemplos más interesantes a nuestro parecer es el París de *Rayuela*, donde la ciudad se convierte en mujer, en texto, en biblioteca, etc., en definitiva, en una compleja metáfora delimitada por la dialéctica del encuentro y el desencuentro entre los diferentes planos que convergen en el relato.

**Palabras clave:** París, metáfora, ciudad-mujer, ciudad-texto, parodia, mitología surrealista.

**Title:** Paris, city of (no-)meeting

## Abstract

One of the most common problems that arouses at the time of defining the urban space is the definition of the city limits. The city has a strongly metonymical character and capacity that contributes to create a very complex image of urban space in modernity. In our opinion, one of the most interesting examples is the Paris depicted in *Rayuela*, where the city becomes a woman, a text, a library, etc., in short, a complex metaphor delimited by the dialectics of matches and mismatches between the different levels that converge in the narration.

**Keywords:** Paris, metaphor, city-woman, city-text, parody, surrealist mythology.

## Índice

1. Presencias constantes y fugitivas
2. La ciudad como texto
3. París, ciudad del (des)encuentro

La imagen alegre y festiva que Hemingway nos transmite del París de los años 20 en su *A mouveable feast (París era una fiesta)* termina con un capítulo que, aunque optimista, encierra una sentencia perturbadora: "París no se acaba nunca". Esta sospecha de la ciudad infinita, retomada irónicamente por Vila-Matas en su novela homónima, nos devuelve a una pregunta planteada por no pocos autores: ¿dónde están los límites de la ciudad? Uno de los paseantes solitarios de las calles nocturnas de París observa que estos límites son variables, pues las afueras de una ciudad tienden a integrarse en ella, y barrios que hoy forman parte de París hace siglos que constituían las "afueras" de la ciudad. De hecho, el único método que Perec reconoce como infalible es observar el número de los autobuses: los constituidos por dos cifras recorren las calles de París, mientras que los lugares que no son París se reconocen porque por ellos transitan autobuses de tres cifras (Perec 2000: 119-120).

Una aproximación algo menos cartesiana nos la proporciona Julien Green, consciente también de los límites inciertos del espacio urbano:

El extranjero que cruza París en coche y va de un museo a otro no sospecha la presencia del mundo que bordea pero no ve. Salvo que haya perdido el tiempo en una ciudad, nadie podrá pretender que la conoce bien. El alma de una gran ciudad no se deja atrapar fácilmente: para entrar en comunicación con ella es preciso haberse aburrido, haber sufrido un tanto en los lugares en los que se halla circunscrita. Sin duda, cualquiera puede proveerse de

una guía y constatar la presencia de todos los monumentos, pero existe, en los límites mismos de París, otra ciudad cuyo acceso resulta tan difícil como lo fue antiguamente el de Tombuctú.

Esta ciudad que yo llamo secreta porque los extranjeros no penetran en ella, y a la que siento la tentación de llamar sagrada porque sus sufrimientos la hacen más querida a nuestros ojos, esta ciudad la conocen bien los parisinos, y encuentran tan natural su existencia, que ni siquiera piensan en hablar de ella, excepto los novelistas y los poetas, cuyo papel consiste justamente en ver como por primera vez con ojos totalmente nuevos lo que miramos sin advertirlo. Y ni siquiera estos escritores consiguen decirnos siempre claramente lo que han descubierto. (Green 2005: 51)

Ciudad sagrada y secreta ubicada en sus límites, París se resiste a cualquier taxonomía estable para refugiarse en las listas de lugares que jamás llegan a pertenecer del todo a nadie; salvo a esos parisinos a los que se refiere Green, que se han ganado el derecho de ciudad. Llegar a conocer la ciudad secreta tiene algo de rito iniciático, de aprendizaje más o menos doloroso, pero también implica algo de maldición y condena, puesto que lo secreto convive con lo cotidiano, imbricando dos niveles de realidad que se confunden en el espacio urbano, en ese París inefable y secreto.

“París es una ciudad de la que podría hablarse en plural, como los griegos hablaban de Atenas, porque hay muchos París”, nos advierte Green. Y es que no se trata sólo de la geografía concreta de una ciudad, sino de la arquitectura imaginaria elaborada con muchas miradas que la han ido componiendo, configurando su esencia. Algunos de esos paseantes parisinos se convirtieron en pequeños partícipes de sus rincones. Pero dejando a un lado a los diferentes reyes y alcaldes que definieron su urbanismo, nos referimos aquí a los artistas que, embriagados por su magia, convirtieron París en un alfabeto camaleónico invocable bajo diferentes formas; desde las voces rasgadas de Juliette Gréco o Ella Fitzgerald, hasta la mirada inocente de Zazie, que ve abortado su intento de conquistar el metro; desde las narraciones de los bailes alegres de la Coupole, hasta los encuentros existencialistas en la Closerie de Lilas o en el Café de Flore; desde los ecos de jazz de la banda de Boris Vian que impregnaban los rincones de Saint Germain-des-Près, hasta el Montmartre más cálido y amable de Amélie Poulain, el mercado bullicioso de Les Halles por el que paseaba *My Fair Lady* (el mismo que conoció un Jack Lemmon disfrazado de policía y enamorado de *Mirta la dulce*), o los escenarios cuasi policíacos de *Charada* o *Al final de la escapada*.

París es también ciudad de las ausencias, espacio que ayuda a olvidar y a encontrarse a uno mismo. Así le sucede a Sabrina, o al joven Antoine Doinet, a quien la misma ciudad que lo atrapa en sus espacios cotidianos, le brinda momentos nocturnos de libertad. Ciudad en la que tratan de disimularse las carencias, esperando, como el anónimo héroe de *Un homme qui dort*, que la lluvia cese, mientras se empapa en la place Clichy. París es la ciudad caracol replegada en un solo círculo que atrapa espacios concéntricos y tangenciales tan diversos como las posibilidades de las estéticas obtusas. Así quisieron retratarlo, entre otros, los diferentes directores de la reciente *Paris je t'aime*<sup>1</sup>.

De entre todas estas posibilidades hemos querido analizar un París que se erige como un complejo espacio de desencuentros, de búsquedas que acaban en fracaso, de personajes que tratan de conseguir un derecho de ciudadanía para el que se sienten incapacitados; un París que da buena cuenta de la dificultad de establecer límites no sólo por sus peculiaridades orográficas, sino por su fuerte poder metonímico. París se convierte en las cosas que lo habitan, o mejor, todo lo que pasa por

---

<sup>1</sup> Para hacerse una idea de las interesantes recreaciones de París en la literatura y el cine en las producciones más contemporáneas, *vid.* Bancquart 2006 y Binh 2005.

París se transmuta en París mismo: los libros que duermen en los puestos de los bouquinistas, las mujeres que deambulan por sus calles, o las tranquilas aguas del Sena. Esta ciudad mítica a la que me refiero se llama, efectivamente, *Rayuela*.

### 1. Presencias constantes y fugitivas

En 1997, la editorial Lunwerg edita la colección de fotografías que Hector Zampaglione dedica al *París de Rayuela*, captando la poética visual de los rincones de aquella ciudad pintada por Cortázar. Encabeza esta maravillosa colección una cita de Cortázar que dice así: "Las ciudades son siempre mujeres para mí, mi relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer".

Ninguna pretensión de coqueteo se esconde tras esta afirmación que confirma la sospecha surrealista de la "metafísica de los lugares", de que lo cotidiano no es sino un reflejo de lo otro, apenas un trazo del dibujo de lo maravilloso camuflado en el espacio urbano, detectable sólo para aquellos paseantes infatigables que, como decíamos antes, son capaces de perder el tiempo en la ciudad. Los surrealistas subrayaron esta idea de la búsqueda constante que supone el deambular incierto por la ciudad, como apunta una de las estudiosas del tema:

Les surréalistes sont des amoureux de la ville: ils y déambulent, s'y perdent, y suivent des inconnues, y découvrent le merveilleux caché dans le quotidien. Cette errance dans les rues de Paris est qualifiée par Aragon de "métaphysique des lieux", terme qui désigne une activité mentale et poétique montrant la réalité urbaine à travers le prisme de l'imagination. Paris acquiert ainsi un rôle de choix dans la mythologie surréaliste: la ville est le lieu de tous les possibles, de tous les mystères, de toutes les rencontres, comme le souligne Breton dans ses *Entretiens*: "Des ouvrages comme *Le Paysan de Paris* ou *Nadja* rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d'errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s'y donne libre cours: il s'agit de voir, révéler ce qui se cache sous les apparences. La rencontre imprévue qui tend toujours, explicitement ou non, à prendre les traits d'une femme, marque la culmination de cette quête". (Leroy-Terquem 2004: 69)

Paralelamente, la búsqueda de Oliveira también se confunde con las formas de una mujer: la Maga y París intercambian sus disfraces para agitar y perturbar las aguas de esos ríos metafísicos que Oliveira trata de comprender. Seducido a la vez que angustiado por su presencia irremediabilmente física, Horacio se resiste a dejarse arrastrar por la fuerza ginésica de las aguas del Sena que, siempre por el lado del Pont des Arts, lo conducen hasta la Maga.

La Maga, o París, representan la contrapartida de las "casas prestadas" en las que tienen lugar las reuniones del Club de la Serpiente. Frente a la reflexión interior, puramente racional, la calle empuja a Oliveira a despertar su lado más sensitivo, enfrentándolo a lo otro. París supone para Horacio la otra orilla, el lado de allá que hace su búsqueda más complicada. Si en un principio pensaba que la búsqueda de la unidad tendría que pasar por un renunciar al afuera, la ciudad le descubre a la Maga y, con ella, un nuevo lenguaje desconocido, un código elaborado a base de intuiciones y balbuceos, un glífico que no requiere de significados concretos y precisos para entender la globalidad del mensaje. Basta con un oído musical para captar su esencia eminentemente analógica. Porque la simplicidad se presenta como otro más de los disfraces, igual que el trazado rectilíneo de las grandes avenidas parisinas. Una mirada detenida nos descubre los perdidos rincones, que revelan esa ciudad secreta inscrita en los límites de lo analógico. Y la Maga tiene ese poder, como Nadja, de adentrarse en lo secreto, intuyendo aquello que permanece en las formas mutables.

No en balde, Julie Jones analiza la primera parte de *Rayuela* como una parodia que permite la aproximación y relectura de otros textos. Esta parodia no sólo subvierte el significado del texto parodiado con el que establece un diálogo intertextual, sino que compromete la relación misma del texto con la realidad. Es decir, que la referencialidad misma de los textos citados sufre una transformación en tanto que esa referencialidad pertenece ya al campo de referencia interno del texto. Entre estos intertextos utilizados en la primera parte de *Rayuela*, Jones cita *El Quijote*, en tanto que Oliveira es un anti-héroe lector que trata de escapar de la realidad libresca para vivir en el afuera que le descubre la Maga (lo que genera una tensión permanente que articula, como veremos, buena parte de la trama); *Lo prohibido* de Galdós, texto del que se hace parodia explícita en el capítulo 34, representante de esa literatura realista tan querida por Lucía; "El pájaro azul" de Rubén Darío, cuyo protagonista también parece haber prestado varios rasgos a Oliveira; y sobre todo, *Nadja*.

Breton presenta a Nadja como una mujer-maga que inicia al protagonista en esa ciudad secreta que le es revelada como un espacio mágico, como "lugar de todos los posibles". La Maga es la cara más humana de esa maga surrealista que descubrió a Breton los rincones de París. La Maga, de hecho, aun siendo la principal de las mujeres que aparecen en esa primera parte de *Rayuela*, se confunde con las otras, conformando una figura tan poliédrica como la propia ciudad. Sin solución de continuidad, las diferentes mujeres representan para Jones las diferentes caras de París: el París secreto de la Maga, que será el que más fascine y perturbe al protagonista; el París de la burguesía liberal de Pola; el París de la bohemia artística representado por Berthe Trépat, y el París de los bajos fondos de la *clocharde* Emmanuelle. Pero es más, en la segunda parte del libro los dos lados se confunden, porque en Buenos Aires también se percibe la presencia de la Maga bajo los trazos de Talita. La belleza femenina, el misterio de lo otro, nos anclan en el espacio urbano. Después de conquistada la ciudad secreta, uno no puede desprenderse de ella; por mucho que trate de alejarse de sus límites geográficos, París no se acaba nunca, y esta vez se extiende hasta Buenos Aires mediante la presencia de lo femenino.

Si París está representado como un mapa trazado a partir de los diversos nombres de calles, plazas, hoteles o cafés citados en el texto, estas mujeres serán las guías que posibiliten la reconstrucción de un itinerario interiorizado por el protagonista. Esta interiorización lo aleja de esa primera aproximación a la ciudad como intertexto del París de la mitología surrealista. El propio Calvino, en unas hermosas páginas autobiográficas, nos habla de cómo París es antes que nada una ciudad literaria, construida y conocida por las diferentes obras que nos han aproximado a ella:

Antes que una ciudad del mundo real, París, para mí como para millones de otras personas de todos los países, ha sido una ciudad imaginada a través de los libros, una ciudad de la que uno se apropia leyendo. Se empieza de muchacho con *Los tres mosqueteros*, luego con *Los miserables*; en la misma época o inmediatamente después París se transforma en la ciudad de la Historia, de la revolución Francesa; más tarde, al avanzar en las lecturas juveniles se convierte en la ciudad de Baudelaire, de la gran poesía de cien años a esta parte, la ciudad de la pintura, la ciudad de los grandes ciclos novelísticos: Balzac, Zola, Proust. (Calvino 2002: 191-192)

Oliveira, como apuntábamos antes, tiene algo de figura quijotesca. Y se aproxima a París desde esa mirada literaria que transforma los espacios anteponiendo al referente real otro diferido, construido mediante lecturas, como las apuntadas por Calvino. El hecho de que Oliveira sea un escritor extranjero acentúa la importancia de esta concepción del París diferido, que sólo se convertirá en un espacio real para el protagonista gracias a las mujeres que encuentra.

Estas presencias femeninas serán, también para el protagonista del último de los *Seis cuentos morales* de Rohmer (*L'amour l'après-midi*), lo que dé sentido a las calles de París:

[...] Por eso me gusta la gran ciudad. La gente pasa y desaparece. No los ves envejecer. Lo que da tanto valor, a mis ojos, a las calles parisinas es la presencia constante y fugitiva de esas mujeres que seguramente no volveré a ver. Basta con que estén ahí, ajenas y conscientes de su encanto, felices de comprobar su eficacia conmigo, como yo la mía con ellas, por un acuerdo tácito, sin necesidad de una sonrisa o una mirada. Noto su atractivo sin que me atraigan. (Rohmer 1972)

Los paisajes cambiantes, fugitivos, son propios de lo urbano. La belleza efímera que se renueva con cada mujer aparece como metáfora de la ciudad, que cambia continuamente sus escaparates y que desdibuja los límites de París imposibilitando su trazado geográfico preciso. Pero al mismo tiempo, son las mismas mujeres las que anclan al personaje en la ciudad real, en una dialéctica de encuentros y desencuentros. Estas mujeres-guía descubren a Oliveira "la luz negra, la llave" que él busca y que, como le explica Gregorivius a la Maga, el protagonista ha descubierto gracias a ella:

[...] busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que cosas así no están en la biblioteca. En realidad usted le ha enseñado eso, y si él se va es porque no se lo va a perdonar jamás. (Cortázar 2004: 280)

La ciudad ocupa ahora el lugar de la biblioteca en el sentido más borgiano del término, el texto infinito, el libro de arena que no termina. Pero la metonimia funciona en un sentido bidireccional: si el texto ha pasado a convertirse en ciudad, la ciudad ahora se ha transformado en un texto infinito; y las mujeres-guía son ahora las hermeneutas privilegiadas del espacio urbano. Desde esta perspectiva, Jones se apropia de nuevo de la propia terminología de Cortázar para hablar de lector macho (Oliveira) guiado por esas lectoras hembras que lo conducen por el texto-ciudad en un juego que se convierte en metáfora metaliteraria<sup>2</sup>.

## 2. La ciudad como texto

Jones explica París como un texto partiendo de la cita que mencionamos antes de Gregorivius, "París es una enorme metáfora". Esta metáfora, sin referente fijo, confronta al lector de *Rayuela* con un París que es ante todo un constructo verbal habitado por una tensión permanente entre la intertextualidad literaria y un constante deseo de trascender sus límites. De ahí se deriva esa dialéctica de encuentros (con las mujeres que no son sólo guías de París, sino París mismo, en otro salto metonímico) y desencuentros con los que vuelve la imagen desenfocada, la biblioteca cerrada en la que Oliveira sabe que no encontrará lo secreto. Esta obsesión constante del encuentro es lo que permite el paso del París femenino al París-texto; la revelación que Oliveira busca en las mujeres es la misma que busca en sus libros, en las notas melancólicas de Miles Davis o en las discusiones trasnochadas del Club

---

<sup>2</sup> No es objeto de este trabajo analizar el marcado discurso metaliterario de *Rayuela*. Tan sólo apuntaremos las características que nos parecen importantes para esta aproximación a los personajes femeninos que participan de una suerte de juego de lectura de la ciudad, pero obviamos los comentados "capítulos prescindibles" y la figura de Morelli retomada luego en 62: *Modelo para armar*, que resultarían imprescindibles para una lectura metaliteraria de la obra. Para los interesados, *vid.* Juan-Navarro 1992, interesante síntesis del problema.

de la Serpiente. Y todas estas piezas unidas conforman el mapa urbano de un París convertido en un inmenso criptograma, en un texto primitivo:

[...] Paris is a cryptogram in which the crisscross streets, the alleyways, the shopfronts, the storewindows, the signs, the passerby all hold the potential for revelation, a revelation that may be facilitated by the presence of a certain kind of woman. [...] Like the tablets, Paris is a primitive text, a series of signs that readers must decipher or even invent meaning for, instead of an alternative reality that we need only enter. According to Oliveira, "cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando". Even the florid passages that Cortázar calls "acuarelas" of the city are concerned with the movement of language, not the representation of a world. The repeated attempts to define Paris in metaphoric terms are part of the same tendency to reduce the city of language. (Jones 1991: 227-229)

Esta verdad perturbadora la conocen muy bien los protagonistas de *Rayuela*; de ahí que una idea constante se repita: "París es una metáfora". Barthes, al plantear que el código pictórico necesita de una traducción (explícita o no) al código lingüístico, se preguntaba "¿qué relación se establece entre el cuadro y el lenguaje del que nos servimos fatalmente para leerlo, es decir, para (de forma implícita) escribir sobre él? ¿Acaso esta relación no es el cuadro en sí mismo?" (Barthes 1992: 154). La compleja relación en *Rayuela* entre el lenguaje y la ciudad nos enfrenta a una pregunta similar, ¿París no es acaso ese espacio dialéctico en el que confluyen los lenguajes que utilizan los personajes para entenderlo? ¿el glíglico inventado por la Maga en sus juegos con Rocamadour, las elucubraciones filosóficas de Oliveira inspiradas a ritmo de *jazz*, o las incómodas preguntas de Gregorivius tratando de buscar formas constantes en la mente humana? Del sistemático intento de leer la ciudad sin entenderla surge una escritura, lo que nos devuelve a la relación paradójica y compleja entre París y Oliveira; a la vez que la ciudad le proporciona un lenguaje para escribir el mundo, para nombrarlo, ese lenguaje construye su propia ciudad, un París nacido del desencuentro de los ríos metafísicos de Oliveira y de las torpes caricias de la Maga, un París poliédrico y laberíntico trazado a la manera de la rayuela.

París es efectivamente una metáfora porque es un lenguaje, una forma de comprender el mundo y de traducirlo en signos. París es siempre otra cosa, el correlato de lo maravilloso que permanece oculto y que sólo puede revelar una mirada analógica. Es un desencuentro a la vez que una amalgama de códigos en un mismo lenguaje, el urbano, que mezcla y confunde, embriaga y disuelve. La ciudad secreta que otorgaba el derecho de ciudadanía a sus iniciados contagia a Oliveira con su lógica de los contrastes, de los lenguajes cruzados, haciendo que nuestro protagonista se dirija a la Maga en estos términos:

Todo esto se lo voy diciendo a Crevel pero es con la Maga que hablo, ahora que estamos tan lejos. Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre, auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llenan de polvo de oro una habitación o un verso. (Cortázar 2004: 234)

En ese mismo lenguaje, la Maga definirá París con su manera vaga e intuitiva de mostrar las cosas. Siempre desde la suposición y nunca desde la certeza, porque sabe del peligro de establecer límites, la Maga opina:

Supongo que buscamos algo así, pero casi siempre nos estafan o estafamos. París es un gran amor a ciegas, todos estamos perdidamente enamorados, pero hay algo verde, una especie de musgo, qué sé yo. En Montevideo era igual, una no podía querer de verdad a nadie, en seguida había cosas raras, historias de sábanas o pelos. (Cortázar 2004: 282)

El musgo que presentan los espacios urbanos de *Rayuela* nos devuelve de nuevo al espacio mágico. París no aparece como mero escenario de una historia (o de varias que se cruzan), sino que este espacio pasa a formar parte del elenco actancial de personajes, mezclándose con ellos a la vez que los transforma. Todos son París y París es la suma de todos, un encuentro que dura apenas un instante pero que deja tatuada la sensación del desarraigo, del desencuentro con lo otro, la conciencia infinita de que percibimos presencias fugitivas, que permanecerán sin embargo inmutables en nuestra retina, forjando esa ciudad del desencuentro.

### **3. París, ciudad del (des)encuentro**

*Rayuela* es, entre otras muchas cosas, un homenaje a ese París del desencuentro. La relación entre la Maga y Oliveira, que articula una de las constantes de la obra, sería impensable sin el espacio urbano, sin esas calles de París que constituyen en sí mismas el juego de la rayuela. Con una piedrita y unos dibujos en la acera, París se convierte en el tablero de un juego que no descubre sus instrucciones; como la Maga le dice a Oliveira: "Vos buscás algo que no sabes lo que es. Yo tampoco y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes" (Cortázar 2004: 212). De nuevo estamos ante la ciudad como un espacio poliédrico en el que confluyen diferentes formas de búsqueda; en este caso, las de un fama y una cronopio que se disputan y comparten París, con sus calles, sus puentes, sus geografías interiores de áticos alquilados o de lúgubres habitaciones de hotel, una ciudad laberinto donde los senderos se bifurcan esta vez para dibujar una silueta de límites difusos, "como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido" (Cortázar 2004: 347). Interminable figura que nos devuelve a la sospecha de que París no se acaba nunca, sino que se renueva cada día en el Pont des Arts, cuando el Sena encuentra a su paso las aguas metafísicas de Oliveira, y surge "la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres" (Cortázar 2004: 355).

### **Bibliografía**

- BANCQUART, Marie-Claude (2006): *Paris dans la littérature française après 1945*. Paris: La Différence.
- BARTHES, Roland (1992): *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BINH, N. T.; y GARBARZ, Franck (2005): *Paris au cinema. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*. Paris: Parigramme.
- CALVINO, Italo (2002): *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela.
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Rayuela*. Primera edición: 1963. Madrid: Cátedra.
- GREEN, Julien (2005): *París*. Valencia: Pre-Textos.
- HEMINGWAY, Ernest (1971): *París era una fiesta*. Primera edición: 1964. Barcelona: Seix Barral.
- JONES, Julie (1991): "The City as Text: Reading Paris in *Rayuela*". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XV, núm. 2: pp.223-234.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (1992): "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVI, núm. 2: pp.235-252.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie (2004): *Le surréalisme (Anthologie)*. Primera edición: 2002. Paris: Flammarion.

PEREC, Georges (2000): *Espèces d'espaces*. Primera edición: 1974. Paris: Galilée.  
ROHMER, Eric (dir.): *L'amour l'après-midi*. Francia: Les films du Losange, 1972.  
ZAMPAGLIONE, Héctor (1997): *El París de Rayuela*. Madrid: Lunweg.