



**RAYUELA, ITINERARIOS DE LECTURA PARA UN LIBRO INFINITO:
DE LA LECTURA CRONOLÓGICA A LA MATEMÁTICA**

**HOPSCOTCH, READING PATHS FOR AN INFINITE BOOK:
FROM CHRONOLOGICAL TO MATHEMATICAL READING**

Daniel López Bončina¹

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Ljubljana
Ljubljana, Eslovenia
lopezboncina@live.com.ar

Resumen

En los itinerarios de lectura de *Rayuela*, Julio Cortázar experimentó con la novela la hipertextualidad y el lector cómplice. El autor llevó a un extremo su obra, que incluso hoy puede continuar sorprendiendo por una aparente simplicidad con la que expresó y expuso una gran cantidad de técnicas narrativas. En el presente trabajo se interpretan algunos de estos rasgos hipertextuales de *Rayuela* y se pone de relieve la relación que teje la “contranovela” entre la historia, el texto y el lector. Tomamos como eje el proceso de gestación y escritura de la obra para establecer, refutar y sentar las bases de dos formas de lectura encriptadas dentro del libro: una “lectura cronológica” y una “lectura matemática”. Estas dos formas son el resultado de la combinación realizada por el autor entre la ejecución y el fondo de la historia hasta lograr lo que entendemos en nuestras palabras como un libro infinito.

Palabras Clave: Rayuela - Tablero de dirección - Hipertextualidad - Lector cómplice - Lectura cronológica - Lectura matemática

Abstract

In the reading paths of *Hopscotch*, Julio Cortázar experimented with the novel, hypertextuality and the reader-accomplice. The author took to an extreme his work that even today can continue to surprise by an apparent simplicity with which he expressed and exhibited a large number of narrative techniques. In this work, some of the hypertextual features of *Hopscotch* are interpreted and the relationship that the *contranovela* weaves among the story, the telling and the reader is highlighted. We take as an axis the process of gestation and writing of the work to establish, refute and lay the foundations of two forms of encrypted reading within the book: a Chronological Reading and a Mathematical Reading. These two forms are the result of the combination made by the author between the execution and the background of the story to achieve what we understand in our words as an infinite book.

Keywords: Hopscotch - Table of Instructions - Hypertextuality - Reader-accomplice - Chronological reading - Mathematical reading

Recepción: 23-03-2020

Aceptación: 22-11-2021

INTRODUCCIÓN

A lo largo de estos apartados, se presentan cinco itinerarios de lectura de Rayuela. En estos se desarrollan algunos conceptos relacionados con la hipertextualidad de la obra y los valores encriptados dentro de la misma. De esta manera, dos de los itinerarios de lectura son inéditos y vislumbran una respuesta a la pregunta: ¿por qué sería Rayuela un libro infinito?

Para esto, es necesario sentar en este trabajo algunas referencias sobre la hipertextualidad para exponer desde qué punto nos acercamos a la obra de Cortázar. A modo de introducción debemos citar el estudio de Gerard Genette (1989) sobre palimpsestos, que define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p.14). Sin embargo, dicha relación puede suceder en un orden distinto, por lo que el texto B podría no hablar en absoluto del texto A, incluso podría existir sin A, esta operación es calificada por el autor como “transformación” (Genette, 1989, p.14).

De esta manera, se define al hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta” (Genette, 1989, p.17), siendo entendida la primera solo como transformación y la segunda como imitación. En cuanto al hipotexto, este es definido como el texto que le daría o no origen al hipertexto; aunque, como se verá más adelante, la hipertextualidad se sintetizaría en la relación que existe entre dos hipertextos.

Pero cabe señalar, que la hipertextualidad es un concepto ambiguo que hoy versa de manera mucho más estrecha entre las nuevas tecnologías de la Informática y la Teoría Literaria. Puede citarse a George Landow (1997), uno de los exponentes en este campo, que toma un concepto trabajado por Roland Barthes (1974) denominado *lexía*, y entiende la hipertextualidad como “cada uno de los bloques de texto (o de otra naturaleza) susceptibles de ser enlazados para formar un hipertexto” (Landow, 1997, p.91). Por otra parte, podemos agregar la definición de María José Vega Ramos (2003), que entiende la hipertextualidad como “un texto electrónico compuesto de nodos (bloques de textos) [o lexías] que están unidos entre sí de forma no secuencial” (p.9). Esta definición se toma como preconcepto al releer Rayuela como lector cómplice y establece las pautas que se seguirán en este artículo para relacionar los nodos y reafirmar su no linealidad.

Por último, otro de los teóricos que confluye en los trabajos de María José Vega Ramos sobre la hipertextualidad es teórico Emilio Blanco (en Vega Ramos, 2003), que define al hipertexto como “una red que integra unidades de información [...] y vínculos entre esas unidades de información que reciben habitualmente el nombre de enlaces (links)” (p.64-65).²

1. Sobre la composición de “Rayuela”

En primer lugar, la propuesta de Rayuela como hipertexto tiene sus orígenes desde su composición, ya que tiene en cuenta al otro como copartícipe en la composición, tanto en su relación con el texto como en su forma de lectura a la hora de seguir ciertos nexos. Pero en lo que respecta al cuerpo de la obra, esta fue publicada en 1963, aunque, según el epistolario privado del autor, Rayuela se terminó de escribir en mayo de 1962. Si bien se realizarían algunas revisiones entre las que se corregirían posibles incongruencias (y se agregaría la nota con el “Tablero de dirección”), la obra terminó de editarse en mayo de 1963 y se publicó el 28 de junio de ese mismo año.

En la entrevista con González Bermejo (1978), Cortázar habló sobre la composición de Rayuela y sobre algunos espacios vacíos de la obra. Las primeras preguntas se refirieron al orden, a lo que Cortázar respondió que comenzó con notas sueltas y luego con lo que sería el capítulo 41 intitulado “El tablón”, por lo que la acción comenzaba en Buenos Aires. Sin embargo, una vez que terminó de escribir el texto, sintió que debía retroceder e incorporar recortes y escritos que sucedieran en París. Según Cortázar, no hubo ningún plan preestablecido, por lo que fue escribiendo capítulos sueltos hasta lograr una narrativa estable y desarrollar a algunos de los personajes principales. Paralelamente, escribía los capítulos prescindibles leyendo los periódicos de su época, lo que fue de una importancia capital en la composición “De otros lados”. Por otra parte, la escritura continuó a pesar de los vacíos argumentales, todo siguió un orden evolutivo “hasta que lo meten preso [a Oliveira] y lo mandan de vuelta a la Argentina” (González Bermejo, 1978, p.73), por lo que finalmente el libro quedaría compaginado de la siguiente manera: “Del lado de allá”; “Del lado de acá” y “De otros lados”, destacando que los dos primeros compendios de capítulos tienen una aparente cronología, aunque, como veremos más adelante, el segundo precede al primero.

2. El “Tablero de dirección” y el lector cómplice

En la nota “Tablero de dirección”, las formas de lecturas mencionadas, según el autor, nunca se las intentó imponer, sino que tenían como finalidad darle mayor libertad al lector. En el Tablero se aclara que “este libro es muchos libros, pero sobre todo dos” (R, 13) y Cortázar reconoce que “es extraordinario: hay gente que se ha inventado sus propios itinerarios en el libro” (González Bermejo, 1978, p.74).

Rayuela parte de la premisa de proporcionar al lector la posibilidad de elección frente al texto, de no encuadrar la lectura de una manera convencional y ofrecer más de una lectura, sin que esto afecte el contenido de la historia.

El libro aboga por la figura de ese lector cómplice, un lector activo y no pasivo, que ayuda a completar la obra (Cortázar, 2013, p.222-223). En este punto, Aronne Amestoy

afirma que el lector es el protagonista de Rayuela, “hay que aprender a jugar [...] reduce el lenguaje, los hechos y los personajes a signos” (Aronne Amestoy, 1972, p.97-98), convirtiéndolo en el gran protagonista.

Por otra parte, el componente lúdico en la literatura hipertextual, según Jurgen Fauth (en Vega Ramos, 2003), es casi inmanente a la literatura de recreación, pues al elegir una obra el lector autodetermina su rol. Esta elección es deliberada al igual que su voluntad de convertirse en el escritor de otra obra que tenga relación con la obra elegida. Pero ya sea que el lector se convierta en escritor o no, existe un nivel de cooperación entre lector y escritor que, en la hipernarración, es la misma que la del diseñador de un juego y la de un jugador (en Vega Ramos, 2003). Debido a esta actitud lúdica centrada en parte del lenguaje que compone la obra, el escritor se convierte en un enlace o médium (Puleo, 1990).

Si bien coincidimos con Yellowlees Douglas (en Vega Ramos, 2003) en el hecho de que Cortázar impone dos formas, también es cierto que el escritor induce a los lectores a “encontrar posibles conexiones entre los capítulos, como la ubicación, la cronología y la causalidad” (p.163-164). El lector trata de obtener una visión de conjunto, lo que van Dijk (en Vega Ramos, 2003) denomina macroestructura narrativa, y que permite establecer “estructuras que describen secuencias de acontecimientos apropiados para un contexto [...] establecer un orden causal para después establecer secuencias narrativas” (p.165).

Por otra parte, Moulthrop (en Vega Ramos, 2003) aclara que los lectores de un relato tradicional imaginan la realidad de este desde un punto de vista lineal y sucesivo. Pero en el caso del lector hipertextual, él debe enfrentarse al texto “que contiene casi todas las permutaciones posibles de una situación narrativa”, el lector debe reducir las “posibilidades de forma racional y de acuerdo con su propia relación con el texto” (p.163-168).

De esta manera, Cortázar alienta al lector a que juegue con los fragmentos, a que los interprete y los reordene. Pero el autor además de lograr que el lector interactúe con la obra, también va creando un lector propio para esta.

3. Tres formas de lectura publicadas

El “Tablero de dirección” es el primer metatexto que el lector encuentra al abrir el libro y comenzar a leer taxativamente Rayuela. Las posibilidades de lectura sugeridas según las instrucciones detalladas en el mismo son dos (I, II) más una tercera implícita (III) en el capítulo 62.

I) El “primer libro”, lectura lineal desde el capítulo 1 al 56; sería lo que Jurgen Fauth (en Vega Ramos, 2003) considera “texto plano” (2003, pp.121-122), aquí un narrador en

primera persona ubica al lector en París (capítulos 1, 2, 7, 8, 21). A partir del capítulo 3, se intercala el narrador en tercera persona y esto se mantiene hasta el capítulo 56. La primera parte del libro (“Del lado de allá”) finaliza con la detención de Oliveira por tener relaciones en la vía pública (capítulo 36). La segunda parte (“Del lado de acá”) ubica al lector en Buenos Aires, y se narra la cotidianidad del matrimonio de Manolo Traveler y Atalía “Talita” Donosi. En el capítulo 38, Traveler y su mujer esperan a Oliveira que regresa de Europa, aunque, según lo comentado por los personajes, Oliveira es un viajero empedernido hasta el capítulo 56, cuando cae del segundo piso de un hospital mental (fin de la lectura del primer libro).

II) El “segundo libro” es una lectura que comienza en una tercera parte (“De otros lados”), desde el capítulo 73, el que está enlazado con el capítulo 1 y, mediante una lectura de capítulos intercalados, permite leer la totalidad de los textos en que se subdivide Rayuela hasta finalizar, aparentemente, “encasillado” entre los capítulos 131 y 58, lo que amplía el final del “primer libro”.

III) **La Rayuel-O-Matic y la teoría del capítulo 62.** Después de la publicación de Rayuela, tanto el autor como sus lectores y críticos se percataron de una tercera forma de lectura. Debido a las críticas negativas y favorables que provocó la obra, en 1965, Cortázar tomó la actitud vigilante que reclamaba a sus lectores (Cortázar, 2012c), por lo que fue llevando a la práctica el capítulo 62 de Rayuela. En este se resume el objetivo del autor, la fusión explícita entre la hipertextualidad (primera nota al pie de dicho capítulo) y el papel del lector cómplice. Esto funcionaría como un hipertexto que se enlazaría con otros textos hasta ese momento no escrito: primero con La vuelta al día en ochenta mundos, de 1967, donde se menciona una máquina para leer Rayuela: la Rayuel-O-Matic. Esta máquina realizaba distinto tipo de combinaciones hasta llegar a abarcar una infinidad de posibilidades a través de un nodo; segundo, con 62/Modelo para armar (1968), en donde prima el preconcepto de libertad: “La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer” (Cortázar, 2016, p.8). Es de esta manera, que se remarca la hipertextualidad del texto, a partir de la tercera, coherente y “última” propuesta de lectura, una interpretación que deja abierta la obra a otras interpretaciones.

4. Hacia las lecturas cronológica y matemática: el final en *Rayuela*

A continuación, se proporcionarán dos formas de lectura hipertextual dentro de Rayuela. Si bien se trata de interpretaciones, nuestro objetivo es develar cómo se ocultan premeditadamente estas formas dentro de la obra desde su gestación hasta su publicación. De esta manera, en el siguiente apartado se desarrolla la hipótesis de una cuarta y quinta forma de lectura.

Primero aclaramos que nuestra intención no es cancelar otras interpretaciones de lectura, sino aportar nuevas perspectivas y redireccionar el entendimiento de algunos elementos en *Rayuela*. Primeramente, debemos acotar algunas afirmaciones de otros autores sobre partes de *Rayuela*. Es así como el mencionado “Tablero de dirección” ha suscitado análisis de distinta índole, por ejemplo, Holsten (1973) dice que el primer requisito para ser un lector cómplice es leer la obra de esta manera: alternando los capítulos de las dos primeras partes con los de la tercera. De esta forma, se experimentan “saltos entre lo vital, representado por las aventuras y desventuras del protagonista [...] en París (primera parte) y luego en Buenos Aires (segunda parte)” (Holsten, 1973, p.685); si se elige el “primer libro”, concluye Holsten, se pierde lo significativo de la tercera parte, donde está la clave para su interpretación y se entiende que Oliveira no muere después de la caída.

Alazraki (en Cortázar, 1991) coincide al decir que la obra se completa con la añadidura de reflexiones y perspectivas, contrarrestando la posición de algunos críticos que decidieron censurar los capítulos prescindibles. Cortázar manifestó preferencia por esta forma de lectura y muchos se preguntaron por qué no lo presentó solo de esta manera. Barrenechea rechazó la hipótesis de que el autor apuntaba a un lector cómplice, ya que “al proponer dos formas [...] el autor revela la estructura de un mundo de dos capas diferentes de penetración” (Lastra 1981, p.213), y agrega que esto sitúa la novela en un proceso de creación constante. En otras palabras, Barrenechea entiende que Cortázar le facilitó al lector las formas de lectura y lo influenció al exponer su preferida. De este modo la novela siempre enfrenta al lector ante un rechazo o un cierto acatamiento de lo expuesto por el autor.

Cabe decir que Alazraki (en Cortázar, 1991) interpreta el tablero como una broma del autor, y dice que lo importante aquí es la Teoría Literaria y la aplicación de esta en la narrativa de *Rayuela* “una máquina que, además de funcionar bien, contiene todas las herramientas necesarias para desmontarla y comprobar cómo funciona” (1991, p.22). Alazraki aclara que todo libro puede ser objeto de distintas lecturas, sin embargo, en esta obra el autor propone dos formas y, según el escritor Carlos Fuentes (en Cortázar, 1991), la “segunda lectura abre la puerta a una tercera y, sospechamos, al infinito de la verdadera lectura” (p.22). En el capítulo 154, Morelli les pide a los miembros del Club de la Serpiente que ordenen unos papeles para la edición de su libro, pero si le desordenasen los papeles, a Morelli no le importa, ya que su libro puede leerse de cualquier forma y, Alazraki interpreta que “ese libro [...] obviamente, es *Rayuela*” (p.22-23).

Con respecto al final de *Rayuela*, Cortázar, en una entrevista con Ernesto González Bermejo (González Bermejo, 1978), dijo que la forma del “Tablero de dirección” y el hecho de quedar dando vueltas entre el capítulo 131 y 58 fue deliberado. Y agrega que cada lector puede tener su propia versión de lo que hizo Oliveira, si se tiró por la ventana

o no. En cuanto a los capítulos que se suceden entre el 56 y los últimos dos, Cortázar explica que los escribió pensándolos como reales y no como parte de la imaginación del protagonista, ya que podrían haber ocurrido. Sin embargo, el periodista González Bermejo (1978) le explica al autor que él los leyó como imaginados por Oliveira, a lo que Cortázar responde: “Es una linda hipótesis y perfectamente posible” (p.75-76), ya que desde el “paf se acabó” la obra, queda abierta tanto para el protagonista como para el lector. Reconoce que nunca pensó en la muerte de Oliveira, pero sea cual sea el desenlace: que se haya matado o no, saltado o no (vivido o imaginado), lo que sucede en los capítulos 135 - 63 - 88 - 72 - 77 muestra que el protagonista ya está “del otro lado de ese último momento de encuentro y armonía total” (González Bermejo, 1978, p.75-76).

A continuación, veremos que estas afirmaciones no anularían una lectura lineal. Por lo que se destacará la importancia que tiene la cronología del “primer libro” dentro de Rayuela.

4.1. Lectura cronológica

La autora Yellowlees Douglas (en Vega Ramos, 2003) entiende que la capacidad del lector para percibir conexiones tiene “mucho que ver con la percepción humana” (2003, p.160), y que la narración se caracteriza por la continuidad, secuencialidad y ordenación, lo que tiene que ver con nuestra forma de ver el mundo: causalidad o intencionalidad. Las teorías literarias tienden a ignorar “la propensión de la percepción humana al ver causalidad e intención incluso donde no puede haberlas” (Vega Ramos, 2003, p.160).

En *Rayuela*, para llegar a esta lectura, el lector novicio debe haber seguido alguna de las lecturas sugeridas por el autor, para así poder jugar con el contenido. El lector cómplice que realice una segunda lectura sabe que el eje narrativo de la novela va desde el capítulo 1 al 56, y que ya puede dudar de las instrucciones del “Tablero de dirección”, pues este no forma parte de la historia, está dentro y fuera. Es decir, que las palabras del autor deben interpretarse con un doble sentido, una dualidad que se destaca a lo largo de toda la obra. De esta manera, si leemos en clave de extrapolación, el lector puede “jugar” con los personajes y entrar en una relación lúdica que se destaca en toda la obra. El narrador omnisciente llega a comentar los actos de los personajes, dar una interpretación y, por un momento, entablar un diálogo con el lector que reinterpreta sus dichos.

Por lo tanto, en este apartado se pretende descifrar la cronología de los hechos, se hará referencia a hechos de la época en que se gestó y escribió la obra. Debido al contenido histórico que acompaña los hechos de la novela, la lectura cronológica significa invertir el orden. Comenzar con el conjunto de capítulos “Del lado de acá” (desde el capítulo 37), para luego “recomenzar” con los textos “Del lado de allá” (del capítulo 1 al 36). Esto se debe a que los hechos mencionados en los capítulos “Del lado de acá” serían anteriores

a los que suceden en París. Esta lectura hace hincapié en las elipsis y conjeturas que hicieron tanto el autor como los lectores: Horacio es arrestado, Horacio llega a Buenos Aires. Pero la información que se proporciona en cada “lado”, y cómo se contextualiza, permite al lector cómplice realizar distintas conjeturas. Pues, este puede enlazar uno y otro texto interpretando la cronología espacio-temporal en “Del lado de allá” y “Del lado de acá”. Para corroborar esta lectura tomaremos como ejemplo cuatro conjuntos de hechos que se mencionan en la novela y evidencian la temporalidad de la historia.

Cortázar introduce determinadas noticias que son comentadas en el mismo espacio-tiempo de los personajes y narradores, de esta manera, le acerca al lector la ubicación temporal de los hechos. De acuerdo con esta forma de lectura, la historia comenzaría en el capítulo 37, alrededor de 1951, y concluiría en el capítulo 56, alrededor de 1952. Más tarde, “Del lado de allá”, la acción se sitúa entre 1958 y 1959. Siguiendo el orden cronológico, algunos ejemplos que remarcan la acción a principios de la década de 1950 en “Del lado de acá” son los siguientes.

4.1.1. Pascualito Pérez, Fangio, Juan Perón y el O.K. Lause

Durante los primeros capítulos, las alusiones al contexto histórico de la historia se suceden de manera intermitente, sin embargo, son cada vez más tajantes cuando los hechos se desarrollan en Buenos Aires. En el capítulo 38, Horacio regresa de su viaje por Europa, Traveler le hace un resumen de la situación del país. Como aficionado al boxeo, Cortázar introduce en boca de sus personajes al pugilista Pascual “Pascualito” Pérez (1926-1977), que cobró notoriedad al consagrarse campeón en las Olimpiadas de 1948 y obtener el título de Campeón Mundial de peso mosca en 1954, y retirarse del boxeo en 1960 (Caggi y Pérez Laborde, 2014). Cuando Traveler dice “la grandeza y decadencia de Pascualito Pérez” (R, 250), puede aludir a que justo en el momento en que Pérez se convirtió en un símbolo del boxeo argentino, también lo fue del peronismo, ya que Perón comenzó a patrocinarlo junto a otros deportistas. Esto sucedió con Juan Manuel Fangio, corredor de Fórmula 1 (F1), que viajó a Europa en representación de la Argentina y logró siete triunfos (Guverich, 2010), declarándose públicamente peronista. En *Rayuela*, Oliveira le contestó a Traveler cuando habló de Pascualito Pérez, y le dijo que vio a Fangio en París y que estaba un poco dormido. Esto alude a que Fangio llegó a Francia apadrinado por el peronismo y en octubre ganó su primer campeonato mundial, temporada de 1951 (Infobae, 2015).

En *Rayuela*, el nombre de Juan Domingo Perón está mencionado de manera directa en dos ocasiones. La primera, en el capítulo 28: “Desde Perón es al revés, los que tallan son los jóvenes y es casi peor, qué le vas a hacer. Las razones de edad, de generación, de títulos y de clase son un macaneo inconmensurable [...]” (Cortázar, 2008, p.167). La segunda, en el capítulo 39: “Traveler le contaba del circo, de K.O. Lause y hasta de Juan

Domingo Perón” (Cortázar, 2008, p.253). La primera referencia a Perón se produce en una charla entre Oliveira y Gregorovius, en el que hablan de la situación argentina que Horacio parece conocer muy bien. La segunda referencia al boxeo es la del pugilista Eduardo Lausse, que se convirtió en profesional del boxeo y fue apodado “K.O Lausse”, a principio de la década de 1950 (Ramírez, 2010).

4.1.2. Campo de Mayo y el Coronel Flappa

En el capítulo 49 encontramos una de las tantas referencias militares que aparecen en la novela: “Lo malo era que en esos días se hablaba mucho de revolución, de que Campo de Mayo se iba a levantar, y a la gente eso le parecía mucho más importante que la adquisición de la clínica de la calle Trelles” (R, 321). A partir de aquí, los personajes irán siguiendo la noticia a través de los medios de comunicación.

El hecho de que Campo de Mayo se vaya a levantar hace referencia a que está preparándose un golpe de Estado, en la Argentina la situación política había sido inestable desde 1930. Por otra parte, es inevitable trazar un paralelismo histórico entre la ficción y la realidad para poder situarnos en ese contexto. Hasta la edición final de Rayuela, el 30 de mayo de 1962 (Cortázar, 2012b), se produjeron cuatro golpes de Estado. También hay que descartar el levantamiento de Uriburu en 1930, que fue un golpe que no vino desde Campo de Mayo, sino que se gestó en el Círculo Militar en la Ciudad de Buenos Aires (Etchart et al., 1987, p.303). De este modo, entendemos que Cortázar está comentando el primer decenio peronista. Perón tuvo dos levantamientos militares a lo largo de sus dos mandatos (1946-1955); el primero, sucedió el 28 de septiembre de 1951 y no tuvo éxito; el segundo, fue el 16 de septiembre de 1955, fecha en que Perón pasó al exilio.

El intento de golpe del 28 de septiembre de 1951 estuvo conformado por miembros civiles y militares que estaban en contra de las políticas peronistas. Meses antes, por medio de los servicios de inteligencia, Perón ya sabía que el general retirado de las fuerzas armadas Benjamín Andrés Menéndez (1885-1975) había convocado a una reunión secreta con los referentes más importantes de la oposición. Este grupo efectuaría el golpe antes de las elecciones presidenciales de noviembre (Horowicz, 1991). Perón sabía que no podría hacer frente a un movimiento de esa magnitud, por lo que buscó apoyo en parte del círculo militar que lo acompañaba, enfrentando a Lonardi contra Menéndez (Pigna, 2008).

En la novela, la noticia sobre Campo de Mayo llegó a varios personajes de la pensión, esta estaría enmarcada en el segundo semestre de 1951 al mencionarse la figura del coronel Flappa. Esta referencia aparece en el capítulo 49, cuando Traveler, Talita y Oliveira comentan la realidad política del país:

- Los contactos están cada vez más cortados -decía sibilamente Traveler. Hay que pegar un grito terrible.
- Ya lo pegó anoche el coronel Flappa -contestaba Talita-. Consecuencia, estado de sitio. (R, 323)

En el diálogo se menciona el Estado de sitio, es decir, “estado que, ante una agresión a la integridad del Estado, se decreta otorgando poderes excepcionales a la autoridad militar” (Real Academia Española, 2020, definición 1). Como se mencionó anteriormente, el levantamiento al que hacen referencia los personajes de *Rayuela* es el ocurrido en la madrugada del 28 de septiembre de 1951, encabezado por el general Benjamín Andrés Menéndez (el coronel Flappa), y cuya consecuencia fue que se declarara el Estado de sitio (Horowicz, 1991).

El intento de golpe de Menéndez favoreció al Gobierno, ya que con la declaración del Estado de guerra interno pudieron suspender varias libertades constitucionales, tales como: el derecho a reunión, la realización de actos o la libertad de expresión, algo que contrajo a la opinión pública y distintos medios de comunicación (Zanatta, 2012). Esto explicaría por qué, de manera simbólica, después del capítulo 51 no hay más referencias políticas en *Rayuela*.

En cuanto al nombre propio Flappa, cabe destacar que puede interpretarse como glígligo o un juego de palabras del escritor. La figura del coronel Flappa es una de las pocas que ocultaría tras de sí a un personaje histórico. Esto se debe seguramente a que Cortázar sabía que su novela iba a publicarse en Buenos Aires, en el marco de un estado tutelado por militares, por lo que así eludiría posibles censuras a su obra. Flappa es mencionado tres veces en la novela (dos en el capítulo 49 y una en el 50). Dicho nombre propio debe ser entendido e interpretado con un significado que lo trasciende. Si es glígligo, la multiplicidad de significados de una palabra o el entendimiento exacto que pueda hacerse de estas dependerá del contexto en el que esté y así su función será casi inequívoca; pero también puede ser un italianismo (del dialecto hablado en Lucca) o un apellido de tantos en la Argentina.

A pesar de todo lo antedicho, el apellido del mencionado coronel puede hacer alusión a los conocimientos deportivos del escritor, quien había encontrado en el deporte una fuente de expresión para su literatura (Castañón Rodríguez, 2014). Esto último queda de manifiesto con la palabra Flappa que, en golf, hace referencia a un golpe fuerte que falla al querer golpear la pelota y arranca parte del césped (Sabellico, 2011). Por otra parte, como italianismo tiene otras acepciones negativas, por ejemplo, en la expresión siciliana “Fari la barba di flappa” que significa hacerle algún mal a alguien (Bono, 1705). Flàppa (escrito con tilde), según el diccionario en línea Vernacolario Lucchese (Predelli, 2013), es un adjetivo generalmente utilizado en femenino que significa una caída suave como

lo puede ser una piel de venado, específico de los tejidos gastados o mojados. Desde este punto de vista, podemos trazar un enlace implícito en la hipótesis que sugiere Ossip en el capítulo 34, y más tarde reaparece en el capítulo 39, es decir, que la Maga esté en Lucca.

Por el contrario, podemos entender dicho concepto como el anglicismo flapper. Hacia finales del siglo XIX, ya existían registros del término que, originalmente, expresaba una característica de inmadurez o adolescencia. Por un lado, para referirse al carácter de flojera de una mujer; por otro, como sustantivo flap en el sentido de una especie de pato salvaje recién nacido o (Dictionary Cambridge, 2021). Sin embargo, el término se popularizó en la década de 1920, cuyo uso informal era para referirse a una joven mujer que estaba a la moda e intentaba divertirse burlándose de los estándares de comportamiento (Dictionary Oxford University, 2020).

Al final del capítulo 49 aparece el nombre del “coronel Flappa”, por segunda vez en ese mismo día. Tanto en la novela como en la realidad, las repercusiones del intento de golpe se transmitieron por los distintos medios de comunicación, especialmente por los informativos radiales que a cada hora repetían las noticias más relevantes de la jornada, esto se evidencia en los capítulos 50 y 51.

Al enfocar la atención sobre los sucesos históricos en Buenos Aires, los hechos de París suceden luego de un salto temporal que nos traslada a finales de la década de 1950, lo que no altera la linealidad de la historia en “Del lado de allá”.

4.1.3. La visita de Louis Armstrong a la Argentina

Al trasladarnos al primer compendio de capítulos (Del lado de allá), en el 13, el Club de la Serpiente estaba reunido para una “discada” en la que se escuchaba música de jazz, se filosofaba y comentaba según la canción que escucharan:

[...] pensar que Armstrong ha ido ahora por primera vez a Buenos Aires, no te podés imaginar los miles de cretinos convencidos de que estaban escuchando algo del otro mundo, y Satchmo con más trucos que un boxeador viejo, esquivando el bulto, cansado y monetizado y sin importarle un pito lo que hace, pura rutina, mientras algunos amigos que estimo y que hace veinte años se tapaban las orejas si les ponías Mahogany Hall Stomp, ahora pagan qué sé yo cuántos mangos la platea para oír esos refritos. (R, 70)

Este fragmento es el primero en la estructura de la obra que se aproxima a situar la historia en un contexto y relaciona el tiempo de ficción con el real. Louis Armstrong visitó la Argentina por primera vez en 1957, en aquella ocasión se presentó 30 noches en el Teatro Ópera, de la Avenida Corrientes, y el 13 de octubre de 1957, Radio el Mundo tuvo la transmisión exclusiva de la primera presentación (Castrillón, 2011). Al comenzar

nuestra lectura lineal, este hecho pone de manifiesto que estamos a fines de 1957, y los desplazamientos temporales son lentos, esporádicos, pero no menos lejanos entre sí.

4.1.4. El tornado en Japón

En el capítulo 28, mientras molía café, Oliveira piensa en una noticia: “El tornado de ayer mató entre dos y tres mil personas en el Japón. Estadísticamente hablando [...]”, poco después, el narrador da una cifra precisa “los tres mil barridos por el tifón Verónica” (R, 174). Desde la discada, esta es una referencia que marca el pasar de los días. Según la Administración de Desastres en Japón (2001), corroboramos que la referencia al tornado que hace Oliveira alude al tifón Ise-wan, entre el 25 y 27 de septiembre de 1959, el que provocó 5 098 damnificados, entre los que hubo 3 035 víctimas fatales (Tiempo Inestable, 2013).

En consecuencia, por todo lo expuesto hasta aquí, el orden de los hechos estudiados puede alterar el final de la novela, la cual terminaría con el arresto de Oliveira y no con su caída del segundo piso. Sin embargo, este final es una variante que mantiene la dualidad de significados entre lo dicho en “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, ya que en el final del “primer libro”, Horacio calcula caer en el cielo, lo que nos trasladaría (en una segunda lectura) a París, a la ciudad que muchos autores interpretan como “el Cielo” y desde el cual Horacio descendió al infierno o a la tierra: Buenos Aires (Šega, 1992).

4.1.5. Un cabo suelto: el narrador

Esta Lectura cronológica deja algunos eslabones sueltos que se refieren a la información proporcionada por algunos narradores tanto “Del lado de allá” como “Del lado de acá”. Dentro del plano ficcional, los protagonistas se refieren a su pasado y dejan respuestas abiertas a interpretaciones. Por lo que estos capítulos están narrados, casi en su totalidad, en tercera persona, excepto los capítulos: 1, 2, 7, 8, 21 y podríamos incluir el 34, que es un híbrido entre una cita de Pérez Galdós y una reflexión de Oliveira, aunque los dos textos están en primera persona. El capítulo 39 es similar al 34, aunque cambia la ciudad. El capítulo 47 es una grabación de Talita, que pasa de primera a tercera persona. El capítulo 30 es un diálogo y el 32, una epístola.

Algunos lectores, como Joaquín Roy (1974), concuerdan en que la cronología de la acción comienza en París y concluye en Buenos Aires con la caída de Horacio Oliveira. A Roy le parece extraño que, en Buenos Aires, “el viaje parece no haber existido para el protagonista” (Roy, 1974, p.188-189) y se aferra a un comentario hecho en el capítulo 39, en el que el narrador manifiesta:

Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados. (R, 252)

Sin embargo, este narrador es posterior al del capítulo 38, que narra desde la perspectiva de los Traveler la llegada de Oliveira. En el capítulo siguiente se distancia de la acción y traslada al lector hacia la perspectiva de Horacio que, apenas arribó al puerto de Buenos Aires (este narrador similar al de los capítulos 34 y 48), mezcla el pasado, el presente y hasta toca puntos que se irán componiendo con el desarrollo de la trama. Los capítulos 1 y 2 son narrados por Oliveira y podemos notar que, si bien la pregunta “¿Encontraría a la Maga?” no proporciona demasiada información, el lector va construyendo al personaje de Oliveira por una serie de datos que terminará de unir en el capítulo 3. Lo excepcional de esta narración es que el lector aun no entra en la trama, sino que está aislado del tiempo, mientras Oliveira da un panorama enumerando hechos y personajes que aparecerán en los capítulos siguientes (por ejemplo: Berthe Trépat).

Estos narradores del “primer libro”, dentro de la lectura cronológica, son importantes porque están intercalados en el eje de la trama, y el lector debe estar alerta al leerlos y entenderlos como si estuvieran realizando una vista de pájaro o reflexiones a sabiendas de lo que está por venir.

4.2. Lectura matemática

En este último apartado, al igual que la combinación de la lectura cronológica, la lectura matemática se infiere al interpretarse fehacientemente los dichos de todos los personajes o narradores. En este punto, la crítica es unánime al decir que el final de *Rayuela* es una broma de Cortázar cuando habla de un libro infinito y, por esta razón, Andrés Amorós dice:

[...] el tablero de dirección concluye así: «131 - 58 - 131». Ahí parece terminar la lectura propuesta. Pero téngase en cuenta que el lector habitual no necesita seguir ese tablero de dirección, sino que atiende a la numeración colocada al final de cada capítulo. Según eso, al terminar el 131 pasará al 58, de ahí al 131, que le enviará de nuevo al 58, etc. Es decir, que, tomada la cosa literalmente, la novela no termina nunca [...]. Pero el humor, para Cortázar, es más serio de lo que parece. En efecto, esta broma alude a la evidente e imposible ambición: escribir la novela que no concluya nunca, la novela viva, la novela total, el libro que encierre en sí todos los libros, es decir, la auténtica y definitiva “obra abierta”. (Andrés Amorós en Alazraki et al., 1983, p.111-112)

Sin embargo, debemos recordar que el objetivo de *Rayuela* es encontrar un cómplice y para esto el factor lúdico es muy importante dentro de la hipertextualidad, cuyo valor

interactivo es ineludible. Al leer el segundo libro, uno se encuentra con la “Morelliana” del capítulo 137 donde, al igual que en el capítulo 62, Morelli habla de manera encriptada.

En el 137 menciona una “resta”, palabra escrita en bastardilla: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable” (R, 560).

Este capítulo puede contener más de una interpretación, por lo que destacamos la estudiada en este artículo. Es decir, la que entiende dicho capítulo como un metatexto que hace referencia así mismo y a los nexos que contiene a pie de página el final de cada capítulo. Estos se enlazan con otros hipertextos que, a su vez, son un metatexto de la obra que los contiene, representados gráficamente en el mapa textual del “Tablero de dirección”.

En consecuencia, si leemos las páginas siguiendo los enlaces que se nos presentan al final de cada capítulo, comenzamos por el capítulo 73 que enlaza con el capítulo 1, y este con el subsiguiente de la lista. Al finalizar esta secuencia, quedamos encasillados en la pareja de capítulos 131 y 58, pues cada capítulo contiene de manera cruzada y mutua el número que lo enlaza con su contraparte.

Para salir de este vaivén provocado por la pareja de capítulos 131 y 58, debemos haber prestado especial atención a las pistas desperdigadas a lo largo de la novela y la trascendencia de lo simbólico y su operatividad. Es así como debemos recordar el ya citado capítulo 137, cuya “Morelliana” podría quedar perdida por su brevedad entre la “aleatoriedad” de la lectura propuesta en el “Tablero de dirección”. En las líneas de dicho capítulo obtenemos una pista de cómo salir de aquel ida y vuelta infinito entre los dos capítulos “para deshacerlo todo y recomenzar” (R, 51), dicha pista son las palabras “resta”, “suma” y “lector”.

Pero no solo en aquella “Morelliana” se encuentra la pista de la que hablamos, sino también en la gráfica de los enlaces que nos trasladan de un capítulo a otro en el segundo libro, por ejemplo: (-131). Por lo que cabría preguntarse, ¿por qué cada número está encerrado entre paréntesis y antecedido por un guion? Según lo expresado en las últimas correcciones de la obra, Cortázar explicó:

En el famoso orden o lista de lectura, he señalado que al final sería mejor que en vez de un punto dejaran un guion, para que el lector vea que el libro sigue ‘abierto’ y comprenda el juego de ese vaivén final entre 131, 58, otra vez 131, y así al infinito. (Cortázar, 2012b, p.385)

Una posible respuesta es que el autor proporciona la pista a lo largo de la obra, incluso mucha antes de comenzar la lectura de los capítulos. Entonces, desde el “Tablero de dirección”, el guion cumple la función de separar los números y marcar la diferencia

entre estos. Sin embargo, al final de cada capítulo, al pie de estos, son números negativos y, en consecuencia, el guion se convierte en el signo negativo “menos” que resta.

No es casual el hecho de quedar encasillados entre el (-131) y el (-58); secuencia que dentro del “Tablero de dirección” finaliza con la repetición de “-131 -”. Debemos prestar especial atención al guion que sigue al capítulo 131 y no acompaña ningún otro capítulo. El guion que podía haberse interpretado como un separador de capítulos, se reformula, cambia y se convierte en el signo negativo que lo sucede y, para continuar, debe restarse al todavía positivo 58. Esta interpretación parte del vacío que queda después de aquel último guion, esto se relaciona con los vacíos que existen entre los hipertextos y los que Landow (1987) exige como “pautas coherentes para la creación de enlaces, de modo que los lectores no se encuentren perdidos en el hiperespacio” (p.333).

Cabe agregar que aquellos vacíos en el texto son importantes tanto para la hipertextualidad como para la narración en general. Es gracias a la insuficiencia de elementos dentro de la construcción de una historia, vacíos, que podemos plantear estas dudas y dar posibles respuestas, o refutar todo lo dicho. Pues por más detallada que sea la descripción de una situación “siempre se pueden hacer más preguntas, y los vacíos siempre permanecen abiertos” (Rimmon-Kenan, 1983, p.127).

Por lo tanto, realizada una resta, el enlace debe ser coherente. Tal cual se nos presenta en el “Tablero de dirección”, el resultado es (-73), es decir, el primer capítulo del segundo libro. De esta manera, podríamos dibujar el 73 luego del guion sin número y la secuencia del Tablero quedaría de esta manera: “- 131 - 58 - 131 - 73 - 1 - *etcétera*” y así continuar la contranovela y nuestra lectura perenne de Rayuela.

En consecuencia, hemos creado o descubierto un enlace oculto tras una operación matemática: el (-73). El libro mantiene su carácter de infinito porque al finalizar las secuencias se haría lo mismo, a un nuevo enlace, no en la idea del vaivén entre el 58 y el 131, sino que se seguirán enlazando (lexías) hipertextos con otros hipertextos, y cuya relectura no será jamás igual a la primera lectura, debido a que ya conocemos aquel hiperespacio. De este modo, habremos leído otro libro, pues como destacó Cortázar, Rayuela es muchos libros.

CONCLUSIÓN

En *Rayuela*, Cortázar experimentó de una forma casi excéntrica dentro del campo narratológico. El combinar técnicas de textualidad destacando la hipertextualidad, la autorreferencialidad, el lector cómplice y otros tantos elementos literarios, resultó ser un gran desafío para el lector, a quien se le plantea el todo de la obra desde un plano simbólico, ofreciéndole como único recurso: el texto. De esta forma, se reposiciona al lector, elevándolo a un plano de creador, un constructor de puentes, ya que es él quien

tiene que realizar los enlaces entre los hipertextos ofrecidos por el autor. Para esto, el silencio del escritor es fundamental, hablando solo por medio de su obra, la cual puede ampliarse como lo hizo en *La vuelta al día en ochenta mundos*; pero nunca revelando cómo funciona el juego, ya que ese es uno de los principales rasgos hiperfccionales. Ahí se encuentra la esencia del factor lúdico de la hipertextualidad.

Cortázar reconoce la posibilidad de otros itinerarios de lectura y nuevas interpretaciones. Pero, como se ha hecho notar, todas estas deben tener su argumentación, por lo que solo el entendimiento y el ser conscientes del paralelismo histórico del autor de *Rayuela* con la lectura cronológica permitiría vincular y enlazar los mencionados hipertextos.

En otras palabras, hemos relacionado los hechos dentro de la novela con aquellos que se encuentran fuera, es decir, hemos nominalizado el compendio de capítulos entre “Del lado de acá” y “Del lado de allá” como dos hipertextos que, según su contexto, reorganizan la obra.

En cuanto a la lectura matemática, esta permite refutar los dichos de Holsten (1973) o Alazraki (1983) que, como muchos estudiosos de la obra cortazariana, interpretaron el “Tablero de dirección” como una broma del autor. La hipertextualidad y metatextualidad en el capítulo 137 con dicho tablero permite literalmente una lectura infinita del texto, ya sea en espiral o circular, esta continúa reinterpretándose a cada momento. Las lexías al pie (del final de los capítulos) son enlaces negativos, pero este valor lo adquieren una vez concluida una primera lectura de la obra, la novela que se convierte en conranovela, cuando el lector se despoja de su carácter novicio y se le devela que *Rayuela* es un libro infinito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Administración de desastres en Japón. (2001). Embajada de Japón en Venezuela: www.ve.embjapan.go.jp/esp/image/ADMINISTRACION%20DE%20DESASTRES%20EN%20JAPON.pdf
- Alazraki *et al.* (1983). *Julio Cortázar: la isla final*. Ultramar.
- Aronne Amestoy, L. (1972). *Cortázar. La novela Mandala*. Fernando García Cambeiro.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. Ed. Blackwell.
- Bono, M. del (1705). *Dizionario siciliano italiano latino* (Vol. 1). Ed. Giuseppe Gramignani.
- Caggi, C. ; Pérez Laborde, M. (2014). *A 40 años de la muerte de Pascual Pérez*: www.elequipo-deporte.com/boxeo/2381/pascualito-perez--el-primero-y-el-mejor-de-los-campeones.html

- Cambridge University Press (2020): *Cambridge University Press*. <https://dictionary.cambridge.org/>
- Castañón Rodríguez, J. (2014). *Julio Cortázar y el deporte: el juego y la responsabilidad ante el destino. Idioma y deporte* (157). <http://www.idiomaydeporte.com/articulos/julio-cortazar-y-el-deporte--el-juego-y-la-responsabilidad-ante-el-destino.php>.
- Castrillón, E. (2011, septiembre 15). Armstrong y su visita a Buenos Aires. *La Nación*: <http://blogs.lanacion.com.ar/archivoscopio/archivoscopio/armstrong-y-su-visita-a-buenos-aires/>
- Cortázar, J. (1991). *Rayuela*. Cátedra.
- Cortázar, J. (2008). *Rayuela*. Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ed. RM.
- Cortázar, J. (2012 b). *Cartas 1955-1964* (Tomo 2). Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012 c). *Cartas 1965-1968* (Tomo 3). Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Alfaguara.
- Cortázar, J. (2016). *62/ Modelo para armar*. Debolsillo.
- El Alfa Romeo que llevó a la cima a Fangio en la F1 (2015, noviembre 12). *Infobae*. <https://www.infobae.com/2015/11/12/1769189-el-alfa-romeo-que-llevo-la-cima-fangio-la-f1/>
- El tifón “Wipha” lastima el este de Japón (2013). *Tiempo inestable*. tiempoinestable.com/el-tifon-wipha-lastima-el-este-de-japon/
- Etchart, M. et al. (1987). *Historia 3: Argentina desde 1832 y el mundo contemporáneo.*: Cesarini hnos. Editores.
- Flapper*. (2018). Dictionary Oxford University. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/flapper>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Ed. Taurus.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Adhasa.
- Guverich, M. (2010, noviembre 25). La caída del deporte peronista. *El gráfico*. www.elgrafico.com.ar/2010/11/25/C-3190-la-caida-del-deporte-peronista.php
- Horowicz, A. (1991). *Los cuatro peronismos*. Editorial Planeta.
- Holsten, K. (1973). Notas sobre El ‘Tablero de Dirección’ en Rayuela de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, XXXIX (84-85), 683-688.

- Landow, G. (1987). *Relationally Encoded Link and the Rhetoric of Hypertext. Proceedings of Hypertext '87*. Chapel Hill: University of North Carolina, 321-338.
- Landow, G. (1997). *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Tecnology*. The Johns Hopkins University Press.
- Lastra, P. (1981). *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Taurus.
- Oxford English Dictionary (2020). *Oxford Learner's Dictionaries*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Pigna, F. (2008). *Los mitos de la historia argentina 4. La argentina peronista (1943 - 1955)*. Planeta.
- Predelli, B. (2013). *Vernacolario lucchese : dizionario dei lemmi usati a Lucca e nella sua piana alle soglie del terzo millennio*. Giovanni Giangrandi.
- Puleo, A. (1990). *Cómo leer a Julio Cortázar*. Júcar.
- Ramírez, R. (2010, mayo 7). Hace 15 años nos dejaba un grande, Eduardo Lausse. *La Capital*: www.lacapitalmdp.com/noticias/Deportes/2009/05/07/143562.htm
- Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. <http://www.rae.es>.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen.
- Roy, J. (1974). *Julio Cortázar ante su sociedad*. Ediciones de Bolsillo.
- Sabellico, P. (2011, julio 24). Stop alle flappe colpisci la palla piccola prima della grande. *La Repubblica*. www.repubblica.it/rubriche/campo-pratica/2011/07/24/news/flappa-19561220/
- Šega, a. (1992). *Otro modo de jugar a la Rayuela*. *Verba Hispánica*, 2, 31-40.
- Vega Ramos, M. J. (Coord). (2003). *Literatura hipertextual y Teoría literaria*. Marenostrom.
- Zanatta, I. (2012). *Breve historia del peronismo clásico*. Sudamericana.

¹ Licenciado en Lengua y Literatura española e italiana, egresado de la Universidad de Ljubljana. Su tesis de máster *Interpretación sobre los rasgos hipertextuales y las formas de lectura en Rayuela de Julio Cortázar* recibió el Premio del Decano en 2019. Es docente primario de lengua y literatura española y profesor secundario de español para extranjeros en la Escuela Europea de Ljubljana (Šolski Center Ljubljana). Ha colaborado como traductor literario en los *Archivos de Narrativa Folklórica Argentina y Eslovenia* (2020), coordinado por la Dra. María Inés Palleiro y patrocinado por el Instituto Esloveno de Etnología de la Academia de Ciencias y Artes de Eslovenia (ZASU) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET); y en *Cuentos eslovenos en español* (2020), coordinado por la Dra. Jasmina Markič, publicado por la Facultad de Letras de Ljubljana. Actualmente, es doctorando en Ciencia Literaria, en la Facultad de Letras de la Universidad de Ljubljana.

² Todas las citas de Rayuela corresponden a la edición Alfaguara de 2008, dicho texto lo señalaremos con una “R” y el número de página.