

¿INMORTALIDAD O REPETICIÓN? EL MITO REVISITADO EN “UNA FLOR AMARILLA”, DE JULIO CORTÁZAR

Gregory Zambrano

Universidad de Tokio/ Universidad de Los Andes

gzambran@yahoo.com

RESUMEN

Algunos autores hispanoamericanos han reelaborado motivos fundamentales de la mitología greco-latina. Como una manifestación de la “conciencia mítica”, han recurrido a esta tradición desde una perspectiva nueva, esto es, utilizándola como hipotexto.

En este artículo se analiza cómo el talento narrativo de Cortázar rodea un mito clásico, el de Narciso, mediante recursos como el reflejo especular, la metamorfosis y la inmortalidad, para cargarlos de nuevos sentidos utilizando técnicas de la literatura fantástica.

Palabras clave: Cortázar, literatura fantástica, mitología, metamorfosis.

ABSTRACT

Some Latin American authors have rescued fundamental topics from the Greco-Roman mythology. As a manifestation of the “mythic consciousness” they have used this tradition from a new perspective that is, using it as hypotext.

This article examines how the narrative talent of Cortázar surrounds the classic myth of Narcissus, using resources such as mirroring, metamorphosis and immortality, to give them new

meanings using techniques of the fantastic literature.

Key words: Cortázar, fantastic literature, mythology, metamorphosis

Introducción

“Una flor amarilla” forma parte de *Final del juego*, pero no fue incluido en la primera edición (México, 1956), sino en la segunda y definitiva (1964), que recoge dieciocho cuentos. Miguel Herráez, uno de los más solventes biógrafos de Cortázar, afirma que en estos cuentos “se percibe como una identificación la inscripción cortazariana impulsada en *Bestiario*, la cual, con más o menos variaciones, estará presente a partir de entonces en él: la indiscriminación entre lo fantástico y lo real...” (Herráez, 2011:166). El volumen reúne algunos de sus más célebres relatos, como “Continuidad de los parques”, “Las ménades”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Final del juego”, que da título al libro. Aquél año de 1956 es también emblemático, por cuanto se ha precisado como una marca etiológica para comprender algunas posibles conexiones de Cortázar con uno de los autores más influyentes de la narrativa moderna, Edgar Allan Poe (Rosenblat, 1990). El narrador argentino tradujo entre 1953 y 1954 los cuentos de Poe y esto pudo influir en su vena imaginativa respecto al tema de lo fantástico o las elaboraciones modernas del motivo del doble. Aunque en el cuento “Lejana” (*Bestiario*, 1951), este motivo aparecerá de una manera central, Cortázar volvió a tratarlo en “Los pasos en las huellas” (*Octaedro*, 1974). Hay suficientes pistas de la escritura del narrador estadounidense en la obra de Cortázar, quien tuvo “desde la primera vez que leyó por mero azar un cuento suyo, “una conmoción singular” y a quien siguió hasta los umbrales de la muerte con ciega e intensa pasión intelectual”. (Lara Zavala, 2004: 57).

Uno de los elementos que bien podríamos reconocer en

algunos de los relatos reunidos en *Final del juego*, es la frecuencia con la que Julio Cortázar bebe en las fuentes de la mitología griega y reelabora algunos motivos clásicos —aunque sea de manea tangencial— para conectar el mundo de sus ficciones. De esta manera introduce la referencia mítica, a veces de forma explícita y otras como una especie de marca hipotextual.

1. La vida como repetición de actos

En “Una flor amarilla”, un narrador en primera persona (que llamaremos “narrador testigo”), introduce la historia de un hombre marcado por las vicisitudes de la vida. Se trata de un jubilado, solitario, abandonado por su mujer, borracho y de apariencia culta. Aunque “tenía la cara reseca y ojos tuberculosos”, también tenía “las uñas cuidadas y nada de caspa”. Con estas breves pinceladas retrata al personaje que inmediatamente se convertirá en el narrador principal, que llamaremos “narrador protagonista”.

Todo pasa dentro de un orden regular, excepto por una obsesión que expresa el narrador protagonista: su certeza de que era un hombre mortal. El único mortal. Por descarte todas las demás personas serían inmortales porque habrá alguien que repite su historia, y a su vez, esta historia será repetida por alguien que vendrá.

Este hombre, de quien no sabemos su nombre había visto en un autobús a un chico de unos trece años, que luego de observarlo detenidamente comprendió que se parecía mucho a él. La sospecha se corrobora cuando, tras buscarle conversación, comprueba que es su misma voz y su propia apariencia, que recuerda tan similar a él cuando tenía la misma edad del chico.

La historia ocurre en París. Los espacios están delimitados por los nombres de los lugares, por las calles que recorre, esta vez junto al chico a quien ha decidido seguir. Todo concuerda de una manera natural: “Nada estaba explicado pero era algo que podía prescindir de explicación”. Cuando el hombre trata de comprender

lo que pasaba, todo se volvía “borroso o estúpido”, pero advierte que cada detalle concuerda con hechos de su propia existencia.

Así comienza a conformarse un “paralelismo” entre dos trayectorias vitales: la del narrador protagonista y la de Luc, quien no tiene voz en el relato, pero sobre el que giran todas las acciones: “Lo que había empezado como una revelación se organizaba geométricamente, iba tomando ese perfil demostrativo que a la gente le gusta llamar fatalidad”. Desde el principio sabemos la certeza: “Incluso era posible formularlo con las palabras de todos los días: Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales”.

En la geometría, dos líneas paralelas no se cruzan jamás. La vida como un *continuum* implica una línea que se prolonga hasta la muerte. Pero en este caso, se trata, según el narrador, de “Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo, Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio...”.

Una de las condiciones necesarias para que ocurra lo fantástico es que alguien dude: el narrador, los personajes o el lector. En este caso es el narrador testigo quien admite la naturalidad del paralelismo y, sin embargo, duda. El encuentro entre ambos personajes pudo ser producto de una casualidad, pero “después empezaron las dudas, porque en esos casos uno se trata de imbécil o toma tranquilizantes. Y junto con las dudas, matándolas una por una, las demostraciones de que no estaba equivocado, de que no había razón para dudar”.

El drama del narrador protagonista se produce no sólo por haber conseguido su doble y continuador, sino porque aquél iba a repetir su misma historia: “iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla. No había más que verlo jugar, verlo caerse siempre mal, torciéndose un pie o sacándose una clavícula, esos sentimientos a flor de piel, ese rubor que le subía a la cara apenas se le preguntaba cualquier cosa”. Sin embargo, esa certeza, asumida con absoluta naturalidad, produce el contacto entre dos mundos: uno

fantástico y otro que para el narrador es real. Ambos “se funden del mismo modo en que se entrecruzan el mundo subjetivo y el mundo objetivo en el proceso normal de la percepción y la conceptualización humanas” (Hartmann, 1969: 541). Ahora veremos cómo esta percepción se torna un reflejo especular:

2. El reflejo especular: motivo del relato fantástico

En la medida en que el narrador protagonista se interna en el ámbito familiar de Luc, corrobora cada vez más sus sospechas. Ya tiene registrada la certeza: “Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga”.

Aquí se construye un reflejo especular, siguiendo los detalles pormenorizados. Continúa el narrador protagonista: “es decir que a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina, y además la historia intervenía, viejo, a mí el sarampión me había durado quince días mientras que a Luc lo habían curado en cuatro, los progresos de la medicina y cosas por el estilo”.

Así pues, la certeza deviene sorpresa pues ambos coinciden en la misma ciudad, mientras que los demás tienen su avatar en otro ámbito, un “lugar otro”, distante, donde nunca han de encontrarse. Es así como, por ejemplo, el panadero de la esquina pudiera ser un avatar de Napoleón pero aquél no lo sabe. De esta manera el narrador puede argumentar el paralelismo ajeno que en otro juego del tiempo haría un *continuum* repetitivo entre la vida del panadero y la de Napoleón.

Aunque pudiera tratarse de coincidencias, para el caso del narrador protagonista, todo comenzó con una “revelación” que ocurre en el autobús. Luego continúa exponiendo otras coincidencias, que el narrador denomina secuencias, lo que para él es difícil de explicar “porque tocan al carácter, a recuerdos imprecisos, a fábulas de la infancia”. Veamos gráficamente este paralelismo:

Narrador protagonista	Enfermedad interminable y Rotura de brazo	enamoramamiento de la hermana de un discípulo	sufrimiento
Luc	enfermedad, caída y dislocación de tobillo	Enamoramiento no correspondido	melancolía

La anécdota del enamoramiento no correspondido a temprana edad equivaldría a los “machucones y pleuresías que se viven luego”. Otra coincidencia está en el apego a un juguete infantil. El mecano, en el caso del narrador protagonista y un avión de hélice que éste le obsequió a Luc por su cumpleaños.

Ambos juguetes les fueron arrebatados de las manos. Alguien robó el mecano del narrador y Luc perdió el avión de hélice cuando éste salió volando por la ventana del lugar donde estaba jugando. Al mismo tiempo, en las circunstancias de ambos, ocurrió una tragedia: en el caso del primero, cayó un rayo en el chalet de enfrente de su casa y en el caso de Luc se produjo un incendio, también en la casa de enfrente. Esto tiene consecuencias significativas para el manejo de la idea del paralelismo y, más aún del destino como otro de los motivos del relato.

Aunque la madre de Luc quisiera para él un buen destino (educación en artes y oficios) para que modestamente pudiese construir lo que ella llamaba su “camino en la vida”, este camino ya estaba negado de antemano. El narrador lo sabe pues conoce el destino de Luc, pero no puede ni debe advertirlo a sus familiares: “ese camino ya estaba abierto y solamente él, que no hubiera podido hablar sin que lo tomaran por loco y lo separaran para siempre de Luc, podía decirle a la madre y al tío que todo era inútil, que cualquier cosa que hicieran el resultado sería el mismo”.

3. El destino como fatalidad

Lo peor es que este destino está marcado por su propia fatalidad: “la humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio en una soledad resentida, en un bistró de barrio”. Este paralelismo da al narrador otra certeza, también marcada por la fatalidad: “lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda”.

Hagas lo que hagas ya todo está escrito. No puedes escapar de tu destino, pareciera ser la resignada conciencia del narrador. Esto niega el sentido de cada proyecto de vida como único e irrepetible, que impulsa la existencia de los seres a labrarse su propio camino. Este principio, según la lógica del relato, está negado: “una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío”.

El plano del narrador se cierra cuando coinciden en un punto, mediado por la enfermedad, las vidas de Luc y el narrador protagonista. Aquí las líneas paralelas se cruzan, desafiando la lógica geométrica:

Narrador protagonista	infección hepática	cuidado en el hospital	sobrevive
Luc	bronquitis	cuidado en casa	muere

Ante este paralelismo, el narrador se ha involucrado tanto en la vida de Luc que hasta se convierte en su enfermero. La casa del muchacho está a la deriva. El narrador puede comprar los medicamentos en una farmacia de descuentos. No hay una atención cuidadosa al paciente, “el médico entra y sale sin mayor interés”.

La clave del relato se maneja de manera implícita y para el

lector se convierte en revelación: el narrador protagonista expresa su conjetura: "nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico...". El narrador testigo ata los cabos sueltos y el narrador protagonista se percata de su gesto: "¿Por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien?".

El narrador testigo pareciera atribuir todas las coincidencias —que marcan el punto de partida y de llegada del relato del narrador protagonista— como un acto de imaginación. De hecho, menciona secuencialmente: imagina, imaginación y fantaseo. El narrador testigo repasa la mirada que posó el narrador protagonista sobre Luc, desde que lo vio por primera vez en el autobús de la ruta 95, hasta su estado moribundo. El narrador testigo subraya que el narrador protagonista no había dicho "nada que no estuviera bien".

Este punto de tensión narrativa implica la posibilidad de que el narrador testigo haya conjeturado que el narrador protagonista hubiese asesinado a Luc y que, al mismo tiempo, esta certeza haga dudar al lector. Esto le da mayor intensidad al relato.

Pero inmediatamente el narrador testigo ata los hilos de la naturalidad para descartar esta hipótesis de la muerte inducida, tanto para tranquilizar al narrador protagonista como al lector. La paradoja que introduce a continuación es una vuelta de tuerca a la historia narrada: "La verdad es que en esas semanas después del entierro sentí por primera vez algo que podía parecerse a la felicidad."

Esta paradoja, que es tal para el lector, se resuelve como una certeza para el narrador protagonista: "la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el destino de algún desconocido muerto vaya a saber dónde y cuándo, pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida". Esta deliberación parece confirmar la sospecha del asesinato.

La rutina continúa como una forma de asimilar la existencia irremediable: "había vivido algunos meses saboreando cada momento de su mediocridad cotidiana, de su fracaso conyugal, de su ruina a los cincuenta años, seguro de su mortalidad inalienable". El narrador testigo introduce otra vuelta de tuerca, cuando relata cómo el narrador protagonista "una tarde, cruzando el Luxemburgo, vio una flor" (en el relato no se menciona, pero también hay un estanque, un gran espejo de agua en el jardín de Luxemburgo). El contacto visual del narrador con la flor hace que a su vez —de manera fantástica— sienta que es mirado por ella. El narrador percibe que la conexión con aquella flor está mediada por la belleza: "la flor era bella, una lindísima flor".

Si la flor representa la belleza, también significa la plenitud que se repite invariablemente para los seres que somos en el presente, pero también para los que serán en el futuro: "...la experiencia del protagonista de "Una flor amarilla", un borrachín que se descubre atrapado en la rueda del eterno retorno: podrá vivir nuevamente toda su vida, lo cual para él sólo significa la repetición *ad infinitum* de una interminable sarta de fracasos, apenas suavizados por la mínima experiencia de la belleza" (Huici, 1992: 414).

Pero al mismo tiempo, esta revelación es para el narrador protagonista una especie de negación absoluta. La certeza de que su muerte sea el término de la cadena de repeticiones de vidas continuadas. Al mismo tiempo, esa certeza le produce una sensación de paz: "yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor".

El instante de esta certeza está mediado por el acto de encender un cigarrillo y el momento en que el cerillo quema sus

dedos. Este hecho marca el paso de la abstracción (voz interior, metafísica, imaginaria, fantástica) a la realidad, esto es al momento cierto, al presente de la narración, lo cual es también la apertura hacia la conciencia de su destino. Como bien señala Paul Ricoeur: “la unión entre destino y repetición constituye el corazón de la noción de la historicidad. La repetición es repetición de sí misma como destino” (Ricoeur, 1989: 273).

Aquí comienza el juego de espejos que lleva al narrador a prefigurar consecuentemente diversos espacios, —calles, autobuses—, tratando de reconocer su rostro en el de otros. Trata así de encontrar a otros como Luc, es decir, otro sí mismo, mimetizados, como Luc o como la flor. Pareciera una forma del arrepentimiento, la necesidad de encontrar a otro Luc que pudiera ser su propia continuidad: “Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez”.

De esta manera se produce un final abierto que se repite indefinidamente. El narrador buscaba: “a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbecil vida fracasada hacia otra imbecil vida fracasada hacia otra imbecil vida fracasada hacia otra...”. El narrador pareciera entonces condenado a buscarse eternamente en los autobuses de París, queriendo hallar al otro que es él mismo. La certeza de saber que es mortal, motiva una persecución, la de su inmortalidad.

Es como la imagen de un espejo proyectada frente a otro espejo cuya imagen se reproduce de forma infinita. En este sentido, hay un manejo alegórico del tiempo y el espacio que se reduplican de manera incesante. Aunque el texto podría leerse en claves hermenéuticas en torno al mito del eterno retorno, que tiene puntos culminantes en la interpretación de Nietzsche, es también la

vigencia del “mito arcaico de la eterna repetición”, que desarrolla Mircea Eliade; si embargo, me voy a suscribir a la génesis mítica que se desprende de las *Metamorfosis*, de Ovidio.

4. Posibles hipótesis de lectura: el mito de Narciso y el reflejo especular

Como hemos advertido, en algunos casos emblemáticos de la literatura hispanoamericana, tales como *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, o *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, entre muchos otros, la concesión que se permiten los autores en torno al hipotexto mítico puede entenderse de manera general como una marca cultural, es decir como la expresión de una “conciencia mítica”, la cual “constituye un modo de aprehensión del universo que, sin dejar por completo de lado a la razón, es eminentemente no racional, intuitivo y afectivo, que hunde sus raíces en las profundidades de la psique y constituye el humus esencial en el cual se arraigan, como manifestaciones plenamente humanas, el arte y la religión” (Huici, 1992: 404).

El caso de Cortázar, no es una excepción. En su poema dramático, *Los reyes* (1949), aparecen las referencias al mito de Teseo y el Minotauro; otros relatos como “Circe”, “Las ménades” y “El ídolo de las Cícladas”, tienen como referencia textual elementos recurrentes de los mitos grecolatinos. En el cuento que comentamos, la flor amarilla posee diversos significados. En el relato no se especifica su nombre, es sólo una flor amarilla. Así como ninguno de los personajes tiene nombre, excepto Luc (¿Look?: buscar, mirar, ver, parecer, observar). En la mitología, la flor amarilla es la consecuencia natural de la desaparición de Narciso. La flor es Narciso redivivo. La flor toma el nombre de quien ya ha dejado de vivir. La muerte de Narciso por inanición es consecuencia de haber visto su propia imagen reflejada en el agua y la imposibilidad de

asirla. La profecía revelaba que él tendría larga vida si no llegaba a conocerse a sí mismo, y cuando esto ocurre Narciso tenía quince años. La edad de Luc podría asociarse a la de Narciso, aunque el contexto descarta una posible razón de sensualidad y erotismo, si se representa la contemplación como un impulso que mueve a la acción.

El hombre que mire su propio reflejo descubre al *otro* en el *sí mismo*, y ese descubrimiento es, según el mito, su propia perdición. La muerte de Narciso se explica de la siguiente manera en las *Metamorfosis* de Ovidio (“Narciso y Eco”): “Y ya la pira y las agitadas antorchas y el féretro preparaban: en ninguna parte el cuerpo estaba; zafranada, en vez de cuerpo, una flor encuentran, a la que hojas en su mitad ceñían blancas”. (Ovidio, 1990: versos 505-510).

Así pues, cuando Narciso muere, lo que muere es su carnalidad, su elemento humano precedero. Entonces, se convierte en símbolo, que está representado por la flor en su vitalidad y belleza. En este caso, se trataría de una variación del mito. El narrador protagonista anula su propia imagen al anular al otro, desaparece a Luc, causándole la muerte, y con esto suprime la posibilidad de ser inmortal. Luc muere en su inocencia (como Narciso ante su propia imagen, que no sabe que es la suya); sin embargo, el narrador protagonista que desea interrumpir la inmortalidad, finalmente se anula en el nacimiento de la flor, que sería una forma “otra” de iniciar el ciclo de la vida. Este ciclo se repite de manera infinita en cada floración.

La flor es el emblema del retorno/retoño, ya no bajo la apariencia humana sino representada en la flor como emblema de la belleza. Narciso en el mito está cargado de soberbia. Tan enamorado está de sí mismo que no admite la posibilidad de compartir su belleza. Y ésta es la causa de su perdición.

5. Conclusiones

En el caso del relato de Cortázar, el narrador protagonista, consciente de su miseria no desea que ésta se repita y pretende negarse a sí mismo anulando al otro. Luc es él mismo pero anulado. Esta anulación es relativa pues, al parecer, Luc ha renacido en la flor. En ese sentido, la inmortalidad completa el ciclo: “a pesar de la finitud que define al hombre, vendrá después de la muerte, otro hombre que repetirá análogamente los mismos juegos, las mismas caídas, las mismas dificultades y sucesos en la vida, aunque en un contexto espacial y temporal distinto; y a ese otro, sin duda le sucederá otro” (Ríos Baeza, 2012: 206)

El narrador testigo, que ha funcionado como intermediario entre las dos vidas paralelas es quien cierra el ciclo. Se sale de la historia al dejar de reproducir el relato del narrador protagonista. Con la expresión “Pagué” anula el *continuum* del relato, cierra la continuidad del espacio-tiempo, cierra la propia voz y la del otro, y con ello la certeza de la mortalidad se torna fallida. Con esto podríamos interpretar que la visión de Cortázar respecto de la muerte, en este relato, tiene una perspectiva optimista. Quizás esa visión se altere en otras obras, como *Rayuela*, donde la flor amarilla aparece vinculada a la repetición. Veamos cómo en la novela el narrador evocando a la Maga afirma:

Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad terrible sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones, y lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplaba contra nuestras caras una lenta lluvia de renuncias y despedidas y tickets de metro. (Cortázar, 1996: 12)

Así pues, la idea de la repetición puede comprobarse en algunos actos de la vida, que se prolongan en el tiempo y atan al sujeto a una irremisible condición de permanencia. Eso tal vez, en lugar de ser una señal positiva, se le interpreta más bien con una profunda carga negativa: “espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones”. En el relato, por el contrario, la percepción del narrador representado tiene otra certeza: haberse liberado de la posibilidad de seguir siendo en la continuidad de Luc. Sin embargo, esa continuidad subsiste en la flor que, no obstante su fugacidad, se afirma en su sola presencia para demostrarnos cómo la vida continúa de (otras) muchas maneras.

Tokio, 2014

REFERENCIAS

a) Directas:

Cortázar, Julio (1984). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.

-----, (1970). *Final del juego*. México: Nueva Imagen.

-----, (1974). *Octaedro*, Buenos Aires: Sudamericana.

-----, (1996). *Rayuela*. Madrid: ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica (Col. Archivos, 16)

-----, (1949). *Los reyes*. Buenos Aires: Edit. Daniel Devoto.

b) Indirectas:

Eliade, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y*

repetición. Buenos Aires: Emecé.

Hartmann, Joan (1969). “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), núm. n. 69, v. xxxv, sept., 1969, pp. 539-549.

Herráez, Miguel (2011). *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.

Huici, Norman Adrián (1992). “El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar”, *Cauce*, núm. 14-15, pp. 403-417.

Lara Zavala, Hernán (2004). “Cortázar y sus dobles”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, pp. 57-61.

Ovidio (1990). *Las metamorfosis*. Barcelona: Planeta.

Prada Oropeza, Renato (selec.) (1989). *La narratología hoy*. La Habana: Arte y Literatura.

Ricoeur, Paul (1989). “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en Renato Prada Oropeza (selec.), *La narratología hoy*. La Habana: Arte y Literatura, pp. 245-289.

Ríos Baeza, Felipe (2012). “El motivo del doble en la narrativa de Julio Cortázar”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coord.) *Julio Cortázar. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Porrúa-Tecnológico de Monterrey, pp. 199-225.

Roseblat, María Luisa (1990). *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila Editores.