

RAYUELA

JULIO CORTÁZAR

## Análisis hermenéutico del Glíglíco

Alumna: Kelly Laos Lopez

Tendencias en la Hermenéutica contemporánea

Profesora: María Teresa Rosell Nicolas

Máster en Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada

Universidad de Barcelona

Barcelona 2023-2024

## ÍNDICE

Introducción .....	3
Desarrollo .....	4
Bibliografía .....	20

## Introducción

En este trabajo intentaré poner en un mismo espacio un marco alternativo de interpretación de *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* (1983) escrito a cuatro manos por Julio Cortázar —el Lobo— y Carol Dunlop —la Osita— a bordo de una Volkswagen combi bautizada como Fafner o dragón. Esta obra se escribió durante el trayecto de exploración de los autores en la carretera París-Marsella entre mayo y junio de 1982. Durante 33 días recorrieron cerca de 800 kilómetros y pernoctaron en las áreas de descanso mientras describían la cotidianidad de los paraderos hasta llegar a Marsella.

Aquí podemos entender la obra de manera general, pero usando la correspondencia de Cortázar, su vida real, sus formas literarias y los intereses políticos de los autores, intentaré explicar el proyecto de manera más personal y biográfica para responder a preguntas que a veces se quedan en el aire sobre este libro.

## Desarrollo

*Rayuela* fue publicada en 1963 en Buenos Aires y recibida por la crítica como un texto de difícil clasificación, incluso la llamaron la antinovela, pero Cortázar prefirió el término contranovela. Se encuentra compuesta por 155 capítulos y el escritor propone dos lecturas, dado que se trata de diversos libros, pero sobre todo de dos.

El primer libro comienza en el primer capítulo y concluye en el capítulo 56, y consta de dos partes: una *Del lado de allá* que termina en el capítulo 36 y otra *Del lado de acá* que termina en el capítulo 56. Se trata de una estrategia de lectura aparentemente lineal, corriente y sencilla.

El segundo libro sugiere su lectura empleando un tablero de dirección que comienza con el capítulo 73 y prosigue con el orden establecido por el autor. Esta segunda opción de lectura recorre la sección titulada *De otros lados (capítulos prescindibles)* y es en este lugar donde se encuentra el capítulo 68 escrito en glígllico que analizaré en este trabajo.

Con respecto a las formas de lectura y escritura de la novela es necesario tener en cuenta las circunstancias y las intenciones del autor durante el proceso de su creación. Cortázar residió en París durante la década de 1950, donde se sumergió en el existencialismo. Su experiencia personal consistía en dejarse llevar por lo que la ciudad le ofrecía o le negaba e intentaba vivir todo lo que en Argentina no pudo, desde el plano de las relaciones humanas hasta el plano artístico y literario, especialmente como seguidor de la patafísica, es así que entre el año 1952 y 1956 solamente escribió cuentos, pero también algunas hojas sueltas con recuerdos, invenciones, textos con sus experiencias desde diferentes

formas de la vida de un argentino en París, estas hojas o papeles acumulados que guardó, sin saber muy bien por qué, se convirtieron posteriormente en *Rayuela*.

La novela intenta llevar al lector hacia la sensación de angustia en la que viven inmersos sus personajes, que constantemente critican e interrogan la realidad con una intención filosófica y metafísica, a su vez también recurre a una segunda intención: la del nivel idiomático y del lenguaje. Cortázar pone en tela de juicio y en crisis el hecho lingüístico que es admitido y codificado en las sociedades asumiendo que las palabras tal y como están siendo utilizadas no servirían como un medio para experimentar una comunicación efectiva. En consecuencia, utilizar una lengua reglamentada, es decir, el español, que era un instrumento de los adversarios del cambio de las estructuras sociales no era una estrategia adecuada para transmitir lo que quería decir. Nos encontramos ante una crítica de los medios que permiten expresar la realidad.

*Rayuela* es una novela del juego. La forma que tenía Cortázar de relacionarse con la lengua, con las palabras y con el lenguaje iba más allá del ámbito literario, él hablaba de la revolución a partir del cambio de paradigma instalado que consiga liberar a las personas del lenguaje jaula y en *Clases de Literatura, Berkeley 1980* añade:

Haciendo las revoluciones hay que hacerlas en todos los planos: ya que estamos hablando de tres planos en una novela, hay que hacerlas, sí, en los hechos, en la realidad exterior; pero también hay que hacerlas en la estructura mental de la gente que va a vivir esa revolución y va a aprovecharla. Si uno se descuida, el lenguaje es una de las jaulas más terribles que nos están siempre esperando. En alguna medida podemos ser prisioneros de nuestros pensamientos por el hecho de que esos pensamientos se expresan limitados y contenidos sin ninguna libertad porque hay una sintaxis que los obliga a darse en esa forma y de alguna manera estamos heredando las mismas maneras de decirlo aunque luego cambiemos las fórmulas (Cortázar, 2013:188).

El protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, desconfiaba de las palabras y constantemente inventaba juegos para escapar de las convenciones. Los diálogos de los miembros del *Club de la serpiente*, que eran todos latinoamericanos afincados en París, traen a cuenta al pensamiento cortazariano, así de categórica es la intervención de Oliveira en el capítulo 99:

—Intuir —dijo Oliveira— es una de esas palabras que lo mismo sirven para un barrido que para un fregado. No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, de Husserl o de Wittgenstein. Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcolm Lowry, que nos la dan prefabricada. También Morelli es casi tonto al insistir en eso, pero Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en la posible esa destrucción? (2019:554).

La figura del lector cómplice se muestra en el extracto anterior —en cuanto a la construcción lector-hembra Cortázar se retractó años después—, lo cual indica la intención de la novela que es eliminar la pasividad en la lectura y buscar un lector activo que intervenga de manera continua con un artefacto flexible, saltando de capítulo en capítulo, cuestionando la realidad y el idioma. Se trata sin duda de una novela del lenguaje.

Empecé este estudio con la frase *Pero el amor, esa palabra...* teniendo en cuenta que el glíglico es el lenguaje de los amantes y en su estructura no se nombra la palabra amor. Es decir, en la vida y en el lenguaje común se elige la palabra amor para describir hechos y apariencias, pero no es suficiente para abarcar el peso del sentimiento de manera que deviene en un término desgastado. Mi interpretación es que este suceso constituye para el autor una de las razones para crear una lengua nueva para hablar del sentimiento. Cortázar crea

el glíglico para aproximarse al acto amatorio y que los lectores comprendan perfectamente de qué está hablando, ya que se trata de una experiencia universal, de un hecho cotidiano. Por lo tanto, el lenguaje del glíglico puede ser divinado, deducido e interpretado por cada lector a partir de sus vivencias. Las conexiones a los lugares comunes y universales del momento íntimo se derivan del lenguaje de los enamorados, que en este caso no devienen de una lengua conocida en su totalidad, sino que se descubren a medida que se avanza en la lectura de estos signos novedosos. En particular, cuando se realiza en voz alta, se logra una cadencia y una sonoridad que impulsan al lector a explorar el juego.

No puedo dejar de mencionar una gran pieza del capítulo 93 sobre las perras **negras**—las palabras— y la condición de la palabra amor:

¿Por qué stop? Por miedo de empezar las fabricaciones, son tan fáciles. Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo. Así viven muchos amigos míos, sin hablar de un tío y dos primos, convencidos del-amor-que-sienten-por-sus-esposas. De la palabra a los actos, che; en general sin verba no hay res. Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al vesre. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto. Pero estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengan como pueden, me mordisquean desde abajo de la mesa. ¿Se dice abajo o debajo? Lo mismo te muerden. ¿Por qué, por qué, pourquoi, why, warum, perchè este horror a las perras negras? (2019:553-554).

Las palabras como instrumentos plásticos y maleables son entonces una salida, un remedio, para la composición de lo cotidiano, para convertir lo cotidiano en

lo extraordinario y escribirlo de otro modo, con otros accesos entre ellos el juego. Un juego en serio:

Para empezar, un escritor juega con las palabras pero juega en serio; juega en la medida en que tiene a su disposición las posibilidades interminables e infinitas de un idioma y le es dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar elementos idiomáticos para que lo que quiere expresar y está buscando comunicar se dé de la manera que le parezca más precisa, más fecunda, con una mayor proyección en la mente del lector (2013:154).

El capítulo 68 está escrito enteramente en glíglico, consta de 184 palabras, de las cuales 51 no existen en el diccionario de la Real Academia Española y forma parte de los capítulos prescindibles. Hay también otros capítulos donde se habla del y en glíglico. Me parece importante citarlos para tener en cuenta su procedencia y su recorrido.

En el capítulo 3 se puede deducir el porqué del nombre de la neolengua a través de un diálogo que tienen los tíos de Oliveira y la reflexión que realiza el protagonista sobre el imperativo italiano «Glielo dico io», que en español significa «Se lo digo yo!».

Dado que Argentina, y en particular Buenos Aires, es una ciudad habitada por inmigrantes italianos en su mayoría y también es conocida la preferencia de Cortázar por Italia, país en el que pasó mucho tiempo antes de la publicación de la novela, la idea de que a partir del juego con las palabras de la frase utilizada derivaran en el nombre glíglico, para expresar enfáticamente lo que «yo quiero decir» o «como lo digo yo», pero de una manera única sin alejarse del todo de la naturaleza propia de la mezcla de lenguas y de culturas, no estaría desencaminada. Nótese la efervescencia del siguiente extracto:

...A los diez años, una tarde de tíos y pontificantes homilías histórico-políticas a la sombra de unos paraísos, había manifestado tímidamente su primera reacción contra el tan



hispanoítao-argentino «¡Se lo digo yo!», acompañado de un puñetazo rotundo que debía servir de ratificación iracunda. ¡Glielo dico io! ¡Se lo digo yo, carajo! Ese yo, había alcanzado a pensar Oliveira, ¿qué valor probatorio tenía? El yo de los grandes, ¿qué omnisciencia conjugaba? A los quince años se había enterado del «sólo sé que no sé nada»; la cicuta concomitante le había parecido inevitable, no se desafía a la gente en esa forma, se lo digo (2019:31).

Otro capítulo donde se habla del glíglico como una lengua íntima es el 4, por primera vez se conoce su existencia y se intuye que se trata de un lenguaje secreto de Olivera y la Maga y dice el diálogo:

— Está bien — rezongaba Oliveira —. No me confundás con Rocamadour. Vamos a acabar hablándole en glíglico al almacenero o a la portera, se va a armar un lío espantoso. Mirá ese tipo que anda siguiendo a la negrita. (2019: 39).

Un diálogo relevante que puede aclarar el significado del glíglico y contextualizarlo, ocurre cuando Oliveira y la Maga se separan y aparece en el episodio 20. Aquí se conoce que es la Maga quien le enseñó a Oliveira a hablarlo y que ella lo había inventado. Además, aparece la palabra gunfia que es una palabra coloquial del habla argentina. También se esclarece que ellos hablaban en su particular relación amorosa en estos términos y el siguiente diálogo es explícitamente de naturaleza sexual, lo que no deja dudas respecto al capítulo 68.👉

— Decime cómo hace el amor Ossip — murmuró Oliveira, apretando los labios contra los de la Maga —. Pronto que se me sube la sangre a la cabeza, no puedo seguir así, es espantoso.

— Lo hace muy bien — dijo la Maga, mordiéndole el labio —. Muchísimo mejor que vos, y más seguido.

— ¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?

— Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.

— ¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

— Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él

dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica.

— Yo y cualquiera — rezongó Oliveira, enderezándose —. Che, este mate es una porquería, yo me voy un rato a la calle.

— ¿No querés que te siga contando de Ossip? — dijo la Maga —. En glíglico.

— Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice «contando de».

— El glíglico lo inventé yo — dijo resentida la Maga —. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico (2019:114).

En el mismo capítulo aparece la angustia y el recuerdo del pasado y las reminiscencias de lo que en su momento fue su relación. Me parece sugerente que la Maga le dice a Horacio que le tiene lástima. Atendemos aquí al momento de la decepción y la tristeza de cuando algo se termina. Una vez más aparece la figura de su lengua particular como algo importante que los unía:

— Te tengo lástima — insistió la Maga —. Ahora me doy cuenta. La noche que nos encontramos detrás de Notre-Dame también vi que... Pero no lo quise creer. Llevabas una camisa azul tan preciosa. Fue la primera vez que fuimos juntos a un hotel, ¿verdad?

— No, pero es igual. Y vos me enseñaste a hablar en glíglico.

— Si te dijera que todo eso lo hice por lástima.

— Vamos — dijo Oliveira, mirándola sobresaltado. — Esa noche vos corrías peligro. Se veía, era como una sirena a lo lejos... no se puede explicar (2019:119).

A continuación aparece una intervención de la Maga donde le dice: Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan a tocar sonatas. Era así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, **pera** ya ves, en el fondo no nos encontrábamos me di cuenta enseguida, **Horario**, pero las sonatas eran preciosas (2019:120).

La idea de esta explicación de la Maga no se limita a la naturaleza poética a la que se refiere comparando

sus encuentros sexuales como un encuentro de músicos, sino que, además, pienso que no es solo una coincidencia que el glíglico tiene una característica musical intrínseca que tiene familiaridad con el jazz. La novela enumera piezas de jazz y blues, con letras incluidas, que actualmente conocemos como Jazzuela.

En relación con el jazz, se puede afirmar que el *scat singing* es una técnica de improvisación vocal que utiliza palabras sin significado. Algunos músicos de jazz cantan los sonidos que pretenden reproducir posteriormente en el instrumento, sonidos que no representan nada más que construcciones que ayudan a componer la pieza, sin ningún sentido. Se podría suponer que es una especie de borrador sonoro que les sirve antes de la reproducción final. En el caso de Cortázar, podría decirse que el glíglico es su borrador sonoro de cómo quería que se escuchara la descripción amorosa del capítulo 68. Cortázar quiso dejarlo en borrador, dejándole al lector la parte de la decodificación del mensaje.

Otra influencia que se puede señalar es la del lunfardo que es una jerga rioplatense presente en el ritmo del tango argentino. El lunfardo, como el glíglico, es un lenguaje que solo es conocido por el emisor y receptor. Todo aquel que se encuentra fuera de este sistema será incapaz de comprender el mensaje. El secreto se encuentra solo entre los dos.

### Glíglico, patafísco

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se

entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordope-  
naban hasta el límite de las gunfias.

Las distancias o la percepción de las distancias también cambiaban en los exploradores, así explican:

Sensaciones primarias: apenas más allá de Fontainebleau, tenemos la impresión de estar muy lejos de París, al punto que Marsella no nos parece más distante que nuestro punto de partida. El tiempo muerde en el espacio, lo transforma; ya no alcanzamos a imaginar una diferencia importante entre este paradero y los últimos que nos esperan en la víspera del fin de la expedición (Cortazar y Dunlop, 1983:101).

Llama la atención cómo llaman lugar al no lugar habitado de una manera diferenciada por ellos. Se instalan ciertamente en «Parkinglandia» y acuden a la composición «hora de la verdad» como veremos:

los paraderos son el lugar y la hora de la verdad, donde la vida sigue teniendo dos piernas y dos brazos, mientras los robots de la autopista yacen inmóviles, abatidos, muertos en su silencio y su impotencia. (Cortazar y Dunlop, 1983:103).

Urbain en su estudio y reuniendo el conglomerado de sus referencias hace dos anotaciones que me parecen fundamentales para el momento de la explosión que se producía para aquel entonces donde se normalizaba el turismo en masa y que el gobierno en Francia comenzó a poner en práctica para hacer de sus áreas de descanso —nótese el nombre, área— que no lugar, un espacio que procura la fantasía y el bienestar dentro de la comodidad para los turistas y añade:

El turismo del automóvil vuelve a introducir aquí, con un modelo de organización racional del espacio, la fantasía del zigzag. Por otro lado, sin salir de la red, constatamos que la autopista, en su relación con el paisaje, procura al turista (como el tren) la experiencia del panorama dinámico, con la posibilidad añadida de numerosas paradas de observación. Puntos de vista y espacios paisajísticos proliferan lo largo de las autopistas. Por último, señalemos que la autopista se equipa actualmente con museos (por ejemplo, en Francia, un arqueodomo en Beaune, una exposición permanente sobre el mundo rural en Niort, un museo del automóvil cerca de

Las distancias o la percepción de las distancias también cambiaban en los exploradores, así explican:

Sensaciones primarias: apenas más allá de Fontainebleau, tenemos la impresión de estar muy lejos de París, al punto que Marsella no nos parece más distante que nuestro punto de partida. El tiempo muerde en el espacio, lo transforma; ya no alcanzamos a imaginar una diferencia importante entre este paradero y los últimos que nos esperan en la víspera del fin de la expedición (Cortazar y Dunlop, 1983:101).

Llama la atención cómo llaman lugar al no lugar habitado de una manera diferenciada por ellos. Se instalan ciertamente en «Parkinglandia» y acuden a la composición «hora de la verdad» como veremos:

los paraderos son el lugar y la hora de la verdad, donde la vida sigue teniendo dos piernas y dos brazos, mientras los robots de la autopista yacen inmóviles, abatidos, muertos en su silencio y su impotencia. (Cortazar y Dunlop, 1983:103).

Urbain en su estudio y reuniendo el conglomerado de sus referencias hace dos anotaciones que me parecen fundamentales para el momento de la explosión que se producía para aquel entonces donde se normalizaba el turismo en masa y que el gobierno en Francia comenzó a poner en práctica para hacer de sus áreas de descanso —nótese el nombre, área— que no lugar, un espacio que procura la fantasía y el bienestar dentro de la comodidad para los turistas y añade:

El turismo del automóvil vuelve a introducir aquí, con un modelo de organización racional del espacio, la fantasía del zigzag. Por otro lado, sin salir de la red, constatamos que la autopista, en su relación con el paisaje, procura al turista (como el tren) la experiencia del panorama dinámico, con la posibilidad añadida de numerosas paradas de observación. Puntos de vista y espacios paisajísticos proliferan lo largo de las autopistas. Por último, señalemos que la autopista se equipa actualmente con museos (por ejemplo, en Francia, un arqueodomo en Beaune, una exposición permanente sobre el mundo rural en Niort, un museo del automóvil cerca de









Las distancias o la percepción de las distancias también cambiaban en los exploradores, así explican:

Sensaciones primarias: apenas más allá de Fontainebleau, tenemos la impresión de estar muy lejos de París, al punto que Marsella no nos parece más distante que nuestro punto de partida. El tiempo muerde en el espacio, lo transforma; ya no alcanzamos a imaginar una diferencia importante entre este paradero y los últimos que nos esperan en la víspera del fin de la expedición (Cortazar y Dunlop, 1983:101).

Llama la atención cómo llaman lugar al no lugar habitado de una manera diferenciada por ellos. Se instalan ciertamente en «Parkinglandia» y acuden a la composición «hora de la verdad» como veremos:

los paraderos son el lugar y la hora de la verdad, donde la vida sigue teniendo dos piernas y dos brazos, mientras los robots de la autopista yacen inmóviles, abatidos, muertos en su silencio y su impotencia. (Cortazar y Dunlop, 1983:103).

Urbain en su estudio y reuniendo el conglomerado de sus referencias hace dos anotaciones que me parecen fundamentales para el momento de la explosión que se producía para aquel entonces donde se normalizaba el turismo en masa y que el gobierno en Francia comenzó a poner en práctica para hacer de sus áreas de descanso —nótese el nombre, área— que no lugar, un espacio que procura la fantasía y el bienestar dentro de la comodidad para los turistas y añade:

El turismo del automóvil vuelve a introducir aquí, con un modelo de organización racional del espacio, la fantasía del zigzag. Por otro lado, sin salir de la red, constatamos que la autopista, en su relación con el paisaje, procura al turista (como el tren) la experiencia del panorama dinámico, con la posibilidad añadida de numerosas paradas de observación. Puntos de vista y espacios paisajísticos proliferan lo largo de las autopistas. Por último, señalemos que la autopista se equipa actualmente con museos (por ejemplo, en Francia, un arqueodomo en Beaune, una exposición permanente sobre el mundo rural en Niort, un museo del automóvil cerca de

Niza, es decir con un sistema integrado de atracciones que transforma su vez esta red en espacio turístico... «Tómese su tiempo. Hoy la autopista se visita» Este fue el eslogan de una campaña gubernamental hace algunos años (Urbain, 2002:174).

Por otro lado y en una lectura muy atenta vemos como Urbain se refiere a la exploración de los autonautas desde la lejanía y el resquemor que le producen los otros viajeros actuales y añade en un pie de página:

No puedo dejar de evocar aquí, por muy marginal que sea, ese magistral desvío «turístico» de la red llevado a cabo de maravilla por la expedición autoestopista de Carol Dunlop y Julio Cortázar, exploradores durante un mes de la autopista París – Marsella. Impresionante... CF. C. Dunlop/ J. Cortázar. *Les autonotes de la cosmoroute (ou voyage intemporel Paris-Marseille)*. Paris, Gallimard, 1983 (Urbain, 2002:174).

Con respecto al no lugar, los exploradores comienzan su historia acudiendo —como refería al principio— con una carta a la autoridad de la autopista, es decir, tenían en cuenta que iban a entrar a un espacio regido por sus propias leyes y donde solo es posible circular con anonimato desde la legalidad que se sostiene con ellos como personas identificadas y una vez dentro del no lugar forman parte de un artefacto vigilado. Sin embargo, al no recibir respuesta, deciden sacar adelante el proyecto y al momento de pasar por las garitas de peaje aluden haber perdido el *ticket* y, por supuesto, pagan el precio más alto, no sin dejar de ser observados de forma muy extraña por el cobrador y de que este apunte la matrícula del dragón. Comienzan y terminan el proyecto rompiendo las reglas del no lugar.

Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), circulando con la ideas de Certeau —que entiende el espacio como un lugar practicado—, tiene una importante reflexión que podría aplicarse con referencia a esta expedición —entre otras sobre la autopista— y añade:

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc (1992): *Los no lugares Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona

CORTÁZAR, Julio Y DUNLOP, Carol (1982): *Losonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, Muchnik editores, Barcelona.

CORTÁZAR, Julio (2001): *Rayuela*, Cátedra, Madrid.

—(2012): *Cartas (1977-1984)*, Tomo 5, Alfaguara, Madrid.

—(2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Alfaguara, Madrid.

JARRY, Alfred (1911): *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, pp.21-22, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113964m>.

JOUET, Jacques (2007): *Du W, de Cortázar et de Li Po*, Oulipo, París (Bibliothèque Oulipienne, 161).

URBAIN, Jean-Didier (2002): *El idiota que viaja*. Ediciones Edymion, Madrid.