

# *La vuelta al día en ochenta mundos:* La teoría del camaleón

GRACIELA BATARCE BARRIOS

Universidad de Concepción

*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) es un libro de Julio Cortázar que se caracteriza por la co-presencia en el mismo espacio textual de la palabra y de la imagen icónica. Las relaciones intertextuales tan evidentes en la obra cortazariana se acentúan en éste y actúan como agentes de transformación y expansión translingüísticos. El pasaje intersticial funciona en toda la obra de Cortázar como metáfora de la búsqueda, la apertura y la libertad humana, sirve de vínculo, otra vez, entre las distintas instancias semióticas. Recordemos el comentario de Oliveira acerca de un extraño texto morelliano en *Rayuela*:

“En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”. La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque, el choque contra una barrera, detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo, y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Rayuela: 425).

Ese “hueco” es apertura y revelación. Es la poética del “intervalo” a la que se hace referencia en “Traslado”, un texto de *Territorios* en que Cortázar comenta la obra del pintor argentino Leo Torres Agüero. Es el gesto que se marca para mostrar en él lo que “el poeta llama la Realidad”, una realidad más vasta, más allá de la percepción habitual. Es la entrevisión que se condensa en *Prosa del observatorio*:

esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre... (1972:9).

Esa dimensión del “entre” es la que Cortázar busca representar en *La vuelta al día...* mediante vinculaciones translingüísticas. En este sentido, se trata

de un libro que escapa a las normas tradicionales de unidad y homogeneidad, para ingresar, a través de la variedad y la mezcla de textos, discursos y géneros, en una pluralidad semiótica que es una verdadera aventura donde la experiencia vivida se presenta como inseparable de su enunciación.

En este libro de Cortázar, como se ha dicho, el discurso se ha enriquecido con una pluralidad de sustancias sígnicas que van desde la escritura a la imagen icónica en sus diversos niveles y en variados grados de interacción. Se consagra, de este modo, el principio de la “lectura no lineal”, en tanto el ícono deja de ser un puro soporte gráfico y opera como multiplicador de relaciones y sentidos, convirtiéndose en la aplicación (metafórica y “real”) del principio de libertad creadora.

La imagen icónica genera en el espacio textual transformaciones y combinaciones en continuo movimiento. Introduce, junto a la instantaneidad y simultaneidad de la visión, la propuesta de innumerables puntos de vista sobre el objeto o las situaciones que adquieren, entonces, complejas significaciones. Texto que se despliega en otros textos diferentes y multívocos, como resultado de sus relaciones multidimensionales; texto basado en el concepto de “lectura no lineal”, donde el lector elige sus propias rutas y obtiene grados crecientes de profundidad en el conocimiento de un hipertexto.

*La vuelta al día...* se construye como los textos-collage, semejante a los libros llamados almanaques que circulaban en Argentina y en otros países en la época en que el autor vivía allí, y que incluían todo tipo de discursos. Cortázar construye su libro a semejanza de esos almanaques, rompiendo todos los encasillamientos de los géneros literarios tradicionales. Por otro lado, este libro constituye, en relación con el autor, una especie de viaje alrededor de sí mismo, una manifestación de su posición vital frente al mundo, de su credo artístico y de su ideario político. En este sentido, explícita la poética, desarrollada en su “Teoría del túnel”, escrita en 1947 y publicada en 1984, teoría implícita en sus cuentos y novelas y manifestada en *Rayuela* a través de las “morelianas”. En “Teoría del túnel”, Cortázar propone:

rechazar el fetichismo del libro, como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios. El libro es producto de una práctica nunca disociada del hombre-autor-lector (1984:41).

En general, Cortázar propone en su teoría una escritura subversiva, propia de un dinamitero que barre los flancos del idioma y convierta a la palabra en manifestante de la totalidad del hombre, de modo de asegurar el ejercicio

pleno de todas las facultades y posibilidades humanas. Propicia, por lo tanto, una escritura de máxima implicación personal, propia de una postura de vanguardia, partidaria del antiarte, de la antifirma, de una cultura adversaria o contracultura revivificadora. Así, escribir será para él un instrumento de exploración global entre persona y mundo, una pujanza extra o supraliteraria que lo impulsa en una búsqueda que supera no sólo lo literario, sino también lo lingüístico. Escribir consistirá en poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para que el lenguaje imponga su arbitrio; que se interponga entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión; que la escritura resulte, finalmente, un recurso para alcanzar lo que está más acá o más allá de la lengua: la realidad que las palabras enmascaran.

La ejecución de este programa poético, de este salto en pos de una palabra viva es asumido por Cortázar ya desde sus primeros escritos: variedad discursiva capaz de acoger cualquier tipo de enunciación, variación de focos, marcos, dimensiones, variedad de géneros, de códigos, toda diversidad que lo incite a jugar con lo disponible, escritura sorpresiva que culmina en *Rayuela*.

*La vuelta al día en ochenta mundos* se puede considerar como el lugar privilegiado de la “casilla del camaleón”, en donde teoría y práctica se conjugan. La casilla remite a un lugar o punto de vista desde donde el autor se sitúa en el juego creador de la rayuela: ir de un lugar a otro, avanzar o retroceder en constante movimiento para alcanzar el “centro” del laberinto. A su vez, el “camaleón” se convierte en la figura emblemática o simbólica del libro, puesto que le atribuye las características de este saurio, conocido por su capacidad de cambiar de color cuando se siente amenazado. Los camaleones no siempre cambian de color para adaptarse al medio como suele creerse, sino para protegerse, pero tal vez lo más importante de este símbolo sea el proceso de transformación, de metamorfosis, de mutación y de cambio que se vincula con toda la existencia humana y con la creación poética del autor. La posibilidad de ser otro, de enajenarse, de extrañarse puesto que escribe desde la descolocación como lo señala el autor en el ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”. En *La vuelta al día...* se privilegia en forma explícita el camaleonismo como capacidad de cambio y como poética de todo el libro. Todo se sintetiza en el ensayo que lo cierra. Por lo tanto, no sorprende encontrar en *La vuelta al día...* una estructura semejante a la de *Rayuela*:

donde todo participa lo más posible (no siempre se puede abandonar a un cangrejo de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces del recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materia que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables (1967:7).

*La vuelta al día...* es, efectivamente, un libro estructurado en base de asociaciones personales, literarias, improvisaciones, etc.; libro que incluye variedad de discursos verbales: ensayos, citas, poemas, cuentos, fragmentos biográficos y de discursos no verbales: pictóricos, gráficos, fotográficos. La inclusión en el libro de “alianzas fulminantes”, según las palabras de Cortázar, tiene como:

propósito desacralizar y quitarle a la literatura ese carácter de cosas por todo lo alto porque ésta también tiene que ser por todo lo bajo, porque alto y bajo son referencias en una escala de valores de Occidente, pero que en este momento está cambiando y que puede ya haber cambiado para mucha gente (Picón Garfield, 1978:44-45).

Como es notorio, el libro propone, desde el título, una visión distinta de la consabida. Ese es el sentido de la inversión del título de la obra clásica de Julio Verne. A partir de ahí arrancan los efectos de “improvisación” y digresión repartidos a lo largo de los “ochenta mundos”: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga de Phileas Fogg” (1967:7). Julio Verne y el jazz se conjugan y dialogan en la escritura intersticial de Cortázar y sus mundos.

En general, el libro muestra la formación universal del autor y puede considerarse como su enciclopedia personal en donde se incluyen sus reflexiones sobre la literatura, el mundo, su posición política, su creación poética, sus lecturas y autores preferidos, sus descubrimientos por analogías, su sentido del humor. Un inventario tan variado que gira permanentemente en torno de sus preocupaciones fundamentales. Como señala Ostria:

la trama cada vez más compleja de tales construcciones posibilita el desarrollo de una combinatoria progresivamente totalizadora que imbrica la mera literatura con la antropología, la historia, la semiología y a través de éstas y otras mediaciones, con la realidad misma, especialmente latinoamericana (1988:95).

La disposición del libro, “las alianzas fulminantes”, violan el orden establecido, convencional de las cosas, de ahí su carácter miscelánico y heterogéneo. En su lugar aparece un orden poético que a su vez crea otros puntos de referencia que se orientan al lector o a mundos alternos que los lectores pueden compartir, rechazar, romper o construir con el autor:

Este día tiene ochenta mundos, la cifra es para entenderse y porque le gustaba a mi tocayo, pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte, nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta, sólo los burócratas del espíritu deciden que su día se compone de un día fijo

de elementos, de patitas quitinosas que agitan con gran vivacidad para progresar en eso que se llama la línea recta del espíritu (1967:210).

En su teoría de los camaleones, Cortázar habla para incomodidad de las buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas; para los críticos que esperan o hasta pretenden la “panoplia ideológica y estética”. Señala que el artista también tiene ideas, pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción: “Sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día”. No se refiere a falsas contradicciones, sino a la disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado, cada uno con su razón, moviendo la sangre y sosteniendo el universo:

Hablo de esponjas, de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones. Hablo de la responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden del slogan que hace marcar el paso a cinco o setecientos millones de hombres en una parodia de orden, hablo de algo que disgustará a los comisarios, a los jóvenes turcos o los guardias rojos... (1967:210-211).

En este sentido, el conocimiento poético, según Cortázar, se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y “quitinizables” de las cosas y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo; busca participar de ella en alguna forma, aprehenderla. En la coda personal del libro afirma:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada. Creo que hago algo mejor que eso. y que hay muchos que lo comprenden. Incluso algunos comisarios, porque nadie está irremisiblemente perdido y muchos poetas siguen escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra (1967:213).

La libertad de plasmar la realidad, tal como Cortázar lo señala, facilita la comprensión de *La vuelta al día...*, tanto en la diagramación del libro mismo, como en la disposición de las alianzas fulminantes: la fragmentación de la realidad que transgrede el orden establecido de las cosas para reemplazarlo por un orden poético que abre nuevas alianzas y relaciones que remiten a otros mundos posibles.

La diagramación del libro, realizada por el artista argentino Julio Silva, sintetiza la visión de Cortázar en relación a la libertad creadora que todo camaleón reclama para sí. La tapa de forma rectangular y de color castaño claro organiza el título a la manera de una elipse abierta en los extremos, con una tipografía grande, de color negro que destaca sobre el fondo castaño. Al interior de la elipse que construye el título hay un grabado que recrea un juego infantil conocido en Chile como “caballito de bronce”. Se juega en parejas, un niño se inclina y el otro salta sobre él. El juego representado en el grabado sigue la disposición del título, pero lo que llama la atención es la transformación gradual de los niños que juegan en sapos. La primera pareja de sapos cae en un charco de agua en el espacio abierto, en el extremo izquierdo de la elipse. Se ilustra así un proceso de transformación, de cambio y a la vez de regresión, puesto que la rana y el sapo simbolizan la transición entre los elementos tierra y agua e inversamente, animales lunares asociados a los seres que representan la idea de creación y resurrección, de transformación y metamorfosis. Esto se complementa con el sentido del viaje alrededor del mundo y de juego en el quehacer poético. El grabado prefigura, pues, la significación total del libro.

Los forros interiores de las tapas contienen una colección de dibujos de color blanco, sobre un fondo gris oscuro, que representan objetos, ámbitos culturales y épocas diversos: figuras humanas, a veces fragmentarias (ojos, manos, dientes); símbolos religiosos, sociales y geométricos; elementos del mundo natural (plantas y animales variados).

La portada repite la forma de elipse de título de la tapa, sólo que ahora sobre blanco. Al interior de la elipse que forma el título hay un grabado que tiene la forma rectangular de un acuario, en cuyo interior hay un bestiario, plantas y objetos culturales. El acuario, la pecera o la burbuja de cristal son para Cortázar símbolos de un estado diferente de la materialidad de las cosas: opacidad-transparencia, duplicidad y ubicuidad del yo, barrera invisible y transgredible de la otredad absoluta y posibilidad de pasaje al otro lado de las cosas. A través de esta “permeabilización” del mundo, Cortázar manifiesta la fascinación que desde muy pequeño sintió por las transparencias, los cristales, los vidrios:

porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente.(...) Es decir, buscar todas las posibilidades de pasaje (Prego:1985:26-27).

La página siguiente contiene el epígrafe general del libro, constituido por dos citas. Una es de Pablo Neruda, “Diurno doliente”, la otra de Luis Aragón, “Le roman inachevé”. Ambas aluden a aperturas inéditas a través de formas de conocimiento inhabituales.

En la diagramación general llama la atención que justo en medio del libro, en páginas de color naranja y blanco, con dibujos diversos, se incluye la visión de Cuba a través de sus poetas. Se observa un acercamiento a los pueblos de Latinoamérica y una abierta toma de posición frente a los cambios en los procesos políticos y sociales que posibiliten la transformación del hombre y la cultura, en especial en la Cuba postrevolucionaria. Esas cuatro páginas centrales operan como anclaje de la poética del autor en el sentido de situarla en el contexto latinoamericano. Cada una de las páginas lleva un título que se continúa en la siguiente y que, juntos, completan el mensaje: “El hombre se ha hartado de cambiar la tierra” (en el extremo superior derecho de la página 112). “Es tiempo que la tierra cambie al hombre” (en el extremo inferior izquierdo de la página 113), “Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre” (en el extremo superior derecho de la página 114), “Con los amigos cambiaremos la relojería del cielo” (en el extremo inferior izquierdo de la página 115).

Se inicia el recorrido por los diferentes mundos con la declaración de propósitos de Cortázar y ciertas reflexiones acerca de la condición del escritor. Transita por diferentes planetas, lugares de encuentros con otros seres que comparten los mismos principios de libertad creadora. Se establece el diálogo con cronopios de todos los ámbitos del quehacer artístico: Lester Young, Charlie Parker, Clifford Brown, Louis Armstrong, todos músicos de jazz; el pianista Thelonius Monk; Gardel y el tango; Man Ray, el fotógrafo innovador de las técnicas artísticas en su campo; los artistas plásticos, Julio Silva, Marcel Duchamp, Wölfli; con poetas y escritores hasta “Para llegar a Lezama Lima” y con la artista de la danza, Isadora Duncan, etc. Viaja con los cronopios de todos los países, con maoríes, ingleses, argentinos, italianos, alemanes, franceses, ya sea citándolos o dedicándoles un ensayo o un comentario. Son tantas las evocaciones que el propio autor señala:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse (1967:9).

Cortázar sintetiza el sentido de su libro con las palabras de Robert Lebel:

Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén ha sido dejado por los locatarios anteriores, por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar.

La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión uninatural y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso (1967:9).

El personaje que habla por boca de Lebel es Marcel Duchamp, como una manera de sugerir una realidad más rica en donde escribir y respirar no sean dos ritmos diferentes, en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal.

El gusto por las citas –por la yuxtaposición de citas– se vincula al surrealismo y la comparten todos los artistas de esta tendencia: plásticos, músicos, literatos, dramaturgos, etc. A la manera de los coleccionistas, los artistas se transforman en los personajes consagrados a la tarea de salvataje, de rescatar los objetos preciosos, no tanto por su valor extrínseco, sino como una forma de preservar aquello que el curso de la historia moderna ya ha resquebrajado y minado el lugar donde se hallaban esos objetos. Con la creciente aceleración del cambio histórico, el pasado mismo se ha convertido en el tema más surreal y posibilita, como afirma Benjamin, “ver una belleza nueva en lo que está desapareciendo”. El rescate de citas, mediante su ubicación en contextos nuevos, toca también a los discursos fotográficos, pictóricos, gráficos. La cantidad y variedad de este tipo de discursos son considerables y constituyen una especie de miscelánea heterogénea.

Dentro de esa gran variedad de temas y tipos de textos es posible advertir algunas líneas dominantes. Una de ellas dice relación con la función del escritor y la literatura, según Cortázar. Entre éstos cabe destacar: “Del sentimiento de no estar del todo”, “Casilla del camaleón”, “Morelliana, siempre”, “Del sentimiento de lo fantástico”, “Grave problema argentino: Querido amigo, estimado o el nombre a secas” y el extraordinario ensayo “Para llegar a Lezama Lima”. Son interesantes también: “De otra máquina célibe” y “Relaciones sospechosas”. En la imposibilidad de referirnos a todos ellos, centraremos nuestro comentario en tres textos que explícitamente se refieren al tema del escritor latinoamericano, en especial al argentino: “Verano en las colinas”, “De la seriedad en los velorios” y “No hay peor sordo que el que”. En ellos, Cortázar reprocha a sus colegas la notable falta de humor. El escritor que se autodefine como tal es un tipo que, según Cortázar, automáticamente se pone serio, se rigidiza, manifestando, en última instancia, falta de capacidad de juego, de libertad creadora. Por el contrario, expresa su abierta simpatía por aquellos escritores que no quieren someterse ni obligarse a escribir en serio:

Qué suerte excepcional la de ser sudamericano y especialmente un argentino que no se cree obligado a escribir en serio, a ser serio, a sentarse ante la

máquina con los zapatos lustrados y una noción de la gravedad-del-instante (1967:14).

En “De la seriedad de los velorios” aclara que el humor, cuya alarmante carencia deplora, reside en la situación física y metafísica del escritor que le permite, lo que para otros serían errores de paralaje, jugar con todo lo que brinca de en esa fluctuante disponibilidad del mundo y de las criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía.

En relación a la escritura, se refiere al sentido de la alquimia poética:

Entre nosotros parece haber muy pocos creadores y lectores sensibles al estilo como estructura original en los dos sentidos del término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad promueve y conmueve transtorna y transmuta una “alchimie du verbe” cuyo sentido último está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector (1967:98).

Nos interesa mencionar la incorporación en el libro de tres cuentos que se relacionan con el sentimiento de lo fantástico como otra forma de camaleonismo: la posibilidad de transformación y cambio a través de lo diferente, de la ironía, de la parodia, etc.: “Con legítimo orgullo”, visión simbólica de la animalidad, es un homenaje a Franz Kafka como lo señala el epígrafe. El cuento se construye como modelo o réplica codificada del sentimiento de lo absurdo. Las mangostas son reducidas a recoger hojas secas bajo la atracción engañosa de la esencia que viene de la selva del norte, mientras una sociedad fantasmal se emplea en trabajos codificados y absurdos ligados a la celebración del día de los muertos. Las mangostas jamás aparecen descritas, pero reaccionan a la esencia de la serpiente (pulverización) educadas y entrenadas por personal técnico, “hemos crecido en una época en que todo estaba establecido y codificado”. Esta animalidad fantástica sirve para expresar una visión irónica de las opresiones a las que es sometido el hombre.

“Estación de la mano” narra la armoniosa relación entre el personaje y su mano que poco a poco se deteriora por la excesiva tendencia racionalista del narrador, que quiere ver las cosas desde “este lado”, es decir, el lado normal y monótono de la realidad. La rebelión de la mano será total y terrible; el desenlace nos enfrenta a la amenaza de la amputación que la mano rebelde es capaz de hacer de la mano izquierda del protagonista o, en todo caso, del abandono en que lo deja.

El cuento “La caricia más profunda” es una variante del tópico del enterrado vivo. El protagonista sufre una metamorfosis, víctima de un hundimiento lento y progresivo. La novia y la familia no se dan cuenta de esta transforma-

ción. Podría interpretarse como una alucinación neurótica, relativa a las nociones de estabilidad de la consistencia del yo en el mundo, pérdida de la proporción normal entre el hombre y las cosas. Ello le produce un estado de incertidumbre creciente, que no sólo alcanza las nociones de estabilidad, equilibrio o consistencia del mundo y sus objetos, sino una confusión entre la vida y la muerte, entre lo posible y lo incomunicable, entre la identidad compartida y la alienación absolutas. En el relato prima la pérdida de la noción de estabilidad a través del hundimiento progresivo. El protagonista intenta salvarse a través de las camas y sillas comunicantes y superpuestas, acciones que manifiestan los orígenes alucinatorios del hundimiento; se sueña como perpetuamente acosado y, de este modo, se ve imposibilitado de escapar a la porosidad e inestabilidad del suelo.

Finalmente, el sentido general de *La vuelta al día en ochenta mundos* podría sintetizarse con una cita del ensayo de Cortázar sobre *Paradiso*, la novela de Lezama Lima en la que parece condensarse su propia visión camaleónica del libro, la literatura y el arte en general, su posición vital frente al hombre y la sociedad:

Los pasajes proponen algunas de las claves al sistema por el que se rige el relato, pero éste se desenvuelve en una serie de planos que van de llana y casi hogareña evocación biográfica a la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario. Imposible resumir la multiplicidad de episodios encadenados o libres, las secuencias acumulativas o irradiantes, la inagotable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen es una fabulosa cetrería en la que el halconero, el halcón y la presa triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse hasta cuajar en un gigantesco cristal que contiene un mundo, “la ciudad tibetana” de la maravilla total (1967:150).

## BIBLIOGRAFIA

Cortázar, Julio

1967. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, siglo XXI.

1968. *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana (1963).

Filer, Malva

1986. “El texto espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar”, VV. AA., *Lo lúdico y lo fantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Fundamento: 225-232.

Matilla Rivas, Alfredo

1968. "Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*", *La Torre*, año 16, N° 60: 301-305.

Ostria, G. Mauricio

1988. "La espiral de Cortázar", *Escritos de varia lección*, Concepción, Edit. Sur: 89-106.

Picón Garfield, Evelyn

1978. *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Centro de Investigaciones lingüístico-literarias, Universidad Veracruzana (Cuadernos de Texto Crítico).

Prego, Omar

1985. *La fascinación de las palabras*. Conversaciones con Julio Cortázar, Barcelona, Muchnik Edit.

In the present work, Julio Cortázar's *La vuelta al día en ochenta mundos* the "casilla del camaleón" is considered as the privileged place, where theory and practice combine. The "casilla" is the place, or point of view, where the author places himself in the creative game: he goes from one place to another, he goes forward or he goes back just to get to the "center" of the labyrinth. The "camaleón", on its turn, becomes the emblematic or symbolic figure in the book because of its possibilities of transformation and change which are the characteristics linked with human existence and linked with the poetic creation of the author.