

## **Un libro, dos libros, muchos libros. *Rayuela*, una historia de cuerpos mutantes**

**OLGA LOBO**

UNIVERSITÉ GRENOBLE-ALPES. ILCEA4  
olga.lobocarballo@univ-grenoble-alpes.fr

*A Gladis, por su sonrisa eterna*

*La plupart des hommes séparent le bien et le mal, le beau et le laid, la vie et la mort, restant aveugles à l'unité foncière des contraires; au poète donc et au penseur de la leur révéler.*  
Kostas Axelos, Héraclite et la philosophie

1. Una de las dificultades mayores para el análisis e interpretación de *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963<sup>1</sup>) es, sin duda, su fragmentación. No tanto porque la novela se presente dividida en partes que podemos leer de (por lo menos) dos maneras diferentes, según la orientación dada por Julio Cortázar en el preliminar o «tablero de dirección», sino porque incluso al final de las dos lecturas posibles permanecemos, como Gregoriovus y la Maga sobre su tapiz [26<sup>2</sup>], frente a la dificultad de recordar-abarcar el dibujo *total* que dé sentido a cada parte y a la imbricación entre ellas, o lo que es lo mismo, frente a la dificultad de abarcar, en una lectura-«cristalización» de los fragmentos («eleáticamente recortados», 497, [109]), esa figura total que dibuja el también tapiz-libro de Morelli. Esta dificultad hermenéutica parece ser el desafío, más allá de la apuesta lúdica inscrita en los saltos de la rayuela narrativa, que se propone al lector, al invitarle a «asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma» [109].
2. Encontramos la fragmentación ya inscrita en la distribución y naturaleza de los capítulos, precisamente un conjunto de fragmentos numerados, de mayor o menor extensión y conexión entre ellos, más o menos desordenados y ordenables de diferentes maneras, escritos con un estilo asimismo

1 Citaremos por la edición conmemorativa de Alfaguara de 2017.

2 Las referencias a los capítulos aparecerán entre corchetes.

fragmentado y de puntuación a veces dudosa; fragmentación también en los numerosos ecos, pero también oposiciones, entre los personajes, las secuencias, los episodios y otros fragmentos especulares (espejos directos o deformados) que diseñan la *textura* de la novela<sup>3</sup>. Fragmentación también en las modulaciones o en el ritmo que se marca, especialmente, en la lectura salteada, con la alternancia de capítulos entre las partes, con sus cadencias de la lectura (aceleraciones e irregularidades en la cantidad y en la extensión de los capítulos intercalados) y «pausas» o amplificaciones (como ocurre, por ejemplo, en toda la secuencia de los capítulos prescindibles, tras el climax de la muerte de Rocamadour, entre [130] y [146]). Fragmentación y dispersión del punto de vista con el que se nos da a conocer de los personajes (¿Con qué Maga quedarnos? ¿Con la Maga de Horacio, la Maga de Etienne o la Maga de Gregorovius?, ¿Con qué Horacio? ¿El Horacio de la Maga o el de Gregorovius, o el de Talita y Traveler?). Fragmentación, claro, en el libro de Morelli, ese que el Club de la Serpiente examina para ponerlo en un orden en realidad inexistente o insistentemente cuestionado por caduco, dejado libremente al juego de Hermes («Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. *Liber Fulguralis*, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto [...] hay que pensar en Hermes, dejarlo que juegue» [154]).

3. Si la naturaleza caleidoscópica o fragmentada de la novela cortazariana parece relacionarse directamente con una sintaxis narrativa que, tanto en su estructura externa como interna, rechaza la fijación en favor del movimiento, esta poética de la fragmentación afecta, implica, refleja y contiene una ontología donde es cuestión de la, también, fragmentación del ser. Obra edificada «sobre la base de partes sueltas» a la manera de un Gombrowicz [145]<sup>4</sup>, en *Rayuela* se elimina, en efecto, ese «pseudo conflicto»,

3 En este sentido véase el recorrido opcional de lectura que nos proponen Caroline Lepage, Soline Martinez, Yann Seyeux et Sabrina Wajntraub (2019).

4 A propósito de Gombrowicz se cita en este fragmento 145: —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios —no vacilo en confesarlo— yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y

del que también hablaba Morelli [141], entre forma y fondo, al proponerse un texto en movimiento que conlleva tanto el «empobrecimiento» sintáctico, a imagen de la prosa imaginada por Morelli («mi prosa se pudre sintácticamente y avanza», [94]), como cierta liquidación del *homo mensura* vehiculada por unos personajes que, a semejanza de la «inopia casi simiesca» de los personajes de la novela de Morelli [124] buscan (torpemente) renunciar a una falsa humanidad desvirtuada, fracasada:

sus monos sabios parecían querer retroceder cada vez más hacia sí mismos, anulando por una parte las quimeras de una realidad mediatizada y traicionada por los supuestos instrumentos cognoscitivos, y anulando a la vez su propia fuerza mitopoyética, su «alma», para acabar en una especie de encuentro *ab ovo*, de encogimiento al máximo, a ese punto en que va a perderse la última chispa de (falsa) humanidad.

4. El cuestionamiento de cierto ser-en-el-mundo y el cuestionamiento del lenguaje existente para expresarlo (que se declinan en las tres dimensiones, diegética, metaliteraria y filosófica, estudiadas por Caroline Lepage, Soline Martinez, Yann Seyeux y Sabrina Wajntraub en su artículo [2019]), se rebelan como los motores de ese movimiento gracias al cual el texto renuncia a la fijación en favor de un «desorden armonioso» (que no dialéctico, «la más falsa de las libertades» [147], como también explicaremos) que nos proponemos estudiar en este artículo.

1

5. La clave de la imbricación entre forma y fondo parece estar en manos de una doble búsqueda de la que es protagonista, por distintas razones, Horacio Oliveira; Horacio que, según Gregorovius, busca en su errancia parisina una *llave* de acceso [26] y que recibe, con Etienne, la llave que en efecto permite la entrada, esta vez de manera tanto literal como figurada, al proyecto literario de Morelli [154].

6. El recorrido de Horacio por París dibuja un movimiento descendente que lo lleva, en el capítulo 36, al encuentro con Emmanuèle, la clochard, *bajo* el mismo puente de los encuentros con la Maga<sup>5</sup>. Orfeo trágico o (¿y?)

con todo vuestro medio artístico!

- 5 Descenso que continúa en «Del lado de acá» con la bajada a la morgue, acompañado de Talita [54], o con el «final» de las tres estremitas que clausuran el recorrido diegético con un salto al vacío «paf se acabó» [56].

paródico («Histrio. Mimo.» [p.223]) en este capítulo se enfrenta Horacio a su propio dilema («no se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros.» [p.224]), tras un itinerario en el que ha preferido dejarse guiar por el absurdo y que comienza explícitamente en el capítulo 23 («Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito» [p.117]). Tras la ruptura con la Maga, la inminente muerte de Pola y la reciente de Rocamadour, Horacio cede a la melancolía y parece renunciar a su búsqueda de un absoluto, o, en todo caso, a los medios para conseguirlo, contentándose con un encuentro de «signo contrario como posible forma de sobrevivencia» [36, p.231], que vale como «aceptación de la náusea»; a la manera de un Heráclito enterado en el estiércol para curarse la hidropesía, hundiéndose «en la mierda hasta el cogote» [36, p.231], con la esperanza, no obstante, de «empezar a mirar desde la montaña de bosta» [36, p.236] en busca, quizás, de un nuevo camino al Kibbutz o de su re-invencción:

y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatu vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz (p.236-237).

7. Si la referencia a Heráclito aparece asociada al destino de Horacio, la otra mención que se hace del filósofo la encontramos en el capítulo 99<sup>6</sup>, capítulo en el que los miembros del Club de la serpiente examinan las teorías de Morelli sobre la necesidad de un «empobrecimiento del lenguaje» que sería de signo positivo. La «empresa de liberación verbal» que lleva a cabo Morelli (ya emprendida por los surrealistas, como comenta Etienne) no interesa tanto por su valor teórico –carente de originalidad, dicen– sino por una praxis<sup>7</sup> destinada a «quebrar los hábitos del lector»

6 También en «Del lado de acá», un Horacio, parodia de sí mismo, se interpela y dice: «¿Y a esto le llamabas búsqueda? ¿Te creías libre? ¿Cómo era aquello de Heráclito?», haciendo clara referencia a su digresión del capítulo 36 [48] y haciendo que esta referencia funcione de manera simétrica (aunque invertida) con su antecedente. De esta manera, podemos considerar que la mención de [36] y de [99] son las dos menciones «originales».

7 «las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de desescribir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre» [99, 469]

(p.471), como «incitación a salirse de las huellas» (p.475); práctica que llevaría a ese lector deseado, por medio del mismo método heraclitiano empleado por Horacio [«meterse en el barro hasta el cogote» comenta Perico (p.475)], a renunciar a su posición pasiva de «tipo que no quiere problemas sino soluciones» (p.467)<sup>8</sup>.

8. A través de esta doble mención de Heráclito, los capítulos 36 y 99 se nos revelan anverso y reverso de un mismo motivo de la búsqueda y sus límites que, desde la diégesis, aglutina tanto el proyecto literario como filosófico de *Rayuela*, ambos vehiculados por las teorías de Morelli y, como decimos, por el deambular de Horacio.

2

9. Como ya explicamos en otra ocasión (Lobo, 2019), de las obras filosóficas que Cortázar conserva en su biblioteca, la obra de Heráclito es una de las que mayor atención le merecen<sup>9</sup>. Si ya en 1936 se interesa por un estudio

8 La referencia a los surrealistas y a Heráclito en esta asociación de ideas resulta, por otra parte, igualmente estimulante. De Heráclito decía Breton que era el primer surrealista (*Qu'est-ce que le surréalisme?*, 1992; 239). No obstante, tal y como lo explica Paolo Tamassia (2000; p.127-142) la lectura de la filosofía heraclitiana realizada por Breton es heredera de Hegel y desvirtúa la idea heraclitiana de la oposición de los contrarios al resolver esta oposición en una síntesis conciliadora que enviaría a un ideal original donde los contrarios dejarían de oponerse. Este ideal supone un Absoluto, una idea de progreso contraria a la filosofía de Heráclito, y que, como veremos, no es tampoco atribuible a *Rayuela*. En definitiva, con respecto al Oscuro, los surrealistas se habrían quedado, en efecto, con la cáscara de la banana, como dice Etienne [99, p.469]. A propósito del surrealismo, escribió Cortázar a Graciela de Sola el 7 de enero de 1964: «Quizá me expresé mal la otra vez, pero también creo con usted que el surrealismo no es un “programa” (mal que le pese a Breton y a su capilla, convertidos en una escuelita de provincia), y que la culminación de ese camino debería ser (y a veces ya lo es) la superconciencia. Lo que más me fastidia de los productos del surrealismo, es que son “literatura” o “pintura” o “cine”, y no porque usen esos medios como vehículo de acción espiritual y concreta –pues eso estaría muy bien– sino porque acaban por ingresar en el arte o las letras profesionales. Hay muy pocos Artaud y demasiados Dalí. La verdad es que en nuestros días, lo mejor del surrealismo suele estar hecho por gentes que no sospechan para nada que son surrealistas. En mi familia hay uno o dos así.»

9 Comentábamos, en el artículo citado, que «en la biblioteca que Cortázar tuvo en la *rue Martel*, conservada hoy en la Fundación Juan March de Madrid, encontramos una serie de títulos (cincuenta y seis obras sobre un volumen total de trece mil setecientos treinta y siete libros) sobre filosofía, tanto occidental como oriental, entre los que destacan, tanto por la proporción como por la atención que parece prestarles, ocho obras dedicadas, de manera parcial o exclusiva, a Heráclito de Efeso.» Cortázar subrayaba, comentaba al margen y destacaba aquellos pasajes que podían interesarles, esto es especialmente cierto para los ejemplares anteriores a la publicación de *Rayuela*.

de J. Wahl sobre el *Parmédines* de Platón, es a mediados-finales de los años 50 (concretamente entre 1956 y 1959, años en que Cortázar se instala definitivamente en París y comienza a imaginar ese «libro» que será *Rayuela*), cuando el autor adquiere dos de las obras que, abundantemente anotadas y subrayadas, dan cuenta de su interés por Heráclito: el libro de Yves Battistini, *Trois contemporains: Héraclite, Parménide, Empédocle* (1955, adquirido en 1956) y *Heráclito: exposiciones y fragmentos* de Luis Farré (1959, adquirido en 1960<sup>10</sup>).

10. La obra de Heráclito nos llega, incompleta, a través de sus *Fragmentos*; un conjunto de un centenar de sentencias o aforismos numerados (de mayor o menor extensión) y que desde Diógenes Laercio y siguiendo la tripartición estoica, los exegetas han separado en cosmología, política y teología, lo cual acerca curiosamente *Rayuela* a la obra del filósofo, ya desde su estructura externa. Aunque no pretendemos una lectura exhaustiva de *Rayuela* desde la «fuente» heraclitiana<sup>11</sup>, sí consideramos que esta doble referencia al filósofo y la cercanía de estructura y motivos entre ambas obras pueden darnos algunas claves de lectura que nos servirán, de ahora en adelante, para nuestra demostración del «armonioso desorden» que Cortázar inscribe en *Rayuela*.
11. Además de algún fragmento literalmente citado en *Rayuela*, (v. g. el fragmento 21: «Enigme de l'oracle: "Si tu n'espères pas, tu ne rencontreras pas l'inespéré"»[36]), de la traducción de los fragmentos propuesta por Battistini, de la que René Char elogia el mérito de respetar tanto su valor poético como filosófico (Tamassia, 2000; 133)<sup>12</sup>, destaca Cortázar (con subrayados, barras verticales al margen del texto, puntos de exclamación o comentarios) una serie de partes consagradas a la cuestión de la *armonía de fuerzas opuestas* (i.e. 9, 57, 64, 69, 92 o 138)<sup>13</sup> y otra serie donde es cuestión de

10 De la misma época (1959) es el libro de Wheelwright, Philip Ellis, *Heraclitus*, publicado por Princeton University Press, Princeton, New Jersey, que es un regalo de Ana María Hernández en 1972. No tiene anotaciones ni subrayados.

11 A pesar de que parece evidente que Cortázar se sitúa en la línea Heraclitiana de un Heidegger o un Nietzsche. De hecho, Cortázar adquiere igualmente en 1975 los seminarios de Heidegger sobre Heráclito (que datan de 1966-67) publicados por Gallimard, y posee también un ejemplar de *Héraclite et la philosophie de l'éternel retour* escrito pour Jean Brun y publicado en 1965.

12 Dice Battistini en la introducción a propósito del carácter poético -tanto como filosófico- de la obra de Heráclito (p.19) «Héraclite tente une mise en ordre et une explication rationnelle du Cosmos; mais son intelligence n'est pas encore assez dégagée du mythe pour avoir perdu le sens du merveilleux»

13 retranscribo aquí los fragmentos:

una *metamorfosis*, asociada a la idea de un tiempo eterno o a cierta relación entre el ser y el mundo (87, 100, 101, 112)<sup>14</sup>.

12. El planteamiento de las sentencias de la primera serie, la tensión entre elementos opuestos, resulta ser uno de los motivos que articulan tanto el «drama» de Horacio, como la búsqueda renovadora de Morelli. La dicotomía es, de hecho, la base de la estructura externa de la obra (dos lecturas, dos partes) así como de buena parte de los motivos que aparecen en la novela (orden *vs* desorden, lógica *vs* incongruencia, verdad *vs* error, sueño *vs* vigilia, Buenos Aires *vs* París, Cielo *vs* Tierra, bajar *vs* subir).
13. Desde el plano diegético, un Horacio en pugna con una Maga intuitiva y sensorial (Mondrian *vs* Vieira da Silva [19]) se ve enfrentado a sus propios límites racionalistas y empujado a hundirse en un absurdo que lo hará finalmente tirarse al «vacío» en sus diversas formas [36, 56]. Por su lado, Morelli se enfrenta a su propio deseo de escribir *contra* la novela hedónica [116] (rollo chino [99], orden cerrado [79]) inventando otra posibilidad basada, precisamente, en la oposición: eso que Morelli denomina la *antino-vela*. Y, al mismo tiempo, todo en *Rayuela* apunta a la ruptura de las dicotomías presentadas: dos lecturas, dos libros pero también muchos libros, dos citas de apertura (la del Abad Martini y la de César Bruto) que contienen un mismo discurso moral, pero en cuyo contraste percibimos la ironía que invalida ese mismo discurso; dos partes, el lado de allá y el lado de acá, formando un todo diegético que ve fracturado su ya precario equilibrio con una tercera parte («De otros lados»). Un personaje, Horacio, que se vuelve parodia de sí mismo en una segunda parte (segunda parte que es un com-

9 «les contraires s'accordent, la discordance crée la plus belle harmonie: le devenir tout entier est une lutte»

57 «Ils ne comprennent pas comment les contraires se fondent en unité: harmonie des forces opposées comme de l'arc et la lyre»

64 «Ni l'ombre ni la lumière, ni le mal ni le bien n'est différent: leur nature est une et identique»

69 «La route qui monte et qui descend est une et la même»

92 «Il faut savoir que l'univers est une lutte, la justice un conflit, et que tout le devenir est déterminé par la discorde»

138 «À l'origine, le monde le plus beau est un tas d'ordure répandu au hasard»

14 87 «les hommes, dans leur sommeil, travaillent fraternellement au devenir du monde»

100 «C'est même chose que vie et mort, veille et sommeil, jeunesse et vieillesse ce sont mutuelles métamorphoses»

101 «Les hommes, à l'état de veille, ont un seul monde, qui leur est commun. Dans le sommeil chacun s'en retourne à son propre monde»

118 «Dans la circonférence, commencement et fin coïncident»

pendio de «fragmentos que se fragmentan a su vez» [102]<sup>15</sup>) en la que todo parece presagiar una inversión del orden, tal una inversión carnavalesca (la noche lluviosa parisina contrasta con el caluroso y diurno Buenos Aires, el deambular de calles y cafés y departamentos mugrientos, con el circo o el manicomio, siendo estos espacios simbólicos de un Horacio delirante, riéndose de sí mismo frente al espejo [75] e invalidando así (de nuevo irónicamente), todas las certitudes que precariamente fue construyendo en París; como también aparece cuestionado el mismo Morelli y su teoría por los propios miembros del Club de la serpiente durante la lectura salteada:

Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así, en nombre de una realidad que creemos verdadera, que creemos alcanzable, que creemos en alguna parte del espíritu, con perdón de la palabra. Pero el mismo Morelli no ve más que el lado negativo de su guerra. Siente que tiene que hacerla, como vos y como todos nosotros. ¿Y?

14. Opuesto a la búsqueda de un «centro», un ideal, todo en *Rayuela* parece de hecho indicar la alternativa de un *fluir...* «No hay centro, hay una especie de confluencia continua, de ondulación de la materia.» [41]

3

15. En el recorrido de Horacio, La Maga, personaje femenino central de la novela, se presenta como una antagonista, no obstante, cercana. Horacio, en efecto, «antagónicamente cerca de la Maga» según una «dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared» [2], es un ser de palabra y pensamiento («me costaba mucho menos pensar que ser» [2]). La Maga, en cambio, entiende sin comprender en un contacto directo con las cosas y es capaz de «felicidades infinitas», nos dice Etienne [142]. La Maga escucha dibujando [4], piensa y entiende con colores [21, 26], y también,

15 Compendio que da libre curso al lado «Bouvard et Pécuchet» de Morelli [66]. Aunque no nos detendremos largamente en «Del lado de acá», varios capítulos prescindibles articulados con esta segunda parte apuntan a la idea de esta como espejo de la primera («Del lado de allá»), sea en la espiral de «temas que se repiten» [110] y ecos de los pasos de Oliveira [149], sea desde la simetría especular (Talita que recuerda a la Maga, Traveler como doble invertido de Horacio, etc.) o en la inversión paródica (un Horacio parodia de sí mismo [75] como señala el propio Cortázar en la entrevista a Luis Harss (1966); las mateadas en el patio de Don Crespo como parodia de las discadas del Club de la serpiente; Traveler, remedo del lector enfrentado a la demesura de un libro insensato [129, 133]; ese libro insensato mismo remedo del libro de Morelli y claro, también de *Rayuela*, ...)

señala Horacio, «se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente» [4]. Solo ella no ha olvidado jugar a la rayuela [36], y es capaz tanto de bailar entusiasmada como de acurrucarse como un gato [141].

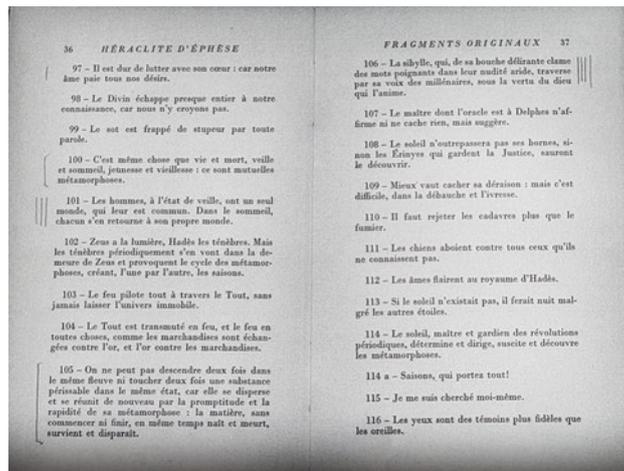
16. De nombre Lucía, aunque rechaza que Horacio la llame así («Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así»), el elemento de la Maga es al agua: se desenvuelve imperturbable bajo la lluvia parisina, acurrucándose en los brazos de Horacio; su casa uruguaya está cerca de un río [12]; la violación de Ireneo tiene lugar después de beber agua en la canilla [15]; llora «a gritos» [1] o con toda la cara «horrible y maravillosa» [142]; nada los ríos metafísicos [21]; huele a «algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma.» [144] y desaparece probablemente ahogada en el Sena, para reaparecer, más dudosamente, en el río de la Plata.

17. La Maga es *flujo*, azar, eco fugaz... Motor de la búsqueda de Horacio, el mundo-Maga al mismo tiempo «era la torpeza y la confusión, pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva» [1]. Aunque a ratos le obsesiona «instruirse» y le exaspera su ignorancia, no la define ni el conocimiento ni la comprensión «No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga» [21]. Es, de hecho, el orden del desorden:

El desorden en que vivíamos, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria aunque no quería decírselo a la Maga. Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden [2].

18. La Maga es también portadora del *deseo*, «enamorada frente a la eternidad de su cuerpo» [2], que admira acariciándolo con sus ojos. Aspirante a cantante de *lieder*, aunque cantante de dudosa calidad [2], la Maga es, no obstante, portadora de una voz que «canturreaba melodías ni siquiera inventadas» [1] e inventora de un lenguaje [68], como la «Sibilia» heraclitiana destacada, de hecho, por Cortázar en el fragmento 106 del filósofo de Éfeso: «La Sibylle, qui, de sa bouche délirante clame des mots poignants dans leur nudité aride, traverse par sa voix de millénaires, sous la vertu du dieu que l'anime<sup>16</sup>.»

16 Recordemos que para la traducción de la Maga en la versión francesa se elige el término de Sibylle; dada la implicación de Cortázar en las traducciones de su obra, podemos



reproducción del ejemplar de los Fragmentos de Heráclito subrayados por Cortázar

19. Fuerza opuesta, Horacio se siente atraído y progresivamente acorralado por el mundo-Maga. Así, busca violentamente alejarse de ella a medida que esta última se va transformando a la vez en ente incorpóreo, Maga-niebla [12], y (demasiado) «cotidiana», en su torpeza de algodones y olor a pis

suponer que tuvo alguna responsabilidad en la decisión. A pesar de que el origen de la Sibilia parece incierto, la Sibilia heraclitiana se asocia con una voz, inventora de un lenguaje que experimenta con sus límites, buscando otra forma posible de comunicación. En este sentido explica Sabina Crippa (2004): «Chant polyphonique créant un nouvel espace de dire, cette voix, qui met en jeu les fondements mêmes du langage plus qu'une difficulté de communication, suggère les formes possibles de communication et d'expérimentation des limites du langage.»

de Rocamadour [19]. Naufrago cruel, ese Horacio que no sabe llorar [20] cree poder lograr en la destrucción, en la muerte, una resurrección, tomando primero «posesión» de la Maga y después destruyéndola, en un posible ritual iniciático:

la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después de que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado [5].

20. Horacio, en su encrucijada [90], iniciará así un «combate» consigo mismo que lo llevará, como comentamos, desde el absurdo [23] a su expulsión de París [36], en un recorrido decadente que pondrá fin a la primera parte de la novela, antes de invitarnos a saltar al «lado de acá».
21. En este recorrido, entrar en el concierto de Berthe Trépat [23] es la manera que tiene Horacio de efectuar su primer salto al vacío, experimentando «la felicidad» a partir de «la náusea». Entrar en el concierto es, de hecho, un impulso o decisión «absurda», como una manera de buscar refugio de la lluvia, del olor a moho y de la ropa mojada (p.118). A lo largo del capítulo 23, la actitud de Horacio frente a su naufragio, evoluciona desde el acomodo de la resignación<sup>17</sup> y la estupefacción divertida (p.121), al asco (p.129), la náusea, el desprecio por la patética pareja Valentin/Berthe, (equiparados a Rocamadour y a una Maga abnegada), la felicidad o la locura (p.134-135), la alegría o la esperanza (p.136), el llanto (p.140-141) y el vacío (p.141), sensación última que lo llevará de vuelta a la rue de Sommerard.
22. Tras la muerte de Rocamadour [28], climax de la diégesis (capítulo central, de hecho, del recorrido 1 que suma, como sabemos, 56 capítulos), se inserta, en la lectura salteada, una secuencia [130-146] que funciona como una suerte de paréntesis donde se amplía la historia de Horacio con Pola. El encuentro con Pola tiene lugar en un café y es primero un deseo provocado por sus manos [76]. Gozo doloroso y marcado por un tiempo fatal y una muerte apremiante [101], la experiencia sexual con Pola se diferencia y relaciona al mismo tiempo con los encuentros con la Maga (Horo-

17 Dejándose envolver en la butaca, como quien se deja proteger en la enfermedad por las sábanas de una cama-vientre, estableciéndose de hecho un paralelismo con el viejo Morelli en su cama de Hospital e incluso con Rocamadour enfermo (p.120 y 131).

cio lleva a Pola al mismo hotel que a la Maga, el mismo hotel, mohoso y feo, en los ojos de Pola [92]). Aunque el encuentro con Pola aparece como una manera de reinventar el amor (Horacio-Penélope deshaciendo e iniciando de nuevo, prolongando en un remedo de eterno recomenzar, su historia, como el dibujo de tizas de los artistas callejeros borrado cada noche [64]), el mundo-Pola, los objetos y el orden de la pieza de la rue Dauphine, la respiración y los rumores de Pola [103] así como su cuerpo-enfermo, aparecen como una inversión envilecida del cuerpo celebratorio de la Maga. Primera etapa de la «caída» de Horacio, la ruptura con la Maga y el «fracaso» con Pola perfilan una misma silueta que, en el diálogo que ambos mantienen a propósito de Pola [108], encontrará nuevo eco en la precariedad sexual de los indigentes del puente. Así, tras la muerte de Rocamadour, tanto el «drama» de la separación de Horacio y la Maga, como la efímera «tragedia» de Horacio y Pola [64] como, por último, la sórdida ternura de la historia entre Celestin y Emmanuèle [108], se presentan a la lectura como un mosaico de piezas especulares en el que se reúnen, en una misma danza macabra, vida y muerte, eros y tánatos, describiendo una erótica que anuncia, en su degradación, un posible descenso a los infiernos.

23. Tras el paréntesis de capítulos prescindibles, volvemos a Horacio de regreso a la rue de Sommerand donde se encuentra con Ossip [29-31]; una vez solo, Horacio lee la carta a Rocamadour [32] y su lectura dará paso a una larga digresión [61-33-67-83] en la que se reflexiona en torno a la pérdida de sentido, las maneras del «desconcierto» y la necesidad de una renuncia a la «inteligencia del día y de la noche», como puerta de acceso a ese ser que «será otra cosa que cuerpos y, cuerpos y almas y, que yo y lo otro, que ayer y mañana», dice la «nota inconclusa» de Morelli [61].
24. Si, por sí solo, este «fragmento» o sentencia morelliana parece en sí relativamente hermético, leído en la economía de la secuencia, adquiere un significado que nos lleva no solo a elucidar su sentido por él mismo (en relación al discurso literario y filosófico de Morelli), sino también a leer simbólicamente el relato de la historia-dicotomía entre Horacio y la Maga.
25. En efecto, si en su combate, Horacio termina por renunciar dialécticamente (quedarse o irse) al mundo-Maga, prefiriendo y provocando el desequilibrio, cayendo en su propia trampa racionalista... La Maga, que según Horacio buscaba en él el fuego («Mi única culpa es no haber sido lo bastante combustible [...] me eligió como una zarza ardiente, y he aquí que le

resultado un jarrito de agua en el pescuezo» ([33] p.211), desaparece «quemándolo desde lejos», dejándolo hecho «pedazos nada más que con su ausencia». Esta inversión (agua-fuego)<sup>18</sup> provocada por el desequilibrio de la separación, instala a Horacio en la angustia, en la náusea [67], condenándolo a la disgregación, a su condición de hombre escindido, reducido a ser el excremento de sí mismo [83]. Condenado, también, a la «interminable figura sin sentido» ([34] p.218) que dibujarían él y la Maga a partir de entonces. Horacio, presa del «blues» [87] «Baby when you ain't here», ingresa en el desorden de un mundo-Bosco [121], tras fracasar «en Pola», hasta renunciar en la (h)encrucijada, al kibbutz «místico», centro o *ideal* absoluto y sustituirlo por un kibbutz donde cielo y tierra se reúnen en el mismo plano horizontal de la rayuela, Kibbutz *del deseo*, en un encuentro «incesante con las carencias»:

Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque deseo fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo, presente en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres [...] Se moriría sin llegar a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba y él sabía que estaba porque era hijo de su deseo, era su deseo así como él era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo, eran su deseo o el deseo, no importaba demasiado a esa hora. Y entonces podía meter la cara entre las manos, dejando nada más que el espacio

18 Subrayemos que en la filosofía heraclitiana, tanto como en la filosofía hindú, igualmente mencionada por Cortázar en *Rayuela*, los elementos de la naturaleza tenían, como es sabido, un simbolismo particular. En el Véda, nos dice Untereiner (1956) «L'eau symbolise [...] l'infini sous son aspect de substance originelle. Le feu, lui, est le pouvoir créateur, l'énergie active de l'infini.», para Heráclito también: «Le feu est [...] une gigantesque force ardente qui crée, modèle, détruit». Destrucción, creación, la Unidad no es fuerza estable sino dinámica poderosa, infinita voluntad de devenir. (recordemos también que Cortázar viaja por primera vez a la India en luna de miel con Aurora Bernárdez en el año 54 y vivirá su primer contacto con esta cultura, comenzando a interesarse por los *Upanishads* y otros tratados de filosofía *Veda*). No nos parece inútil igualmente recordar que Horacio está inspirado en la personalidad de su amigo Fredi Guthmann, artista argentino, que en los años 40 lleva su propia búsqueda de absoluto en India, a quien este escribe el 6 de junio de 1962: «J'ai beaucoup pensé à toi ces jours-ci parce que mon prochain livre qui s'appellera Marelle sera publié (if we are lucky) à la fin de l'année et sera le livre où tu me rencontreras à fond, où toi et moi nous avons dialogué souvent sans que tu le saches. Ce n'est pas que tu sois un personnage de l'œuvre, mais ton humour, ton énorme sensibilité poétique et surtout ta soif métaphysique se reflète dans le personnage central. Contrairement à toi, le personnage central ne croit pas qu'on puisse trouver un sauvetage personnel par les chemins de l'orient. Il pense plutôt (et par ceci il ressemble à Rimbaud) qu'il faut changer la vie mais sans bouger de celle-ci» (Guthman et Solar, 2004, 56)

para que pasara el cigarrillo y quedarse junto al río, entre los vagabundos, pensando en su kibbutz.

26. Intentando, en el «revés» de un nuevo gesto absurdo<sup>19</sup>, dibujar una nueva figura en la «terapia» trágico-paródica con la *clocharde* [36], aceptando la náusea (p.231) de un nuevo gozo-simulacro, donde todo se confunde, como el pelo de Emmanuèle, que es el de Pola...
27. Fracasando en su búsqueda, Horacio se siente condenado por la Maga:  
Juez inaudito, juez por sus manos, por su carrera en plena calle, juez por sólo mirarme y dejarme desnudo, juez por tonta e infeliz y desconcertada y roma y menos que nada. Por todo eso que sé desde mi amargo saber, con mi podrido raserero de universitario y hombre esclarecido, por todo eso, juez. Déjate caer, golondrina, con esas filosas tijeras que recortan el cielo de Saint-Germain-des-Prés, arrancá estos ojos que miran sin ver, estoy condenado sin apelación, pronto a ese cadalso azul al que me izan las manos de la mujer cuidando a su hijo, pronto la pena, pronto el orden mentido de estar solo y recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia. Y con tanta ciencia una inútil ansia de tener lástima de algo, de que llueva aquí dentro, de que por fin empiece a llover, a oler a tierra, a cosas vivas, sí, por fin a cosas vivas.
28. El acceso truncado al absoluto, en tanto ideal perseguido por Horacio, vendrá a confirmarse en la segunda parte bonaerense, donde no le quedará a Horacio más que la *obsesión* de la Maga; condenado a verla en otras mujeres, como en Talita [54] o a buscarla como en un eterno recomenzar, reducido a la nostalgia y la súplica «Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos» [21], o al consuelo de la morfina y las compresas frías de unas abnegadas Talita y Gekrepten [135].
29. Si la Maga del inicio aparece como cierta figura de la completud de Horacio, una posible vía de acceso al absoluto a través del amor, la separación o abandono en la ruptura, se nos antoja símbolo por el que el ser opera la escisión definitiva del cuerpo en la experiencia del dolor [83]. Horacio y Maga separan sus caminos y presa de su propia inercia, Horacio es desautorizado, condenado a la locura, a la desesperación, a la muerte o a una vida inauténtica contra la que se venía debatiendo este héroe malogrado y frente a la que cede ahora fatalmente.

19 «Sobraba tiempo para tratarse a sí mismo y una vez más de imbécil. La mano en el hombro después de lo de Berthe Trépat. Con resultados que eran del dominio público. Una autopatada en el culo que lo diera vuelta como un guante» ([23], p.228).

30. La Maga, especie de «Nadja» montevideana<sup>20</sup>, reflejo de un amor parisino en los primeros años cortazarianos en la ciudad en la ciudad de la luz<sup>21</sup> y símbolo, por tanto, de una experiencia de «descubrimiento» de un mundo nuevo, puede leerse y ha sido leída como alternativa u otro lado del racionalismo de Horacio. Renunciar a este lado, equivale, así, a la escisión, a la disgregación, a la renuncia y, por tanto, la incompletud que hace de Horacio ese incapacitado en manos de Gekrepten y sus compresas. No obstante, leer la Maga según el prisma de la Sibilia heraclitiana puede aportarnos una nueva perspectiva interpretativa.
31. En efecto, *Rayuela* nos muestra otras posibilidades de respuesta al «fracaso» de Horacio. Puesto que el fracaso, como se nos advertía en [36], ¿no será –podemos preguntarnos– «aquello donde precisamente reside la victoria»? Porque «cada sucesiva derrota» es «un acercamiento a la mutación final» [62] y para llegar a la *verdad* hay que renunciar a las dicotomías [73], en la medida en que «¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana?» y se nos invita a tirar todo por la ventana y sobre todo la ventana («hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando.» [147]) podemos también comprender que la Maga no vale tanto como fin (ideal, absoluto), sino como un *camino* mostrado; como expresa el propio Horacio, «la Maga dejaría» –de este modo– «de ser un
- 20 La Nadja de Breton es la «maga» surrealista, fruto del azar de los encuentros fortuitos y encarnación del « amour fou », que concentra las aspiraciones de absoluto surrealistas. *Nadia* (1928, reeditada en 1963 y recientemente aparecida en edición facsimilar – Gallimard/BnF Éditions, 2019– con un estudio ilustrado de Jacqueline Chénieux-Gendron et Olivier Wagner), relato autobiográfico es el resultado de una búsqueda ontológica de sí (*Qui suis-je?* Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante”? es la pregunta que abre la novela de Breton) y de la autenticidad ; la historia de amor con Nadia resultará ser, no el amor, sino el comienzo o primera etapa del encuentro con el amor. Así las similitudes con la búsqueda cortazariana son numerosas ; La Maga es, como explica Alain Sicard (2019), la *intercesora*. Esta maga mítica representa, en efecto, el Amor como epifanía de los surrealistas pero es « desencuentro para Oliveira » : « La Maga no es la encarnación del Amor sino de su carencia. Este carácter semifantasmal le permitirá, en la segunda parte de la novela, sobrevivir con el estatuto de doble. » Aunque, como veremos, Cortázar apunta hacia otra cosa y la Maga cortazariana admite (*éxige* ?) otra lectura.
- 21 Edith Aron es en efecto la mujer que está detrás de la Maga. Cortázar la conoció en su primer viaje a París y con ella vivió una aventura amorosa fugaz e intensa. Edith Aron será la traductora de *Los premios* y otros textos de Cortázar al alemán, pero el autor rechazará que traduzca *Rayuela*. En cualquier caso, la Maga de la *Rayuela* supera, evidentemente, la mera lectura biográfica.

objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión —pero no ya con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella—.» [48].

32. Si la Maga muestra el camino («así es como los que nos iluminan son los ciegos», [98]), la separación de Horacio y la Maga puede leerse también como el símbolo no de una ruptura o fin sino de una transformación, de una de las fases de las metamorfosis del ser. La ruptura con la Maga se convierte así en *acontecimiento*<sup>22</sup> por el que el tiempo del cuerpo (cronos) se transforma en tiempo de un devenir que es búsqueda de nuevo signo, cuerpo en mutación, por tanto, abrazando el tiempo del Aión (αἰών) heraclitiano que es tiempo del instante puro, del devenir perpetuo, tiempo, precisamente, de la metamorfosis (lo cual daría a los sucesivos «ahora» del relato de los encuentros con la Maga, una nueva dimensión significativa).
33. El conflicto con la Maga-Sibilia, esa voz *milénaria* (de antes del tiempo y del espacio, del tiempo del devenir y de la transformación) no puede sino pertenecer al pasado de los orígenes<sup>23</sup> (*¿Encontraría a la Maga?* pregunta de la búsqueda mítica); rimbaudiano desorden de los sentidos, la Maga-Sibilia se revela como figura del camino para la metamorfosis final, energía, dinámica del fuego: «unité inmanente de la fluidité temporelle et de l'énergie dynamique du feu qui regorge de puissance dans le conflit éternel» (Guillamaud, 46).
34. La erótica textual contiene así una lucha entre el agua del origen y el fuego del devenir cuyo «desorden armonioso» apunta a la *invención* como alternativa posible a las dialécticas y sus síntesis tranquilizadoras; como el loco o el artista [73], en la creación de un nuevo camino deberá abrazar el ser ese tiempo que es reino de la infancia<sup>24</sup> y del juego, esencia misma de la *solidaridad entre el ser y su contrario* (nos explica Guillamaud a propósito del aión heraclitiano), posibilidad de retorno sin renuncia a un tiempo perdido, como *Rayuela* es, en su matriz [123] un intento de fijar un sueño de

22 Deleuze habla del acontecimiento (1969) como un puro devenir en el que el tiempo no cesa de separarse en un antes y un después, un tiempo que transcurre sin que podamos medirlo, objetivizarlo.

23 Al contrario de la Sibilia latina, que es figura de la escritura, la Sibilia heraclitiana, nos explica Sabina Crippa en su artículo, es voz de enigma, flujo ininterrumpido de las visiones, sin lugar ni tiempo, grito, música inventada, profecía expresiva, figura de la palabra «des sons multiples, apparément dénoués de sens mais destinés à être compris par la divinité».

24 Subraya a propósito de esto Cortázar en el fragmento 59 de la edición de Battistini: «Le temps est un enfant qui joue et qui pousse des pions. C'est la royauté d'un enfant.»

vuelta a la infancia, o escribir es también, para Morelli, una manera de atrapar aquello que fuimos: «Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.» [105].

4

35. Como en un anillo de Moebius, la segunda cara de esta espiral aiónica, nos traslada del conflicto horaciano al de Morelli en un segundo movimiento de la secuencia analizada (23-36). Si ya en el [62], capítulo del que venimos, parece claro que Morelli aspira a una ruptura con la novela burguesa, buscando una manera de salirse de los moldes [74], inventar otro mundo [71] o razones nuevas [81] y recorrer el mandala sin dialécticas [93] ambicionando la evolución de lo estético a lo poético [112], según los principios, de hecho, de la poética cortazariana expresada en *Teoría del túnel* (1947) o *Para una poética* (1954), este deseo expresado según categorías bien definidas choca, no obstante, con la declarada intención de luchar, precisamente, contra las categorías kantianas [99] lo cual representa uno de los ya mencionados límites de Morelli; límite al que se añade una segunda paradoja advertida en [95] en la absurda «transacción» que implica el elegir una narración para fines que no parecían narrativos» (p.458). En las sucesivas llamadas a pie de página, marcadas con asteriscos y destinadas a resolver la paradoja, se evocan varias posibilidades, entre otras, la contradicción como técnica de respuesta zen<sup>25</sup>.

25 La relación entre la técnica zen y la propia poética de Cortázar la establece el autor mismo por medio de los comentarios de las llamadas y, fuera de *Rayuela*, tenemos también algunos ejemplos. Entre los libros de la biblioteca, encontramos igualmente un ejemplar del libro de Octavio Paz, *El arco y la lira*, libro de 1956 que Cortázar subraya y anota. Cortázar había hecho ya su primer viaje a la India, viaje que supuso un impacto importante en la vida del autor. En el libro de Paz, destaca Cortázar las siguientes frases del poeta mejicano (p.68, 69) «Dejar el pensamiento en libertad, divagar, es regresar al ritmo [...] pero el prosista busca la coherencia y la claridad conceptual. Por eso se resiste a la corriente rítmica [...] El carácter artificial de la prosa se comprueba cada vez que el prosista se abandona al fluir del idioma. Apenas vuelve sobre sus pasos, a la manera del poeta o del músico, y se deja seducir por las fuerzas de atracción y repulsión del idioma, viola las leyes del pensamiento racional y penetra en el ámbito de ecos y correspondencias del poema. Esto es lo que ha ocurrido con buena parte de la novela contemporánea» (a lo que Cortázar apostilla al margen «Teoría del túnel, che !») Más adelante (p.177) destaca lo siguiente: «Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos,

36. «La ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» es el método exaltado por Morelli [79] para lograr su *antropofanía*. Mediante este método realiza Morelli una inversión del orden de las cosas que marca en sí el límite de toda categorización y nos invita a cuestionar tanto la «verdad» contenida en los personajes (sus pensamientos, acciones o comportamientos), como el discurso mismo de la novela.
37. El capítulo 23 comienza con una reflexión sobre Morelli, el viejito accidentado, y sobre los cafés, como no-lugares de la deshumanización, de la incomunicación. Esta reflexión lleva inmediatamente a Horacio a decidir el ya citado «solo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito». Una vez acomodado en su butaca, delante del escenario donde tendrá lugar el concierto de Berthe Trépat, un hombre (chaleco grisiento, voz de guacamayo) presenta al público el programa de la velada: una serie de obras escritas según un método de composición denominado pomposamente «sincretismo fatídico<sup>26</sup>», método vanguardista destinado a «luchar contra el individualismo a través de una creación superior y sintética». El tono irónico del pasaje, que se percibe tanto en el discurso vehicu-

origen del lenguaje, fin y límite del poema» y continúa el párrafo «Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al ser.*» Bajo lo cual escribe Cortázar «Aquí me gustaría que Octavio leyera el final de mi ensayo («La Torre»), «caza ontológica», etc. (Se refiere a «Para una poética», texto publicado en 1954 y que retoma, como ya hemos explicado (Lobo 2019) de su estudio sobre John Keats. Aunque no parezca totalmente convencido por las conclusiones de Paz («J'aime mieux l'analyse que les conclusions métaphysiques», escribe Cortázar en francés en la página 108) debía haber percibido las convergencias existentes en el pensamiento de ambos como para establecer el paralelo con su propia teorización y poética. Esta obra de Paz, el contacto con el poeta y el viaje a la India son, de hecho, para Cortázar algunas puertas de entrada en el pensamiento taoísta y Zen, pensamiento que, como la poesía, afirma Paz, permite superar la (necesaria para la gran parte del pensamiento occidental) síntesis o reconciliación de los contrarios. En el capítulo 100 de *Rayuela* asistimos a un excelente ejemplo (hilarante también) de la utilización de la técnica zen de explicación del mundo, en el episodio donde Horacio le cuenta a Etienne su sueño encerrado en una cabina telefónica.

- 26 El sincretismo fatídico no había tardado en revelar su secreto, aun para un lego como Oliveira; a cuatro compases de *Le Rouet d'Omphale* seguían otros cuatro de *Les Filles de Cadix*, luego la mano izquierda profería *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, la derecha intercalaba espasmódicamente el tema de las campanas de Lakmé, las dos juntas pasaban sucesivamente por la *Danse Macabre* y *Coppélia*, hasta que otros temas que el programa atribuía al *Hymne à Victor Hugo*, *Jean de Nivelle* y *Sur les bords du Nil* alternaban vistosamente con los más conocidos, y como fatídico era imposible imaginar nada más logrado.

lado por el narrador como desde los pensamientos de Horacio, así como en la grandilocuencia del léxico utilizado (p.119), nos incita primero, en la economía del capítulo, a una toma de distancia con las elucubraciones existenciales de Oliveira, pero podemos aún imaginar llevar la ironía más allá, a toda la obra en sí, hasta todo su proyecto literario.

38. Así, Berthe Trépat, víctima del anquilosamiento, causado por el lumbago o la ciática, que le obliga a deambular en bloque, como una suerte de mecanismo inorgánico que respondería a «alguien que tira de los hilos», se presenta –nos explica el guacamayo «atragantado por la emoción y el catarro»– como uno de los «faros del espíritu francés y ejemplo patético de genio incomprendido por los grandes públicos» (p.120). Berthe Trépat comienza entonces a tocar sus «tres movimientos discontinuos». El primer movimiento contiene 32 acordes, con sus cadencias, ritmos, pausas y... «un ritmo como de marcha fúnebre que no dejaba de tener lo suyo», que se situaría entre el acorde... 28 al 32. Un segundo movimiento contiene cuatro compases. Por su parte, «el tercer movimiento consistía principalmente en salir de los registros extremos del teclado y *avanzar cromáticamente hacia el centro, repitiendo la operación de dentro hacia afuera, todo eso en medio de continuos tresillos y otros adornos*» (subrayado nuestro). El concierto continúa y la extraordinaria ejecución merece el reconocimiento de un Horacio entre incrédulo y divertido: «Después de todo la pobre Trépat había estado tratando de presentar obras en primera audición, lo que siempre era un mérito en este mundo de gran polonesa, claro de luna y danza del fuego.»

39. El posible paralelismo paródico con la propia estructura de la novela (36 acordes, con marcha fúnebre incluida del 28 al 32, movimientos discontinuos, una segunda parte que repetiría la misma trayectoria hacia un centro pero en sentido inverso, adornos y tresillos ¿capítulos prescindibles?) y con su temática (novedad y voluntad de ruptura del sincretismo fatídico, apropiación a través de las citas reutilizadas en forma de collage, etc.) y de la posición del público-lector frente a la propuesta (incredulidad, asombro, enfado...), se hace evidente cuando más tarde se afirma [141]:

Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (y todo esto en un pasaje resplandecientemente escrito, y a la vez sospechoso de burla, de helada ironía frente al espejo) los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable. Si algún

consuelo les quedaba era pensar que también Morelli se movía en esa misma ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima *primera audición* debía ser quizá el más absoluto de los silencios. Así avanzaban por las páginas, maldiciendo y fascinados (p.568, subrayado nuestro)

40. El capítulo 23, burla o ironía en el espejo de la «primera audición» que es el proyecto de Morelli, funcionaría así como una nueva visión carnavalesca de la realidad novelesca que, en la teatralidad de la escena, redundaba en la incongruencia a la manera del *Ubu roi* evocado en el capítulo. Con este episodio-mundo al revés, Cortázar nos alerta frente a las categorías fijadas *también* en las *morellianas*, invitándonos de nuevo a tomar distancia de un Morelli –viejito accidentado– igualmente cuestionado, desautorizado, a través de la parodia y la ironía, como lo había sido antes por los propios personajes que, al fin y al cabo, nos transmiten, analizan e interpretan el discurso –mediatizado, pues– del aspirante a revolucionario del lenguaje que resulta ser Morelli.
41. El «nihilismo» creativo exaltado por Morelli, preparación a una visión más pura, viene a cuestionar los fundamentos mismos de su empresa de renovación de la novela, las categorías mismas desde las que opera la mutación anhelada para la novela en su camino hacia la poesía. Por eso no abandona la narrativa en favor de la poesía, sino que elige un texto donde ambas, narración y poesía, en el sentido más amplio imaginable, comparten un mismo espacio y se transforman desde la tensión de sus fuerzas contrarias, luchando contra la realidad petrificada.
42. La repulsión por el lenguaje prosaico, «literario», exige rechazar la retórica [112] con la esperanza de establecer otro diálogo, cierto *ethos* que nos alcance en la lectura como una experiencia interior [95] llevándonos a una comprensión de sí-mismo y no del lenguaje. Haciendo de la escritura no una doctrina (por nueva que sea) sino una llave o visión. Destruir la literatura vale así como *camino* hacia nuevas maneras de inventar posibilidades de acceso, tanto al ser como al lenguaje que exprese esa mutación conjunta [99].
43. La ambición de Morelli, tan absurda como la de Horacio («como pegarle con una banana a Sugar Ray Robinson», [99] p.477) apunta en cambio a transgredir el hecho literario total, dejando «un libro, no es mucho» que es *ardor del deseo*. En ese nuevo movimiento heraclítico nos sitúa *Rayuela*, en esa nueva tensión entre las formas en movimiento que deberán guiar nuestra propia búsqueda.

44. Si Heráclito aparece así mencionado en dos momentos claves de la diégesis de *Rayuela* (99 y 36) y asociado tanto al recorrido de Horacio como al proyecto literario de Morelli, y, como vimos, inscrito en ellos, no solo como motivo sino como clave significativa, dichas menciones parecen indicarnos una lectura plausible de la novela a partir de los *Fragmentos* del Oscuro; lo que vale, en definitiva como una vuelta a ese logos que es para el filósofo griego –como para los que en su línea desarrollaron un pensamiento semejante, Heidegger o Crevel, Nieschzte o Deleuze–, un logos previo a la razón tal y como la concebimos desde el Siglo XVII (Fattal, 1986), esto es, al logos que desde sus orígenes se asocia a la idea de «colligere», poner una cosa al lado de la otra<sup>27</sup>, reunir.
45. Desautorizando o distanciándonos por medio de la ironía tanto de Horacio como del proyecto mismo de Morelli, al mostrarnos sus límites, Cortázar parece, en efecto empujarnos a salirnos de las huellas, inventar, como nos exhorta ya el primer capítulo del segundo recorrido [73], nuestro propio camino, nuestros propios libros, los «muchos libros» que contiene, en su fragmentaria unidad y armonioso desorden, este cuerpo mutante que resulta ser *Rayuela*; no novela, no poema, sino un híbrido cuyas fuerzas en movimiento generan la dinámica de una nueva propuesta de escritura y lectura del mundo, de nuestro mundo.
46. Tanto la Maga-Sibilia, como el proyecto de Morelli se revelan así como las figuras de una dinámica del *descolocamiento*<sup>28</sup> donde convergen frag-

27 P. Chantraine dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* fait référencée Homère pour parler d'un «sens originel » du verbe λέγω apparenté au substantif λόγος. Ce «sens originel » est «rassembler, cueillir, choisir» (2) ; H. Fournier affirme de son côté que λέγειν n'était pas originellement un verbe déclaratif (3) et que de la racine Leg- à laquelle il se rattache «on relève les sens de «ramasser, recueillir» de lat. légère, legelus «celui qui cueille, qui récolte des olives », lignum, «bois mort (qu'on ramasse)» (4). M. Heidegger rejoint l'interprétation des philologues: «Λέγω, λέγειν en latin légère, c'est le même mot que notre col-liger (cf. cueillir des cerises, collecte, récolte); la «lecture» n'est qu'une espèce de «colliger». Ce mot signifie: poser une chose à côté d'une autre, les mettre ensemble, bref, rassembler» (5). Le λόγος lui-même est une «collection», une «recollection» (6) qui, «au début, n'a rien à voir avec «langage », «parole» et discours» (7). Allons voir du côté de chez Homère, si effectivement, la racine Leg- à laquelle se rattache légein, désigne originellement quelque chose qui est plus apparenté à une activité rationnelle qu'à une opération déclarative (Fattal, 1986).

28 Dice Alain Sicard (2019; 2) a propósito del concepto de figura: «A la homogeneidad de lo que llamamos la realidad, la Figura sustituye la descolocación que abre pasajes. ¿O es la

mentación y unidad, donde se reúnen y se dispersan los sentidos, tropos del (eterno) comenzar, de una apertura hacia nuevas posibilidades. La erótica inscrita en *Rayuela* propone así un *cuerpo textual multiforme* que observa, en la transformación continua, en el choque de fuerzas, una lucha creativa y decisiva en el interior de un uno-múltiple, a la vez ritmo de evolución e involución, dinámicas simultáneas y simétricas de la metamorfosis.

## **Bibliographie**

---

AXELOS Kostas, *Héraclite et la philosophie: la première saisie de l'être en devenir de la totalité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1992.

CRIPPA Sabina, « Figures du σιβυλλαίνειν », in *La Sibylle: Parole et représentation* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (généré le 15 février 2020). Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/pur/30356>>. ISBN: 9782753545922. DOI: 10.4000/books.pur.30356.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

FATTAL Michel, « Le logos d'Héraclite : un essai de traduction », in *Revue des Études Grecques*, tome 99, fascicule 470-471, Janvier-juin 1986, p. 142-152.

<https://doi.org/10.3406/reg.1986.1455>[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1986\\_num\\_99\\_470\\_1455](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1986_num_99_470_1455)

GUILLAMAUD Patrice, *Les essences de la pensée: essai d'ousiologie herméneutique. Tome 2, d'Héraclite à Bergson*, Paris, Editions Kimé, 2019.

GUTHMANN Natacha et SOLER Louis, *Fredi Guthmann*, Somogy éditions d'art, Paris, 2004.

descolocación la condición necesaria del acceso a la Figura?». *Descolocarnos* es así, también, la manera que tiene Cortázar de invitarnos a inventar nuestros propios caminos...

HARSS Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

JALLEY Émile, *La crise de la philosophie en France au XXI<sup>e</sup> siècle : d'Héraclite et Parménide à Lacan*, Paris, L'Harmattan, 2013.

LEPAGE Caroline, MARTINEZ Soline, SEYEUX Yann et WAJNTRAUB Sabrina, « Mais où est passé 55? », in *¿Encontraría a Cortázar? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda* (eds. Sandra Gondouin et Caroline Lepage), Nanterre, *Crisol*, n°8, 2019.

<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/67>

LOBO Olga «Poética de la hospitalidad. Algunos fundamentos poéticos y filosóficos del sujeto ucrónico en la obra de Julio Cortázar», in *Le sujet en question. Ce qu'en pensent la littérature et la philosophie* (eds. Aragiüs, Juan Manuel, Capmartin, Thiery, Nadia, Mékouar-Hertzberg et Saldaña, Alfredo), Peter Lang, Berne, 2018, p. 41-60.

MOURIAUX René, *La dialectique d'Héraclite à Marx*, Paris, Syllepse, 2010.

TAMASSIA Paolo, « René Char, le Logos d'Héraclite et les impasses de l'avant-garde », in *Littératures 42*, printemps 2000, p. 127-142.

<https://doi.org/10.3406/litts.2000.2131> [www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_2000\\_num\\_42\\_1\\_2131](http://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2000_num_42_1_2131)

SICARD Alain, «Rayuela: bitácora de una relectura», in *¿Encontraría a Cortázar? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda* (eds. Sandra Gondouin et Caroline Lepage), *Crisol*, n°8, 2019.  
<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/180/172>

UNTEREINER René, « À propos d'une interprétation d'Héraclite d'Éphèse par Aurobindo », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 15, décembre 1956, p. 41-54.

<https://doi.org/10.3406/bude.1956.4156>[http://www.persee.fr/doc/bude\\_1247-6862\\_1956\\_num\\_15\\_4\\_4156](http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1956_num_15_4_4156)