

ORFEO Y EL ORFISMO EN LA OBRA DE CORTÁZAR

Graciela Coulson

*The primal myth of all poetry
is the myth of Orpheus... All
great poetry recreates the myth
of Orpheus in some variation.*

ALEXANDER GOSZTONYI

En este trabajo intento mostrar el desarrollo del contexto órfico y su significado a lo largo de la obra de Cortázar en la que, como es bien sabido, son numerosas las alusiones mitológicas y varios los cuentos que proponen un correlato¹ clásico como fundamento para su interpretación. “Las puertas del cielo” y “Las Ménades”² se verían injustamente empobrecidos si no se les reconociera de inmediato como versiones actualizadas del mito de Orfeo.

Siguiendo el ejemplo de John J. White³, que estudia la novela mitológica, propongo aquí una lectura fundada en su calidad de “cuentos mitológicos” entendiendo por tales aquellos en que hay un subtexto

¹En este trabajo usaré indistintamente los términos “correlato” y “subtexto” según la definición que de este último ha dado Kiril F. Taranovsky: “una referencia o alusión dentro de una obra determinada a un texto literario *anterior*, el conocimiento del cual es importante para el significado de la obra que contiene la alusión”. “Contexto” es, en cambio, “un conjunto de textos del mismo autor que contiene una imagen semejante”. Ambas citas se hacen por Adrián García Montoro, “Subtexto en ‘El Inmortal’ y ‘Deutsches Requiem’”, *Hispanamérica*, Takoma Park, Md., Año VII, N° 21 (dic. 78), p. 4.

²“Las puertas del cielo” es el último cuento de *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Todas las citas de este trabajo se hacen por la edición de 1969. La primera edición es de 1951. “Las Ménades” apareció en *Final de juego*, México, Los presentes, 1956. Todas las citas corresponden a la edición de Sudamericana de 1972. Cortázar ha escrito otros “cuentos mitológicos”. Sobre “El ídolo de las Cícladas”, “Circe” y “Omnibus” pueden verse los excelentes trabajos de Lanin Gyurki, “Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar”, *Revista Hispánica Moderna*, New York, Núm. 4 (oct.-dic., 1969), pp. 341-362, y “Man as Victim in Two Stories by Cortázar”, *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, Kentucky, 19, Núm. 3 (1972), pp. 317-335.

³John J. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971, pp. 7 y 14.

de tal índole “sugerido como analogía o contraste con el mundo contemporáneo”. En tal caso, el paralelo es extenso, tiene la función de “motivo”, y el propósito del mito es “analógico”: “describing the modern world in the light of a readily available set of models”, “embodying a scheme of references to mythology”. El mito se usa como prefiguración, para adelantarse al desarrollo del acontecimiento. Siendo una técnica de anticipación (“it patterns our reading”, dice White), el subtexto sirve de guía al lector prevenido y al mismo tiempo lo presupone de modo que el relato pierde buena parte de su impacto cuando el lector no es capaz de reconocer la analogía.

Cabe preguntarse por qué este afán de referir al lector a un correlato mítico. En un trabajo previo⁴ he sugerido algunas razones:

1. La búsqueda de un paradigma o de una axiología ejemplar que guíe al hombre contemporáneo en un mundo sin fe y sin valores auténticos.

2. La necesidad de ampliar y enriquecer la significación de lo narrado haciéndola extensiva a cualquier hombre y válida para cualquier época.

3. El deseo de establecer un entendimiento previo con el lector, un marco de referencias que haga innecesarias muchas explicaciones. Por su parte, Michael Fischer ha visto algo más:

If science expresses the valueless truths learned through detachment, mythology is... the basic expression of concerned vision and imaginative desire. Myths creatively humanize rather than passively imitate reality, and in this way, they take into account our emotional dissatisfaction with our alienation from the objective world... Mythology and literature are related because the same forces that constructs myths —imagination, desire, and concern— are also the forces that create literary works⁵.

La historia del músico de Tracia, compleja y ricamente elaborada en todos los medios y géneros, ha crecido con el paso de los años y no ha dejado nunca de atraer la imaginación del hombre occidental. Teniendo en cuenta las numerosas versiones puede reconstruirse un esquema básico en el que se reconocen varios motivos arquetípicos. Demiurgo y héroe pero no dios sino hombre, hijo de la musa Calíope y de Apolo (o

⁴Cf. “Háblenme de Funes: con Orfeo en el arrabal”, *Logos*, Cali, Colombia, Núm. 11 (enero 1975), pp. 83-95.

⁵Michael Fischer, “The Imagination as a Sanction of Value: Northrop Frye and the Uses of Literature”, *The Centennial Review*, Michigan State University, East Lansing, Md., Vol. XXI (Spring 1977), pp. 107-108.

bien de Oeagrus, dios de la agricultura), se atribuyen al músico mago una serie de situaciones⁶; las más fértiles en la literatura y el arte son las que se fundan en los mismos motivos que ha elegido Cortázar como substrato de sus cuentos: el viaje infernal, la búsqueda de la esposa perdida, la imagen femenina en su forma negativa y la música-imán. Pero desde el fondo mítico-subconsciente el nivel de significación de estos relatos se extiende al presente y apunta a temas o situaciones actuales. En "Las puertas del cielo", por ejemplo, el velorio de Celina revela la docilidad, la domesticidad de manada que permite al hombre entrar en un molde y reaccionar, incluso sentir, según lo previsto por las convenciones. Como "Conducta en los velorios" (en *Historias de cronopios y de famas*) muestra con ironía (y a veces directamente) la incapacidad de una conducta personal verdadera. En "Las Ménades", la reacción exagerada y eufórica del público alude a la felicidad bovina del conformismo y la autosatisfacción, y de alguna manera recuerda la histeria colectiva de los adolescentes frente a sus ídolos musicales. El narrador, diferente de los otros personajes, capaz de distancia estética y de juicio lúcido, representa la marginación de la sensibilidad crítica.

⁶La bibliografía sobre el mito de Orfeo es extensa. Para la preparación de este trabajo he encontrado especialmente útiles los siguientes estudios: Pierre Alby, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, París, Librairie Armand Colin, 1969; W.K.D. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, New York, W.W. Norton and Co., 1966; Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, París A.G. Nizet, 1961; Salomon Reinach, *Orpheus, A History of Religions*, New York, Liveright Publishing Corp., 1942, y Edouard Schuré, *Les Grands Initiés*, París, Librairie Académique Perrin, 1960. Los elementos más constantes del mito son los siguientes: 1) Orfeo músico; su música tiene poderes mágicos incantatorios; 2) cosmólogo, poeta, compositor de canciones sobre la creación del universo, inventor del alfabeto y del metro heroico; 3) argonauta, acompañante de viajeros ilustres; 4) sacerdote de Apolo o bien de Dionisos pero en este caso abandonó el culto del dios de Tracia para difundir el del helénico, pasando de un culto irracional y violento al opuesto o resultando, según otra versión, autor de un sincretismo religioso nada insólito; 5) viajero del submundo para reconquistar a la esposa perdida, Eurídice, muerta por una serpiente; 6) asesinado por las mujeres de Tracia, o bien por las Ménades (sacerdotisas del culto del toro) identificadas a veces con las Bacantes dionisiacas; 7) desmembrado y decapitado, la cabeza, sujeta a la lira y arrojada al mar de Tracia, flota cantando hasta la isla de Lesbos, enterrada allí en una caverna, conserva el don profético. Entre las causas de la muerte violenta se incluyen: 1 el castigo por apostasía o por haber revelado secretos de los dioses; 2 el conflicto entre Venus y Calíope; 3 el haber despreciado a las mujeres de Tracia (el desprecio se atribuye a la obsesión de Orfeo por Eurídice); 4 tendencias homosexuales: Orfeo atrae con su música a los tracios separándolos de sus esposas, o bien se enamora del joven Calais y rechaza a las mujeres.

“LAS PUERTAS DEL CIELO” Y DEL INFIERNO

La primera versión del mito de Orfeo en la obra de Cortázar aparece en su primer volumen de cuentos, *Bestiario*, en un relato que Angel Rama llamó “punto clave de volumen”⁷ y que elogió por su “capacidad de desplegar una experiencia auténticamente nacional independiente de modelos recibidos”. En efecto, en su nivel literal, “Las puertas del cielo” es una exquisita muestra de violento color local, con fuertes imágenes visuales, auditivas y olfativas; es una inmejorable incursión en un estrato social de Buenos Aires. Ese grupo humano se presenta en una forma degradada y literalmente monstruosa. Escrito en plena época peronista, el relato se centra precisamente en ese proletariado porteño que tanto contribuyó al triunfo del “Líder”. El punto de referencia del cuento, sin embargo, no es político sino mitológico. Todo él se estructura sobre el doble motivo de la esposa perdida y del descenso del submundo (espacio que, como se verá, adquiere aquí una ambigüedad insólita).

Aunque elaborado con feliz originalidad el substrato helénico es bastante evidente:

1. Muerte de la esposa y desesperación del héroe: “Mauro lo ha tomado tan mal, lo dejé como loco” (p. 117).
2. Celina muere “con una especie de tos, más bien un silbido” (p. 8), alusión a la serpiente que muerde a Eurídice; según algunas versiones Eurídice es la serpiente.
3. El médico, a quien Mauro considera causante indirecto de la muerte, sufre las iras de éste como Aristeo las de Orfeo: “Mauro se le quería tirar encima” (p. 118).
4. Hay un coro de “lloronas” que lamenta la muerte: “los gritos de las viejas” (p. 118), “las plañideras llegando en la noche” (p. 119).
5. Aparece un “gato barcino” (barcino, que evoca el griego *bassareus* = zorro) es decir rojizo, de color de zorro, el animal que es atributo de Orfeo y/o Dionisos.
6. Orfeo predicaba entre los adeptos de Baco-Dionisos: los amigos de Mauro piensan que “conviene darle bastante alpiste” (p. 118). Hasta aquí ninguna de las homologías es demasiado evidente y podría pensarse quizá que el paralelo es el resultado de una coincidencia o que está más bien en la mente del lector mitófilo. Lo que sigue, sin embargo, no deja lugar a dudas: la búsqueda de Celina se hace en el submundo.

⁷Angel Rama, “Rodolfo Walsh: El conflicto de culturas en Argentina”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, Caracas, Año 1, Núm. 2 (jul.-dic. 1976), p. 292.

7. El Santa Fe Palace es muy explícitamente “el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés” (p. 127), un Hades porteño de insostenible calor, de caos y confusión, de semioscuridad y humo que desdibuja los rostros convirtiendo al público en un presionante rebaño de monstruos (pp. 135-136). El motivo del horror está bien aprovechado.
8. El paso o portal que lleva al mundo de los muertos está controlado por un can Cerbero de varias cabezas, los “junadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba a abajo” (p. 127).
9. Mauro desdeña a Emma, una de las mujeres del lugar, y en ella a todas, como Orfeo despreció a las de Tracia. Obsesionado por el recuerdo de Celina, “Mauro ni la miraba” (p. 134).
10. “Celina está más próxima a los monstruos” (p. 131), que “bajan de regiones vagas”, es decir a los muertos cuyos rostros están revestidos de una “costra blancuzca” (p. 131). Celina “había sido en cierto modo un monstruo como ellos” (p. 133). Es, por lo tanto, legítima habitante del Tártaro y no visitante ocasional como Mauro y el narrador.
11. Siguiendo el lamento de Eurídice (en la *iv Geórgica*), Celina llama a Mauro por boca de la cantante Anita Lozano.
12. Mauro cree ver a Celina pero el narrador sabe que no la encontrará porque Mauro “seguía del lado nuestro” (p. 119), “estaba de este lado” de la muerte. Su gesto, como el de Orfeo, será inútil; volverá “sin haber encontrado las puertas del cielo” (p. 138). El motivo folklórico de la curiosidad castigada se superpone así al de la búsqueda de la esposa perdida.
13. Aunque Mauro no toca ningún instrumento, Celina aparece conjurada por la música del Santa Fe Palace y su presencia o el sentimiento de su proximidad es lo que afirma la armonía entre Mauro y Marcelo: “los dos nos alcanzamos en lo más hondo” (p. 134). Esa amistad, por lo menos parcialmente franca, reproduce, sin los sobretonos homosexuales, la relación de Orfeo con Calais y con los jóvenes tracios. Desviándose de la historia de Orfeo, a quien nadie tuvo que guiar, el narrador se autodefine “yo Virgilio” (p. 128): “yo seguía su mirada y a la vez le mostraba el camino” dentro de los “tres círculos” del Santa Fe Palace. Se trata, me parece, de una pista falsa ya que el correlato no es el infierno dantesco sino el pagano.

Además de la búsqueda famosa hay también otro motivo, no más rico en proyecciones, pero significativo porque es el título, y por medio del cual el relato toma un giro inesperado y trasciende en una dirección

no órfica: se trata de la búsqueda del paraíso perdido por Celina y de su encuentro después de la muerte. Al casarse con Mauro ella renunció a su espacio casi absoluto, las noches de baile en lo del griego Kasidis, en tanto que Mauro realizó un “esfuerzo inconfesado por incorporarse del todo a Celina” (p. 124), por obligarla a la vida de una “casa estable”, con “el patio, las horas de charla con los vecinos y el mate” (p. 125). El intento de cambiar a la persona amada según un tenaz modelo ideal reaparece como tema en “Cambio de luces”, un cuento reciente de Cortázar⁸. Toda relación (toda infatuación) parece decir el narrador, consiste en proyectar las imágenes deseadas sobre alguien, negar su identidad, atribuirle un modo de ser postizo, convertirlo en otra persona. Es lo que Mauro ha hecho con Celina, pero ella, que en realidad estaba “armada para el tango” (p. 132), ha logrado escapar: la muerte le ha abierto “las puertas del cielo”. La Celina que Mauro y Marcelo “ven” al final es una doble proyección desiderativa; es, por cierto, la imagen de la mujer que Mauro quiere reencontrar, pero también es la figura de lo que ella quería ser, la mujer de milonga realizada en el baile.

Relacionado con el de la identidad, se impone este tema importante: la búsqueda de lo que Bachelard llamaría “los espacios amados” o “ensalzados”⁹ o, como dice el narrador, “el paraíso al fin logrado” (p. 137). Celina es una Eurídice feliz en el submundo y (lo sospechamos) no quiere volver a Orfeo. El “espacio amado” puede darse incluso en el Santa Fe Palace. El infierno se convierte en cielo. Todo es relativo.

En la figura del narrador testigo Marcelo Hardoy, es fácil reconocer un homólogo del Heurtebise del fin *Orphée* de Cocteau, que deambula indiferente entre este mundo y el otro, un ángel guardián, mensajero del país de los muertos, guía y mediador del encuentro famoso. Participa, como los otros elementos del cuento, de la degradación característica de las versiones contemporáneas de un mito. En este caso bien se puede hablar de un proceso de “arrabalización”: Orfeo y Eurídice transferidos a la milonga porteña.

Creo que “Las puertas del cielo”, como otras obras de Cortázar, postula la existencia de dos estados. Uno es el corriente y “normal”, un estar aquí y sólo aquí, en el que se percibe sólo lo que está al alcance de los sentidos. El otro es un estado de gracia, un insólito pasar de aquí al

⁸“Cambio de luces” es el primer cuento del volumen *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1977.

⁹Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 29.

otro lado, un rarísimo y fugaz abrirse de puertas, un momento único e irreemplazable en el que se “ve” (pero no con los ojos) lo invisible. En ese brevísimo instante en que “ve” a Celina, Mauro intuye el otro lado, el lado-cielo, porque, quizá forzadas por la intensidad del deseo, se han sacudido las puertas de la otra realidad. Pero el don es imperfecto y las puertas no se abren. Por un segundo Mauro ha creído encontrar la fisura en el muro que separa una realidad de otra y, desde aquí y ahora más prosaico y repugnante ha intentado en vano alzarse hasta el cielo.

“LAS MENADES” O LA VOCACION ORGIASTICA

En el caso de “Las Ménades”, otro tributo que Cortázar ha pagado al mito, la recreación es profunda y alcanza, más que en “Las puertas del cielo”, claras implicaciones psicológicas.

El título (del griego *mainas*, furiosas) alude a las sacerdotisas de Dionisos que asistían a orgías en su honor pintándose el cuerpo con sangre, vino y tinturas, y alcanzando un estado de frenesí harto famoso en las letras occidentales. La sala del teatro en que transcurre la acción sugiere lo irracional ya desde las primeras líneas del relato: como consecuencia de algún desequilibrio acústico, el lugar “tiene caprichos de mujer histérica” (p. 53). El “Maestro”, director de la orquesta, es un “viejo zorro” (otra vez el animal órfico) y ha ordenado el programa arbitrariamente y “contra todos los mandatos humanos y divinos” (p. 54) así como Orfeo apareció para renovar y oponerse al culto del dios establecido. El Maestro tiene sus “adictos” o adeptos como los tuvo el culto de los misterios. El público, que junto con la sala juega el rol de las Ménades, se llena de rojos violentos: las manos del doctor Epifanía están rojas como si hubiera aplastado una remolacha; por el calor los rostros aparecen “rubicundos”, “enrojeciendo”. “El calor, la humedad y la excitación habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos” (p. 61). Al final hay “una lumbre rojiza” (p. 68), uno de los personajes tiene “la cara cubierta de sangre” y una mujer “tenía sangre en el pañuelo”. Es en la “mujer vestida de rojo” en quien se concentra la energía descontrolada de los asistentes; reaparece en varias secuencias, avanza hacia el Maestro “con pasos lentos, hipnóticos” (p. 63), en estado de trance, como las Bacantes; dirige el ataque y con su partida concluye el relato. El “enorme zumbido de colmena” invita inevitablemente a evocar otra vez a Aristeo. El narrador-testigo visualiza a la audiencia “a lo entomólogo” y ve en las galerías altas, “una masa negra, como moscas en un tarro de dulce” (p. 59); en las tertulias parecían “bandadas de cuervos”. Lo animal-colectivo señala inequívocamente a la audiencia-enjambre o mana-

da (de "búfalos", p. 64). Eurídice está acaso evocada por la música pero su presencia, de todos modos, no es imprescindible pues el motivo central es el episodio de la muerte de Orfeo aquí objetivado en el ataque al Maestro y el cuerpo de la orquesta: "los músicos quedan en posesión de sus admiradores que los llevaban en todas direcciones" (p. 67). El hecho ha sido ya prefigurado cuando varios individuos, dirigidos por "la mujer de rojo", sujetan al director como si fueran a descuartizarlo (pp. 64 y 66), lo que ocurre de hecho cuando se compara al Maestro a "un matador que envaina su estoque en el toro" (según una de las versiones Orfeo antagonizó a las sacerdotisas del culto taurino). Se vuelve a aludir a ello cuando el narrador evoca a la multitud como "una manada de búfalos a la carrera" (p. 64). Dos veces se usa la imagen del bosque (pp. 64 y 69) en el que, en efecto, se llevaban a cabo los ritos dionisiacos. El ciego del bastón encuentra su correlato en *Las Bacantes* de Eurípides, en el ciego-vidente Tiresias el sabio que participa en las fiestas. Creo, por fin, que, dado el contexto órfico del cuento, el Maestro es figura del creador que se entrega por entero a su obra y muere por ella, el que para crear se autodestruye.

Aunque ya he señalado algunas razones del subtexto mitológico, cabe aquí añadir una más: el mito es la expresión externa de lo arquetípico. En efecto, "Las Ménades" tiene, como uno de sus posibles estratos de interpretación, un nivel junguiano en el que se hace evidente la antítesis masculino-femenino sobre la que se ha plasmado su estructura. Estos dos principios, fuerzas o funciones son, inconscientemente, generadores de conductas, es decir, determinan una buena parte de las actividades humanas. El hablante del relato, ese testigo sofisticado y despectivo que termina participando con la palabra, ha proyectado su dualismo a la sala de conciertos, intuyendo el carácter ceremonial y la razón de ser de la fiesta colectiva: "hacer circular la energía vital y sagrada"¹⁰. Ha exteriorizado su intuición con una imagen de lo que la fiesta evoca en el subconsciente, una orgía. "Toda fiesta conlleva la vocación orgiástica en su estructura", dice Eliade¹¹. La orgía es el nivel más elemental de la vida religiosa y representa una regresión a lo amorfo e indiferenciado¹². Lo que el narrador "ve" en el teatro constituye una buena ilustración de conflictos universales. La parte femenina de la psiquis, el elemento irracional, la inconciencia devoradora (que durante siglos ha sido representada en forma de bruja, de

¹⁰Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1968, p. 301.

¹¹*Ibid.*, p. 303.

¹²*Ibid.*, p. 352.

sacerdotisa o de monstruo hembra), se exterioriza en el relato en forma de muchedumbre, “la enorme hembra de la sala entregada” (p. 64) y especialmente de “la señora de rojo”. Esta es el epítome de las fuerzas desintegradoras de la psiquis, liberadas de todo control; es también la versión moderna de la Madre Terrible antropófaga (al salir “se pasaba la lengua por los labios que sonreían”, p. 70) ante cuyo altar ha sido sacrificado el Maestro-orquesta-*pharmakos*, víctima de la gran ceremonia sagrada¹³. La historia de Orfeo no es más que una versión, la más conocida quizá, en una larga serie de leyendas y mitos relacionados con la fertilidad, que incluían el desmembramiento de la víctima y su entierro en diferentes lugares con el fin de enriquecer la tierra¹⁴. Puede verse el desenlace, entonces, como el triunfo del inconsciente ante el que cae la conciencia y, sobre todo, la razón y el ego activo, éste representado por el héroe, por “el cuerpo masculino de la orquesta” (p. 64). En un sentido metafísico, el principio masculino y el femenino representan —dice Schuré en el capítulo dedicado a Orfeo¹⁵— dos teologías, dos cosmogonías, dos religiones y dos organizaciones sociales absolutamente opuestas”: los cultos solares y los cultos lunares. De un lado, leyes severas, sacerdotes disciplinados, templos en las alturas, luz. Del otro, tinieblas, ceremonias en los bosques, sacerdotisas furiosas, excitación, artes ocultas. El conflicto de “Las Ménades” es una manifestación colectiva y catártica, un reflejo actualizado de la confrontación de las fuerzas del inconsciente que acechan al creador y lo destruyen. De esta lucha, de este desgarramiento, nace (musical, verbal, cromática) la creación.

ORFEO Y EL ORFISMO EN *RAYUELA* Y EN “EL PERSEGUIDOR”

El mito de Orfeo aparece en *Rayuela*¹⁶ referido, como en “Las puertas del cielo” a los motivos del descenso infernal y de la búsqueda de la

¹³M.L. Von Frans, “The Process of Individuation”, en Carl G. Jung, *Man and his Symbols*, New York, Dell Publishing Inc., 1973, p. 186.

¹⁴James G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, New York, MacMillan Publishing Co., 1974, pp. 439-440.

¹⁵Edouard Schuré, op. cit.

¹⁶*Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963. Se cita por la edición de 1966. “El perseguidor” fue incluido en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Se cita por *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Col. Capítulo), 1967.

esposa perdida. En un párrafo fuertemente lírico y sensual (cap. 144) hay, además, una pasajera mención a los “himnos órficos”, que sugieren a la vez exaltación, cántico, magia, felicidad. La primera vez que se evoca el mito es en el episodio montevideano. Horacio, en busca de la Maga, va al Cerro cerca del que había vivido ella antes de ir a París. Aunque el Cerro es parte conspicua de la topografía de la zona y vale como signo de una época (infancia, adolescencia) en la vida de un personaje, creo que su poder evocador es aún más fuerte como imagen ascensional. Como la búsqueda hacia lo alto es inútil, Horacio descende hacia el puerto, llega al barco y baja al *camerone* sucio, oscuro, caliente, repugnante, nueva versión del Averno, pero es al salir de allí, en la cubierta, en el calor y la humedad de la noche, cuando “ve” a la Maga, que sale “de detrás de un ventilador” (p. 336). Horacio no la sigue porque sabe, como el narrador de la obra y como Hardoy en “Las puertas del cielo”, que se trata de la proyección de un deseo brotado del subconsciente. La experiencia se repite cuando proyecta la imagen de la Maga en Talita, en la escena del puerto (p. 337). La alusión al encuentro de los amantes mitológicos en el Hades es aún más directa en el episodio de la morgue. Horacio descende con Talita en el montacargas y se encuentra “en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar” (p. 372), de modo que Talita vuelve a convertirse en la Maga. Cuando Talita relata la escena a Traveler incluye otro episodio semejante: Horacio dice haber visto a la Maga “debajo del puente de la Avenida San Martín” (p. 377). Aunque no hay ninguna Eurídice que buscar en el episodio de la *clochard* (bajo otro puente), ésta es la más auténtica experiencia infernal de la novela y representa el punto más bajo en el voluntario descenso del protagonista. Cabe preguntarse a continuación si hay algún nexo entre estos descensos de Horacio y la gálica *saison en enfer*, experiencia central de la “visión órfica” de los admirables *voyants* novecentistas. Por su intransigencia en la exploración de lo desconocido podría pensarse que Horacio es uno de los héroes órficos de las letras hispanoamericanas. En efecto, en su querer abrir las puertas de lo invisible para penetrar en algo que va más allá de su propio entendimiento, en su búsqueda de la experiencia visionaria, en su acentuación del egocentrismo y de la individualidad, en su rechazo de la vida cotidiana y de la conducta “normal”, en su sacrificio de sí mismo y de todos, en su aceptación de todos los riesgos para llegar al fondo, al centro, al cielo, Horacio parece cumplir una versión colérica, resentida y frustrada del destino propuesto por Rimbaud. En verdad, no hay mucha distancia entre el deseo de Oliveira, “ser lúcido”, poseer un “tercer ojo”, y el de los románticos y simbolistas europeos, alcanzar, con drogas o sin ellas, un “extraordina-

ry state of consciousness”¹⁷. Corresponden también al orfismo del siglo pasado dos de los varios desenlaces propuestos para Horacio, el suicidio o la locura. Pero el protagonista de *Rayuela*, demasiado lo sabemos, no llega a acceder ni por la poesía ni por la música, a la revelación del misterio. No es un “vidente nocturno”, aunque nadie en la literatura hispanoamericana haya luchado más por serlo. Para ello le faltó el medio adecuado. Su instrumento no es el don de encantar (el *kēlēthmos* griego) sino la actividad crítica, no la lira sino el intelecto, no la magia (no la Maga, a la que abandona) sino la razón. Por eso Horacio no es el homérico cantor hipnotizante (*aiodos*) ni el héroe órfico del siglo pasado sino el héroe *manqué* del nuestro.

Por su música y por sus intuiciones de una eternidad transindividual y a pesar de su violencia y su amargura, se acerca más al orfismo Johnny Carter, especie de Orfeo furioso en el que apuntan ambigüamente rasgos de Prometeo y Sísifo y que alcanza, sin pretenderlo, una relativa grandeza. “A fuerza de agarrarse a lo humano y trepar desde allí a lo inefable, Johnny se empina hasta la grandeza. Es uno de los gigantes de la literatura de Cortázar”¹⁸. Sus iniciales, J.C., ya nos recuerdan que Orfeo había sido una prefiguración de Cristo. Como el Maestro de “Las Ménades”, Johnny es el creador por excelencia que muere por su música y del que todos toman algo. La máscara a que se alude en el epígrafe y que reclama Johnny al morir responde al poema de Dylan Thomas “O make me a mask” y puede indicar, como dice Saúl Sosnowski, que el protagonista, “tratando de reconciliarse con el hombre, quiso morir como tal”¹⁹. No es improbable, sin embargo que, solicitada precisamente en ese momento, la máscara evoque la que, como parte del rito funerario, los antiguos griegos colocaban sobre el rostro de sus guerreros. Tal interpretación haría posible confirmar para Johnny un destino semiheroico.

A fuerza de drogas y sobre todo de música, Johnny se hace a veces dueño de una mágica visión (“abrí la puerta con mi música”, p. 50) y alcanza una precaria forma de eternidad, de modo que después de la experiencia puede decir: “Por un rato no hubo más que siempre”

¹⁷Gwendolyn Bays, *The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1964, p. 7.

¹⁸Néstor García Canclini, *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968, p. 44.

¹⁹Saúl Sosnowski, “Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de ‘El perseguidor’, de Julio Cortázar”, en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, 1972, Las Américas, p. 444.

(p. 49). El narrador reconoce que Johnny tiene "su manera de ver" lo que los demás no ven. Tenaz explorador de lo desconocido, al músico le son por igual ajenos e indiferentes el ocultismo y la alquimia, la *Cábala* y el *Corpus Hermeticum*, Swedenborg y Fabre d'Olivet, pero no deja por eso de intuir las misteriosas analogías de la Naturaleza y el Espíritu. Si vive en el "desorden moral" (p. 20) y en "la promiscuidad más lamentable" (p. 45) es porque, como lo proponía Rimbaud, ha aceptado todos los riesgos, o quizá, porque gracias al poder sobrenatural de su música siente más que los demás mortales la nostalgia del absoluto. Bruno se pregunta "si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo" (p. 32) y le gustaría poder llamar a su música "metafísica" (p. 24). También afirma que "tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y las flautas" (p. 7), es decir, a los instrumentos de Orfeo y Dionisos respectivamente. Dedée asegura que la gente lo ha escuchado "enloquecida" (p. 16) y Art se refiere a la presencia de Dios en la sala de grabación cuando toca Johnny (pp. 19-20) que tiene el órfico don de hechizar por la melodía. Es decir, tanto en "El perseguidor" como en *Rayuela* hay además del correlato mitológico y asociado con él un acercamiento al orfismo del siglo XIX. Baudelaire (temprano objeto de la atención de Cortázar)²⁰, Novalis, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, han dejado su huella en el autor argentino. Los textos a que me he referido aquí (y no sólo éstos, por supuesto) podrían relacionarse con lo que Jung llama "literatura visionaria": "the artist attempts to see beyond everyday experience to communicate something surpassing his own complete understanding and opening doors to the unknown"²¹. Esto, siempre que se reconozcan dos tipos de visiones. Por una parte están las inspiradas en la tradición platónica y plotiniana; el resultado han sido las obras de Dante, Milton, Goethe y Blake. Por otra, aun antes de Freud y Jung la literatura ya había dado cuenta de las visiones del inconsciente en la obra de los poetas nocturnos, conocedores del hashish, el hermetismo y la palingenesis. A éstas se aproximan algunos protagonistas de Cortázar.

Para terminar. Es posible, creo, inferir que, de una época en que lo mitológico griego y lo mítico arquetípico se usan como subtexto para enriquecer o acompañar la lectura de algunos cuentos, el narrador pasa a una etapa más compleja en la que se cuestiona la naturaleza del

²⁰Véase Julio Cortázar, "François Porche: *Baudelaire. Historia de un alma*", *Sur*, Buenos Aires, Núm. 176 (junio 1949), pp. 70-74.

²¹G. Bays, op. cit., pp. 18-19.

creador entrevisto como una mezcla de *voyant* y víctima, profeta y rebelde. Más tarde, tanto el simbolismo franco-órfico como las alusiones mitológicas disminuyen notablemente. Me atrevo a deducir que, si en un primer momento el narrador recurrió a la imagen del Poeta por antonomasia fue porque en la figura arquetípica del creador reconoció, no sin satisfacción, una actitud "autística", "una visión de la vida a partir del puro yo"²², de un yo agresivo, violento y narcisista, entregado sólo a su obra, actitud que está en el trasfondo de la literatura moderna desde el siglo XVIII. Gradualmente, el narrador de los textos cortazarianos dejó de verse como centro de creación e inició un regreso al mundo, pero fue sólo para perderse en laberintos metafísicos. Aunque las etapas siguientes quedan al margen de este trabajo, recordaré todavía que al silencio de Dios (de "El perseguidor"), y después, al desmoronamiento (¿desmembramiento?) total del hablante en *62 Modelo para armar*, corresponde, más tarde, no un agresivo buscador de absoluto sino una conciencia comprometida que se hace solidaria del destino del hombre. El eje estructural de la visión de Cortázar ha pasado, como el de otras figuras literarias, de la estética a la ética, de la distancia al *concern*, de la superioridad irónica y erudita a la tolerancia y compasión por todo lo humano, pero esto queda ya fuera del contexto órfico.

²²Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 32.