

Poética del fuego en *Rayuela* de Julio Cortázar

Izara Batres¹ y Santiago Sevilla-Vallejo²

Resumen. En *Rayuela*, la obra capital de Cortázar, resulta sumamente importante el fuego como metáfora, pues se convierte en la expresión de diversos aspectos fundamentales para comprender la obra, desde la búsqueda que se propone el protagonista Horacio Oliveira, o el recorrido de un personaje esencial en el mensaje de la obra, como Morelli, hasta las propias bases de la teoría literaria de Cortázar, vinculadas a su vez con características que definen los principales rasgos del surrealismo, como la subversión, la relevancia de la poesía, la experimentación con el lenguaje o la reflexión sobre el tiempo, reflejadas también en los múltiples prismas de la ciudad en *Rayuela*.

Palabras clave: fuego, ciudad, búsqueda, poeta, *Rayuela*.

[en] Poetics of fire in *Rayuela* by Julio Cortázar

Abstract. In *Rayuela*, Cortázar's capital work, fire as a metaphor is extremely important, since it becomes the expression of various fundamental aspects to understand the work, from the search proposed by the protagonist Horacio Oliveira, or the journey of an essential character in the message of the work, like Morelli, to the very foundations of Cortázar's literary theory, linked in turn with characteristics that define the main features of surrealism, such as subversion, the relevance of poetry, experimentation with language or reflection on time, also reflected in the multiple city prisms in *Rayuela*.

Keywords: fire, city, search, poetist, *Rayuela*.

Sumario: 1. Introducción al valor del fuego en *Rayuela*. 2. La experimentación con el lenguaje. 3. El poeta que renace del fuego. 4. La relación entre el fuego y el tiempo. 5. A modo de conclusión (inevitablemente incompleta).

Cómo citar: Batres, I. y Sevilla-Vallejo, S. (2022) Poética del fuego en *Rayuela* de Julio Cortázar, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 171-177.

*Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer
por la rue de la Huchette.*

Julio Cortázar

1. Introducción al valor del fuego en *Rayuela*

No son pocos los escritores y poetas que, en sus obras, se han dejado embriagar por la fuerza metafórica del elemento ígneo, a menudo para expresar el anhelo inherente al hombre, de trascender el espacio y el tiempo y transmitir lo inefable, del mismo modo que el personaje de Horacio Oliveira busca incesantemente, en *Rayuela*, el acceso a esa nebulosa de supra-realidad a la que Cortázar otorga, entre otros nombres, la denominación lírica de “ovillo París” (Cortázar, 1996: 19). La simbología del fuego nos abre multitud de horizontes que a veces confluyen, desde su veneración por los pueblos de la antigüedad y su presencia en la religión, en la mitología, en la poesía mística o la literatura, hasta las diferentes espeleologías alegóricas del fuego: agente de destrucción, renovación y transformación (Heráclito), chispa divina (Eckhart) —ambos autores se dan cita en

¹ Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), España
Correo: izara.batres@unir.net

² Universidad de Salamanca, España.
Correo: santiagosevilla@usal.es

Rayuela-, motor de regeneración periódica (fuego ctónico de los aztecas), el fuego transgresor y purificador, el fuego como amor o pasión, el fuego-vida (Paracelso), pulsión hacia el abismo, llama de resurrección, liberación del condicionamiento humano (taoístas), conocimiento interior y destrucción de las envolturas (enseñanzas de Buda), ilustración del dualismo (Prometeo, Empédocles), o la idea alquímica del fuego como factor central de unificación y fijación (Bachelard, Psicoanálisis del fuego), etc.

Pero especialmente interesante para el tema que nos concierne, es destacar la concepción del fuego como imagen arquetipo de lo fenoménico en sí. Eliade lo define de la siguiente forma: “atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana” (Eliade, 1974: 20). Este trabajo indaga específicamente en este simbolismo para ahondar en el camino existencial que plantea la novela. En efecto, tal como ha observado Eliade, la mayoría de los ritos relacionados con el fuego son ritos “de pasaje”. Elevarse por encima de la circunstancia, entrever la constelación, trazar una línea de fuga para trascender nuestra condición espaciotemporal, es un firme anhelo que encontramos a menudo en las obras de Cortázar, especialmente desde el giro ontológico que se produce en su trayectoria literaria a partir de *El perseguidor*. Para Yurkievich, Cortázar pretende siempre llegar al culmen de la “porosidad fenoménica” (1984: 30), mostrando un claro “afán de apertura hacia zonas inexploradas” (1984: 30) que procede, por irrupciones intersticiales -en las que a menudo está implicado el elemento fantástico-, a investigar esa otra realidad que vislumbra. Se establece así lo que Sosnowski denomina “una dialéctica poemática” entre el poeta y la “supra-realidad” que “trata de manifestarse por medio de la sensibilidad del ser del poeta” (Sosnowski, 1973: 12) pues “ante una realidad que exige el abandono de actitudes empírico- racionales, solo cabe la actitud poética” (Sosnowski, 1973: 12).

Cortázar escribe *Rayuela* desde esta perspectiva y la define como “un libro metafísico de apertura hacia el misterio, una búsqueda de esencias, una negativa a la definición usual del hombre, una tentativa de salida” (Hernández, 1996: 733). La novela es además un intento doble de “dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada” y de “volar en pedazos el instrumento del que se vale la razón que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo para modificar los parámetros de la razón” (González, 1991: 770). En su Teoría del túnel, Cortázar plantea una búsqueda integral del sentido que “tiene las características propias del túnel, destruye para construir” (Cortázar, 1994: 66). El escritor argentino argumenta que “la etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral y como marcha hacia una reconquista instrumental” (Cortázar, 1994: 63), e interpreta la tarea del dadaísmo y el surrealismo, como una necesaria “ruptura de cuadros, un des-orden a proseguir con un re-ordenamiento” (Cortázar, 1994: 55) que se realiza en favor de un discurso poético al servicio de la búsqueda de autenticidad y de una profundidad no subordinada a las fórmulas convencionales, pues lo que se pretende es que esta nueva no-estructura, en permanente mutación, cambio, búsqueda, crecimiento, permeabilidad, permita la realización plena del ser. En este trabajo vamos a mencionar el uso que hace Cortázar de distintas vanguardias, como son el dadaísmo y el surrealismo, y del existencialismo como formas de acercarse a la experiencia primaria del ser humano, eliminando los formalismos que pueden ocultar esta experiencia.

2. La experimentación con el lenguaje

En el plano literario, esta ruptura en favor de la búsqueda incesante, impele a dejar atrás el canon establecido (el de la novela decimonónica) y sustituir lo estético por lo poético, es decir, abandonar la preocupación en las formas heredadas para poder ahondar en el sentido profundo de la experiencia que se cuenta. Así, *Rayuela* experimenta con el lenguaje para liberarse de las inercias creativas que impiden profundizar en la experiencia. “Habrá quien piense que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero” afirma Cortázar (cit. Harss, 1981: 300). En este sentido, Yurkievich observa en *Rayuela* una “contrarretórica” que permite “irrupciones desestructurantes” de discursos antagónico (Yurkievich, 1984: 104). Esa contrarretórica, esa desestructuración que provoca que haya que socavar unos cimientos ya inservibles por excesivamente artificiales, por poco permeables, es la misma que permite volver a construir después, hacia la verdad, hacia la esencia: “Así es como París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores

viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos” (Cortázar, 1996: 315)³.

Se puede resaltar que dos circunstancias confluyen en el período de escritura de *Rayuela*, la condensación de las experiencias de una década vivida en París (“*Rayuela* es un poco una síntesis de mis diez años de vida en París” (García, 1991: 707), señala Cortázar), y la necesidad de experimentación y de ruptura con los esquemas convencionales, que define la década de los sesenta. A esto se refiere Cortázar con su teoría del túnel, por la que la verdadera experiencia de la realidad debe liberarse de las convenciones y de las certezas para experimentar directamente. Por ello, podemos entender *Rayuela* como una novela túnel en la que está presente el aspecto transgresor del fuego como activo despertante y metáfora de la necesidad de ir al fondo de las cosas pues en *Rayuela*, París ofrece al iniciado un acceso invisible al centro a través de una senda poliédrica en la que debemos descubrir o leer el otro lado. Y sólo podremos leerlo si subvertimos las categorías, si interpretamos París desde la poesía, desde los campos magnéticos del surrealismo y la poesía pura. Para ello es necesario sumergirse en el incendio de París, hay que “incendiar” París, del mismo modo que el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso (Cortázar, 1996: 367). Y para realizar ese paso de la fórmula sistematizada y vacua, del plano superficial al de la esencia, Cortázar propugna la sustitución del novelista tradicional por el “poetista”, que se refiere a aquel que pugna pugnando por elevarse por encima del enunciado formal establecido” (Batres, 2013: 11). El poetista es, en definitiva, un perseguidor que muestra “un rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas”(Cortázar, 1996: 317) y que sólo acepta de sus semejantes “la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social”(Cortázar, 1996: 317), eligiendo siempre, desde el inconformismo, la vía del surrealismo y de la poesía. Dichos escritores se acercan más y más a la actitud surrealista a medida que progresan en su obra porque esta les ofrece la posibilidad de expresar sus impulsos sin la cortapisa de la forma que han de adquirir (Cortázar, 1996: 317). Por ello las normas asociadas al lenguaje no dominan al creador ni lo supeditan:

Si el surrealista escribe es porque confía en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada [...] Los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa”(Cortázar, 1996: 367).

Julio Cortázar emplea las técnicas surrealistas para acercar su texto a la autenticidad de la experiencia humana. En este sentido, el surrealismo le aporta un modo de escribir no limitado por el formalismo. Asimismo, se acerca al existencialismo que aporta el contenido a la indagación sobre la identidad humana (Sevilla-Vallejo, 2019) y tiene en común con el surrealismo “la decisión de llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad” (Cortázar, 1996: 107-108). Es decir, estas influencias que reconoce el autor sirven para la búsqueda del sentido de la experiencia humana más allá de las convenciones textuales. En este sentido, el poetista lleva a cabo la búsqueda de la suprarrealidad a través de la destrucción-construcción, reencontrándose con una inocencia que supone un reencuentro con la verdadera dimensión humana, y en su búsqueda rasgará -incendiará- toda máscara muerta:

Ardiendo así, sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina del fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable [...] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix. (Cortázar, 1996: 314-315)

3. El poetista que renace del fuego

Cortázar confiesa en una entrevista: “yo veo siempre a Horacio como un fénix” (Hernández, 1991:732). Los personajes de Horacio Oliveira, y Morelli, desempeñando el papel del poetista, realizan la labor del pájaro de fuego: llegar a la ceniza para después elevarse, destruir para construir, recuperar la legitimidad y la dignidad de las cosas y del ser y por supuesto que el lenguaje pueda ser usado como los “fósforos” y no como “un

³ En estas palabras, se puede observar cómo el autor argentino percibía París como un espacio donde el sujeto puede transfigurarse en una llama que “nos arde (como) un fuego inventado”, que alude insidiosamente a la necesidad de ruptura y de acceso.

fragmento decorativo”“(Cortázar, 1994:110). Morelli encarna, en Rayuela, esa figura del “escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética, pero persiste en sostener una literatura” (1994: 110) con el legítimo intento de provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) [...] la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones [...] Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo”(Cortázar, 1996: 325-326).

El poeta Morelli, pasa “de lo puro por anodino a lo puro por desmesura” y “se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir, la zona corriente de la aglomeración espiritual humana”“(Cortázar, 1996: 316). El autor presenta su pensamiento a través de Morelli. Este señala la pulsación de la necesidad de renacer, no hace otra cosa que señalarnos la necesidad de buscar el otro lado, persigue la revelación, el acceso a “un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo”, único verdadero “acceso al ser” solo alcanzable desandando “la historia de fuera y la de dentro”“(Cortázar, 1996: 295). Julio Cortázar se refirió a esto en su Teoría del túnel, por la que la relación que se da entre surrealismo y existencialismo permiten al ser humano acercarse a su experiencia profunda, es decir, determina una cosmovisión que permite al Hombre la aprehensión verdadera de la realidad. Esta labor tendrá su manifestación última en la renovación del lenguaje, medio de expresión y formulación de realidades, considerando que un lenguaje restringido, atado a la tradición occidental judeocristiana y a las formas del pensamiento racional grecolatino, supone, por extensión, la asunción de un mundo limitado (Aznar, 2013: 16).

Así, Morelli busca liberarse de estos límites. Para ello, realiza su batalla-juego contra el tiempo-laberinto en el terreno de su literatura, proponiendo, desde la teoría, la práctica de la teoría del túnel que Oliveira intenta perpetrar con su actitud; en este sentido”(Cortázar, 1996: 451), Morelli, símbolo del acceso a una apertura metafísica, hace las veces de “llave” (Cortázar, 1996: 36) en la ficción, pero también es la casilla de entrada a la novela, puesto que nos ofrece las claves para entender la propuesta-túnel de Rayuela. El centro desde el cual ha de comenzar a excavar ese túnel es la ciudad-cosmos París, concebida, desde la perspectiva surrealista, como una ciudad “no solamente presente, sino consagrada a las demoliciones y a las novedades y orientada, sin cesar, al futuro” (Bancquart, 1972: 103), es decir, se trata de un espacio que se construye y se destruye cíclicamente y que, por tanto, sería el símbolo de la continua regeneración. París es el centro sagrado que posibilita la paradójica síntesis de eón y cronos, tiempo profano y sagrado, el consciente y el inconsciente, la razón y la intuición, la cordura y la locura. París se presenta como centro de occidente y adquiere en el texto el sentido de la ciudad incendio, el centro ígneo en el que comienzan a arder las desvencijadas fórmulas vacías de una cultura que ha perdido su sentido. Por ello, en esta ciudad se pueden realizar los deseos del poeta. El fuego excava su túnel en la obra y en el espíritu de los hombres, origen de un reordenamiento perseguido por el surrealismo:

al partir he prendido fuego a una mecha de cabellos que es la mecha de una bomba y la mecha de cabellos excava un túnel bajo París Si solamente mi tren penetrara por ese túnel (Breton, 1978:83)

Ese tren nos traslada al reclamo desintegrador e iluminador de Morelli:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que, ahí pegado a mi cara, entrelazado con mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es (Cortázar, 1996: 295).

De este modo, el poeta experimenta “brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso” (Cortázar, 1996: 29), también concebido por Cortázar como el “edén”, que será el lugar donde se vive la plenitud de la experiencia (Sevilla-Vallejo, 2021) “reino milenar, “un otro mundo” (Cortázar, 1996: 295), conocido con los nombres de Ygdrasil, kibutz, centro del mandala, etc., (Sevilla-Vallejo, 2019) porque la sospecha de que algo no funciona en el engranaje de una realidad que no se ajusta a la respiración, hace que añoremos lo que jamás sucedió: “Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña”(Cortázar, 1996: 312). El acceso a ese paraíso se puede generar en este mundo si uno se atreve a cavar el túnel, si escucha la voz del fuego que ha de convulsionar la realidad -la belleza será convulsiva o no será- y se da cuenta de que “Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix”(Cortázar, 1996: 26). El lugar edénico, realidad poética, epicentro de la antropofanía, es el lugar en el que se cumplirá el encuentro “del hombre con el hombre” (Blázquez, 1983), una vez superadas las etapas incompletas. No nos curaremos del fuego sordo mientras sea necesario clamar “no

puede ser que estemos aquí para no poder ser” (Cortázar, 1996: 71), mientras el hombre tenga que empequeñecerse para encajar en el mundo y no al revés, mientras la oposición entre la percepción racional y la intuición pura siga vigente. Y es el poeta, recuerda Cortázar, quien ha de encargarse de abrir el intersticio contra “esa sospechosa carencia de excepciones” (Cortázar, 1996: 141), en una apuesta por la patafísica o lo insólito que plantea excepciones a la física habitual. La patafísica ofrece el intersticio que se abre a la imaginación:

el poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios [...] Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste (Hars, 1981: 297).

De este modo, el poeta mantiene la llama de acercarse a la experiencia humana en su naturaleza única, que no puede ser llevada al plano objetivo de la ciencia. Por ello, se presenta el mito del paraíso perdido, arquetipo secular, alude a una desazón provocada por la falta de sintonía con una realidad a menudo deshumanizada que no permite la realización vital plena del ser, es decir, que impide la experiencia plena de participación en la creación propia de lo sagrado. Esta búsqueda de sentido, en permanente desazón:

Constituye el centro ardiente de toda criatura verbal; anida en el seno de la palabra válida, la que conecta con el centro ígneo, la que devuelve al origen engendrador, a la plenitud concordante del principio (Hars, 1981: 297).

4. La relación entre el fuego y el tiempo

El fuego representa el elemento que lleva al estado de autenticidad buscado por la novela de Cortázar y presente en la mitología en un sentido antropológico. Para Mircea Eliade, el “retorno simbólico al instante atemporal de la plenitud primordial” (1973: 79), reflejado en los rituales de repetición de la cosmogonía de diversas culturas arcaicas, responde, en realidad, a “un esfuerzo desesperado por no perder el contacto con el ser” (1973: 88). Rayuela persigue la búsqueda de lo atemporal como aquello donde la experiencia se vuelve auténtica al liberarse de las influencias particulares del momento. En este sentido, el tiempo es percibido como cíclico porque esta búsqueda es una vuelta constante a este ideal. Oliveira no puede sustraerse al paso del tiempo, pero busca la simultaneidad de los tiempo, como ocurre en la teoría de Heráclito, donde “existe una unidad de opuestos diacrónica y sincrónica y un proceso cíclico de transformación de los elementos en sus contrarios cuyo símbolo [...] es el fuego” (Batres, 2013: 178). Oliveira trata de conseguir este encuentro a través de sus propias reflexiones: “¿Y el Tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto”(Cortázar, 1996:39). Es relevante observar la coincidencia entre el pensamiento de Heráclito y el de Oliveira –mencionado en distintas ocasiones en Rayuela (Cortázar, 1996: 36)–, para quien todo nace del fuego y todo vuelve a él –recordemos el “todo cambia y nada permanece” del panta rei) o la creencia en la periódica regeneración del mundo a través del fuego (ekpyrosis) –, pues “el fuego todo lo cambia y por todo se cambia” (Gallero y López, 2009: 55). El incendio, según los estudios de Jean Brun sobre la filosofía heracliteana, es “plenitud y realización” puesto que irrumpe en el mundo de “carencia” organizado por el hombre y desemboca en una nueva génesis. Para Heráclito, en el incendio convergen todas las cosas para después volverse a dispersar, dándose, al mismo tiempo, movimiento y reposo, lucha y paz, lo múltiple y lo uno. “Muerte y génesis se tocan” (Brun, 1990: 71).

Como vemos, el fuego es concebido como fusión de opuestos, referencia a la unidad primigenia, pues todo surge, mediante un proceso ascendente o descendente, del fuego (Gallero y López, 2009: 98). En el relato de Cortázar “Todos los fuegos el fuego”, el elemento ígneo hace las veces de transición y unión de los dos espacio-tiempos, haciéndose patente, al igual que en Rayuela, el desafío de descifrar el código invisible: los números dictados sin cesar por la operadora, durante la conversación telefónica, aluden a la imposibilidad de leer la figura a pesar de su proximidad; el gato funciona como apelación a ese espacio que intuimos y no vemos. Rayuela tiene una fuerte influencia de distintas tradiciones orientales. Una de ellas se refiere al pensamiento indio. Teniendo en cuenta que “todo vuelve a entrar en crisis” al final de cada ciclo (Cortázar, 1996: 39), y que el deseo es “una trampa”, Oliveira se plantea si es posible despertar a través del fuego, trascender lo fenoménico –recordemos que, desde la perspectiva del pensamiento indio, el hombre, en su experiencia inmediata, “está constituido por parejas de contrarios”(Cortázar, 1996: 39). La superación de esas oposiciones, como explica Eliade, fuerza al hombre a “salir de su situación inmediata y personal y elevarse a una perspectiva transubjetiva, es decir, llegar al conocimiento metafísico”. Esa existencia simultánea en el tiempo y en la eternidad a través de la superación de contrarios es “el leitmotiv de la espiritualidad india”, ya que, a través de la reflexión y la contemplación (como enseña el vedanta) o mediante técnicas psicofisiológicas y meditación (yoga), la

trascendencia de los contrarios abre el acceso al estado del jivanmukti, el “liberado en vida” que “pese a vivir en el mundo, no está condicionado por las estructuras del mundo (Batres, 2013: 182).

En este sentido, el pensamiento indio sirve como modelo de liberación de los condicionantes de la propia vida. Así se expresa en el vedanta, que señala que “la existencia en el tiempo, ontológicamente, es una inexistencia, una irrealidad” (Eliade, 1974 :74), ya que, desde la perspectiva del ciclo sin fin de las creaciones y las destrucciones, el mundo histórico de las civilizaciones es ilusorio y dura tan sólo un instante en el espacio de los ritmos cósmicos—, apela a una existencia real, fuera de la ilusión del tiempo: *il faut tenter de vivre*. Encontramos un ejemplo en el personaje de Berthe Trépat, quien ofrece una clave cuando afirma: “el fuego es amigo de los artistas”(Cortázar, 1996: 101). El concepto del arte como acceso está presente en *Rayuela*, sobre todo al vincular el jazz con el latido ígneo, con el trance poético, esa quemadura central “permite recuperar vestigios del reino olvidado. El jazz proporciona a Oliveira/Cortázar súbitos pero esporádicos accesos a lo axial”, es decir, recuperar el verdadero nombre de las cosas, su esencia (Yurkievich, 1984: 667). El jazz, al igual que la ciudad de París e imbricado con ella, representa el acceso a una dimensión diferente, revelada solo desde la transfiguración poética. No es casual, por lo tanto, que el fuego sin color corra por la rue de Huchette, pues en esta calle del barrio latino existe una gran concentración de bares de jazz. Es una “entrada doblemente surrealista, tanto por su carácter de pasaje como por la presencia musical” (Hoyos, 2007: 97). Recordemos, simplemente, que, para Cortázar, el jazz equivale a la empresa surrealista de la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz (González, 1991: 12).

5. A modo de conclusión (inevitablemente incompleta)

En este trabajo se ha profundizado en el valor esencial que tiene el fuego para exponer una búsqueda vital tanto en *Rayuela* como en comentarios del propio Julio Cortázar. Es un tema que desborda la brevedad de este estudio. Sin embargo, se va condensar lo expuesto y sus implicaciones. El incendio sólo es posible desde un estado de escritura automática; desde el trance surrealista en el que aflora la imaginería del subconsciente, desde la mirada del poeta: “¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano”(Cortázar, 2007: 56), señala Cortázar. Desde esa mirada “incendiada” todas las categorías quedan abolidas y sólo cabe el anhelo ardiente de acceso a una dimensión más verdadera, más auténtica del ser. En trabajos anteriores, hemos analizado cómo el amor representa para Oliveira la forma superior de ese anhelo y liberación, pese a que tenga muchas dificultades personales para alcanzarlo (Sevilla-Vallejo, 2019). Para terminar, vamos a relacionar este motivo de la obra con los conceptos vistos en este artículo. El amor que puede ser una llave morelliana si llegamos a entender su esencia de “ceremonia ontologizante, dadora de ser” (Cortázar, 1996: 90), y su potencia regeneradora: ...todo hay que inventarlo otra vez [...] todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora [...]el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por labio, sombra por sombra(Cortázar, 1996: 90). A través del amor, tiene lugar el acto poético de renombrar las cosas, pues tal acto es el lugar de la poesía (Filer, 1970: 53). Solo desde la poesía hallaremos las correspondencias ocultas, desde un fuego que destruye para hacer visible la luz, descomponiendo el mundo físico, el código establecido, transfigurando la ciudad en “un amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo” (Cortázar, 1996: 39).

La ciudad es un espacio dinámico, un laberinto cuyo recorrido iniciático, necesariamente adquiere la “condición ritual de nacimiento-muerte-nacimiento” (Hoyos Gómez, 2007: 104). En la obra de Julio Cortázar, París funciona como el espacio propicio para la unión entre las anécdotas que le ocurren a Oliveira como sucesos diacrónicos y su búsqueda de una simultaneidad sincrónica en la que dar con la experiencia más auténtica o la actitud central, que analizamos en detalle con anterioridad (Sevilla-Vallejo). Así, París “exige su constante construcción y desarrollo como espacio interior”(Hoyos Gómez, 2007: 104), desde un centro ígneo en el que es posible observar cómo “los ciclos se fusionan y se responden vertiginosamente” (Cortázar, 1999: 83). Se puede, entonces, “seguir andando y desandando, anulando el prejuicio de las leyes físicas, entendiendo y entendiéndose desde una visión y un lenguaje que nada tienen que ver con la historia y la circunstancia. Como si todo fuera alcanzado desde un progresivo retorno” (D'Amico, 1968: 46), porque París, desde la mirada surrealista es “un inmenso devenir” poblado de “ritos destinados a suscitar las fuerzas psíquicas (Bancquart, 1972: 189-190). Entender ese tiempo mítico de la ciudad, entrar en él a través de un “coeficiente tal de amor” que instala en el plano de una “surrealidad” (Cortázar, 1996: 119), nos proporciona la clave para el acceso: “reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz” (Cortázar, 1996: 36). París,

concebida como *Amour fou*, como Nadja o Maga, como inmenso mar (en *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon), desdoble del escritor, de su deseo, de sus fantasmas, proyección de su idea del amor, responde a la utopía del hombre nuevo: la cultura que nace de cero, a partir del incendio, la ciudad nueva que emerge de las cenizas para *changer la vie*. Este cambio que devuelva a la experiencia humana a su valor virginal, que experimenta plenamente con el pensamiento y la emoción al mismo tiempo, sin la contaminación que da la experiencia es el propósito de *Rayuela*. Esta concepción abre a muchos temas que, si bien hemos tratado en estudios anteriores (Batres, 2013, Sevilla-Vallejo, 2019, Sevilla-Vallejo, 2021), todavía necesitan más investigación. Uno de elementos más centrales de la obra es la posibilidad de encuentro entre Horacio y la Maga, que representa una conciliación a varios niveles –racionalidad e irracionalidad, pensamiento occidental y oriental, la ciudad y el paseante, el laberinto y el iniciado, el tiempo y el perseguidor–, sugiere la necesidad de comprender el código París-Maga-mandala desde la ígnea excentración surrealista descubridora de un nuevo centro en el que se unen todos los puntos, los polos dialécticos, los lenguajes, los signos, logos y mitos, cordura y locura, consciente e inconsciente, etc., para penetrar en el tiempo y vencerlo, generando esa otra figura, la otra dimensión que se oculta tras la realidad.

Referencias bibliográficas

- Aznar Pérez, Mario (2013), “Cuento y poetismo en Julio Cortázar: la vida en el texto o una poética de la existencia”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 11, 16-34.
- Bancquart, Marie-Claire (1972). *Paris des surrealistes*, Paris: Éditions Seghers.
- Batres Cuevas, Izara (2013). Cortázar y París: hacia una poética explícita de su narrativa: "último round". Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Blázquez, Adelaida (1983). Programa *Esbozos* (Radio Francia Internacional). Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*. Agosto de 1983, emitida en febrero de 1984. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AtOCQI9lw_c
- Breton, André (1978). “El penacho”, en *Poemas I*. Madrid: Visor.
- Brun, Jean (1990). *Heráclito o El filósofo del eterno retorno*. Madrid: Edaf.
- Cortázar, Julio (1994). “Teoría del túnel”, en *Obra crítica / I*. Madrid: Alfaguara.
- , ---- (1996). *Rayuela*. Edc. crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Argentina: Colección Archivos, Allca XX.
- , ---- (1999). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- , ---- (2007). “Morelliana siempre”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XX, págs. 181-184.
- D'Amico, Alicia (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eliade, Mircea (1973). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- , ----- (1974). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Filer, Malva (1970). *Los mundos de Julio Cortázar*. Nueva York: Las Américas publishing company.
- Gallero, José Luis y Carlos Eugenio López (eds.). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Madrid: Árdora.
- García Flores, M. (1991), “Siete respuestas de Julio Cortázar (1967)”, en *Rayuela*. Edc. crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Argentina: Colección Archivos, Allca XX.
- González Bermejo, Ernesto (1991), “La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre”, en *Rayuela*. Edc. crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Argentina: Colección Archivos, Allca XX.
- Harss, Luis (1981), “Cortázar o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, A. M. (1991), “Conversaciones con Julio Cortázar”, en *Rayuela*. Edc. crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Argentina: Colección Archivos, Allca XX.
- Hoyos Gómez, Camilo (2007), “Cortázar y París: un acercamiento al espacio interior”, *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Haasm*, nº 1, págs. 95-107
- Sevilla-Vallejo, Santiago (2019), “¿Sabría algún día quién es Horacio Oliveira?”, *Barcarola. Revista de creación literaria* 92-93, Dossier Julio Cortázar, págs. 171-176.
- , ----- (2021), “Hacia una identidad trascendente. Análisis psicocrítico frommiano de *Rayuela* de Julio Cortázar”, *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*.
- Sosnowski, Saúl (1973). *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé.
- Yurkievich, Saúl (1984). *A través de la trama*. Barcelona: Muchnik Editores.