

Julio Cortázar y la *katábasis*: el sustrato clásico del capítulo 36 de *Rayuela*

Julio Cortázar and *katábasis*: Classic Substrate in *Rayuela*'s Chapter 36

David GARCÍA PÉREZ

<https://orcid.org/0000-0001-5312-2544>

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas,

Centro de Estudios Clásicos, México

hyperion0z@yahoo.com

RESUMEN: La obra narrativa de Julio Cortázar (1914-1984) está cruzada por la búsqueda de nuevas formas de trazar historias, alejadas de la estructura tradicional del relato que, sin embargo, presenta ecos de la antigua oralidad de la épica y, sobre todo, por temas y motivos de factura clásica, en especial de referencias de toda índole a Grecia antigua. En este sentido, el capítulo 36 de *Rayuela*, su más célebre novela, describe una *katábasis*, en cuya secuencia el novelista coloca diversas alusiones mitológicas, religiosas y filosóficas que indican palmariamente su inserción en la Tradición clásica. El objetivo del artículo es analizar dichas referencias y explicar su sentido en el marco de la *katábasis* como medio de entender, en ese sentido, la rayuela misma como un viaje al inframundo.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, *katábasis*, mitología griega, *Rayuela*, Tradición clásica

ABSTRACT: The narrative work of Julio Cortázar (1914-1984) is crossed by the search for new ways of narrating, far from the traditional structure of the story that, however, presents echoes of the ancient orality of the epic and, above all, by themes and classically crafted motifs, especially references of all kinds to ancient Greece. In this sense, chapter 36 of *Rayuela*, his most famous novel, describes a *katábasis*, in whose sequence the novelist places various mythological, religious and philosophical allusions that clearly indicate his insertion into the Classical Tradition. The objective of the article is to analyze these references and explain their meaning within the framework of *katábasis* as a means of understanding, in that sense, 'rayuela' itself as a journey to the underworld.

KEYWORDS: Cortázar, *katábasis*, Greek Myth, *Rayuela*, Classical Tradition

RECIBIDO: 01/10/2023 • ACEPTADO: 08/04/2024 • VERSIÓN FINAL: 27/06/2024

¿Encontraría a Penélope? Y antes de ella y si la encontró, ¿habría hallado a Calipso y antes a Circe? Y en el interludio ¿qué escuchó en la isla de las Sirenas? Del lado de acá Oliveira, del lado de allá, Odiseo: a la mitad del camino un Boutes arrojándose al mar para morir abrazado por las olas y con el canto de las Sirenas. Como los especialistas y los lectores ávidos de Cortázar lo saben, *Rayuela* (1963) fue etiquetada como una especie de antinovela o contranovela para señalar la separación de la escritura de la novela tradicional en cuanto a su estructura. En todo caso, fue un novedoso ejercicio narrativo en el marco efervescente de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx. Y también como es sabido, Cortázar explicó a sus lectores en el “Tablero de dirección” rutas posibles mediante las cuales se debe jugar la rayuela,¹ es decir, claves y reglas para leer la novela. Sin embargo, colocar las reglas del juego es una manera de indicar las variables del resultado de la lectura. Las indicaciones son básicas cuando se trata de establecer cómo se deben de conducir los jugadores-lectores. Esto constriñe la lectura, pues el juego para que resulte adecuado requiere de principios básicos, y lo más probable es que Cortázar también estuviera jugando al poner tales reglas. La rayuela sigue cada uno de sus estancos y se debe respetar también cuando uno de ellos se encuentra ocupado y, entonces, el lector que juega debe saltar: salto adelante y vuelta atrás y vuelta adelante. Los capítulos de *Rayuela* construyen diversas formas de llevar el proceso del juego. Si se piensa en un lector acostumbrado a la lectura lineal del relato y a las teorías sobre el arte de narrar y sus acercamientos estéticos tradicionales, esto es, el resultado de los relatos que se escriben teniendo en cuenta algunos mecanismos de la oralidad, entonces la colisión con una novela fragmentada que, siguiendo las reglas del juego dispuestas por el mismo Cortázar, resulta una lectura cuya fragmentación debía tenerse presente para no perderse. También para muchos críticos, *Rayuela* es muestra de los afanes de la vanguardia, del surrealismo en especial, de esa manera de ver la realidad con una óptica desmarcada de la tradición estética y fragmentada, para dar otra arista de las situaciones narradas.² El tal surrealismo no es otra cosa más que la mirada oblicua del artista sobre la realidad y su manera de proyectarla, procedimiento que ha existido desde siempre sin ese nombre o con otros adjetivos: la novedad es su teoría, el interés genuino o no por resultar original sin revisar, quizá la más de las

¹ Cortázar 2019, pp. 3-4. Además de la estructura lúdica explicada por el mismo novelista, *Rayuela*, según Babín 1968, pp. 526-528, es producto de una anarquía simpática con monólogos contruidos con ideas en fuga y delirantes, el automatismo inconsciente lleva al narrador de un lado a otro a través de personajes de la más diversa condición.

² Cf. Castro-Klarén 1975, p. 218 *passim*.

veces, las páginas del pasado.³ Por el contrario, Cortázar puede ser tan vanguardista como lo habría sido un poeta épico arcaico.

En efecto, *Rayuela* es una puesta en práctica del profundo conocimiento de Cortázar en torno a la cultura clásica griega. Retórica, poética y estética de aquel mundo tan lejano y tan presente a la vez, le fueron plenamente familiares al escritor argentino,⁴ pero, sobre todo, fue un gran lector de los mitos, de su savia y de su intención didáctica que transformó en una mitopoiesis lúdica. Grecia y Roma fueron un horizonte que Cortázar recreó en tema y estructura en sintonía con los afanes de un escritor moderno, concebido del principio al fin como un hombre de letras en búsqueda de la innovación narrativa que sólo es posible con las bases cimentadas en la Tradición clásica.⁵ En este sentido, Cortázar es alumno de los antiguos griegos en *Rayuela* y en otras narraciones memorables.⁶

Pues bien, el capítulo 36 de *Rayuela* presenta la singularidad del pensamiento mítico griego en torno a la *katábasis*. No se trata de una fotografía de este ritual tomado de la antigüedad griega, sino de una relectura cortazariana, producto de las relaciones entrecruzadas a lo largo de la tradición literaria de la *katábasis*.⁷ En este caso, la noción del juego como premisa creativa y de lectura lúdica atraviesa todo tópico que aparece en *Rayuela*. Como en *Los Premios*, donde el viaje se torna juego inverosímil en el que la popa del barco es la meta a la que llegan los personajes navegando en su interior, *Rayuela* supone una bajada al infierno —y su regreso— en la que, de igual manera, cada estación implica un acercarse al sí mismo y, recíprocamente, un alejarse del otro. Entre Oliveira y la Maga, *katabantes* en el capítulo 36, sucede lo que Monterroso desentrañó como misterio último de la *Odisea*: ¿Penélope teje para que Odiseo se marche a la mar, o bien Odiseo anda navegando para que Penélope no cese de tejer?⁸ Se trata, pues, de una *katábasis* en la que el personaje no busca devolver a la Maga hacia ningún lado. Si la estructura de *Rayuela* sugiere un aparente infinito en el tejido de

³ Babín 1968, p. 530. El juicio de esta estudiosa nos parece acertado y lapidario: “Se me ocurre pensar, sin embargo, que la novedad de lo novelesco en *Rayuela*, por ejemplo, dejará de serlo muy pronto, y le sucederá lo mismo que al arte abstracto, tan combatido hace pocos años, y ahora tan aceptado y corriente que ha entrado a los museos sin novedad alguna”.

⁴ González de Tobia 1998, p. 86: “En el plano crítico se pone en evidencia su preocupación por la *poética* en el más estricto sentido de la *téchne poietiké* de los griegos. Conoció perfectamente las instancias de la hermenéutica literaria desde Aristóteles hasta sus contemporáneos y escribió numerosos ensayos al respecto”.

⁵ Sosnowski 1973, *passim*. Se trata, sin embargo, de un estudio que no acude directamente a las fuentes clásicas.

⁶ Las alusiones al mundo griego en Cortázar requieren de una investigación profunda aun por escribirse. A manera de ejemplo, cf. González de Tobia 1998, pp. 90-101; Ramírez Pedraza 2013; García Pérez 2016.

⁷ Cf. García Jurado 2016.

⁸ Monterroso 1997, p. 23.

los relatos que la componen, entonces la *katábasis* es mera potencia porque realmente su límite son las posibilidades de la narración misma.⁹

En el contexto de la antigüedad griega, la *katábasis* describe la bajada al inframundo, el espacio donde moran los muertos, por un individuo que se encuentra vivo. Para aclarar: arribar al Hades es un proceso natural en el imaginario de los griegos antiguos, pues significa el final de la vida. Una vez acabada la existencia, el camino hacia el mundo de los muertos supone un ritual que conecta ambos espacios en el tránsito que emprende el difunto. Lo que debe llamar la atención es el registro de casos en los que el descenso es hecho por un humano o, incluso, por una deidad que no han muerto. Y si se regresa con vida de ese lugar, entonces el ser humano es un héroe, porque se considera que ha hecho una aportación cultural a su pueblo por la posible revelación de los misterios que implica el viaje al más allá, como es el caso de Odiseo, quien buscando el modo de regresar a su entrañable Ítaca bajó al Hades con las indicaciones de Circe. Esta diosa le revela paso a paso a Odiseo lo que debe realizar para ir al encuentro con Tiresias en el inframundo.¹⁰ Otros casos menos afortunados como los de Orfeo y de Sísifo,¹¹ quienes no regresaron del inframundo como hubiesen deseado, junto con el de Odiseo son la base de una estructura literaria, originalmente religiosa, que ha tenido profundo eco en el imaginario de Occidente en torno a la *katábasis*.¹²

Así pues, *Rayuela* por completo es un relato que puesto en el juego que implica su naturaleza es una *katábasis* sin principio ni fin, ni temática, ni estructuralmente. La voz de Oliveira es la de un narrador moderno, una especie de intelectual *snob*, que en su contexto emula a la épica arcaica, aparentemente ya caduca, pero que responde a la integración de los fragmentos del relato. Guardadas las distancias, el narrador de *Rayuela* se asemeja a un rapsoda en el sentido lato del término: alguien que hilvana cantos. No es gratuito que la segunda voz en concierto sea la de Traveler, amigo de Oliveira, y que éste haga alusiones al retroceso, al viaje hacia el pasado como una manera terapéutica, tan cercana al psicoanálisis, cuyos hitos son muy comunes en cuanto a la interpretación de los mitos griegos. En la estructura dispuesta por el narrador existe la unidad que se fragmenta al verter el re-

⁹ Dice Cortázar (2019, p. 3) en el “Tablero de dirección”: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”. La lectura se torna, entonces, infinita, tantas como el lector elija. Cf. López Bončina 2022.

¹⁰ Hom., *Od.*, X, 504-545, ed. 2017. Específicamente se alude en esta parte a las indicaciones de Circe para poder bajar al inframundo; el canto XI es propiamente la *Nekya* y ahí se narra la estancia de Odiseo en el Hades donde encuentra a Tiresias, quien le refiere que aún habría de continuar vagando antes de llegar a Ítaca.

¹¹ Para Orfeo, cf. Bernabé Pajares 2003; en cuanto a Sísifo, cf. Apollod., I, 9, 3, ed. 1985; Hyg., *F.*, 201, ed. 2002; Ov., *Met.*, IV, 460 ss., ed. 1988.

¹² González de Tobia 1998, p. 102.

lato como juego, como piezas de un rompecabezas nunca acabado de armar y como rememoración constante de la *katábasis* como búsqueda del sujeto. Para una mayor claridad y guía del lector Oliveira define la *katábasis* en la rayuela:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo.¹³

Para subir al cielo primero hay que bajar al infierno: Odiseo fue maestro de Dante, y un sinnúmero de *katabantes* en la literatura occidental reprodujeron el modelo hasta llegar a Horacio Oliveira *et caetera*. El viaje de este personaje es la suma de los intentos por hallar una senda de ida y de vuelta al inframundo, pero la estructura de *Rayuela* deviene en laberinto, a pesar de su representación geométrica y de las instrucciones establecidas por Cortázar. Por ello se subraya la subida y la bajada, el arriba y el abajo, como en la antigua cosmogonía órfica.¹⁴ Una vez establecidos esos puntos de referencia, el abajo y el arriba, el sujeto debe pasar por la tierra, pues es el punto de referencia obligado que determina el lugar del infierno y del cielo. Hay que tener en cuenta que la *katábasis* en el pensamiento antiguo no refiere específicamente el inframundo, sino al viaje en sí mismo, de manera que, al trasponer esta imagen con la situación de Oliveira, se puede decir que él no ha salido ni saldrá de tal espacio, pues su viaje a la parte baja del puente donde se encuentra con Emmanuèle, la vagabunda que vincula las zonas sagradas del espacio, por más inmundas que éstas sean —ella es la Gran Madre, acaso la evolución de Gea y Astarté—,¹⁵ indica una paralización paradójica en virtud del constante ir y venir por París. El motivo del viaje es la búsqueda de la Maga, quien no se encuentra en el Club de la Serpiente, pues éste ya ha desaparecido,¹⁶

¹³ Cortázar 2019, p. 276. La descripción que hace Oliveira recuerda la mecánica de las instrucciones en varios de los cuentos de Cortázar recogidos en *Historias de Cronopios y de Famas*, libro publicado en 1962, un año antes de que apareciera *Rayuela*.

¹⁴ Muy comúnmente se asocia a Orfeo sólo con la *katábasis*, pero la cosmogonía ocupa un lugar primordial en el imaginario órfico. La *katábasis* sería una parte de todo un proceso que inicia en la explicación del origen del cosmos. Cf. Bernabé Pajares 2003, pp. 279-289; Obbink 2012, pp. 325-354.

¹⁵ Cortázar 2019, p. 270. En la cosmogonía griega, Gea es la Diosa Madre, elemento primordial con el que da principio el cosmos y el resto de las divinidades esenciales. Astarté, en el antiguo pensamiento religioso de los sirios, es una asimilación de Inanna, diosa mesopotámica. De igual manera, en esta deidad la naturaleza y la fertilidad son componentes principales de su definición divina.

¹⁶ Cortázar 2019, p. 275.

de manera que la geografía que marca la utopía conduce a Oliveira al inframundo. En el camino, habría de comprender que no llegaría nunca al cielo, porque, cuando alguien ha arribado a él, se pierde de golpe la infancia y viene la caída. Jugar a la rayuela significó en la infancia de Oliveira la posibilidad de ascender, pero para llegar a ello había que hacer el viaje al infierno y, al no haber un Virgilio mistagogo para él, se pierde en las navegaciones de un viaje sin retorno. La geografía, en efecto, se torna caóticamente estructurada en la cabeza de Oliveira, de manera que, además del laberinto de las calles de París, hay un trastorno en el que de pronto convergen Buenos Aires y la mítica Grecia, y todas las ciudades y barrios se agolpan en el símbolo del juego, la rayuela que es el subir y bajar como mera ilusión porque su trazo yace en el suelo de cualquier ciudad.

Al inicio de esta reproducción de una *katábasis*,¹⁷ Oliveira dice “Pero no hay que olvidarse de Orfeo”,¹⁸ preludeo del descenso en busca de nada, aunque el pretexto sea ir tras la Maga y quiera huir de sí mismo. En lugar de rescatar a su Eurídice, acaso a la Maga, Oliveira sale de la parte baja del puente a punta de golpes de la policía junto con Emmanuèle, ebrios los dos y habiéndose solazado de una Afrodita decadente; si se traspone el mito de Orfeo, pleno de las características de un ritual escatológico *in illo tempore*, la escena resulta obscenamente jocosa. Los cantos de los personajes, borrachos sin la voluntad dionisiaca y sin alcanzar ya no el cielo, sino una minúscula *oribasía*, lo único que atraen es a la policía que los golpea y los lleva detenidos por alterar el orden. Bajar al puente y subir al vehículo de la policía refleja, también, la imagen de la *katábasis* como un procedimiento lúdico. El infierno se encuentra en el mismo nivel en el que París cobija a estos émulo de Orfeo y Eurídice y denota cómo la locura es lo que prima en una *katábasis* desnuda, pues todos los elementos rituales están ausentes.¹⁹

Así como Circe, una deidad chamánica,²⁰ le indica a Odiseo la manera de bajar al inframundo y de subir para no quedarse ahí entre los muertos, Oliveira, fuera de todo ámbito místico y soteriológico, describe un proceso semejante a manera de manual para la ejecución de una *katábasis*. Seguir al pie de la letra las instrucciones es importante para continuar el viaje. Piénsese, por ejemplo, en la minuciosidad de los rituales de Eleusis.²¹ Odiseo lo logra, Oliveira fracasa. Lo que en el mito es ritual, en el imaginario cortazariano es relectura y juego de esos elementos rituales: la música órfica

¹⁷ A lo largo de la novela se pueden encontrar otros procesos que denotan también la *katábasis*. Una clave de lectura apuntaría a entender que *Rayuela* por completo es una *katábasis*.

¹⁸ Cortázar 2019, p. 261.

¹⁹ Compárese este capítulo de *Rayuela* con el 54, donde el manicomio es otra *katábasis* carente de ritual.

²⁰ Cf. Cuesta y Pastor 1997; Fernández Delgado 2006.

²¹ Zachariades 1943, pp. 114-115.

de Oliveira y Emmanuèle haría morir a los muertos, la manera de acercarse a los linderos del inframundo parisino pasa por la “deseducación de los sentidos, abrir a fondo la boca y las narices y aceptar el peor de los olores, la mugre humana”,²² y escanciar el vino sin derramar al suelo para abrir el verdadero inframundo. Si fuese el caso, una verdadera afrenta para los dioses infernales:

Conteniendo la náusea Oliveira agarró la botella, sin poder verlo sabía que el cuello estaba untado de *rouge* y saliva, la oscuridad le acuciaba el olfato. Cerrando los ojos para protegerse de no sabía qué, se bebió de un saque un cuarto de litro de tinto. Después se pusieron a fumar hombro contra hombro, satisfechos. La náusea retrocedía, no vencida pero humillada, esperando con la cabeza gacha, y se podía empezar a pensar en cualquier cosa.²³

La escatología de esta escena vinculada con Heráclito, el Oscuro, es una magistral analogía cortazariana: el pensamiento del filósofo, trasvasado en juegos de palabras que han hecho aun más oscuro su pensamiento, murió, en efecto, envuelto en mierda vacuna, queriendo con ello curarse de su hidropesía.²⁴ Heráclito, al no poder escapar del estiércol murió devorado por los perros.²⁵ Oliveira vive la mugre, el aliento fétido, los malos olores y el convite de vino con Emmanuèle: esta *katábasis* atraviesa necesariamente por la inmundicia humana, de ahí el carácter escatológico y existencial de *Rayuela*.²⁶

Perdidos los puntos de su geografía, la Maga y el Club de la Serpiente, Oliveira halla en la escatología bajo el puente la iniciación del que desciende al inframundo y puede regresar para contarle, pero por el puro azar, porque la vida se concibe como un juego, pues de introducirse en el ritual en sí, Oliveira sería un Sísifo o una Psique, condenados éstos en el Hades por su conciencia. Al contrario, Oliveira es un Odiseo parisinamente intelectual, cuyos afectos y dolores lo conducen a dicha circunstancia, no porque exista un motivo trascendente que necesariamente lo mueva a tal proceso, pues sólo le queda vivir saltando de aquí para allá, seguir brincando en el dibujo de la acera para sucumbir. De Heráclito, Cortázar sólo recuerda el infierno. Pasa por alto el corazón del pensamiento del filósofo de Éfeso que es mucho más trascendental:

²² Cortázar 2019, p. 270.

²³ Cortázar 2019, p. 270.

²⁴ Cortázar 2019, p. 271.

²⁵ D.L., IX, 1, 1.

²⁶ Ordonez 2017, p. 40: “Cortázar recoge la angustia del hombre que observa con particular intensidad, el estado de soledad interior y la incomunicación consigo mismo, con sus semejantes y con el universo que lo rodea”.

Somos el tiempo. Somos la famosa
 Parábola de Heráclito el Oscuro.
 Somos el agua, no el diamante duro,
 la que se pierde, no la que reposa.²⁷

Esto es, el agua que no cesa: la dialéctica que da el movimiento al hombre y su contexto, pensamiento que condensa el soneto de Borges. La paradoja, trayendo a colación el razonamiento del Oscuro, es que él murió estacionado en el estiércol, cuando su pensamiento estaba asentado sobre el movimiento perpetuo reflejado en el tránsito constante de las aguas del río. El soneto de Borges es útil para marcar el contraste simbólico de esa dicotomía: la inmovilidad escatológica frente al movimiento dialéctico. Así, resulta interesante observar cómo los componentes de la *katábasis* transitan por diversas lecturas hasta perder por completo su carácter ritual.

El río de Heráclito es todas las aguas en movimiento, por lo tanto el Sena es y no es el río del Oscuro. Es porque las aguas siguen su marcha, como dice Borges: “Somos el vano río prefijado / rumbo a su mar”, y no es porque Oliveira se ha hundido en el estiércol que no camina, que limita y consume: la náusea que paraliza y desnuda a los individuos. Heráclito tenía razón: el agua es la dialéctica de la naturaleza toda, pero en un momento dado, esa humedad se transforma en el catalizador de la inmovilidad. Si existe el movimiento es porque existe su contrario. El agua inmóvil es muerte, su vida es correr hacia el mar, no encarcelarse en un río muerto. De este modo, en la cabeza de Oliveira resuena el “*panta rhei*” heracliteo,²⁸ muy lejos de la dialéctica del Oscuro y más cercana al existencialismo que lo confronta ante el rostro de Emmanuèle, una bacante que cubre la cara de la Maga, y a su vez una Penélope que acaso espera a Odiseo Oliveira junto con su hijo Telémaco Rocamadour. Y el Sena también queda inmóvil, pues bajo sus puentes los *katabantes* no acaban de transitar hacia la otra orilla. En la cabeza queda, acaso, la geografía descrita por Circe, cuando le indica a Odiseo cómo bajar al inframundo en busca de Tiresias.²⁹

Sin embargo, las alusiones indirectas al tópico de la *katábasis* que remiten al espacio de la Antigüedad clásica son prolijas: la simple referencia “in vino veritas”, mencionada a propósito de la borrachera de Emmanuèle y Oliveira, remite a Plinio el Viejo y su explicación sobre el hecho de que el vulgo le atribuye a esta bebida el poseer la verdad: “vulgoque veritas iam attributa vino est”,³⁰ cuestión que señaladamente para el escritor latino no pasó de ser un mero dicho sin guardar relación con las cuestiones médicas

²⁷ Borges 1989, p. 463.

²⁸ Cortázar 2019, p. 275.

²⁹ Hom., *Od.*, X, 504-540, ed. 2017.

³⁰ Plin., *NH*, XIV, 141, ed. 2023.

de la bebida, tema del que trata en su escrito. El dicho ya conformado en los adagios de Erasmo de Rotterdam ha pasado a la posteridad bajo la idea de que la verdad emerge de quien bebe. Sin embargo, la semilla se halla en la ritualidad de lo dionisiaco, de lo cual hay una parodia en esta *katábasis*, pues, si bien están presentes otros elementos del antiguo ritual, como el placer sexual y la locura, habría que escalar a otra dimensión más allá incluso de la misma *katábasis*, pues como veíamos ya en la descripción de la rayuela como *axis mundi*, la novela por completo está atravesada por esta idea. Es por ello que quizás, al menos en lo concerniente a la estructura, Cortázar practicó nuevamente la fragmentación como recurso narrativo en *62/Modelo para armar*.³¹

Una vez que concluye el tránsito de la *katábasis* se llega al infierno de los hombres, donde “el laberinto se desplegaría como una cuerda rota de reloj haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados”,³² porque la piedrita que se lanza con la punta del pie en el juego de la rayuela debe pasar por el ojo del culo, que es la ventana desde donde se mira el todo, la Tierra y el Cielo, lo bajo y lo alto de la rayuela misma: el *axis mundi*. La inmensidad del espacio de la naturaleza se condensa escatológicamente en la intimidad del cuerpo, y acaso sus excrecencias sean también signo del humano pensamiento. La *katábasis* de Oliveira significa colocarse en el absurdo del contexto concreto e imaginado y desde ahí juega con la reflexión de su miseria humana.³³

Así, el capítulo 36 de *Rayuela* es, en más de un sentido, una clave para comprender la estructura y el tema de esta novela por completo. La *katábasis* cobra simbolismo pleno a través de la accidentada búsqueda de la Maga que emprende Oliveira y que lo lleva a experimentar la estancia en un Hades imaginario bajo uno de los puentes que cruzan el Sena. Cortázar teje, entre salto y salto de los estancos de una rayuela, los hilos de la memoria de la tradición griega y, en menor medida, latina, los cuales recupera a través de Oliveira. Este personaje es un *katabante* con las máscaras de Orfeo, Dionisos y Heráclito, reinventando la bajada al infierno sin ritual alguno, acaso sólo como una manera de expresar una vitalidad que fenece y ansía saber, sin tener conciencia de ello, qué aguarda bajo la tierra, en el inframundo, pero para ello primero se debe saber qué hay abajo del individuo, bajo la piel. Oliveira al saltar la rayuela cae en el estanco de bajo el puente y, desde ahí junto con Emmanuèle, desciende aún más a causa de la combinación étlica, sentimental y pasional. En suma, la *katábasis* de factura griega deviene en despropósito escatológico porque Cortázar relee y recrea el viaje

³¹ Esta novela de Cortázar se publicó en 1968. El capítulo 62 de *Rayuela* es la simiente de *62/Modelo para armar*.

³² Cortázar 2019, p. 278.

³³ Ordones 2017, p. 49.

al infierno hilvanando retazos de antiguos rituales y filosofías, trazando con ello estancos de una *katábasis* huérfana de lo sagrado, pero plena de existencialismo.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- APOLONORO, *Biblioteca*, intr. Javier Arce, trad. y nts. Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto, *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, Akal, 2003.
- DIÓGENES LAERTIUS, *Lives of Eminent Philosophers*, ed. Tiziano Dorandi, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- HOMERUS, *Odyssea*, ed. Martin Litchfield West, Berlin, De Gruyter, 2017.
- HYGINUS, *Fabulae*, ed. Peter Marshall, Monachii et Lipsiae, Teubner, 2002.
- OVIDIUS, *Metamorphoses*, ed. William Summers Anderson, Leipzig, Teubner, 1988.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XIV, ed. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 2023 (1958).

Fuentes modernas

- BABÍN, María Teresa, “La antinovela en Hispanoamérica”, *Revista Hispánica Moderna*, 34, 3/4, 1968, pp. 523-532.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- CASTRO-KLARÉN, Sara, “Cortázar, Surrealism, and 'Pataphysics'”, *Comparative Literature*, 27/3, 1975, pp. 218-236.
- CORTÁZAR, Julio, *Historias de Cronopios y de Famas*, Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Barcelona, Real Academia Española-Alfaguara, 2019.
- CUESTA PASTOR, José Manuel, & Ivonne PASTOR SECO, “Magia y tradición: un ejemplo homérico”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52/1, 1997, pp. 123-131.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio, “Diosas y/o brujas: hechiceras míticas (y menos míticas) de Grecia”, *MHNH. Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas*, 6, 2006, pp. 93-108.
- GARCÍA JURADO, Francisco, *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016.
- GARCÍA PÉREZ, David, “La conversión de Minotauro: de antihéroe a redentor”, en Carmen Morenilla Talens y Francesco de Martino (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Personajes secundarios con historia*, Bari, Levante Editori, 2016, pp. 279-300.

- GONZÁLEZ DE TOBIA, Ana María, “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal”, *Synthesis*, 5, 1998, pp. 85-113.
- LÓPEZ BONČINA, Daniel, “*Rayuela*, itinerarios de lectura para un libro infinito: de la lectura cronológica a la matemática”, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 8/16, 2022, pp. 129-148.
- MONTERROSO, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Alfaguara, 1997.
- OBINK, Dirk, “Orphism, Cosmogony, and Genealogy (Mus. fr. 14)”, in Miguel Herrero de Jáuregui et al. (eds.), *Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012, pp. 351-354.
- ORDONES, Damary, “Existencialismo y surrealismo en *Rayuela* (1963) de Cortázar”, *Confluencia*, 33/1, 2017, pp. 39-50.
- RAMÍREZ PEDRAZA, Diana, *La presencia del mito: calas en la cuentística de Julio Cortázar*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.
- ZACHARIADES, George Elias, “The Anabasis and Katabasis in Eleusis”, *The Classical Weekly*, 36/10, 1943, pp. 113-115.

* * *

DAVID GARCÍA PÉREZ es doctor en Letras Clásicas; profesor de Literatura Griega en la Facultad de Filosofía y Letras e investigador titular en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su línea de investigación principal es el teatro clásico griego y la literatura comparada. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores desde el año 2000. Sus publicaciones recientes son: *Esquilo, Orestíada. Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides*, México, UNAM, 2021, y *Los hilos de la memoria. Esbozos sobre Tradición clásica*, México, UNAM, 2022.