

LOS REYES: EL LABERINTO ENTRE MITO E HISTORIA

ANTONELLA DE LAURENTIIS
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

antonella.delaurentiis@unisalento.it

RESUMEN

En una entrevista televisiva de 1977, hablando de su texto *Los reyes*, Cortázar afirma que la idea del libro le apareció como por ensalmo, casi como el aflorar de un recuerdo arquetípico, elaborando un ejemplo de genética del recuerdo. Esta especie de rayo de luz en la vía de Damasco le revela una manera nueva de entender la que él mismo considera la “versión oficial” del mito del laberinto y del Minotauro, en la que, a la mistificación histórica del monstruo encerrado en el laberinto y matado por el héroe cede el paso la figura del poeta excluido y recluso por el poder.

El presente trabajo tiene como objetivo una interpretación de significados de esta obra en clave histórico-política, insertándola en la dinámica contemporánea de los eventos. Una operación, ésta, que nos aleja bastante de la declaración a-histórica y anti-histórica evocada por Cortázar mismo en su entrevista.

PALABRAS CLAVE

Laberinto, discurso mítico, poder, reclusión

Los reyes: The Labyrinth Between Myth and History

ABSTRACT

In 1977, during a TV interview, Cortázar stated that his book *Los reyes* appeared in his mind all of a sudden, as if an archetypal memory was surfacing to consciousness. Like a lightning bolt, what he considered to be the real interpretation of the myth of the Minotaur and his labyrinth appeared to him: the story of the monster being killed by the hero was substituted by a picture of the poet being excluded from and imprisoned by power.

Moving away from Cortázar's explanation of his own work, the current paper provides an interpretation of *Los reyes* that takes into account its historical and political context.

KEYWORDS

Labyrinth, myth, power, imprisonment

En 1947 Cortázar estaba trabajando en *El laberinto*, poema dramático-mitológico en cuatro escenas dialogadas y un monólogo, texto que se publicará dos años después bajo el título de *Los reyes*.

Se trata de una obra juvenil, única en su género respecto de la siguiente producción del escritor, constituida principalmente por cuentos, ensayos y novelas. Sin embargo, más que el género, lo que llama la atención del lector es el uso de un lenguaje rebuscado y de un estilo que ya no se encontrará en sus escritos posteriores.

Acerca del estilo y del argumento tratado, Cortázar ha dejado algunas declaraciones que nos permiten vislumbrar los hilos que componen la estructura de esta obra. En una entrevista televisiva de 1977, el escritor afirma que la idea del libro le apareció como por ensalmo, casi como el aflorar de un recuerdo arquetípico, elaborando un ejemplo de genética del recuerdo.

Esta especie de rayo de luz en la vía de Damasco, evocado en un tono tan épico como auto-irónico, le revela una manera nueva, más verdadera, de entender la que él mismo considera la “versión oficial” del mito del laberinto y del Minotauro¹, en la que, a la

¹ En la entrevista Cortázar afirma: “un día de golpe sentí toda la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega, lo cual creo que le da razón a Jung y a su teoría de los arquetipos en el sentido de que todo está en nosotros, que hay una especie de memoria de los antepasados y que por ahí un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta 4.000 años a.C. a través de los genes y de los cromosomas te manda así algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo y tú, sin darte cuenta, escribes un cuento o una novela y en realidad estás transmitiendo un mensaje

mistificación histórica del monstruo encerrado en el laberinto y matado por el héroe cede el paso la figura del poeta excluido y recluido por el poder.

Los reyes es, en efecto, una transposición de la historia del Minotauro y el tema mitológico le ofrece a Cortázar el pretexto para penetrar en el hoy y afirmar el concepto del sentimiento de la libertad creadora, motivo que reaparecerá en sus trabajos siguientes.

Cortázar, pues, reelabora la famosa historia del monstruo cretense no sólo en los acontecimientos sino más bien en las relaciones entre los protagonistas: Ariana ya no ama al joven héroe ateniense sino a su hermano, el cabeza de toro; Teseo ya no es el héroe sino el sostenedor de un orden que se funda en una sola posibilidad, la acción violenta; Minos, el rey de Creta, de regente absoluto de los pueblos pasa a ser un hombre afligido y esclavo del signo de su mismo poder, el Minotauro. El destino de estas máquinas de poder, de estos reyes, está ligado a la figura de un ser recluido en un laberinto sin posibilidad de salida.

El profundo drama ínsito en la inconciliable dialéctica entre poder y libertad es, de esta forma, reconducido a su verdadera esencia a través de una operación hermenéutica, aunque heterodoxa.

Por todo ello nos proponemos, en este estudio, una interpretación de significados de esta obra en clave histórico-política, insertándola en la dinámica contemporánea de los eventos. Una operación, ésta, que nos aleja bastante de la declaración a-histórica y anti-histórica evocada por Cortázar mismo en su entrevista.

Desde el punto de vista cronológico es importante indicar que *Los reyes* fue escrito en los mismos años en que Cortázar trabajaba en los cuentos de *Bestiario*. Con respecto a estos cuentos, y en particular a “Casa tomada” y a “Ómnibus”, muchos críticos han subrayado la presencia constante de una atmósfera inquietante debida a las transformaciones que, en los años 1940-1950, se estaban verificando en la Argentina del primer gobierno de Perón (1946-1955)², periodo caracterizado por la presencia –como bien subraya Alain Rouquié– de un *caudillo* urbano adulado por las masas y acusado de demagogia cuyo poder se basa exclusivamente en el sostén de las clases populares urbanas (Rouquié 1987).

Es el periodo en el que los intelectuales como Cortázar mismo, Borges, Bioy Casares viven bajo la amenaza de la censura y están preocupados sea por la masificación de la cultura popular sea por la misma política de Perón:

Entonces, –afirma Cortázar en la entrevista con González Bermejo– dentro de la Argentina los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. [...] Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando: ‘Perón, Perón, qué grande sos’, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. (González Bermejo 1978: 119)

Ahora procuraremos demostrar cómo Cortázar alude a este contexto específico, a esta sensación de inquietud y de violación de la libertad en su poema dramático-mitológico, a través de la reescritura, de la subversión y de las innovaciones del mito clásico.

Los reyes se abre con la evocación del laberinto por parte de Minos: “¡Oh caracol innominable, resonante desolación de mármol, qué fosco silencio discurrirán tus entrañas sin salida!” (Cortázar 1984: 17). Hilo conductor de los acontecimientos narrados, el laberinto

muy antiguo y muy arcaico”, en *Cortázar-A Fondo*, programa televisivo producido y dirigido por Joaquín Soler Serrano, Madrid, 1977.

² Hablando del cuento “Casa Tomada”, Saúl Sosnowski ve en los dos hermanos una representación de las clases sociales no productivas, “restos de oligarcas, [que] “viven”, matan el tiempo, en una casa que excede sus necesidades” (Sosnowski 1973: 23); interpretación, ésta, compartida también por Marta Morello-Fronsch, quien afirma, además, que todos los textos de *Bestiario* “dan cuenta de las transformaciones radicales que se verifican en la Argentina de la década del cuarenta, a raíz del movimiento peronista” (Morello-Fronsch 1986: 151).

delinea, a través de su recorrido, una figura que encierra en sí misma la densa trama de los eventos, adquiriendo así un doble aspecto, el físico-descriptivo y el funcional.

El laberinto descrito por Cortázar es un dédalo de forma sinuosa, formado por galerías concéntricas y por falsas puertas que le impiden a quien está en su interior encontrar la salida; una especie de mecanismo de reclusión y de exclusión: espacio que delimita la certidumbre del adentro y el peligro del afuera. La identificación laberinto-prisión, que se deduce por las palabras de Minos³, encuentra su reflejo en la referencia inversa del Minotauro a “la otra cárcel”, la realidad exterior al laberinto, la ciudad⁴, o sea el lugar en el que el Minotauro percibe su diversidad, el hecho de ser monstruo en la dialéctica “ser normal”- “ser diferente”.

Sin embargo, todo esto se aclarará sólo al final ya que, hasta la última escena, el laberinto sirve como puro marco en el desarrollarse de los acontecimientos de los diferentes personajes de la historia, personajes que, sin duda, no podrían existir o actuar sin la presencia del laberinto mismo.

Frente a su perímetro exterior, único elemento arquitectónico del escenario, toman vida los diálogos entre los distintos personajes. Cuando acontece el encuentro entre Teseo y Minos asistimos a un juego de simetrías en el que se impone como elemento determinante el poder: ambos, en efecto, representan el orden, la ley, y por lo tanto temen todo lo que escapa a su control. Por ello, Teseo, perfecto defensor del orden establecido, “gangster del rey y perfecto fascista” (*Cortázar-A Fondo*) entra en el laberinto para matar al enemigo, al monstruo que pone en peligro la estabilidad del poder real. El Minotauro, en efecto, no se presta a ninguna codificación: es el ser libre, el poeta, pero también el ser diferente, el hombre que la sociedad, el sistema, encierra en clínicas psiquiátricas o, como en este caso, en un laberinto.

El Minotauro, por lo tanto, no es el monstruo devorador de mancebos y vírgenes, que hay que temer y eliminar; es un ser inocente que vive feliz con sus “rehenes”, danzando y jugando con ellos en el laberinto, “señor de los juegos”. Y es precisamente esta ingenuidad suya la que suscita el amor de Ariana quien, sin saberlo y sin quererlo, será la causa de su muerte; el Minotauro, de hecho, en el momento en el que malinterpreta las palabras de Teseo, cree haber sido traicionado por su hermana y justo en este instante su derrota ya se cumple⁵.

En realidad, lo que pasó fue distinto: Ariana, jugando con dos barajas, había entregado el hilo a Teseo ya que, en sus intenciones, el objeto “mágico” le habría consentido al Minotauro encontrar la salida del laberinto después de haber matado a su perseguidor.

Esta oscura trama de engaños y traiciones se vuelve explícita con el monólogo de Ariana quien, sola frente al laberinto, mantiene el ovillo que fluye lentamente entre sus dedos como las ideas que fluyen en un flujo continuo en su mente. Cuando el hilo se interrumpe también sus pensamientos quedan suspendidos porque Ariana sabe que en ese instante exacto Teseo y el Minotauro están el uno frente al otro listos para combatir. Pero no habrá ningún enfrentamiento físico, ya que el combate entre el Minotauro y Teseo se deja caer para subrayar en cambio los sentimientos contrapuestos de los dos héroes más que la medida de su fuerza física. Lo que se subraya en el texto de Cortázar es por un lado, la pulsión a la vida, representada por Ariana, hilo rojo entre los reyes, la única capaz de expresar su mundo interior, por el otro la muerte, querida por Teseo para legitimar su estatus de héroe y sentida por el Minotauro como único reconocimiento posible de su humanidad.

³ En la primera escena, durante el diálogo con Ariana, Minos se refiere al Minotauro de esta forma: “¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma. ¡Oh caracol horrendo! Hermano de su jaula, de su prisión de piedra” (Cortázar 1984: 20).

⁴ En la IV escena asistimos al encuentro entre Teseo y el Minotauro que, refiriéndose a la ciudad exterior al laberinto, afirma: “Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras” (Cortázar 1984: 67-68).

⁵ En el texto leemos: “(Ariana) me dio este hilo, para recobrar me cuando te haya matado” (66).

Teseo, en su arrogancia, teme las palabras del monstruo⁶ más que su fuerza física, ya que la dimensión simbólica del lenguaje es un territorio desconocido para quien está acostumbrado a la lógica y a los discursos lineales que apuntan a la simple afirmación del poder: “Los reyes – leemos en el texto– impetramos un orden sobrehumano, con un lenguaje solitario y desnudo, frente a frente” (38).

En este sentido es posible reconocer en este texto la importancia que el escritor asigna al lenguaje y, sobre todo, la oposición inevitable entre las palabras de quien detiene el poder y esas mismas palabras combinadas de manera tal que originen un discurso más libre, de significado no unívoco, intrínsecamente peligroso a causa de su misma apertura.

Por eso, al lenguaje lineal de Teseo, temporal y discursivo, se opone el del Minotauro, incoherente y simbólico, ya que sus palabras siempre están ligadas a las cosas que representan:

Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre [...]. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones (55-56).

Es aquí donde la reflexión sobre el lenguaje adquiere su papel fundamental para la comprensión de la misma estructura de *Los reyes* y ésta puede, o mejor debe ser reconducida al enfrentamiento entre la figura del poeta militante y el poder de las dictaduras.

En este sentido podemos afirmar que, si para el intelectual las palabras van más allá de las palabras, esto vale aún más para el intelectual latinoamericano, ya que –como bien aclara David Viñas– no están por un lado las palabras y por el otro los actos, sino palabras y actos cargados de sintaxis.

La separación, a menudo muy nítida, entre ficción y realidad se vuelve, en este texto, puro expediente retórico para disfrazar una lectura en profundidad de los eventos en clave política, ya que lo que realmente define la condición del escritor política y socialmente comprometido es su obstinación en continuar escribiendo, a pesar de toda adversidad.

Ante las súplicas de Teseo para que se calle, para que acabe con las palabras para él inútiles e indescifrables, el Minotauro-poeta deja que sus pensamientos se concreten a través de un juego combinatorio de sílabas que danzan suspendidas por un hilo como su misma vida porque sabe que su única posibilidad de salvación depende exclusivamente de la continuidad de su palabra.

Pero las palabras, “perras sedientas”, no reflejan la realidad sino que la falsifican⁷. Será justamente gracias a la ambigüedad del lenguaje que el Minotauro, engañado por Teseo en su mismo terreno, renunciará a su propia vida inmolándose para el héroe. Se dejará matar justo en el momento en que se le presenta la posibilidad de salir de su cárcel, siguiendo el recorrido que Teseo ha trazado con el hilo; pero también es consciente del hecho de que fuera del laberinto lo espera otra cárcel, en la que estará obligado a convivir con su condición de monstruo, en una relación constante con la imagen de los otros y a través de la mirada del otro.

El encanto ejercido por el mito en los escritores continúa desde hace milenios y la frontera entre invención y re-escritura de contenidos asociados a la mitología es a menudo muy lábil. Además, las posibilidades del uso del mito en literatura son múltiples y varían no sólo según el autor sino también según el nivel de análisis del discurso en el que nos

⁶ “¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!”, (74).

⁷ La reflexión sobre el lenguaje como instrumento imperfecto y engañoso del escritor recurre como teoría y práctica de manera continua y constante en toda la obra de Cortázar. En *Rayuela*, por ejemplo, Oliveira –expresión del intelectual prisionero de la cultura libresca– llama las palabras “perras negras”, esas palabras que para él falsifican las intuiciones y no son capaces de reflejar de forma adecuada la realidad.

instalemos. Es indudable el hecho de que la literatura en edad moderna y contemporánea no sólo se ha inspirado en el mito, sino que ha intentado ocupar también ese espacio que el mito había empezado a ceder desde el renacimiento en adelante. Sin embargo es sólo con la aparición de la mitología, es decir, de los estudios racionales sobre los mitos con pretensión de cientificismo, cuando los escritores empiezan a adoptar hacia los mitos una actitud más desencantada, ya no relacionada sólo con la fascinación romántica evocada por la fuerza y el dramatismo del relato⁸.

Las posibilidades de manipulación de los materiales, a través de procesos más o menos conscientes, más o menos filológicos, se multiplican, y la relación entre mito y obra literaria se hace cada vez más íntima y más enredada. De tal modo que poetas y novelistas del siglo XX como Joyce, Kafka, Lawrence y muchos otros dieron origen a una verdadera “poética del mito”⁹.

Simplificando notablemente, es posible reconocer dos diferentes acercamientos al mito. En el primero, el material mítico es utilizado con el fin de organizar el texto como una especie de marco en el que se desarrollan los acontecimientos narrados, como en el *Ulises* de Joyce; en el segundo, en cambio, el mito es adoptado como expresión de principios y modelos culturales tradicionales o aún válidos. Precisamente, con referencia a este segundo acercamiento, los mitos clásicos son a menudo utilizados en un sentido diferente del originario, constituyendo una especie de descripción metafórica de la sociedad contemporánea.

Esta operación de acercamiento del mito a la contemporaneidad no hay que entenderla en un sentido restrictivo. Como sostiene Calvino con respecto a las *Metamorfosis* de Ovidio, “estamos en un universo en el que las formas llenan el espacio intercambiándose continuamente cualidades y dimensiones, y el fluir del tiempo es rellenado por un multiplicarse de relatos y de ciclos de relatos” (Calvino 1995: 29).

Roberto Calasso, en *Le nozze di Cadmo e Armonia*, analiza los elementos que recurren en los materiales míticos que nos han llegado y que adquieren un valor que va más allá de los mismos mitos y que nos permite reconstruir lo que ningún autor de la época nos restituye o nos restituiría. Calasso subraya, por un lado, el carácter de indeterminación intrínseco al mito (*pars destruens*) y por el otro marca el incipit de una investigación arqueológica sobre el mito (*pars construens*). El mito, para él, se convierte así en un objeto que en sí contiene unos significados y que adquiere determinados valores según el contexto en el que se inscribe. Exactamente como Graves¹⁰, rechaza una visión unívoca del mito en favor de una interpretación abierta en la que todo se entrelaza: las figuras del mito, a diferencia de los personajes de la novela, vinculados cada vez a un solo gesto, viven muchas vidas y muchas muertes.

A estas alturas del discurso no podemos dejar de preguntarnos, usando las palabras del mismo Calasso, “¿pero, cómo había empezado todo?”. Si consideramos, como primer y fundamental elemento de este mito el laberinto –construcción, como hemos observado anteriormente, descrita en *Los reyes* con gran precisión– nacen de inmediato las preguntas acerca de lo que era, qué forma tenía y, yendo más lejos, surge espontáneo otro interrogativo:

⁸ El interés por el mito se ha manifestado en los más variados ámbitos del saber: de la sociología a la etnología, de la filosofía a la antropología, del psicoanálisis a la crítica literaria. Durante los años 50 y 60, de manera específica, importantes exponentes del estructuralismo francés como Lévi Strauss, Greimas, Barthes y Sperber han dedicado sus investigaciones al estudio y al análisis de los mitos.

⁹ Un interesante estudio acerca del mitologismo literario de la época moderna es el del crítico ruso Eleazar Meletinskij quien, empezando por el análisis del mito como realidad permanente de la historia humana, llega al análisis del mito como matriz de la novela contemporánea.

¹⁰ Graves rechaza, en su exploración del mito griego, las explicaciones del psicoanálisis, el inconsciente, los arquetipos colectivos, como puede entenderse cuando afirma que, aunque Plutarco relate que el hipopótamo “mató a su padre y violó a su madre”, nunca habría deducido por esto que todo hombre tiene el complejo del hipopótamo.

¿realmente existió? Plinio el Viejo, en su *Naturalis Historia*, proporciona un catálogo de laberintos: se trata de cuatro edificios que compartían sólo el plano intrincado; si tres de ellos no pueden considerarse laberintos, el cuarto, según el historiador, como edificio nunca ha existido: se trata del laberinto cretense del que nadie ha visto nunca sus ruinas pero acerca del cual mucho se ha escrito¹¹.

Es verdad que existe toda una tradición iconográfica de la famosa construcción de Dédalo, pero en realidad la idea clásica del laberinto como cruce de caminos destinado a hacer perder la orientación aparece sólo más tarde, en época helenística, y por eso no es posible reconducirla con certidumbre a la Creta minoica. Además, no existiendo fuentes minoicas directas, esta concepción del laberinto puede considerarse, por lo general, como un reflejo de la cultura minoica en la leyenda griega antes que la reelaboración posterior de un mito autóctono.

Algunas fuentes identifican el laberinto con las innumerables habitaciones y pasillos del palacio de Cnosos, presuponiendo otras dos ecuaciones: Laberinto=Casa del hacha bipenne (*Labrys*)=Palacio de Cnosos¹²; según otras fuentes se trataría de un espacio abierto, dibujado para una danza, y así sucesivamente¹³.

En *Los reyes*, el laberinto dedálico se convierte también en espacio mental donde cada uno puede verter sus propios miedos y deseos más recónditos, y dentro del cual, como en un juego de espejos infinitos y deformados, está el miedo de mirarse.

En este mismo juego de referencias y de visiones polivalentes participan también los personajes del mito. Teseo, el joven héroe ateniense, es aquél que decide afrontar al monstruo para salvar a las jóvenes víctimas destinadas al sacrificio; es aquél que “tiene la costumbre de raptar a doncellas”, que abandona a Ariana en una isla (¿o simplemente se olvida de ella?), que seduce y engaña. Pero al mismo tiempo es también aquél que se opone a Minos para salvar de la violación a una de las vírgenes atenienses y que acepta el desafío del rey tirándose al agua para recobrar el anillo real, demostrando así ser el hijo de Poseidón. Su poder no se alinea con el de Minos, quien será engañado por él dos veces, sustituyendo a dos doncellas atenienses con dos jóvenes audaces para entrar en el laberinto y huyendo con Ariana después de haber matado al Minotauro. Pero en este juego de engaños y traiciones, el papel de protagonista le corresponde sin duda alguna a Ariana¹⁴: traiciona a su hermano ayudando a Teseo a encontrar la salida del laberinto, traiciona a su padre huyendo con el héroe, traiciona a su gente prefiriendo al extranjero que a su vez la traicionará, dejándola en una isla donde vivirá felizmente siguiendo el cortejo de Dioniso, donde morirá de parto, donde se ahorcará como Pasifae, su madre¹⁵.

¹¹ Los tres laberintos a los que se refiere Plinio eran: el “laberinto” egipcio, el “laberinto” de Lemno y el “laberinto itálico” (1999: 85 ss, 91 ss.).

¹² Probablemente, a partir de estas fuentes, Jorge Luis Borges en su cuento *La casa de Asterión* identifica el Laberinto con el palacio de Cnosos. Referencias explícitas a esa identificación se encuentran en el cuento de Asterión cuando leemos: “por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; [...] unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras”, (Borges 1997: 78), así como en su último libro, *Atlas* donde, en el capítulo “El Laberinto” (texto que ilustra una fotografía de Borges en el palacio de Cnosos en Creta) el escritor se refiere al palacio como si fuera el laberinto: “este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto cuyo centro fue el minotauro [...] Este es el laberinto [...] en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto” (Borges 1984: 36).

¹³ Según Plutarco, esta danza se ejecutaba con el auxilio de una cuerda (¿el hilo de Ariana?) o también se trataría de la danza de la grúa practicada por Teseo junto con sus compañeros liberados del laberinto.

¹⁴ “Mientras Ariana fija su mirada en el extranjero, Creta termina. Antes que ser traicionada, Ariana ha querido traicionar su isla” (Calasso 1988: 25).

¹⁵ Muchos otros cuentos giran alrededor de estos hechos y de Ariana, pero no concuerdan entre ellos. Una versión particular de los hechos está descrita en el texto de Plutarco y procede de los Naxos, según la cual habrían existido dos Minoses y dos Arianas: una esposa de Dionisos en Naxos y madre de Stafilos; la otra, más joven, raptada y abandonada por Teseo y llegada a Naxos con su nodriza Corcina, de la que aún hoy se muestra la tumba. A esta segunda Ariana, muerta ella también en la isla, no le fueron tributados honores semejantes a los de la primera: las

También la figura del Minotauro suscita problemas análogos: Asterión, hijo de las estrellas, pero también hombre con cabeza de toro que se nutre de carne humana; toro con cabeza humana descrito en el infierno dantesco y Tauro, general de Minos y ganador de los juegos fúnebres en honor de Androgeo; pero, quizás, era Borges quien tenía razón: la fábula griega del Minotauro es sólo una tardía e imprecisa versión de mitos mucho más antiguos, “la sombra de otros sueños aún más horribles” (Borges 1990: 144).

Como ya vimos, también en el texto de Cortázar asistimos a esta especie de juego de espejos donde nada es verdaderamente lo que parece: Minos, atormentado por el recuerdo de su mujer que por lujuria se entregaba al toro, mantiene en vida a aquel hijo deforme para exhibir un simbólico sostén a la solidez de su propio trono; Ariana está secretamente seducida por el Minotauro; Teseo, lejos de cualquier heroísmo, piensa sólo en matar al monstruo para asombrar al pueblo. Entre las distintas aspiraciones morbosas, el único residuo de pureza es tal vez el del mismo Minotauro, quien sólo pide morir y por eso se ofrece dócil a su verdugo.

Delinear la estructura de un mito no es algo fácil. Acabamos de enumerar una serie de variantes, todas igualmente válidas, que componen un ciclo mitológico. Éstas vienen llamadas por Kerenyi “mitologemas”. Según la definición de Kerenyi, el *mitologema* es una masa de material transmitida en relatos bien conocidos y sería precisamente el movimiento de esta materia el que da forma al mito, abrazando unas realidades atemporales, por lo cual existen y siempre existieron en la especie humana unos elementos estructurales colectivos que se transmiten por herencia. Según esta línea interpretativa, no existirían unos mitos ya constituidos sino elementos míticos recurrentes, conglomerados de manera cada vez nueva que, en función de su naturaleza peculiar, pueden llamarse “motivos”, “imágenes arcaicas” o, según la definición de Jung, “arquetipos” (Jung-Kerényi 1999: 111).

Desde una perspectiva diametralmente opuesta encontramos los estudios sobre mitología de Roland Barthes quien, a una visión universal y a-temporal del mito, opone su profundo interés en la historicidad del mito mismo. Para Barthes, en efecto, el mito es “una palabra elegida por la historia” (Barthes 1994: 192) y, por consiguiente, la mitología tiene que ser leída sólo en una dimensión contingente. La mitología estudia unas “ideas en forma” y puede ser definida sólo por la suma de dos ciencias: la semiología, ciencia de las formas, y la ideología, ciencia histórica. Siguiendo esta línea interpretativa, el mito nunca puede ser igual a sí mismo en el tiempo. Podemos entonces afirmar que, aunque Cortázar hubiera transcrito el mito del Minotauro y el laberinto tal como se encuentra en la obra de Plutarco, habría creado, en cualquier caso, un mito nuevo, ya que estaría ambientado en un periodo histórico y en una sociedad absolutamente diferentes de aquellos en los que escribía el filósofo y biógrafo griego. Es más, si el mito es lenguaje y, como éste, está sometido a transformaciones en el tiempo, entonces hay que preguntarse: ¿cómo y qué es lo que cambia en el sistema discursivo del mito? Vamos a considerar el sistema formal de la lengua: éste se debe al encuentro entre un *significante* y un *significado* de los que procede el *signo*. Si, luego, nos trasladamos al ámbito del discurso mítico, entonces pasamos de un primer nivel del discurso a un sistema semiológico de segundo grado: el signo del primer nivel se vuelve, así puro y simple *significante* del discurso mítico.

1. significante	2. significado
3. signo I. significante	II. significado
III. signo	

fiestas de una se desarrollan en efecto con alegría y diversiones, mientras que para la otra se hacen sólo sacrificios rodeados por luto y tristeza.

Luego, considerando el mito como una suerte de meta-lenguaje, o mejor como una lengua de segundo orden, conseguimos dos sistemas semiológicos cuya mayor diferencia reside en el hecho de que en el segundo, el significante ya está constituido por signos lingüísticos y, por lo tanto, acaba adquiriendo un valor ambiguo: es al mismo tiempo sentido y forma, signo lingüístico y significante mítico.

El discurso mítico, de forma análoga con lo que se verifica en el plano puramente lingüístico, tiene a su alcance una multiplicidad de significantes y el descifre del mito se basa justamente en esta infinita repetición de mitologemas en conjuntos diferentes. Los conceptos míticos –escribe Barthes– pueden formarse, alterarse, “desaparecer completamente” (Barthes 1994: 202); por eso, aunque a primera vista parezca paradójico, puede afirmarse que el mito nunca oculta su significación sino que la deforma continuamente y, precisamente por ello, no estamos totalmente de acuerdo con las explicaciones de la escuela jungiana, ya que ésta le encomienda al tiempo, a la historia, sólo el proceso combinatorio de los mitologemas, entendidos como objetos aflorados de un inconsciente colectivo portador de signos cuyo significado es universal y a-temporal.

Reconsiderando, ahora, el esquema del mito como sistema semiológico de segundo nivel y aplicando el mismo mecanismo al texto de Cortázar, se determina un nuevo sistema semiológico, esta vez de tercer nivel.

1. significante	2. significado		
3. signo I. significante		II. significado	
III. signo (contenido mítico) a. significante “cortazariano”		b. significado	
c. <i>Los reyes</i>			

Para ser coherentes con los objetivos propuestos al comienzo de este estudio podemos ahora afirmar que en *Los reyes*, Cortázar no sólo ha asumido el signo mítico como significante de su propio discurso, sino que ha operado sobre éste asignándole un nuevo significado. Si, como se ha podido observar hasta ahora, la relación que une el concepto mítico al sentido es fundamentalmente una relación de “deformación/distorsión”, en *Los reyes* es posible encontrar al mismo tiempo la destrucción-deformación del concepto mítico y su reconstrucción en clave histórico-contemporánea.

Observando el esquema, resulta evidente la manera en que el escritor ha empleado el mitologema como significante de su trabajo asignando a éste un nuevo significado y, por consiguiente, partiendo de algunos elementos propios del mito, ha conseguido situar dentro de un contexto histórico lo que él mismo, en otras ocasiones, ha definido como arquetipo.

Este sistema semiológico de tercer nivel se basa en la estructura originaria del mito clásico para llegar a la construcción de un discurso que adquiere su propia validez sólo si resulta encuadrado en la contemporaneidad del autor.

En esta perspectiva, los “arquetipos cortazarianos” –y por lo tanto la “vuelta del mito”– parecen representar una tercera opción respecto de las de Jung y Barthes. Del primero es evidente que el escritor argentino recoge la supra-temporalidad del mito, interpretación claramente expresada en la entrevista de 1977; en esa ocasión Cortázar afirma haber comprendido el sentido más profundo de los arquetipos jungianos de forma “visceral”, como en una especie de memoria genética que ha pertenecido a uno de sus posibles antepasados griegos y que ha permanecido latente durante miles de años. Aunque no sea la historia la que crea el mito, en línea con lo que afirma Barthes, el “momento histórico” permitiría al arquetipo revestirse de carne en una dimensión real y verdadera, convirtiendo, así, el mito en un “hecho

histórico”. Pasando de un estado de “animación suspendida” a su rediviva encarnación, el mito del Minotauro revela, así, un aspecto nuevo y más verdadero –como afirma Cortázar mismo– más cercano al *alma* del escritor que no a su *sombra*, conforme a la interpretación jungiana del “monstruo”.

Para Jaime Alazraki una lectura política de *Los reyes* es necesaria y al mismo tiempo anacrónica:

Una lectura política de *Los reyes* –texto escrito cuando Cortázar era un animal apolítico, si tal cosa es posible– sería un flagrante anacronismo pero el anacronismo puede ser un método. [...] porque el poema emite señales inequívocamente políticas, también el lector tiene derecho (y hasta obligación) al anacronismo (Alazraki 1994: 54-55).

En línea con lo que afirma el crítico argentino acerca de la posibilidad para un escritor como Cortázar de ser un “animal apolítico”, las conclusiones a las que es posible llegar siguiendo el recorrido hasta aquí desarrollado nos acercan a una interpretación de *Los reyes* que concilia el aspecto mítico y arquetípico, por un lado, con una visión histórico-política, por el otro, toda interna al “sentir” cortazariano.

Alazraki insiste de manera particular en la posibilidad, por parte del lector y del crítico, de utilizar el anacronismo como *método* hasta el punto de poder vislumbrar entre las líneas de *Los reyes* sea una “clara reflexión política”, aún no expresada por el Cortázar “apolítico”, sea previsiones acerca del siguiente periodo de la dictadura militar en la Argentina de los años 70.

Como se ha dicho al principio del presente trabajo, el periodo en el que Cortázar trabaja en “El laberinto” es el mismo en el que escribe el cuento “Casa tomada”. En la entrevista de 1977, el escritor argentino contesta a las posibles interpretaciones en clave política de su cuento, que se refieren de manera explícita al peronismo, ofreciendo una clave de lectura totalmente cortazariana: “Casa tomada” nace de una pesadilla que el escritor simplemente convierte en un cuento. Sin embargo, Cortázar no excluye la posibilidad del hecho de que la gravedad de los momentos vividos en aquel entonces hayan encontrado una sublimación onírica freudiana, aunque esta interpretación no le pertenezca:

esa interpretación de que quizás yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir porque es perfectamente posible que yo haya tenido esa *sensación* que en la pesadilla se tradujo de manera fantástica, de una manera simbólica [...]; entonces a mí me parece válido como posible explicación. *No es la mía.* (Cortázar-A Fondo 1977).

En otras palabras, parece que a la base del origen del texto más que una “clara reflexión política” puede encontrarse quizás una *sensación*, tanto más si consideramos que ese “rayo de luz en la vía de Damasco” acerca de la naturaleza de los arquetipos jungianos –del laberinto en particular– fue algo visceral y no el fruto de un análisis atento de la sociedad de su tiempo. El laberinto se le presentó como movimiento del alma, un sentir que en el *hic et nunc* se concretaba. El anacronismo metodológico, por lo tanto, podría insertarse dentro de esos espacios dejados abiertos al final de cada cuento cortazariano, pero no puede ser utilizado para comprender la génesis de *Los reyes*.

El arquetipo jungiano se vuelve verdadero en el instante en el que el escritor siente que el *otro* emerge (otra constante en la producción de Cortázar). El sentimiento político, desde esta perspectiva, puede entenderse sólo como un movimiento del alma, original y hecho posible por el momento y el lugar político –entendiendo este último como contexto social y relacional en el sentido más amplio– en el que vive el escritor.

Estas coordenadas del sentimiento político –*hic*– y del tiempo vivido –*nunc*– encuentran con mayor razón confirmación en *Los reyes* si consideramos otro elemento presente en el texto y que nos reconduce a la historia personal del escritor, es decir la temática del exilio. Cortázar deja su patria sólo dos años después de la publicación de *Los reyes*, si bien afirma que el suyo no es un exilio:

Yo nunca me consideré un exilado porque me fui de la Argentina porque me dio la santa gana y me quedé en París también por los mismos motivos y volví con mucha frecuencia a

la Argentina a ver a mis amigos y a ver a mi gran amiga la ciudad [...]. Desde hace algún tiempo sé que soy un exilado. (*Cortázar-A Fondo* 1977).

Como el Minotauro que deja el laberinto, el escritor siempre puede volver a su tierra por y hasta que haya personas queridas que, como el citarista y las vírgenes, continúen “danzando y jugando” en el laberinto.

Con respecto a esto, en una glosa a los poemas de *Razones de la cólera*, refiriéndose a la poesía “Patria”, Cortázar habla de manera explícita y visceral acerca de su propio estado de ánimo en el periodo en que se alejó de su país:

Estos poemas, parte de un ciclo mucho más extenso, fueron escritos en 1950; *La patria* se agregó en París en 1955. En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío. Comprendí que en este libro faltaba, si había de ser fiel a sus mejores intenciones, algo que me acercara personalmente a mi lector. Enemigo de confidencias directas, estos poemas mostrarán un estado de ánimo en la época en que decidí marcharme del país. *La patria* lo resume, años después, con algo que será acaso mal entendido; para mí, detrás de tanta cólera, el amor está allí desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos¹⁶. (Cortázar 1966: 198)

Ese estado de ánimo, que se refiere a los años que inmediatamente preceden su traslado a París en 1951, es el mismo que se advierte en *Los reyes*, es decir, el de un intelectual argentino que se opone a la que Cortázar mismo define en la entrevista con Picon Garfield “el ala fascista del peronismo”, sin comprender la entidad del populismo del primer gobierno de Perón, el de las masas populares que invadían calles y plazas aclamando a su general.

El mito en *Los reyes* expresa claramente la historia del escritor, pero no la narrada o reflejada, sino más bien la que de manera visceral aflora dentro del mismo Cortázar. La *incomprensión* del escritor argentino, convertida en reflexión crítica y en compromiso político sólo sucesivamente, a partir de la Revolución cubana, se traduce pues en el mito del laberinto, que no tiene la función de explicar, sino platónicamente la de aclarar lo que no puede ser dejado a la demostración, a la dialéctica del razonamiento discursivo. En Cortázar la relación entre mito –en el sentido de memoria genética del escritor– e historia –inmersión en su dimensión espacio-temporal– encuentra una reformulación personal e intuitiva en el laberinto en el que es posible vislumbrar un rechazo de la dialéctica –otra constante en la obra del escritor– en función de una interpretación que disuelve la simple oposición mito-historia en un movimiento continuo que apunta más allá de los dos términos dando vida a un discurso literario basado en la pura y simple libertad de la acción creadora.

BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Barthes, Roland (1994). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.

Borges, Jorge Luis (1984). *Atlas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.

¹⁶ Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche. [“La patria”]

- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1990). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Emecé.
- Calasso, Roberto (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi.
- Calvino, Italo (1995). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Cortázar, Julio (1984). *Los reyes*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1966). “Razones de la cólera” en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno.
- Cortázar-A Fondo*, (1977). Programa televisivo producido y dirigido por Joaquín Soler Serrano, Madrid.
- González Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA.
- Graves, Robert (1996). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.
- Greimas, A.J. (1969). “Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico”, en AA.VV., *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani: 47-95.
- Jung, Carl G., Kerény, Károly (1999). *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino: Edizione Universale Bollati Boringhieri.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *Mythologiques*. t. I: *Le Cru et le cuit*. Paris: Plon.
- (1967). *Mythologiques*. t. II: *Du miel aux cendres*. Paris: Plon.
- Meletinskij, Eleazar (1993). *Il Mito*. Roma: Editori Riuniti.
- Morello-Fronsch, Marta (1986) “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar”, en AA.VV., *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Caracas: Editorial Fundamentos: 151-162.
- Plinio il Vecchio, (1999). *Naturalis Historia. Libro XXXVI, 85 sg., 91 sg.* Milano: Rizzoli.
- Plutarco, (1958). *Vite parallele*. Torino: Einaudi.
- Rouquié, Alain (1987). *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*. Paris: Seuil.
- Sosnowski, Saúl (1973). *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé.