Aunque este poema es bastante diferente de los demás, exhibe muchos de los mismos recursos que ya hemos visto: el juego de luz y sombra, la atmósfera lluviosa, el uso del cristal, la momentánea suspensión del tiempo y del espacio, la metáfora del sueño como insinuación de la no temporalidad, la fusión de la emoción con el ambiente. Sin embargo, de todos los cinco poemas, éste es el más indicado para servir de conclusión a nuestras consideraciones sobre la inquietud crepuscular de Cernuda, pues en esta hermosa composición Cernuda deja vislumbrar un aspecto muy importante de sí mismo: su búsqueda de lo ideal, su anhelo de poseer inocencia y franqueza juveniles. Todo esto se nos aparece concretado en una perla. Quizá fue este mismo anhelo de inocencia y la consiguiente tensión lo que le creó una barrera de reticencia, aislándole de los demás hombres y dejándole a solas en el crepúsculo con el paisaje y su ansiedad. Las palabras de Salinas lo describen bien: «el que más apartaba a la gente de sí, por temor de que le rompan algo». La ansiedad sentida durante el crepúsculo es soledad, enajenación, desengaño e incertidumbre, tal como nos han revelado los otros cuatro poemas; pero también es otra cosa: la angustia de quien lucha por defender una perla —su delicado yo íntimo— de sombras corrosivas y amenazantes, sombras que fueron creciendo con los años.

Luis Cernuda, poeta sutil como hay pocos, fue en este mundo algo así como una perla. Evitó los roces violentos, las disonancias y las bajezas; pero su destino humano le hizo ver una y otra vez cuán difícil es la plena realización en la hondonada de la soledad. Por eso fue como fue. El poeta llevaba en sí los motivos de su constante e inevitable desazón, pues quiso estar entre los hombres y también resguardar su delicada y frágil interioridad.—BRENDA WEGMANN *(Northeastern University. BOSTON, Mass. U. S. A.).*

LA PREHISTORIA LITERARIA DE JULIO CORTAZAR *

En un libro precursor, *Adam Buenosayres,* obra publicada en 1948, pero comenzada casi dos décadas antes, un insólito escritor argentino, Leopoldo Marechal, expone a través de las aventuras de su personaje —visiblemente autobiográfico— un conflicto típico que aquejó a casi

* El presente texto constituye el primer capítulo del libro *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* que en sucesivas entregas aparecerá íntegro en estas páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. (*N. de R.*)

todos los escritores rioplatenses de su generación: la maldición de haber nacido en una ciudad sin historia ni abolengo, sin mitología. Roberto Arlt es una curiosa excepción. En su obra late ya ese universo de las larvas que esporádicamente reaparece en el *Adam Buenosayres* e irá con el tiempo a encontrar su expresión más acabada en las tumbas y túneles de Ernesto Sábato y sobre todo en las fantasmagorías alucinantes de Juan Carlos Onetti. Borges resolvería más tarde este conflicto a su manera, a fuerza de talento y de aplicar sucesivas vueltas de tuerca a una conciencia estética en proceso de formación y paradójicamente ya devastada por una culpa original. Su contribución al rechazo general de la realidad histórica en la década del treinta está en su propia fundación mitológica de Buenos Aires.

«He malogrado mi único destino real por asumir cien formas inventadas», dice el Adam de Marechal. Esta experiencia del desencuentro con la realidad, de la condena nunca pasivamente aceptada a vivir y crear dentro de un orden insatisfactorio de la realidad, alcanza su sublimación en mil formas de existencia hipostática compensatoriamente vividas —imaginadas— dentro del marco general de lo fantástico. No es accidental que Borges llegue por este camino a convertirse en la figura más valiosa, ilustrativa y característica de todo un período de la cultura rioplatense. Lejos de situarse fuera de la realidad, Borges expresa tal vez mejor que cualquier otro de sus contemporáneos esta coyuntura conflictiva invirtiendo las coordenadas de un Roberto Arlt, por ejemplo, y mostrando las intolerables tensiones de su sociedad y su cultura bajo la máscara de lo fantástico, como experiencia histórica negativa.

La ejemplaridad de la literatura borgiana, de ese escritor polifacético y contradictorio a quien todo puede recriminársele —y no con infundadas razones (1)—, a condición de que no se olvide que gracias a su talento la narrativa hispanoamericana alcanzó una vía inédita de expresión, está en que el cuentista argentino, como Rubén Darío mucho antes, paradójicamente descubrió y probó que no era necesario esperarlo todo de Europa, que la estética podía —y debía— ser corregida. Intuición de una validez mayor que la actitud de muchos de sus ocasionales impugnadores, que aún en el momento mismo de la impugnación continuaban valiéndose para ejercitarla de vetustos criterios heredados del racionalismo europeo.

---

(1) Es innecesario aclarar que el autor de este artículo repudia, por una mera cuestión de decencia, el asentimiento voceado por Borges a la invasión de Santo Domingo, la guerra del Vietnam, etc.

El agua, el clima, la fauna y la flora, la carga de Junín y un almacén en una esquina rosada, los tranvías de Lacroze o un duelo sobre las barrancas del río, incluso el modo de dormir o de soñar, venía a decir Jorge Luis Borges, pueden moldear y reelaborar unas normas estéticas ajenas de manera que éstas se tornen eficaces. Una vez que Borges tomó en sus manos la estética europea y comenzó a servirse de ella como un *instrumento*, sin subordinar la consecución de sus logros al prestigio de una religión heredada, su talento descubrió que era no sólo posible leer y reescribir un poema, una fábula o un cuento, sino también recrear a partir de esa experiencia los fundamentos mismos de la creación literaria y arribar por este camino a la categoría de una nueva funcionalidad de la estética.

Esta potencialidad no tiene nada de misteriosa. La palabra no estuvo originalmente dotada de un poder ni surgió, como el mito, de una conciencia creadora. Si entre palabra y pensamiento no hay una identidad total, existe entre ellas al menos una estrecha conexión y una visible interacción que en ningún otro lugar se manifiestan tan acabadamente como en el dominio propio de la creación literaria. Así en el caso de Borges, como antes en el de Darío, la conciencia creadora habría de desarrollarse como un resultado tardío de esa intuición ejemplar.

Julio Cortázar publica su primer libro, *Los reyes* (2), en 1949, y se inserta con él en este proceso sumariamente descrito. La obra no cuestiona para nada —o en todo caso en forma extremadamente oblicua y sutil— la tradición literaria, la realidad cultural o la sociedad en que se origina. *Los reyes* es la reelaboración de un mito, y como tal no va más allá de la condición de un mero ejercicio de estilo. Las coordenadas de lo fantástico, legitimadas a los ojos de Borges y sus coetáneos por la irrupción del cataclismo peronista, inhiben al escritor frente a su sociedad. Esta obra alude tal vez vagamente al peronismo, pero de un modo más preciso a esa modalidad de autoexilio del escritor rioplatense perdido en los laberintos de una realidad ominosa. No es casual, pues, que el mito recogido sea el de Teseo y el Minotauro.

La fábula griega es de todos conocida. El Minotauro fue un célebre monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro nacido de los amores entre Pasifae —esposa de Minos II— y un toro blanco llamado el toro cretense o de Maratón. Minos II lo encerró en el laberinto construido por Dédalo, donde era alimentado con un tributo humano —siete adolescentes y siete vírgenes— traídos cada año desde Atenas. Teseo, celebrado héroe de los atenienses y uno de sus primeros reyes, lo mató, y consiguió salir del laberinto gracias a un

(2) JULIO CORTÁZAR: *Los reyes*, Ed. Sudamericana, 1970, segunda edición.

ardid de Ariadna, quien le había entregado el cabo de un ovillo en el momento de entrar. Teseo dejó luego la isla en compañía de Ariadna, a quien habría de abandonar en Naxos.

La fábula de Cortázar difiere notablemente de la anterior. Minos II se ha convertido aquí en un déspota, a quien Ariadna (Cortázar escribe Ariana), deseosa de ser poseída por el Minotauro —que es también su hermano—, recrimina por haberlo hecho encerrar en el laberinto. Teseo es un joven arrogante y soberbio a quien Ariadna secretamente desprecia. Y por último el Minotauro no es un monstruo sanguinario —no ha devorado a los jóvenes atenienses que le fueran destinados como tributo; estos erran libremente por el laberinto—, sino un ser atormentado sediento de libertad que, pese a su superioridad física, se niega a combatir contra Teseo y deja que éste lo mate —su muerte es en realidad una forma de suicidio.

¿Sus razones para obrar de esa manera? El propio Minotauro las dará a Teseo al explicar su negativa a salir del laberinto: «Salir a la otra cárcel, ya definitiva... Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición de animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía... ¿No comprendes que estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?»

Esta nueva versión de la fábula puede ser interpretada de diferentes maneras. En primer término, habrá quien se sienta tentado a considerarla como una alegoría estructurada en torno a una concepción del poder. Los griegos distinguían básicamente entre dos tipos de reyes: el *tirano* o rey que ejercía el poder por sí mismo, un poder discrecional que podía fácilmente degenerar en el abuso y la arbitrariedad, y el *basileo* o rey capaz de ejercer sólo un poder limitado por derechos legales. Minos responde aquí a las características del *tirano* («Yo recibía embajadas, presidía torturas», etc.), es una metáfora del ejercicio solitario del poder (3).

(3) El *tirano*, para los griegos, no suponía exactamente el dictador, sino más genéricamente el rey con poderes absolutos, que no tenía por qué ser necesariamente un dictador. Cortázar describe a Minos II como un *tirano*. Históricamente no es así. Este rey, llamado Minos II para distinguirlo de su padre, fue en efecto un continuador de su obra de gobierno. Minos I, hijo de Zeus y Europa, fue un famoso legislador, cuyas leyes conservaron vigencia durante mil años. Su sentido de la justicia, sabiduría y discreción fueron aprobados por los griegos y por sus dioses, y a su muerte se convirtió en uno de los tres jueces de los muertos. Como sucesor de su padre, Minos II encontró su poder obviamente limitado por toda esta legislación. En esto, como en muchos otros detalles, Cortázar no se atiene a la historia, o para ser más exactos, a la mitología. Sobre esto se volverá más adelante

Puede contribuir a dar un cierto fundamento a esta simbología el hecho de que Minos se refiera a la muerte del Minotauro como preferible a «toda proclamación de gloria en otras playas», ya que en su visión dualista y maniquea el Minotauro representa una amenaza oscura a su poder, encarna el principio activo opositor. Paradójicamente el Minotauro estaría aquí visto como principio del Bien y Minos como principio del Mal. La fábula cortazariana aludiría concretamente de este modo a una cierta visión del fenómeno peronista.

A esa interpretación puede oponerse otra bastante más coherente con la evolución ulterior del propio Cortázar. De acuerdo con ésta, la obra estaría articulada no ya sobre una concepción del poder, sino sobre una actitud literaria que se propone la descripción de lo atípico en circunstancias no típicas. La muerte estaría así concebida como paradoja de la libertad (el Minotauro), el amor como designio de lo inconsciente (Ariadna) y la gloria como irrisión de lo específicamente humano (Teseo).

Este sumario análisis de *Los reyes*, la obra menos conocida de Cortázar, se justifica en atención a dos razones. En primer lugar, porque marca el punto de inserción del escritor en una tradición específicamente hispanoamericana que, arrancando en Rubén Darío, a través de escritores como el peruano Eguren o el propio Marechal, va a alcanzar uno de sus momentos culminantes en la obra de Borges, y que se define básicamente por una actitud frente a la cultura. Tradición cuyas características Mario Vargas Llosa ha puntualizado inmejorablemente:

¿Es posible concebir que «un escritor europeo se mueva dentro de la cultura universal con esa irreverencia, con ese desenfado, con esa audacia con que lo hace Borges? Para tomarse esas libertades hay que estar *afuera* de esa tradición, hay que ser *subdesarrollado*. Borges, como Darío (y como Cortázar, aún tímidamente, por tratarse de su obra inicial, podría agregarse), adultera, transforma, manipula a su voluntad y sin el menor embarazo conceptos, mitos, sistemas que un europeo no puede dejar de tomar en serio sin negarse a sí mismo. Las perspectivas son completamente diferentes» (4).

En segundo lugar, *Los reyes* introduce ya ciertos temas característicos de la obra narrativa del Cortázar posterior: *a)*, su preocupación —claramente borgiana— por el mundo de los sueños («Los sueños, también tarea real»); *b)*, su intuición de una radical ajenidad (o incomu-

(4) Los novelistas son como los buitres (entrevista con Mario Vargas Llosa), en *Margen*, número 1, París, 1966, p. 11.

nicación) entre los seres («Minos: Hablas como por sobre mí. Estamos solos, pero no es a mí a quien hablas./Ariana: Hablar es hablarse./ Minos: Vete sola, entonces./Ariana: Eres como una lámina de bronce, me oigo mejor si te hablo. Cuando llegué, tú te escuchabas en el alto espejo del aire»); *c)*, su concepción de la realidad objetiva como máscara de otra realidad más verdadera y de las palabras como formas integradas a ese mundo de las apariencias («Saber una cosa no es escucharla. Saber sin palabras, la cosa misma adherida al corazón, nos abriga de su imagen como un escudo»); *d)*, su constatación de la existencia de un estado de afasia semántica, entendiendo por tal ese embotamiento de lo sensorial, el intelecto y la sensibilidad como resultado de una manipulación e instrumentación abusivas del lenguaje («Se habla ya tanto de ti que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible»), etc.

Esta obra muestra, pues, la influencia de Borges sobre Cortázar y, simultáneamente, delimita sus alcances. En efecto, Cortázar, a diferencia de Borges, a quien está ligado sólo por una cuestión de disciplina, de rigor intelectual, nunca de estilo, insinúa ya en esta primera obra una cierta modalidad de crítica frente a la sociedad y la cultura basada en una visible aceptación de los postulados esenciales de la revolución surrealista cuya virtualidad no encuentra correlación alguna en el universo geométrico de ese sofista incurable que es el fundador mitológico de Buenos Aires.

En un párrafo anterior se definió a *Los reyes* como un mero ejercicio de estilo. En efecto, la obra trata demasiado obviamente de imitar la cadencia y la ampulosidad de la tragedia griega. La denominación es demasiado genérica y, en su abstracto simbolismo, el autor da demasiadas cosas por sobreentendidas. Las diferentes escenas (cfr. el diálogo entre Teseo y el Minotauro) destacan más por su ingenio que por su sentido trágico, y producen la sensación de un vulgar intercambio de ideas arropadas en imágenes por momentos excesivamente preciosistas. En suma, aunque no resulte justo ser enteramente negativos en la valoración de esta obra inicial que el propio Cortázar se negó a reeditar hasta 1970, es posible que su trascendencia no sobrepase las características anecdóticas anteriormente señaladas.

Podría así afirmarse que *Los reyes* constituye una suerte de prehistoria, y que la verdadera historia de Cortázar comienza dos años más tarde, en 1951, con la publicación de un curioso libro de cuentos titulado *Bestiario*. Esta segunda obra concreta ya los rasgos específicos de una instancia estética que, a través de otro libro de cuentos,

Final de juego (1964) (5), va a alcanzar su formulación más exacta en un tercer libro de cuentos, *Las armas secretas* (1959), y una novela, *Los premios* (1960), para entrar en proceso de disolución en las *Historias de cronopios y de famas* (1962), donde multitud de indicios anuncian ya la visión totalizadora de *Rayuela* (1963) y un cuarto libro de cuentos. *Todos los fuegos el fuego* (1966).—JUAN CARLOS CURUTCHET *(Lucio del Valle, 8. MADRID).*

(5) *Final del juego* fue publicado en 1964, aunque la redacción de la totalidad de sus cuentos es anterior a *Las armas secretas,* publicado en 1959. Esto también ocurre parcialmente con *Los premios.* Como habrá oportunidad de mostrar más adelante, sólo los cuentos recogidos en *Las armas secretas,* y muy especialmente el que da su título al libro, «Las babas del diablo», «Cartas de mamá» y «El perseguidor», pueden en rigor ser asociados a *Rayuela,* novela que de algún modo somete a revisión, compendia y simultáneamente supera todas las características de sus libros anteriores.