

LUIS BOCAZ Q.

LOS REYES
O LA IRRESPETUOSIDAD ANTE
LO REAL DE CORTAZAR

I. CORTAZAR Y SUS CONTRADICCIONES

A NUESTRO entender, la obra de Cortázar se erige sobre una contradicción. Aquella que sus compañeros más jóvenes le reprochan: ser un novelista argentino que escribe en París, es sólo la más visible. Muchas otras se agazapan en sus poemas, cuentos y novelas. Su esfuerzo íntegro aparece dirigido al hallazgo de un equilibrio entre momentos antitéticos. Dos gruesas porciones dividen *Rayuela*: "Del lado de allá" y "Del lado de acá"; en la segunda un epígrafe de Apollinaire guiña conciliadoramente ambiguo: "hay que viajar lejos amando su casa". Ya se trate de Cortázar, cuentista fantástico que apoya a Cuba, o del intelectual que en Montmartre cree recorrer Villa del Parque, en la raíz constitutiva reencontramos la vieja oposición entre el rastacuero y el nacionalista que tironea el ánimo del intelectual latinoamericano en la búsqueda de nuestra expresión. Argentina parece haber sido un campo singularmente escogido para el ejercicio de esta tensión. En lo corrido del siglo su literatura la revive bajo diversos rostros¹.

Si en *Rayuela* no es demasiado difícil respaldar nuestras afirmaciones, todo haría desaconsejable una interpretación de esta índole en cuanto a *Los Reyes*. En efecto, ¿qué relación guardaría con los problemas argentinos y latinoamericanos una obra cuyo tema es el mito de Teseo vencedor del Minotauro? Creo que si invertimos la pregunta

¹No otra cosa parece desprenderse de la amplia muestra de ensayística que nos presenta al país como una realidad escindida. Cf.: Mallea y su distinción entre una Argentina visible y una Argentina invisible. Tam-

bién los arquetipos reseñados por Murena en *El Pecado Original de América*.

Sería interesante, tal vez, examinar desde este punto de vista el debate Florida-Boedo.

nos aproximamos a un planteamiento más adecuado. ¿Qué significación tiene *Los Reyes* con su tema mitológico griego en un conjunto de libros que ha venido asentando la nostálgica presencia de lo argentino?

Intentando otra formulación, estimamos recomendable examinar este poema dramático en aquellos aspectos que prefiguran formas de un ulterior desarrollo artístico, en relación con el ambiente histórico y cultural de la época de su publicación. Por otra parte, Cortázar respalda implícitamente este criterio metodológico; leamos, por ejemplo, lo que declaraba en 1967 a una revista bonaerense: "Conocíamos y amábamos a Lynch, a Güiraldes, a Borges, a Arlt, al primer Mallea, a Marechal, e incluso a misteriosos seres llamados Macedonio Fernández y Juan Filloy. Esto probaría que los mejores encontraban ya lectores dignos de ellos, pero lamentablemente había una relación numérica entre unos y otros. La culpa de mi generación fue no romper más lanzas por ellos, no insultar a los editores que se negaban a publicarlos, no escupir en las librerías donde los ignoraban; fuimos estetas, los guardamos en nuestras bibliotecas, vivimos esa delicia idiota de sentirnos cofradía, hermandad, de ser tan pocos los que se sabían de memoria una réplica de *Don Segundo* o un pasaje de las ruinas circulares.

Por razones bastante análogas estuvimos ciegos a lo que verdaderamente justificaba la explosión del peronismo y que los peronistas fueron los primeros en desconocer e infamar; procedimos como sus cómplices sin saberlo"².

Es preciso recordar que las postulaciones teóricas de Cortázar han seguido un destino análogo al de sus libros; casi inadvertidas en sus primeros diez años viven hoy la etapa de la prosperidad.

La extensa cita copiada diseña a un Cortázar esteticista, admirador de una corriente literaria con antecedentes en el grupo Florida. La mención de Borges y Fernández insinúa su proclividad a la literatura fantástica paralela a su explícito antiperonismo en política. Nos llama la atención que no aluda en aquella época a su vinculación con la revista "Sur". Con frecuencia lo hemos visto obviarla evocando el aliento recibido de Borges en los momentos de la publicación de sus primeras obras. No está de más insistir en que "Sur", fundada en 1931 por Victoria Ocampo, con el incentivo constante de Waldo Frank, Ortega y Gasset, Guillermo de Torre y otros, representó desde sus inicios una expresión de lo argentino en Latinoamérica, desde una posición política conservadora y, simultáneamente, una ventana abierta a las más importantes corrientes de la vanguardia artística europea.

²*Imagen del país*, año 2, Nº 8, 26 de enero de 1967.

La repercusión del fenómeno peronista, con su insurgencia de masas, y la exaltación de un nacionalismo de circunstancias en pugna con su sensibilidad, son epigramáticamente sintetizados por Cortázar: *... algunos de nosotros empezábamos en esa época nuestra propia obra, que no hubiera sido lo que fue si no hubiéramos tenido tanta impertinente exigencia literaria para lo nacional*³.

II. BAUDELAIRE Y LOS REYES

Una colaboración de Cortázar, en un ejemplar de "Sur" de 1949⁴, nos permite aprisionar algunas de sus ideas literarias en el lapso de gestación de *Los Reyes*. Es una reseña del libro de François Porché *Baudelaire. Historia de un alma*. La utilizaremos en deducir algunos de los valores estéticos de mayor resonancia para su espíritu. Nos auxilia la organización natural del artículo en que formula juicios generales aplicados al caso de Baudelaire.

Comienza por establecer que todo gran poeta se adelanta a su tiempo, pero negándose a renunciar a él, apoyándose con firmeza en su suelo para dar el salto. La capacidad de Baudelaire transformaría el salto desde su época "en un movimiento de puro curso aéreo". Condena con fervor el criterio pedestre que en 1857, denunció impurezas en *Las Flores del Mal*, es decir, juicios sustentados en una ética convencional y que hoy —según Cortázar— disfrazados de motivos estéticos continúan impugnando la aventura baudelaireana. "Pero —agrega— estar inmerso en esa circunstancia y cometer otro tipo de faltas que las sancionadas por el gusto del tiempo, muestra ya en Baudelaire un lúcido rechazo de autoridades y su aceptación valerosa de una manera personal de ser".

Termina resumiendo los logros de la obra baudelaireana que proyectan su vigencia en la poesía actual. Primero: ruptura con la posición del poeta olímpico, heredada del romanticismo e instalación de la obra al nivel del suelo en cuanto a tema y lenguaje. "Baudelaire" —apunta en su comentario— "no estaba dispuesto a producir una poesía que planeara en las nubes para terminar gimiendo por una tragedia más o menos doméstica" (Lamartine, Vigny).

Esta postura deberá encarnarse en obras donde lo gratuito "fuera sustituido por productos del arte, por un artificio bien entendido: el hombre en su reino —aunque fuese un pobre reino".

Insiste Cortázar en que el platonismo no obliga al poeta francés a

³Ib. (estas frases están subrayadas en el texto de la entrevista).

⁴"Sur", N° 176, junio de 1949, págs. 70-74.

naufragar en un mundo de ideas, no lo aleja un solo instante del laboratorio central. Por el contrario, su inteligencia decepcionada adelanta "lo que hoy es razón de ser del surrealismo" . . . "el deseo de apoderarse, *sur cette terre même* de un paraíso revelado". En suma, para Cortázar, Baudelaire es el primer poeta moderno que busca el máximo de poesía con los medios más próximos, más adheridos a su humanidad "sin treparse a los tejados en procura de un falso horizonte". Por esto, la poesía contemporánea lo lleva en su centro "como el motor inmóvil de su rueda".

El tono de esta primera parte de la reseña, diferenciada del resto por la disposición tipográfica indica una voluntad postulativa que exime de todo comentario. Bástenos agregar que los puntos de la herencia baudelaireana examinados por Cortázar se insertan en un decurso biográfico del que nos quedan como hitos salientes: la reminiscencia de un grado de maestro primario en una escuela donde él y un grupo de amigos estrechan filas contra la mediocridad de profesores y discípulos; luego, un empleo de profesor secundario en algún lugar de provincia; la renuncia a una cátedra en la Universidad de Cuyo y su regreso a una labor burocrática en un Buenos Aires que vive la euforia peronista.

Desde esta perspectiva, consideramos las observaciones de Cortázar como hipótesis generales legítimas para explicar en buena parte su actividad estética en la época de gestación y publicación de *Los Reyes*.

III. EL MITO COMO POSIBILIDAD DE EVASION

En entrevistas, Cortázar ha reconocido implícitamente que su elección de un mito del mundo griego obedecía a una actitud evasiva. Sin embargo, valdría la pena inclinarse sobre la palabra *evasión* para diferenciarla del movimiento de rechazo totalmente consciente y lúcido que se transparenta en su obra. Rechazo, desde luego, de un contorno impropicio para su sensibilidad estetizante, y más impropicio aun para su no condescendencia con la política contingente en uso; rechazo por lo tanto de una literatura sumisa a los requerimientos de una argentinidad localista y marginada de un ademán estético renovador. Cercano a Borges en sus nociones sobre lo argentino, Cortázar se alimentaba en una tradición intelectual de élites que "del lado de acá" miran nostálgicamente hacia lo europeo. Excluidas de su ámbito, viven con agudo dolor la posición alienada del artista contemporáneo, agravada por su existencia en un continente cuyos valores sólo comprenden como degradación de lo europeo. Manuel Gálvez había denunciado la virulencia de este sentimiento en la Argentina: "No pen-

samos sino en la evasión. Y la evasión, sobre todo para los espíritus cultos es la soñada Europa". "Vivimos protestando contra la vida que aquí llevamos. Y vivimos pensando en la evasión". Y añadía redondeando su pensamiento: "Tal vez las cosas hayan empezado a cambiar. No me atrevería a sostener que las gentes menores de veinte años sigan el mismo camino que nosotros"⁵. En 1935, cuando Gálvez estampaba estas palabras, Cortázar tenía veintiún años.

A Carlos Fuentes debemos una excelente descripción de este complejo bajo la categoría de la modernidad enajenada⁶. La respuesta de la nueva literatura latinoamericana sería, según él, la fusión en un arte crítico de una problemática moral, no moralizante y una problemática estética, no estetizante.

¿Se da en *Los Reyes* la presencia de estos ingredientes?

Pensamos que sí, pero bajo un ropaje estetizante. Sostenemos que en el impulso de rechazo de la realidad se hallan reprimidas las premisas para una aceptación de esa realidad con el ánimo de superarla. Pero, insistimos, en forma abstracta.

El empleo del mito del Minotauro plantea, con su inversión irónica, un problema moral. La categoría de lo fantástico, apropiándose del elemento monstruoso del mito, de modo similar al manierismo del siglo xvi, permite una exploración de estratos éticos.

Ante lo insólito y monstruoso del Minotauro los personajes humanos del drama extreman su subjetividad, desnudan su inhumanidad y la inhumanidad de sus relaciones. Cada uno tiene una visión individual del Minotauro, casi incomunicable; cada uno siente que el Minotauro es una parte de sí mismo: el lado de nuestro ser que intuimos y que, en vano, intentamos reprimir.

La caracterización fluye hacia la definición de una ética estrictamente personal en un mundo vaciado de dioses. Ya en los primeros parlamentos Minos exclama:

*¡Reinar en mí oh última tarea de rey,
oh imposible! (pág. 12) ⁷.*

⁵Gálvez, Manuel: *La Argentina en nuestros libros*, Ediciones Ercilla, Stgo. de Chile, 1935, pág. 164.

⁶Fuentes, Carlos: "La nueva novela latinoamericana", suplemento de "Siempre", N° 128, julio de 1964.

⁷El azar, tan capital para una com-

prensión de la obra de Cortázar, puso en nuestras manos un ejemplar de una edición pirata de *Los Reyes*, para no desmentir su adhesión a lo insólito nuestras citas las remitiremos a dicha edición patafísica.

El ha ordenado a Dédalo construir el laberinto para encerrar al Minotauro y colocarlo del otro lado. Pero los cuernos del monstruo se enseñorean de sus sueños de rey, se siente solo y desceñido con un cetro que se desliza de su puño. El Minotauro —dice— es un artificio hermano del laberinto. Ya se ha verificado que para Cortázar artificio entraña lo no gratuito, la realidad superior que crea el arte.

Amarrado por las convenciones de la monarquía, Minos nunca podrá saltar por encima de su sombra, reconquistar su libertad interior; aterrado, prefiere la muerte del Minotauro a cualquier otra conquista que amplíe su poder sobre las islas. Atormentado por el recuerdo de la traición de Pasifae, rememora con precisión de enamorado el monstruoso origen del Minotauro en un sistema de correspondencias baudelaireanas que subrayan su enajenación:

El toro vino a ella como una llama que prende en los trigos. Todo el oro fúlgido se oscureció de pronto y Axtó, desde lejos, oyó el alto alarido de Pasifae. Desgarrada, dichosa, gritaba nombres y cosas, insensatas nomenclaturas y jerarquías. Al grito sucedió el gemir del goce, su lasciva melopea que en mi recuerdo se mezcla todavía con azafrán y laureles (pág. 16).

Estragado por las ligaduras del poder real, vive una fría soledad. Entre él y su hija no hay comunicación. "Eres como una lámina de bronce, me oigo mejor si te hablo", dice Ariana cuyo rescate de la afectividad depende de su voluntad para liberarse de su condición de hija de rey. Un momento de iluminación reside en la aceptación de su femineidad cuando descubre el amor incestuoso que la arrastra al Minotauro. Será tarde para ambos. La ambigüedad de su esencia principesca, su admiración por Teseo, el encantamiento en que la sumerge su ausencia de enigmas, sus decisiones simples y fáciles de héroe convencional, convertirán el hilo que entrega al héroe en un instrumento de muerte para el Minotauro.

Teseo se ordena en torno a su voluntad y a su fuerza. Cargado de laureles teme, sin embargo, al pensamiento, a las palabras y a la astucia del Minotauro.

Yo iba al gimnasio y dejaba que mis maestros pensaran por mí. No creas que te sigo en tus rápidos juegos. Me obedezco sin preguntar mucho. De pronto sé que debo sacar la espada. Vieras a Egeo cuando me agregué a los condenados. Quería razones, razones. Yo soy un héroe, creo que basta.

Su problema es la acción útil, destruir al Minotauro y salir del laberinto. Al recibir el hilo de manos de Ariana lo entenderá como un

lógico tributo de admiración amorosa hacia sí mismo y no en cuanto mensaje de amor al monstruo.

Con Minos se vinculan mediante un lenguaje administrativo de monarcas en que las personas y los sentimientos son objetos de trueque. "Mátalo y guarda su muerte como una piedra en la mano. Entonces te daré a Ariana", sugiere Minos. Las razones de Estado ofician de puente, ambos quieren eliminar al monstruoso pues socava la estabilidad de su dominación y les impide "quedarse con los hombres en cuanto sostén de los tronos".

El Minotauro como un espejo convexo abulta las deformaciones del mundo real, irrumpe en el orbe inhumano de los reyes, siembra el espanto y su irregularidad exige un nuevo concepto de lo humano. Minos reacciona monstruosamente ante la traición de Pasifae, el Minotauro, sentimentalmente humano, se dejará ultimar al saber que Ariana ha entregado el hilo a Teseo. Se rendirá al adversario para acceder al sueño de los hombres, para transformarse en la sustancia innominada de la poesía.

Su accionar corroe la cáscara superficial de lo real. Es la irrealidad que aclara lo real o el comienzo de la irrespetuosidad ante lo real. Cortázar enriquece su ficción con el legado de Baudelaire: la ironía desaloja a reyes y héroes de su sitial marmóreo instalándolo de nuevo en el pobre reino de los hombres.

En la escena final las víctimas del Minotauro, en un coro de doncellas y mancebos entre los que se individualizan el citarista y Nydia, la bailarina, lo aclaman "señor de los juegos", "amo del rito". Ha aceptado su sacrificio para quedar en el cielo secreto y en las estrellas remotas de los hombres, "esas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego".

Mirado desde este ángulo, el poema presenta un problema ético de solución estrictamente individual, sin pacto admisible con normas externas. El espacio poético está vacío de divinidades, incluso en aquellos casos en que el correlato mítico lo exige. La obra, por ejemplo, nos informa que "el toro era del norte, rojo y henchido, se le veía subir por la pradera como las barcas egipcias que traen a los emisarios y las vendas perfumadas".

El problema moral se ha trasvasiado a un símbolo rastreable hasta la época del manierismo y de pertinaz ocurrencia en la obra de Cor-

tázar: El laberinto⁸. En dicho laberinto aguarda un monstruo como la parte oscura de nuestro ser. Se trata de llegar a su centro que es el centro de nosotros mismos, porque laberinto y Minotauro están también en nuestro interior.

En la expresión de este problema moral Cortázar elige una actitud estetizante, no estética como en las observaciones de Fuentes.

Inclinado hacia la herencia de Baudelaire a través de Gide y Valéry, mira hacia Europa en un intento de asimilación a su tradición literaria. Comparte con el Valéry de los diálogos líricos el menosprecio de la novela como vehículo de aprehensión estética⁹ y con Borges, la inversión irónica del mito¹⁰.

El poema dramático se estructura en cinco escenas que hacen converger nuestras miradas sobre la figura de Ariana. En la escena tercera, desgarrada por la contradicción entre un orden visible, convencional, aparentemente real, y un orden invisible, humano, aparentemente irreal, luchará por conquistar su afectividad plena. La perspectiva del cuadro, siguiendo las indicaciones del propio Cortázar, resbala sobre su mano, hacia los dedos curvados donde juega el ovillo de brillante hilo. La curvatura de sus dedos, hermanada al ovillo y a las curvas paredes del laberinto, introduce la quiebra de la continuidad rectilínea que ama Tesco.

¡Ve cómo coincide su túnica con la lejana réplica de aquellas columnas! ... Oh armonía presente, instauración feliz de lo continuo. Lazos aéreos ciñen su doble fuga y de su relación sutil adviene mi alegría (pág. 29).

Los dedos de Ariana y las paredes del laberinto rompen la serenidad del paisaje clásico, los personajes se perfilan crudamente en un espacio irreal, mágico. Sometidos desde la primera escena a la luz implacable de un *sol alto y duro*, pierden los matices en un cromatismo violento: azul del cielo, rojo de la sangre, oro de los trigales y

⁸Particularmente interesante nos parecen las investigaciones de Gustav Rene Hocke, quien habla de afinidades electivas entre el arte del siglo xx y el manierismo en su obra *El mundo como laberinto*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, pág. 20.

⁹La primera frase de *Los premios* reproduce la célebre humorada anti-

novelesca de Valéry: "La marquesa salió a las cinco".

¹⁰Borges en su cuento *La casa de Asterión* da su propia versión del mito del Minotauro. Además es útil recordar la profusión del símbolo del laberinto que ha puesto de relieve en su producción Ana María Barrenechea.

en un permanente vaivén de oposiciones, negro-blanco, oscuro-claro, sol-sombra. Polaridades grávidas de la contradicción entre los dos órdenes, el visible y el invisible.

Si bien el centro espacial del poema lo ocupa Ariana, el centro ético se alcanza en la apoteosis del Minotauro, en los instantes en que moribundo lo rodean quienes lo aclaman como amo del rito. La estaticidad del poema, los desplazamientos anulados, los gestos humanos congelados, están regidos por la permanente presencia del laberinto: El artificio se impone a lo real.

Empezamos utilizando las apuntaciones de Cortázar sobre Baudelaire como posible vía en la comprensión de su obra en la Argentina de 1949. En el trayecto develamos el problema moral que plantea: la búsqueda de la verdad de cada personaje en ausencia de reglas suprapersonales. El correlato mítico le ha permitido eludir un asfixiante contorno y abstenerse de encarnar "hic et nunc" el drama moral de sus monarcas. Por el contrario, asilándose en una posición inserta en la tradición europea, se ha negado a los requerimientos de una argentinidad que no acepta. Su transformación irónica del mito y la categoría de lo fantástico le permiten explorar la deformidad de una realidad aparente. Los reyes y los héroes han sido degradados y puestos al nivel del suelo, todavía un suelo demasiado abstracto. Cuando ese suelo se convierta en el de Buenos Aires y la mitología griega en sus turbias mitologías urbanas, la ironía y lo fantástico irán resolviendo la contradicción entre el rastacueros y el nacionalista.