

BORGES Y CORTÁZAR: ENTRE *APOLO* *Y DIONISOS*

Adrián Huici
Universidad de Sevilla

1. Borges, Cortázar, los mitos.

La producción literaria de Borges y Cortázar tiene muchos más puntos en común de los que mantuvieron en sus vidas personales. Además de la circunstancia de que ambos pueden considerarse dos grandes maestros de la literatura fantástica, precursor, Borges, y eximio representante, Cortázar, de lo que vino en llamarse el *boom* de las letras hispanoamericanas, debemos indicar, en lo que a nosotros concierne, que los dos fueron muy buenos conocedores de la llamada cultura clásica, grecolatina. Conocimiento que no se limitó a la exhibición de una vasta cultura personal, sino que ambos volcaron esos saberes “clásicos” en su literatura, en sus poemas, en sus cuentos y, en el caso de Cortázar, también en sus novelas, especialmente en *Los premios*.

Resulta casi ocioso recordar las numerosísimas menciones que en la obra de ambos autores se hace de Homero y de Virgilio, de Heráclito, de Hesíodo, o de los trágicos atenienses. Borges dedica uno de sus cuentos más complejos, “El inmortal”, a la figura de Homero, mientras que Cortázar escribe un poema narrativo, *Los reyes*, con el tema del mito de Teseo y el Minotauro. Pero, posiblemente el territorio textual en el que podemos encontrar más coincidencias, en cuanto a referencias clásicas, sea el de los antiguos mitos grecorromanos, aunque el tratamiento y el sentido que cada uno les da sea muy distinto, cuando no opuesto, como intentaremos demostrar en este trabajo.

Efectivamente, existe una distancia importante en la forma en que cada uno utiliza los relatos míticos y la tradición mitológica clásica, una distancia a través de la cual se pueden percibir, ahora sí, dos visiones del mundo y del hombre muy distintas, a menudo, encontradas, marcadas por antropologías e ideologías opuestas. Por ello, un análisis del modo como cada uno de ellos se enfrenta a la tradición clásica puede ser una forma de conocer mejor sus respectivas literaturas ya que ambas han dejado una impronta muy importante en las letras en lengua española.

2. Entre lo apolíneo y lo dionisiaco

Como hemos dicho, partimos de la base de que en muchos de los textos de ambos autores existe un horizonte mítico que funciona como referente más o menos visible. En el caso de Borges, él mismo se ha ocupado de indicar el carácter mítico de toda creación literaria: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”¹ es la frase con la que concluye su texto “Parábola de Cervantes y el Quijote”. En tanto que de Cortázar bástenos con tener presente los títulos con los que reorganizó todos sus relatos para su edición española en tres volúmenes: *Ritos, Juegos y Pasajes*², conceptos todos pertenecientes al campo semántico de lo antropológico, a la teoría de las religiones y a la conciencia mítica³.

Los relatos míticos y las mitologías constituyen el suelo sobre el que reposan numerosos textos de Borges y Cortázar y, en ambos casos, estas incursiones por el territorio del mito no se circunscriben únicamente a los clásicos greco-latinos. Es bien conocida la afición de Borges por las antiguas mitologías germánicas y las literaturas orientales, por no mencionar la tradición judía de la Biblia y la Cábala. Por su parte, Cortázar ha explorado también el universo de los mitos mesoamericanos precolombinos, tal y como podemos ver en cuentos como “Axolotl” o “La noche boca arriba”.

En la obra de Borges, hemos observado que, pese a no ser los que más aparecen en sus textos, la relación del autor con los mitos clásicos es mucho más cualitativa que cuantitativa. Queremos decir con ello que los cuatro o cinco grandes temas que aparecen recurrentemente en su obra: el tiempo, la identidad, la épica, el infinito, a menudo van a ser desarrollados precisamente a través de referencias a la cultura clásica, además, obviamente, de todo un sistema de símbolos personales, como son los consabidos espejos, espadas, tigres o laberintos.⁴

En otros términos: los mitos clásicos coinciden y serán vehículo para el desarrollo de esas obsesiones en torno a las cuales Borges pone en pie toda una literatura con sus propias señas de identidad. Así, por ejemplo, a

¹ Borges, J.L., *Obras Completas*, vol II, Barcelona, Emecé, 1989 p. 177

² La edición se publicó bajo el título genérico de *Los relatos*, Madrid, Alianza, 2007 y, con posterioridad a la muerte del autor, se agregó un cuarto volumen bajo el título de *Aquí y ahora* con su producción última.

³ No entraremos aquí en disquisiciones sobre la naturaleza de los mitos, la conciencia mítica y las mitologías, ya que son cuestiones suficientemente conocidas y estudiadas en el ámbito de las ciencias humanas y sociales. En todo caso, nuestros textos de referencia para esta cuestión son Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 2002; Gusdorf, G., *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1960; Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998 y, para elegir un texto de la inabarcable producción de Mircea Eliade, mencionaremos el *Tratado de Historia de las Religiones*, Barcelona, Cristiandad, 1984.

⁴ Al respecto, he trabajado con mayor amplitud este tema en Huici, Adrián, *El mito clásico en la obra de J.L. Borges: el laberinto*, Sevilla, Alfar, 1998.

través de Edipo, Odiseo y Proteo se plantea el problema de la identidad y la autognosis y Homero, como mitificación del poeta, le servirá de significativo, por decirlo de algún modo, para hablar de la creación artística y la épica.

Hemos dicho en otra parte⁵ que la causa última por la que Borges “mitologiza” se encuentran en su propia, y muchas veces repetida, concepción del lenguaje y sus limitaciones para reflejar la realidad. Desde este punto de vista, utilizar símbolos, metáforas y mitos (como forma simbólica por excelencia, según la tesis de Cassirer⁶) constituyen recursos de reforzamiento semántico, un ejercicio de intertextualidad donde el juego de espejos da como resultado un discurso significativamente más denso que el de los textos aislados.

Lo mismo se puede decir de la actitud de Cortázar frente a la profusión de símbolos y mitos que abundan también en sus relatos y novelas. Al respecto, no estaría de más recordar *Los premios*⁷, que es una novela de juventud en la que Cortázar ya perfila motivos que luego formarán parte de una de las marcas más reconocibles de su literatura: el tema de la iniciación y los rituales de pasaje que giran en torno a ella, la presencia de lo numinoso, con su carga de fascinación y terror⁸, identificado con un lugar concreto, etc.

En cuanto al vínculo concreto con los mitos clásicos, aquí se pueden confirmar coincidencias y también diferencias entre ambos autores. En el terreno de las coincidencias, es evidente que ambos acuden a los viejos mitos griegos, tal y como se reflejan en títulos como “Edipo y el enigma”, “Un busto de Jano”, “Proteo” y “Otra versión de Proteo”, “La casa de Asterión” o “El Hacedor”, en el caso de Borges, o “Las ménades”, “Circe”, “El ídolo de las Cícladas” o *Los reyes*⁹, en el caso de Cortázar.

Sin embargo, las semejanzas desaparecen pronto. De hecho, vemos que Cortázar se inclina por unos mitos que no aparecen en Borges, lo cual es sumamente significativo. Ello puede explicarse en términos de preferencias por el elemento más apolíneo, en Borges, y por lo dionisiaco, en Cortázar o, en la terminología de Gilbert Durand¹⁰, decir que uno tiene hacia el régimen diurno de las imágenes, mientras que el otro prefiere el nocturno aunque, obviamente, tratándose de estos autores, está claro que esta distinción no agota ni encierra su obra en ninguna casilla hermética.

En el caso de Borges, podría decirse que sus mitos suelen tomarse, casi siempre, de textos literarios concretos, lo que, respecto a los clásicos, se remonta a Homero, Hesíodo, Virgilio y la tragedia ática (especialmente

⁵ Huici, A., *Ibidem*

⁶ Cassirer, E., op.cit

⁷ Cortázar, J., *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

⁸ Vid. Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza 1988.

⁹ Cortázar, J., *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

¹⁰ Durand, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, México, F.C.E., 2005.

Esquilo y Sófocles). Con ello queremos decir que se trata de mitos que ya han sido depurados por esos autores quienes han seleccionado algunos elementos de la tradición descartando, consiguientemente, otros. En otras palabras: el tratamiento literario de cualquier mito implica ya un proceso de racionalización y de amoldamiento de la historia a los presupuestos sociales y culturales del autor. Como se sabe, la primitiva mitología griega estaba repleta de monstruos descomunales (que no encajan demasiado bien en la imagen de la medida griega que ha llegado hasta nosotros) y de episodios de enorme truculencia de los que apenas si nos ha llegado algún eco. Y ello es así porque, como decíamos, ya Hesíodo comienza con una tarea de “adecentamiento” que va a continuar con Homero y que culmina con los trágicos aunque el último de ellos, el “ateo” Eurípides, testigo del derrumbe del proyecto ilustrado ateniense, será quien más crudamente se asome a los abismos de la irracionalidad y al territorio en que hombres y mujeres parecen involucionar a estadios culturales mucho más primitivos, donde los instintos y el salvajismo parecen prevalecer, como se puede ver en *Medea* o en *Las Bacantes*.

Borges opta casi siempre por el lado más racional o apolíneo de los mitos. De hecho, si vemos cómo trata la figura de Edipo, comprobaremos que en todos los casos aparece despojado precisamente de lo que llamó la atención de Freud: el tema del incesto. Como veremos más adelante, para Borges el mito de Edipo es el mito del destino y de la autognosis.

En cambio, la cosmovisión de Cortázar tiene más elementos en común con Eurípides que con Esquilo o Sófocles ya que muchos de sus relatos muestran, precisamente, cómo lo primitivo y lo irracional suele imponerse a los valores que sostuvieron tanto la ilustración ateniense como la impulsada por la Modernidad. Cortázar puede adscribirse a quienes, en la misma línea que la Escuela de Frankfurt, cuestionaron el mito del progreso y el imperio de la razón cuantificadora que desembocó en un proceso de deshumanización y en la dictadura de la máquina, tal y como lo explicó brillantemente Herbert Marcuse¹¹. Un autor cuyos textos hoy, a la vista de la inquietante realidad que hemos creado a partir de la razón informática y digital, tienen más vigencia que nunca.

Pero Cortázar no descalifica la razón o el progreso sin matices o sin atenuantes. Más bien, habría que decir, que su posición es ambivalente. De una parte, podemos hablar de una visión pesimista de la naturaleza humana en la que conceptos como cultura, razón o civilización son apenas un fino barniz que desaparece rápidamente en determinadas circunstancias dejando a la vista nuestro lado más salvaje e irracional. Pero, de otra parte, nuestro autor no deja de reivindicar, sin por ello caer en la exaltación de ninguna ideología irracionalista, ese aspecto instintivo y emocional que también

¹¹ Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel 1994 y *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2004

forma parte de nuestra naturaleza pero que la cultura burguesa ha reprimido y silenciado en aras de la adaptación a las normas y el “respeto” a lo socialmente aceptado y aceptable.

3. Cortázar: entre ídolos y ménades

En muchos casos, en los textos del autor de *Rayuela*, la involución de sus personajes hacia estadios más primitivos puede llegar incluso a un regreso a la animalidad, como se ve claramente en “Axolotl” o en las innumerables alusiones a insecto y artrópodos, y no sólo por las archiconocidas y citadas cucarachas de “Circe”. Recordemos, también, la analogía que, en “Las ménades”, se establece entre los instrumentos musicales y cucarachas, la de la motocicleta de “La noche boca arriba” con un insecto o la referencia a las arañas en “Historia con migalas”.

A nuestro juicio, uno de los cuentos en los que mejor y más claramente expone Cortázar la endeblez de nuestra condición de seres civilizados, inscriptos en la modernidad y el progreso, y lo fácil que resulta involucionar a estadios de desarrollo primitivos, es “El ídolo de las Cícladas”¹². Aquí, un objeto muy antiguo, la estatuilla de una diosa prehistórica (posiblemente una de las llamadas Venus o diosas de la fertilidad) a la que seguramente se veneraba con sacrificios humanos, acaba por imbuir a los dos arqueólogos que realizaron el hallazgo de su espíritu primitivo y por llevarlos a la lucha y a la muerte para cumplir con el antiguo ritual.

Evidentemente, la tragedia que se desencadena entre los dos arqueólogos y Therèse, la mujer de uno de ellos, podría explicarse en términos de triángulo amoroso y de celos, pero el texto es inequívoco a la hora de describir cómo los personajes se van despojando de sus ropajes civilizados (y, literalmente, de sus vestimentas) para asumir una conducta propia de seres prehistóricos, más acá y más allá también del mero crimen pasional:

... se había quitado la blusa con un lento gesto pausado (...) Enjuto y moreno, Somoza se irguió desnudo bajo la luz del reflector (...) De la boca entreabierta le caía un hilo de saliva. Nunca supo de dónde había salido el hacha de piedra que se balanceaba en la mano de Somoza.¹³

En todo caso, podría decirse que la estatuilla es un símbolo de la violencia latente en la relación de esas tres personas, pero la idea principal sigue siendo la misma: basta un detonante cualquiera (en este caso, la

¹² Cortázar, J., *Los relatos. Ritos*, Madrid, Alianza, 2007, p. 272

¹³ Op.cit., p. 279

conjunción de un objeto prehistórico con un asunto de celos) para comprobar que aquello que parecía extirpado y dominado por mor de la cultura, estaba allí, agazapado y listo para saltar al primer plano y dominar toda la escena.

3.1. “Las ménades”: del eterno salvaje...

Sin dudas, este cuento resulta ineludible a la hora de referirnos a la irrupción de lo irracional y de conductas extáticas, incluso de puro salvajismo. Por otra parte, en este cuento (al igual que en “Circe”) la alusión a la mitología clásica es inequívoca y da título al relato. Pero, como se ha dicho ya, en consonancia con una tendencia mayor hacia lo dionisiaco y con una antropología más bien pesimista en cuanto a las posibilidades del progreso humano, Cortázar se centra aquí en un mito al que podemos señalar en las antípodas de lo apolíneo. En efecto, como es sabido, las Ménades o Bacantes son las mujeres que forman el cortejo de Dionisos, el dios del éxtasis, de la liberación de los instintos y de la pérdida del control racional (de allí su vínculo con el alcohol y la ebriedad).

Si en “El ídolo de las Cícladas” el detonante para provocar la involución a estadios humanos más primitivos era una estatuilla, en “Las ménades”, el elemento desencadenante del frenesí orgiástico será la música. Dice, al respecto, Bernard Terramarsi¹⁴ que Cortázar suele acudir a mitos griegos sacrificiales y, en “Las ménades”, concretamente, se recrea el sacrificio de Orfeo que era, precisamente, una figura apolínea, asociada a la poesía y, especialmente, a la música de la que se lo consideraba su inventor. Orfeo es el héroe luminoso que se opone al éxtasis orgiástico, éxtasis por el que las ménades, al oír su música, son poseídas para acabar descuartizándolo brutalmente, como animales que devoran a su presa. El mito se enraíza en viejos ritos de fertilidad y alimentarios en los que el cuerpo y la sangre del sacrificado aseguran la fertilidad de la tierra y la abundancia de comida del siguiente ciclo temporal.

En el cuento, el narrador va dejando indicios de que lo que narra y describe allí es el trasunto de otra realidad y de un tiempo distinto y antiguo. Así, un simple teatro de una adormecida ciudad de provincias, el “Corona”, se va a transformar en un templo dedicado a Dionisos y a sus frenéticas acólitas. De allí que, al describir sus peculiaridades acústicas diga que “...tiene caprichos de mujer histérica”¹⁵, un calificativo un tanto extraño para un teatro si no lo situamos en el contexto mítico. Del mismo modo, la función musical pronto desvelará su carácter de rito vinculado con el matrimonio, con la fertilidad.

¹⁴ Terramarsi, B., “Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar”, en AAVV, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol I, Madrid, Fundamentos, 1986, p. 164

¹⁵ Cortázar, J., op.cit., p. 197.

Efectivamente, el concierto de esa noche celebra las *bodas* de plata del Maestro con la música y, por si existían dudas acerca del rito sacrificial que estamos presenciando, un rito en el que el sexo se mezcla con la sangre de la víctima propiciatoria, derramada y bebida, y la vida se mezcla con la muerte, recordemos que sobre el final del concierto, y del cuento, mientras suenan los últimos acordes de la Quinta de Beethoven, las mujeres, primero, y luego los hombres, se lanzan sobre el Maestro y, según se insinúa, lo devoran.

La inmolación del Maestro no es sino la repetición ritual del antiguo mito de Orfeo descuartizado por las bacantes de Dionisos. Por tanto, se establece un paralelismo entre la antigua víctima mitológica y el director de orquesta, es decir, otro músico. En efecto, según la versión más conocida del mito Orfeo, éste es un personaje vinculado a Apolo, el polo opuesto de Dionisos. Del dios luminoso recibió Orfeo el regalo de una lira, instrumento que él habría perfeccionado para producir una música que ejercía un influjo irresistible sobre los hombres y la naturaleza.

Esta última circunstancia va a introducir en el cuento de Cortázar una interesante paradoja: la música de Orfeo es capaz de influir en hombres y animales, por tanto debería ser capaz de controlarlos al son de una melodía, pero, en el cuento, la acción del Maestro desata la animalidad desbordada de los concurrentes.

De allí que, a lo largo del cuento vayan apareciendo indicios o anticipaciones de esa metamorfosis zoológica. Indicios que, como ocurre en estos casos, cobran su significación plena en una segunda lectura. Así, por ejemplo, el rumor del público es “Un enorme zumbido de colmena alborotada”¹⁶ y las propias personas “...una masa negra, como moscas en un tarro de dulce” mientras que los hombres “...daban la impresión de bandada de cuervos”¹⁷. Y una de las jóvenes asistentes al concierto afirma que Mendelssohn había estado “bestial”, un calificativo no demasiado frecuente para referirse a la música clásica. El público que se abalanza sobre el escenario y todo lo pisotea evoca claramente una estampida animal mientras el narrador lo observa todo “a lo entomólogo”¹⁸.

Esta animalidad incontenible resulta chocante ya que, en lugar del dominio que, según la tradición, Orfeo ejercía con su música, aquí el público-manada escapa al control del Maestro hasta acabar en un ritual antropófago, es decir, en una involución de la gente a un estadio de barbarie primitiva, lo cual ahonda todavía más la paradoja porque Orfeo, como Prometeo, pertenecía a la categoría del héroe civilizador, esto es, el que proporciona a los hombres un conocimiento o un instrumento valioso para el desarrollo de la humanidad. En este sentido, Patricio Gayalde, en su

¹⁶ Cortázar, J., op.cit., p. 201

¹⁷ Ibidem, p. 202

¹⁸ Ibidem, p. 201

excelente análisis de “Las ménades”, afirma que Orfeo es “...considerado por las diferentes fuentes clásicas como un pionero de la civilización, pues además de introducir la música enseñó a los hombres la agricultura, la medicina, las virtudes de las plantas curativas ...”¹⁹

El Maestro incide en la sociedad provinciana, inmovilista, convencional y alejada de los grandes centros de la cultura moderna y, como el héroe mitológico, ofrece su don: la formación de una orquesta aceptable y la educación musical de unos oídos poco acostumbrados al gran repertorio clásico. Lo explica el propio narrador-observador del cuento: “En realidad yo le tenía un enorme cariño al Maestro que nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros...El Maestro (...) armó esta orquesta que podía considerarse de primera línea”²⁰

La ironía, por tanto, se produce por el hecho de que el héroe civilizador acaba provocando, merced a su atributo más característico, la música, la mutación del público hacia un estado de in-civilización o, para utilizar un término muy querido para Cortázar, lo que ocurre es un pasaje de la civilización a la barbarie a través de una frontera que se muestra mucho más porosa y permeable de lo que los bienpensantes de la cultura quieren reconocer: algo que, como veremos, también aparece en Borges, aunque marcado por una cosmovisión muy distinta.

Esta pérdida de la identidad, provocada por la música que supone un paso (un rito de paso) hacia un nivel que acaba significando lo contrario (de lo civilizado a lo bárbaro) es un proceso que se produce también en “El ídolo de las Cícladas”, aunque aquí el pasaje es provocado por la estatuilla. En este caso, también se trata de dos personas racionales (son científicos) y sin embargo acaban produciendo un acto sacrificial tan primitivo y sangriento como el de las ménades melómanas. Como dice Carmen de Mora:

...la interferencia del pasado remoto en el presente se va apoderando del ánimo de los personajes gradualmente; lo racional, esto es, los conocimientos científicos y culturales que poseen como arqueólogos los acerca a lo irracional, a la identificación material con dicha cultura a través del sacrificio²¹

Si la música, que debía ser un instrumento del Maestro para influir (controlar) en el público, acaba desatando la orgía sangrienta, en “El ídolo de las Cícladas” ocurre lo mismo con el saber científico, la arqueología, que será el vehículo para la inmersión en el ritual de sangre. En otras

¹⁹ Gayalde Palacios, P., “Las ménades de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria”, en *Faventia* n° 23/2, Barcelona, 2001, p. 38.

²⁰ *Ibidem*, p. 198

²¹ De Mora, C., *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, p. 103

palabras, si como decía Heráclito todo corre hacia su contrario (la *enantiodromía*) en una tensión permanente, en estos dos cuentos podemos ver cómo lo apolíneo acaba por provocar la emergencia irresistible de lo dionisiaco.

Y ello afecta incluso al aparentemente distanciado e irónico narrador de “Las ménades”. Recordemos que él mismo nos dice que lo observa todo desde un lugar superior: “Hasta ese instante yo había mirado todo eso con una especie de espanto lúcido, por encima o por debajo de lo que estaba ocurriendo” pero cuando se desata el delirio colectivo, está punto de perder el dominio dominio de la razón: “...entonces ya no pude seguir resistiendo, me sentí partícipe mezclado en ese desbordar del entusiasmo y corrí a mi vez hacia el escenario y salté por un costado...”²²

En lo que se refiere al rol de la mujer, su protagonismo refleja la fidelidad de Cortázar al mito dionisiaco, ya que en él es la figura femenina la que asume el papel de iniciadora, de mistagoga. Y, como dice P. Goyalde, en “Las ménades”:

...el cortejo ritual está dirigido por una mujer de rojo, la primera en levantarse del asiento y dirigirse al escenario, a la que acompañan otras igualmente excitadas, como las hijas del doctor Epifanía o Guillermina Fontán...²³

En la celeridad con que se desencadena el éxtasis colectivo podemos ver una censura, o una advertencia, por la facilidad con se puede incurrir en conductas irracionales y violentas que, en el terreno de la política ha producido frutos verdaderamente envenenados. Bástenos pensar en los mitos nazis²⁴, o en los delirios nacionalistas que han asolado el corazón de Europa en fechas tan recientes como la década de los noventa. En cierto sentido, se puede pensar en una constatación y una admonición: las grandes conquistas de la razón y los avances tecnológicos pueden –por paradójico que parezca- desembocar en su opuesto, esto es, en el pensamiento mítico-ritual, en la magia o, en el peor de los casos, en la violencia ciega: lo apolíneo se desliza hacia lo dionisiaco

Si nos centramos en un tema angular del pensamiento griego veremos que éste insiste en que el hombre no debe inclinarse exclusivamente ni hacia la pura razón, ni hacia la irracionalidad del mito: ambos deben coexistir en equilibrio ya que lo contrario implica correr hacia la catástrofe. Georges Gusdorf, en su siempre vigente *Mito y metafísica* también apunta la misma idea y, para ello, se basa en Pascal: “...dos excesos: excluir la razón, no admitir más que la razón” y luego insiste en esa idea que, a nuestro entender, fundamenta los dos cuentos de Cortázar a los que nos

²² Cortázar, J., op.cit., p. 207-208.

²³ Goyalde Palacios, P., op.cit., p. 37-8

²⁴ Vid. Huici, A., *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda*, Sevilla, Alfar, 1996.

estamos refiriendo: que es la propia civilización la que puede abrir un pasaje hacia la barbarie.

Para Gusdorf resulta obvio que el hombre moderno, después de los avances de la ciencia y de la técnica, ya no puede sustentar su visión del mundo en la mitología pero, al mismo tiempo, advierte que "...el imperialismo del intelecto y de sus técnicas (...) destruye toda comunidad y reduce el universo a estado salvaje. Esta nueva barbarie implica un retorno a la edad primitiva". Y ese retorno será mucho más inhumano que en la edad prehistórica donde el mito imponía ciertos límites de los que parece carecer el hombre moderno. Y también en este caso, el autor saca consecuencias políticas:

En resumidas cuentas, el fracaso mismo de la esperanza intelectualista parece ser la causa del retorno al extremo opuesto, en que los regímenes totalitarios han dado y siguen dando el espectáculo (...) Y el *mito del siglo XX* liberado de todo control racional, se ha revelado capaz de todos los excesos y de todos los horrores. Arrancado de sus raíces humanas, no es más que una gigantesca intoxicación colectiva, un delirio de autosugestión unánime²⁵.

Casi podría decirse que Gusdorf ha escrito lo anterior teniendo presentes los cuentos de Cortázar y, también algunos de Borges. Ello se explica, en buena medida, porque todos ellos escriben en unos años en que el mundo todavía no ha salido de su estupor ante la racional y metódica planificación nazi de la suma irracionalidad del Holocausto.

3. 2. ...al malestar de la cultura.

Lo que resulta de sumo interés en Cortázar es que éste no se limita a mostrar lo porosa que puede ser la frontera entre razón y barbarie sino que insiste en que ésta puede ser una consecuencia de los excesos de la primera y, además, no va a permanecer en una actitud pseudoilustrada de rechazo cerrado de lo irracional sino que sus cuentos, especialmente los que estamos analizando, pueden y deben leerse también no sólo como un rechazo al primitivismo sino también como una crítica de la razón burguesa, la tranquilidad apolínea tan característica de la pequeña burguesía de provincias, con sus terratenientes, tenderos y profesionales (recordemos la profusión de "doctores" en el teatro Corona), autosatisfechos y orgullosos de su adscripción sin fisuras a "lo que debe ser", a las normas y convenciones a las que adhieren acriticamente, sin ponerlas nunca en duda y que defienden de forma inquebrantable.

Esto lleva a un espíritu rebelde, como es el caso de Cortázar, a valorar actitudes opuestas, dionisiacas, podríamos decir, de liberación de

²⁵ Gusdorf, G., op.cit., p. 192-3

emociones, de apertura a sensaciones de éxtasis y de entrega sin reservas a la esfera de la sensualidad que, nos viene a recordar, también forman parte de lo humano.

Cortázar fue un gran lector de los maestros del psicoanálisis, y los nombres de Freud o Jung aparecen a menudo en sus ensayos y en sus entrevistas por lo que creemos que un segundo nivel de interpretación de “Las ménades” podría presentarse como una versión o demostración cortazariana de lo que Freud llamó “el malestar en la cultura”. Cultura que el maestro de Viena definió como: “...la suma de producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirve a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí.”²⁶

Pero, para proteger al hombre de su propia naturaleza y para someterlo a unas reglas, es preciso reprimir los instintos “naturales”, se necesita postergar o sublimar la agresividad y la sexualidad: es el precio que se paga para fundar la comunidad humana, la *civitas*, esto es, la civilización o, como la llama Freud, la cultura. Esta renuncia o limitación de las fuerzas de la libido nos cobra un peaje: el malestar que consciente o inconscientemente nos aqueja, la nostalgia por una vida que tal vez era más más violenta y más dura pero, a la vez, más libre y abierta, exenta de la mirada siempre vigilante de ese ojo implacable llamado superego y sus representaciones institucionales. Como dice el propio Freud:

Si la cultura impone tan pesados sacrificios, no solo a la sexualidad, sino también a las tendencias agresivas, comprenderemos mejor por qué al hombre le resulta tan difícil alcanzar en ella su felicidad. En efecto, el hombre primitivo estaba menos agobiado en ese sentido, pues no conocía restricción alguna de sus instintos.²⁷

Si extrapolamos las ideas de Freud al mundo clásico, lo apolíneo se podría equiparar al estado de cultura, es decir, de aceptación de la norma, de acatamiento institucional, de moderación, de regulación social y restricción de los impulsos y, por lo tanto, de la libertad, ya que el propio Freud afirma que “La libertad, individual no es un bien de la cultura, pues era máxima antes de toda cultura (...) El desarrollo cultural impone restricciones y la justicia exige que nadie escape a ella”²⁸

Lo cual, siguiendo a Freud, genera un malestar, una nostalgia de esa libertad irrestricta y un deseo de liberación que hoy llamaríamos “antisociales” pero que encaja muy bien con los conceptos del éxtasis, del delirio y de lo orgiástico, propios de Diónisos porque, además, como dice Terramarsi:

²⁶ Freud, S., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1989, p. 33

²⁷ *Ibidem*, p. 56

²⁸ *Ibidem*, p. 39

Le dionysisme est le refus de la vie socialisée, et cette opposition à la cité se traduit avant tout au niveau alimentaire: tandis que la cité mange la viande cuite des animaux domestiques (...) le culte de Dionysos fait prévaloir l'homofagie²⁹.

Se come carne cruda y esta indiferenciación entre hombre y animal lleva inevitablemente a la antropofagia. Todo ello puede explicar el furor con que, en el mito griego, las ménades despedazan y devoran a Orfeo porque, como dice Gayalde, según algunas versiones del mito, el héroe habría abandonado el culto de Dionisos a favor de Apolo y, mas aún, habría rechazado el amor de las ménades y condenado el frenesí orgiástico.

Dicho esto, se puede equiparar a esa burguesía que se da cita en el teatro Corona, cómoda con sus convencionalismos y rituales perfectamente reglados, inmovilista, siempre del lado de la razón pragmática y del sentido común, con la esfera de lo apolíneo. Si volvemos a Freud, debemos entender que esa vida ordenada y sin sobresaltos se ha alcanzado al precio de la renuncia a los instintos, a una represión de la libido, del eros, que puede parecer más o menos firme pero que, en algún momento se desborda para rendir su tributo en el altar de Dionisos, como se desbordan las mujeres en el teatro.

Estas mujeres, que pertenecen a la llamada “buena sociedad”, recordémoslo, comienzan a gemir y gritar antes, incluso, de que acabe el concierto. Primero es una muchacha la que sorprende al narrador, todavía imbuido de la música: “...la oí gritar, entre un gran acorde de metales y maderas. Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria”³⁰

El narrador intuye la liberación de los instintos que se produce por la música, intuición delatada por la analogía sexual (“espasmo amoroso”), aunque todavía busca una explicación racional que sustenta en un posible brote de histeria individual. Pero, el eros dionisiaco se vuelve incontenible, como incontenible será también la violencia que le seguirá como consecuencia lógica e inexorable. Pronto, los gritos y los espasmos entre orgásmicos y orgiásticos comienzan a generalizarse al tiempo que aparecen síntomas del sacrificio alimenticio del que será víctima el Director: “Quise decirle algo a la señora de Jonatán (...) pero estaba con los ojos en la espalda del Maestro, perdida en la música; me pareció que algo le brillaba debajo de la boca, en la barbilla”³¹

El narrador ya puede percibir, aunque tal vez todavía no lo comprenda del todo, el éxtasis dionisiaco que se va apoderando de la sala y el salvajismo de lo que se avecina, figurado en ese terrorífico hilo de saliva que, en la barbilla de la mujer, anticipa el acto de canibalismo. El relato no

²⁹ Terramarsi, B., op.cit., p. 167

³⁰ Cortázar, J., ob.cit., p. 205

³¹ Ibidem, p. 205

alude en ningún momento a la sangre que se ha de derramar, pero el líquido sagrado está simbolizado en el vestido rojo de la primera mujer en levantarse y avanzar hacia el escenario cumpliendo con la función del mistagogo y, por ello mismo, seguida luego por el resto de mujeres y, finalmente, también por los varones: “Algo como una macha roja me obligó a mirar hacia el centro de la platea, y nuevamente vi a la señora que en el intermedio había corrido a aplaudir al pie del podio”. La manera en que la mujer avanza tiene poco que ver con la pura vehemencia melómana y mucho más con el desfile ritual de una ceremonia misteriosa o con un animal de presa, como lo insinúa el adjetivo “agazapada”:

Avanzaba lentamente, yo hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara para dar un salto. Miraba fijamente al Maestro, vi por un momento la lumbre emocionada en sus ojos³²

Ahora, la marea es incontenible: el héroe apolíneo ha desatado con su música el éxtasis dionisiaco, cumpliendo con la más básica de todas las premisas míticas: el Eterno Retorno de lo que, para utilizar la terminología de Mircea Eliade, *in illo tempore* ocurrió con Orfeo y las ménades y seguirá ocurriendo siempre que se imiten ritualmente los gestos primigenios³³.

En clave de lectura moderna, eso que ocurre eternamente en el mito, esto es, el desborde dionisiaco provocado por su opuesto, lo apolíneo, puede entenderse como una advertencia en la línea del ya citado Marcuse o del propio Freud, acerca del peligro que significa cifrar la totalidad de lo humano únicamente en la razón, sin atender en absoluto a los requerimientos del eros. El horror nazi es sólo un ejemplo entre otros muchos posibles. Y, en esta misma dirección, pero focalizando la mirada en la Argentina, resulta inevitable recordar la dicotomía instaurada a partir del *Facundo*³⁴ de Sarmiento entre civilización y barbarie, dicotomía que ha marcado trágicamente toda la historia de ese país y que oponía la cultura ilustrada europea, urbana, educada, a la vida salvaje de los gauchos y nativos, a los que se acusaba de ser la rémora que impedía el progreso de la nación.

Y como el mito no deja de repetirse, también en este caso, el afán civilizador de los hombres de Buenos Aires los llevará a cometer actos de auténtica barbarie, como fue el genocidio de los aborígenes que habitaban las grandes llanuras y la Patagonia, genocidio al que, eufemísticamente, se denominó “conquista del desierto”.

³² Ibidem, p. 205

³³ Vid. Eliade, M., *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1980, passim

³⁴ Sarmiento, D.F., *Facundo, civilización y barbarie*, Buenos Aires, Emecé, 1999

Borges, con escasa finura política extrapoló la dicotomía sarmientina para referirse a los dos bandos que, cada uno a su manera, marcaron trágicamente la historia argentina desde los años cuarenta: peronismo y antiperonismo posicionándose él mismo entre éstos últimos. En su descargo habría que mencionar los desatinos que unos y otros han cometido, y siguen cometiendo, en sucesivos ejercicios del poder, y su propia historia personal: fueron los peronistas los que lo destituyeron de su cargo de bibliotecario expulsándolo de su paraíso y nombrándolo “inspector de aves”, un agravio que jamás pudo perdonar.

4. Borges o la biblioteca protectora

Hemos dicho ya que la relación de Borges con los temas que venimos analizando es distinta a la de Cortázar. No se trata de que aquél ignore ese lado oscuro y reprimido del hombre, tal y como aparece de forma tan patente en “Las ménades” o en “El ídolo de las Cícladas”, lo que cambia en su actitud hacia el universo de lo dionisiaco es que, a diferencia de Cortázar, no se trata de un elemento a reivindicar como parte irrenunciable y esencial de la naturaleza humana, al mismo nivel que lo racional, sino más bien una instancia cuya existencia, si bien no puede negarse, al menos debe ser encauzada, dominada, para evitar sus estragos y, por ello, tender en todo lo posible hacia lo apolíneo. En otros términos, Borges parece más inclinado a fiarse de la razón y de los logros de la cultura que, lejos de aquejarle con el mencionado malestar freudiano, constituye para él un constructo humano que, precisamente, lo pone a salvo de los excesos de lo dionisiaco, de la pérdida del control, de la barbarie que, en sus textos, suele conectarse con Sarmiento, con los gauchos y su rechazo de la ciudad.

No está de más recordar aquí un dato biográfico del autor, quien ha recordado muchas veces que su infancia transcurrió en el ámbito de una biblioteca, compuesta por “ilimitados libros ingleses”, y un patio con una verja de lanzas que lo ponía a salvo del exterior, es decir, del barrio de Palermo que, a comienzos del siglo XX, era un barrio de compadritos y cuchilleros, es decir, de bárbaros amenazantes a la vez que, para la imaginería de un niño, fascinantes.

Los libros, la inteligencia, serán la muralla que el hombre construye para defenderse del asedio de lo irracional y representan esa tendencia o búsqueda de lo apolíneo como aspiración a la que nuestro autor no va a renunciar nunca. Lo cual no significa ingenuidad o voluntarismo: Borges, y en esto coincide con Cortázar, es consciente de que el lado oscuro del hombre está siempre allí, agazapado también, como la mujer de rojo del teatro Corona, listo para irrumpir con todo su poder. Más aún, Borges sabe perfectamente que si la cultura puede ser no solo atractiva, sino su vía de salvación, lo salvaje, la barbarie también puede ser fascinante. No en vano

encontramos en su obra numerosas referencias a gauchos, cuchilleros y asesinos que son una de las señales distintivas de su obra.

4.1. Guerreros y cautivas en el espejo

Por otra parte, nos remitimos a un interesantísimo relato en el que Borges nos muestra, con gran lucidez, que la civilización y la barbarie no son más que las dos caras de una misma moneda. Nos referimos a “Historia del guerrero y la cautiva”³⁵. Este relato recoge dos historias situadas en épocas y lugares muy distantes entre sí: la primera, extraída de Benedetto Croce, recuerda a un guerrero bárbaro, Droctulft, cuya tribu, los longobardos, está sitiando la ciudad romana de Ravena. El guerrero, de forma aparentemente inexplicable, abandona a los suyos y muere defendiendo una ciudad que le era completamente ajena; de allí que los romanos escriban un piadoso epitafio sobre su tumba. La segunda historia, una vivencia que su abuela británica cuenta al propio narrador, es la de una inglesa capturada por los indios de la llanura pampeana que, cuando tiene la oportunidad de regresar a la civilización, opta por seguir con su vida junto a los “salvajes”.

El narrador intenta encontrar una explicación a las motivaciones por las que Droctulft abraza la causa de Ravena, explicación que excluye la traición: “No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso”. Aquí se nos da la clave de la extraña conducta del guerrero: el adjetivo “iluminado” y su consecuencia lógica, la conversión, podrían explicarlo todo. Evidentemente, para ser iluminado hay que venir de la oscuridad, las tinieblas de la barbarie que se encarnan en “...las selvas inextricables del jabalí y del uro...”, en “...las ciénagas de Alemania”, y que conforman a un individuo “...blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu...”

¿Cuál es la naturaleza de la revelación que ilumina y convierte al salvaje? Se podría decir que es el descubrimiento del orden y de la unidad apolíneos, propios de la cultura clásica, que trasuntan una clara inteligencia, en este caso, manifestado todo ello en la arquitectura de una ciudad romana. Así describe Borges esa revelación que se produce a la llegada a Ravena: “...ahí ve algo que no había visto jamás (...) Ve el día, y los cipreses, y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos...”. Deliberadamente, el narrador se detiene en la descripción de la luz, la claridad y los objetos en los que predomina la blancura, es decir, la luz que ilumina bruscamente la noche de la que proviene Droctulft. El relato se cuida en aclarar que la conversión no se debe al impacto estético sino a la

³⁵ Borges, J.L., op.cit, p. 557.

inteligencia que se intuye tras ese orden, orden que necesariamente presupone un sentido: “Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal”³⁶

El guerrero cede a la fascinación que ejerce el orden, lo “múltiple sin desorden” que emana, precisamente, de la cultura y que, evidentemente, se encuentra en las antípodas del caos representado por la naturaleza salvaje. Además, ese orden representa una promesa de sentido, de eliminación del absurdo, que no es sino lo que carece de orden y los hombres, nos viene a decir Borges en casi todos sus textos, somos seres sedientos de sentido. Es por ello que, al final de otro cuento: “Tlön Ucqar, Orbis Tertius”, se nos dice que el descubrimiento de un universo ordenado que poco a poco va sustituyendo a la realidad exalta a los hombres anhelantes de orden y sentido:

Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?

Pero, la clave de la fascinación, del embeleso que ejerce Tlön, al igual que la ciudad lo hace con Droctulft, reside en que, aunque no se comprenda del todo, se lo sabe humano: es la mente del hombre que se proyecta sobre el universo, la mano del jardinero que somete a la naturaleza amorfa e ilimitada. De allí que este cuento siga diciendo:

Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres³⁷.

La dialéctica orden-caos, que se desgrana en otras bifurcaciones: salvaje-civilizado, razón-emoción, diurno-nocturno, etc. se establece también, en un juego intratextual habitual en Borges, entre la ciudad de Ravena, que literalmente fascina a Droctulft y la ciudad que horroriza al romano Marco Flaminio Rufo, el protagonista de “El inmortal”, conformando una imagen simétrica y especular.

En efecto, justo al contrario que en el caso del guerrero longobardo, el romano Rufo siente un espanto indescriptible ante la contemplación de la ciudad y el palacio de los inmortales. Y, precisamente, lo que horroriza al culto romano es la arquitectura proliferante, sin orden, ni sentido perceptible: “En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura

³⁶ Ibidem, 558

³⁷ Ibidem, p. 442-3

carecía de fin. Abundaba el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, (...) las increíbles escaleras inversas...”³⁸. Se trata de una arquitectura caótica, sin sentido del límite o la proporción, que provoca en Rufo el efecto contrario que el ejercido por Ravena sobre Droctulft.

Pero, como hemos dicho, Borges no es ingenuo y sabe que, en muchos casos, la barbarie puede resultar atractiva, incluso para personas tan “cultas” como pudieron ser los nazis³⁹. Por ello, siempre fiel a la estructura especular, nos ofrece en el mismo cuento la imagen invertida de Droctulft en la figura de esa inglesa que vive entre los aborígenes del desierto argentino, a finales del siglo XIX. La mujer había sido raptada de niña por una incursión de indios, junto a los que, desde hacía quince años, vivía “...una vida feral. Los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, (...) la poligamia, la hediondez y la magia. A esta barbarie se había rebajado una inglesa” Como se ve, también aquí el consumo de carne cruda es un claro signo de incultura. Cuando otra inglesa, la abuela del narrador, le ofrece los medios para regresar a la civilización “...la otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto”⁴⁰.

El relato concluye con una reflexión que, en cierto sentido, coincide con lo que venimos diciendo acerca de los límites borrosos entre civilización y barbarie: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”⁴¹

Sin embargo, la equiparación de ambas historias no significa –desde nuestro punto de vista- una reivindicación de lo dionisiaco, en el sentido que hemos visto en los relatos de Cortázar. Sin dudas, Borges presenta ambas historias como dos aspectos de una misma realidad humana, pero no podemos dejar de notar una diferencia fundamental entre ambos personajes que, eso creemos, representa una toma de partido por parte del autor, un posicionamiento que cae del lado de lo que llamamos civilización, cultura clásica o apolíneo. La diferencia a la que aludimos no es otra que el hecho de que Droctulft decide voluntariamente abrazar una causa que le era totalmente ajena; mientras que, en el caso de la cautiva, si bien ésta se adapta a su nueva vida entre los salvajes, esta integración, en principio, no es voluntaria sino que obedece a un acto de violencia: el secuestro. No en vano, su apelativo es, simplemente, “cautiva”.

De alguna manera, Borges nos está diciendo que la irradiación de la cultura clásica es tan poderosa que, inclusive, es capaz de “tocar” y transformar a un ser ignorante y brutal, o de ponernos a salvo del

³⁸ Ibidem, p. 537

³⁹ Ello explicaría, en parte, la aversión que Borges sentía hacia el filósofo Martín Heidegger a quien no parece perdonarle su complicidad con el nazismo ni que, en sus propias palabras, “escribiera en un alemán tan horrible”.

⁴⁰ Ibidem, p. 559

⁴¹ Ibidem, p. 560

salvajismo en el que tan fácilmente puede recaer el hombre. De allí que, a diferencia de Cortázar, opte mayoritariamente por temas y mitos clásicos que le llegan a través de la literatura que, como ya hemos dicho, representa ya una depuración del viejo material mitológico. Y sobre ese proceso, Borges ejerce su propia selección que resulta, en sí misma, toda una declaración de principios. Para ver cómo ocurre este proceso, nos centraremos en el personaje de Edipo y en algunos de sus reflejos perceptibles en textos en los que no se lo alude directamente.

4.2. Edipo y avatares.

Nos detendremos, en primer lugar, en “Edipo y el enigma”⁴², poema que representa, a nuestro entender, un excelente ejemplo de ese proceso de “iluminación” apolínea con el que Borges se enfrenta a la tradición clásica. Su Edipo está completamente despojado tanto de la carga de violencia como de cualquier alusión a la violación del tabú del incesto. En otras palabras, estamos ante un Edipo del que no quedan rastros de la lectura que, vía Sófocles, hizo Freud de este mito.

En efecto, la peripecia de este héroe interesa a Borges, fundamentalmente para simbolizar y potenciar semánticamente algunos de los temas que constituyen sus principales preocupaciones: los límites de la inteligencia humana para conocer la realidad, simbolizados en la ceguera, el problema del destino frente al anhelo de libertad (representado por el oráculo), el discurrir del tiempo que nos devora, figurado principalmente en el enigma de la Esfinge y, sobre todo, la cuestión de la identidad, del llegar a saber alguno vez, aunque sea en el último instante de la vida, quién es uno realmente.

Insistimos, por tanto, en que nos encontramos ante un Edipo totalmente despojado del elemento violento, que sí aparece en la leyenda, inclusive en la tragedia de Sófocles: violencia con que el personaje mata a

⁴² Ibidem, 307. Copiamos el texto completo para facilitar la comprensión de lo que sigue:

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
Y con tres pies errando por el vano
Ámbito de la tarde, así veía
La eterna esfinge a su inconstante hermano,
El hombre, y con la tarde un hombre vino
Que descifró aterrado en el espejo
De la monstruosa imagen en reflejo
De su declinación y su destino.
Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
Lo que seremos y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.

su padre y sus escoltas, violencia verbal y amenazas con que trata al adivino Tiresias, violencia terrible infligida sobre sí mismo al arrancarse los ojos. Del mismo modo, ni en este poema ni en otras alusiones que aparecen en algunos relatos, encontramos rastro alguno del problema del incesto, esto es, el matrimonio entre Edipo y su madre Yocasta, cuyo nombre no aparece en una sola línea de toda su obra.

Como hemos dicho, el poema dedicado al infortunado rey de Tebas se titula “Edipo y el enigma”, un título desde el cual la palabra *enigma* ya nos anuncia que el gran problema que plantea esta figura mítica para Borges no es otro que el anhelo de conocimiento, aunque ello nos coloque frente a una naturaleza humana intrínsecamente monstruosa: “Nos aniquilaría ver la ingente/Forma de nuestro ser”. Por eso la Esfinge, otro aspecto de lo monstruoso, es la hermana del hombre cuya naturaleza es la inconstancia, lo efímero y provisional. La famosa respuesta al acertijo no revela esa dimensión de lo monstruoso: “La larga y triple bestia somos”, bestia que es el espejo y el arquetipo donde Edipo ve la esencia humana, esto es, un ser sujeto a la decadencia y a la decrepitud, un ser sometido a la corrosión del tiempo.

Ese es el horrendo saber que nos muestra el enigma, el conocimiento que muchos no queremos afrontar: un ser cuadrúpedo, luego bípedo y, por último, apoyado en tres pies, es intrínsecamente horrible, porque ello significa que es un ser sujeto a mutación, a la decadencia y la aniquilación: por ello cobra tanta importancia el adjetivo “inconstante”. Se comprende, pues, que ante semejante revelación, lo mejor que puede hacer el hombre que persigue su propia Forma es abandonar la búsqueda, no mirar en el espejo: “...piadosamente/Dios nos depara sucesión y olvido”.

No es la primera vez que lo monstruoso simboliza en Borges la condición humana. También el Minotauro, en “La casa de Asterión” es una cifra el hombre y su situación en el mundo⁴³, y también en ese relato, el monstruo en su laberinto está exento de cualquier connotación sexual, del mismo modo que la ascética referencia final a Teseo y Ariadna. A Borges sólo le interesa proporcionarnos su visión, bastante existencial por cierto, de la situación del hombre en el mundo, y plantear una vez más el tema de la identidad, en este caso desde el desconocimiento que el Minotauro tiene de sí mismo.

Como se ve, Edipo -y otros muchos personajes de Borges- suelen tener como tarea fundamental y justificación última de sus vidas, el llegar a conocer su verdadera identidad, averiguar, aun a riesgo de morir, el diseño que el destino ha dibujado para ellos. De otro modo: obedecer a cualquier precio la sentencia o mandato apolíneo por excelencia: el “Conócete a ti mismo” grabado en el templo de Delfos consagrado a Apolo.

⁴³ Al respecto, vid. mi artículo: “Tras las huellas del Minotauro”, en *Anthropos*, Nº 142-143, Barcelona, 1993, pp. 77-87

Es la revelación final de esa autognosis la que permite a Francisco de Laprida en el “Poema conjetural”⁴⁴ morir exaltado a pesar de que él es un hombre civilizado que expira a manos de los bárbaros:

Yo anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencia, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
(...)En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno.

Ese “destino sudamericano” es el del hombre culto, del partido de los unitarios, que muere a manos de la barbarie que, una y otra vez, aborta los empeños ilustrados de construir una *civitas* a la que Borges opone, igual que en “Historia del guerrero y la cautiva”, el espacio de la ciénaga, como cifra del lugar del que proceden los salvajes. Y, naturalmente, el espejo es aquí el símbolo de la autognosis, de se conocimiento de sí mismo que le permite a Laprida morir exaltado, a pesar de que ya siente “...el íntimo cuchillo en la garganta”.

Laprida, al igual que Edipo, intenta labrar su propio destino, pero unos dioses crueles e indiferentes han dispuesto otra cosa, y por más que el hombre se esfuerce o crea ilusoriamente en el libre albedrío, al final, todo lo que haga desembocará en el cumplimiento de la voluntad divina. Laprida quiere ser otro, pero al final debe resignarse a un destino inexorable; Edipo lucha para evitar el cumplimiento del oráculo, pero cada paso que da lo encamina, también de forma inexorable, hacia su perdición. Algo parecido le ocurre a otros personajes de Borges, como Erich Lönnrot, el detective de “La muerte y la brújula” quien cree ser el perseguidor de un criminal, cuando es éste, como una deidad perversa, quien le da caza; o como Otálora, de “El muerto”, a quien también un dios vengativo y cruel le permite la ilusión del poder para, finalmente, eliminarlo como a un insecto. Se trata, ciertamente, de una visión del hombre para la que Borges, sin dudas, se inspira en la tragedia griega, acrecentando más, si cabe, su deuda con la cultura clásica.

5. Conclusión

Para terminar, nos gustaría insistir en que los ejemplos de Borges y Cortázar son una demostración taxativa del interés que la literatura contemporánea expresa en los mitos, en general, y en los clásicos griegos y

⁴⁴ Borges, J.L., op.cit., p. 245-6

romanos, en particular, a la vez que ponen de manifiesto la vigencia de la raíz greco-latina que constituye uno de los pilares básicos de nuestro presente. Un presente en el que el hombre parece mirar únicamente hacia el futuro y centrarse exclusivamente en los prodigios de la ciencia y de la técnica, olvidando lo que ya nos advertía Sófocles hace dos mil quinientos años en el coro de su Antígona: “Existen muchas cosas portentosas, pero ninguna más que el hombre. Aunque éste, alguna vez se encamina hacia el bien y otras hacia el mal”

Sería, por tanto, un error garrafal el dar la espalda a una herencia que está viva, que forma parte de nuestra memoria, aunque permanezca en el nivel inconsciente de los arquetipos, y que aún hoy, si somos capaces de aguzar el oído, o de mirar hacia nuestro interior, puede decirnos algo, algo que tiene que ver con la profundidad insondable de la naturaleza humana y, por tanto, con nuestra identidad, con lo que realmente somos, más allá de los avatares de la historia y de las circunstancias puntuales entre las que discurren nuestras vidas.

Por otra parte, los autores y textos seleccionados son apenas una muestra mínima del papel que siguen jugando en el ámbito concreto de la literatura los temas, mitos y textos clásicos. A lo cual debemos añadir el interés de la distinta forma en que Borges y Cortázar abordan la herencia clásica, lo cual resulta un instrumento valioso para profundizar y conocer mejor sus respectivas obras y cosmovisiones.

Hemos podido ver cómo Borges apela a los mitos clásicos como una estrategia semántica, como una forma de suplir las insuficiencias del lenguaje y como estrategia de potenciación semántica, a menudo a partir de diversos juegos intra e intertextuales, a los que los mitos se prestan muy bien. También hemos comprobado cómo la fidelidad a sus orígenes y a su formación llevan a Borges a optar casi siempre por el aspecto luminoso de la cultura clásica, por lo apolíneo.

Por su parte, Cortázar, igualmente fiel a su *weltanschauung* y sin dar completamente la espalda al “régimen diurno”, vuelve también su mirada hacia la oscuridad, hacia lo dionisiaco, y lo hace, por una parte, para reivindicar un aspecto que también forma parte de lo humano y cuya represión está en la base de lo que Freud llamara “el malestar en la cultura”. Por otro lado, este aspecto reivindicativo de lo orgiástico-festivo, en su sentido más antropológico, le sirve también a Cortázar para lanzar sus dardos a la línea de flotación de esa burguesía autosatisfecha, previsible, cómoda en su mundo ordenado y ajeno al conflicto, socialmente correcta y algo *kitch*, que tan admirablemente retrata en muchos de sus cuentos.

Naturalmente, igual que Borges, Cortázar también apela a los mitos para plantearse algunos de los grandes problemas que aquejan al ser humano y que forman parte de su propia constelación de preocupaciones, temas y símbolos.

Finalmente, nos interesa destacar una vez más (y nunca nos parece suficiente) que ni la herencia greco-latina, ni las lenguas que les sirvieron de vehículo, son meras reliquias momificadas y encerradas definitivamente en el sarcófago del pasado. No se trata, ni mucho menos, de una cultura muerta. En todo caso, concedemos que en determinados períodos de la historia pueda parecer adormecida. Pero siempre nos quedará la esperanza de que aparezca un príncipe de las letras, como Borges, Cortázar, y muchos otros, que susurre en sus oídos las palabras adecuadas y la despierte una vez más. Entonces, como Eneas con la Sibila, podremos tomarla de guía para avanzar en el tortuoso camino de la vida con la Rama Dorada entre las manos.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J.L., *Obras Completas*, 3 vols., Barcelona, Emecé, 1989
- Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., México, FCE, 2002
- Cortázar, J., *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974
- Cortázar, J., *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980
- Cortázar, J., *Los relatos. I Ritos, II Juegos, III Pasajes, IV Aquí y ahora*, Madrid, Alianza, 2007
- De Mora, C., *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Universidad, 1982
- Duch, Ll., *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998
- Durand, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, México, FCE, 2005
- Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones*, Barcelona, Cristiandad, 1984
- Eliade, M., *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1980
- Freud, S., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1989
- Goyalde Palacios, P., “Las ménades de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria”, en *Faventia*, nº 23/2, Barcelona, 2001, pp. 32-43
- Gusdorf, G., *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1960
- Huici, A., “Tras las huellas del Minotauro”, en *Anthropos* nº 142-3, Barcelona, 1993, pp 77-87
- Huici, A., *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda*, Sevilla, Alfar, 1996
- Huici, A., *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Alfar, 1998
- Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1994
- Marcuse, H., *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2004
- Sarmiento, D.F., *Facundo, civilización y barbarie*, Buenos Aires, Emecé, 1999
- Terramarsi, B., “Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar”, en AAVV, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, vol I*, Madrid, Fundamentos, 1986, pp 163-177