

EL MITO Y SU CRÍTICA EN LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR

NORMAN ADRIÁN HUICI

RESUMEN

El mito, como componente ineludible de nuestra común esencia humana, informa, consciente o inconscientemente, todos los aspectos de nuestras vidas. Pero, donde mejor se deja sentir su influencia es en el arte, particularmente en la literatura, en la cual subyace como sustrato antropológico –puesto que ambos constituyen un modo intuitivo–emocional de aprehensión del mundo frente al reduccionismo “unidimensional” del logos–, como venero inagotable de temas y paradigmas de conductas o, simplemente, como referencia erudita. Muchos autores, y entre ellos especialmente los iberoamericanos del famoso *boom*, se valieron del mito para la creación de algunas de sus mejores obras. Entre ellos, también Julio Cortázar se aproxima al mito, y veremos cómo la mayoría de sus cuentos se articulan conforme a categorías o esquemas míticos: el animismo, el eterno retorno, la metamorfosis, etc. Sin embargo, consideramos que muchos de esos cuentos implican también una crítica, por parte de Cortázar, a ciertos aspectos del mito que, ya sea por su propia configuración, ya por la utilización tendenciosa que de él pueda hacerse, suelen transformarse en vehículos de explotación, de encubrimiento de la realidad o de inmovilismo.

PALABRAS CLAVE

Literatura Hispanoamericana - Narrativa - Mito y Literatura

ABSTRACT

The myth, as component of our common human being, concerns conscious or unconsciously, every aspects of our lifes. But, where it's better felt its influence is in the art, particulary in the literature, in which it's underlying as antropologic base, as inexhaustible source of themes and behaviours or, simply as erudite reference. Many authors, among them especially the iberoamericans authors of the famous boom, made use of the myth in order to creat some of theirs best books. Among them, Cortázar also approachs the myth and we will observe how the most of his tales are configured according to mythical conditions or schemes: the animism, the endless return, the metamorphosis, etc. However, we consider that a lot of those tales implicate also a criticism about of determinated aspects of the myth that, either was because its own configuration, or because its possible tendentious utilization, use to became vehicle of exploitation, hindng of the reality or inmovilism.

KEY WORDS

Latinamerican literatur - Narrative - Myth and Litteratur

RÉSUMÉ

Le mythe, lorsqu'il fait part de notre essence humaine, conscient ou inconsciemment, concerne à tous les aspects de nos vies. Mais, c'est dans la littérature et l'art où l'on peut mieux sentir son influence. C'est là où, lorsque fondement anthropologique, le mythe fonctionne comme source inépuisable de thèmes, de conduites et, aussi, comme rapport érudit. Des nombreux écrivains, notamment, les ibéroaméricains du fameux *boom*, ont employé le mythe pour la créations de ses meilleures oeuvres. Parmi eux, aussi Cortázar s'approche au mythe et c'est possible constater que presque tous ses contes fonctionnent d'après certaines catégories mythiques: l'animisme, l'éternel retour, la métamorphose, etc.

Mais nous pensons que beaucoup de ces histoires font aussi la critique de certains aspects de la conscience mythique laquelle, or par sa propre configuration, or par un emploi tendencieux, peut fonctionner comme instrument d'oppression et d'immobilisme.

MOTS-CLÉ

Littérature Hispanoamericane - Narrative - Mythe et Litterature.

Aunque parezca contradictorio, voy a empezar esta exposición con una referencia a Borges y no a Cortázar. La explicación podría encontrarse en la naturaleza misma de nuestro tema, y ello creo que doblemente justificado. Primero porque Borges es ya un mito en la literatura argentina y, mal que les pese a muchos, casi todos los autores posteriores (los del tan traído y llevado *boom*) lo han reconocido como modelo o paradigma, y ello es precisamente un tópico de la mitología: el arquetipo que consciente o inconscientemente se imita, o cuyo ejemplo se sigue. El mismo Cortázar lo ha reconocido:

Borges me enseñó a eliminar todos los floripondios, las repeticiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación inútiles, y eso que existe en mucha literatura que consiste en decir en una página lo que tan bien se puede decir en una línea. (en Marco, J.: 1981, pág. 37)

El otro motivo por el que aludíamos a Borges se funda en un texto suyo en el que, refiriéndose a Don Quijote, dice: *En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin*. Esta afirmación, tan radical por otra parte, conlleva una visión tan amplia del mito que en ella queda implicada la totalidad del fenómeno literario.

Efectivamente, desde un punto de vista antropológico, el concepto de *consciencia mítica* se encuentra en la base de la literatura y el arte en general, cuyo fundamento es eminentemente intuitivo-irracional; también en la idea de que la actividad creadora consiste en la repetición, con la única variación de la forma, de unos pocos temas, de unas invariantes arquetípicas comunes a toda la humani-

dad. Desde esta perspectiva, y siguiendo a la mitocrítica durandiana, el mito conforma el sustrato de la literatura en tanto que ésta, desde sus propias coordenadas espacio-temporales, es siempre reflejo de una ideología, de un mito dominante y, probablemente, de su contramito. Este mecanismo, que opera en lo que llamaríamos el nivel profundo, emerge en el texto como símbolo, único modo de expresión de esas invariantes, arquetipos o mitos que, por lo demás, Cassirer ya definió como “formas simbólicas” (Cassirer: 1980).

Pero, dentro de los esquemas de lo que llamamos “cultura occidental”, hay un momento en que esas formas simbólicas se desprenden de parte de sus raíces antropológicas más profundas, que según Durand pueden encontrarse en la propia psicofisiología del hombre, y pasan de su estado natural primigenio a convertirse en un fenómeno casi puramente cultural. Digo *casi* porque veremos, si el tiempo lo permite, que el hombre no sólo no puede dar la espalda a los mitos sino que tal posibilidad implicaría, tal vez, la más aberrante deshumanización. El momento al que me he referido es, ya se habrá percibido, el de la cultura griega, considerada desde la aparición de la física jonia y Homero hasta Sócrates y/o Platón. Precisamente, casi todo el caudal mitológico que actualmente forma parte de nuestra cultura, ha sido elaborado y fijado en su forma más o menos definitiva, por los griegos. Y a través de ellos, siguiendo un camino de veinticinco siglos, han llegado hasta nosotros. Más aún, el enorme prestigio de lo griego llevó a que los primeros estudios del mito emprendidos por la antropología cultural, desde mediados del siglo pasado y hasta las primeras décadas del presente, se hiciesen sobre el modelo griego, sin que se tuviese en cuenta que, como hemos dicho, esos mitos habían entrado en una fase de racionalización, esto es, de pérdida de contacto con sus fuerzas generadoras, iniciada por los presocráticos, por Homero y por Hesíodo, y culminada por Jenófanes y Tucídides.

En lo que a nosotros nos interesa, es obvio que, en la mayoría de los casos, es la elaboración literaria de los mitos, especialmente la griega, aunque no la única, la que entra en nuestra literatura.

Doble vertiente, entonces, del influjo mítico en la literatura. En primer lugar, como impulso esencial de creación y fuerza generadora de símbolos constantes y universales, y en segundo término, como modelos ya elaborados, que no son sino las distintas actualizaciones (variantes formales) de esas invariantes, modelos o moldes en los que se puede “vaciar”, para emplear una imagen de la escultura, una nueva visión del mundo, la del autor que apela a tal o cual mito que, de este modo deviene, según la afortunada fórmula de Detienne (1986) un significante disponible, a través del cual cada época vehiculiza su propia *weltanschauung*, sus propios significados o, lo que es lo mismo, su mito dominante.

Esta relación establecida entre mito y literatura, más concretamente, entre mito y relato, puede abordarse desde diversos ángulos, en tanto que nos encontramos ante un fenómeno polifacético, con la proteica virtud de operar en todos los niveles de la narración.

En primer lugar, como ya se ha apuntado, y enseguida profundizaremos sobre la cuestión, el mito, la consciencia mítica, constituye un modo de aprehensión del universo que, sin dejar por completo de lado a la razón, es eminentemente no racional, intuitivo y afectivo, que hunde sus raíces en las profundidades de la psique y constituye el humus esencial en el cual se arraigan, como manifestaciones plenamente humanas, el arte y la religión. Este nivel de la consciencia humana, cuya esencial vía de expresión es el símbolo, podría denominarse *arquetípico* y encuentra sus orígenes, si atendemos a la teoría de Gilbert Durand (1981), en las dominantes gestuales básicas, estudiadas por la neurofisiología, que instituyen distintos modos de ser del hombre y que Durand clasifica en dos regímenes (diurno y nocturno).

Cada uno de estos regímenes, que determinan distintos modos de actuar del hombre, de ver y experimentar su realidad se manifiesta, como decíamos, a través de constelaciones de arquetipos o imágenes primordiales, como las llama M. Eliade. Estas imágenes constituyen un reservorio común a toda la humanidad, unas invariantes que están por encima de la diversidad humana meramente circunstancial y que operan, según las difundidas ideas de Jung, en un nivel más profundo que el del inconsciente individual, en un territorio común que él llamó inconsciente colectivo.

Es evidente que el relato mítico, como formalización de esas invariantes arquetípicas implica ya un principio de orden y, por tanto, una racionalización, aunque, como ya hemos dicho, su componente es esencialmente irracional. Ahora bien, a partir del tercer milenio antes de Cristo, cuando aparecen los grandes imperios y el hombre se libera de los estrechos límites de su aldea, se inicia el lento pero irresistible surgimiento del logos. Como consecuencia directa de ello, la consciencia mítica entra en crisis y se quiebra definitivamente, aproximadamente entre los siglos IX y VIII a.C., con la aparición de la física jonia (para muchos, la fecha de nacimiento de la filosofía occidental).

A partir de ese momento, y siempre remitiéndonos a la cultura occidental, el logos recién nacido funcionará como un prisma que va a descomponer la luz unitaria del mito en un espectro en el que aparecerán diferenciados, de forma clara y distinta, sus componentes racionales e irracionales, ciencia y filosofía por un lado, arte y religión, por el otro. Fenómeno éste, insisto, propio de Occidente, tal como Gadamer se encarga de puntualizar:

Sólo en Europa se ha dado una diferenciación entre nuestras actividades intelectuales que nos permite distinguir a la filosofía de la ciencia y la religión. (1989, pág. 24)

A partir de este momento, dejado atrás ese nivel antropológico, esas invariantes arquetípicas de las que hemos hablado serán sometidas al principio de orden de la razón, presidido fundamentalmente por la ley de causalidad que, precisamente, al poner en relación sus elementos termina construyendo un relato.

Aquí nos encontramos ya en el punto que los narratólogos designan como nivel de la fábula, esto es: *...una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.* (M.Bal: 1987, pág. 13). Esa serie de acontecimientos constituyen unos núcleos temáticos básicos y limitados que, de la mano del creador van a cristalizar en innumerables relatos, tal como lo afirmaba R.Barthes en el famoso número 8 de *Communications*. Así pues, siguiendo a Mieke Bal, los distintos modos con que un autor determinado trata las invariantes constitutivas de la fábula darán lugar a la proliferación de historias: *Fábula presentada de cierta manera*, según sus palabras.

Por lo tanto, se podría afirmar que la fábula constituye un estado intermedio de la narración, situada entre el material arquetípico, indiferenciado, del cual mantiene su carácter de universalidad e invariabilidad y la narración propiamente dicha, o historia, con la cual comparte el principio de orden emanado de la aplicación de las categorías lógicas, especialmente, el principio de causalidad. Esta evolución intelectual que cristaliza en la elaboración de una historia lógicamente construida se detecta muy bien en el mito griego. La mitología clásica, tal como la conocemos, se encuentra ya en el nivel narratológico de la historia, aunque se tienen noticias de estadios previos subyacentes y sustentados por una tradición oral (que podríamos situar en el nivel de la fábula) que fue modificando y transformado lentamente esos temas básicos, a causa de las innumerables repeticiones y audiciones. Aproximadamente en el siglo VIII, coincidiendo con la aparición de los presocráticos, Homero y Hesíodo recogen todo ese material tradicional y le confieren una forma casi definitiva. Los mitos que ambos cuentan, tanto en la *Iliada* y la *Odisea* como en la *Teogonía* y en *Los Trabajos y los días* han sido objeto de una estricta depuración que se traduce en la casi total eliminación de exageraciones fantásticas y del elemento monstruoso, por ejemplo.

Los dos poetas, pero principalmente Homero, constituirán el referente obligado de toda la literatura posterior, que acude a los mitos tamizados ya por su cedazo. Así, el siguiente paso en la evolución del mito, antes de llegar a la literatura moderna, es el de la tragedia ática, que retoma y reelabora la tradición mítica, filtrada, como decíamos, por los poemas homéricos. Precisamente, a partir de esa intelectualización y refinada elaboración de los mitos que fue la tragedia griega, Aristóteles formula su poética y define, como parte esencial de la obra literaria, el entramado de las acciones, conforme a un orden predeterminado por el autor, que el estagirita llama *mythos*.

Todas estas historias, conformadas literariamente por Homero, recogidas por los tragediógrafos y los mitógrafos nutrirán, con mayor o menor preponderancia, la totalidad de la literatura occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días.

La literatura de los últimos tiempos, desde T.S. Eliot a Sartre, desde Joyce hasta García Márquez, Hesse, Carpentier, y muchos otros, no ha dejado de apelar al mito, desde todas las instancias: como subsuelo antropológico, como ordena-

ción del discurso, como venero de temas que, iluminados con otra luz, revelan nuevos y distintos aspectos de la realidad, como ideología propia de un momento, etc. Podríamos ilustrar esta vinculación poniendo por ejemplo, el arquetipo junguiano de la *búsqueda del sí mismo*, es decir de un equilibrio psicofísico que *religie* al individuo con el cosmos y con su propia interioridad. Esa búsqueda, en un principio oscura, cristaliza en el tema del viaje, que forma parte de esos pocos temas de los que hablaba Borges y que los escritores se dedican a transformar. El tema del viaje se ha concretado en diversas manifestaciones literarias. De hecho, el primer testimonio literario de la humanidad, el *Poema de Gilgamesh*, no es otra cosa. Pero, obviamente, en Occidente encuentra su forma paradigmática con la *Odisea* y a partir de allí, una enorme cantidad de secuelas, tanto en poesía como en prosa, que desemboca en el *Ulysses* de Joyce y en *Los pasos perdidos* de Carpentier, tal vez los más importantes exponentes del tema en la literatura de este siglo. En el primer caso, existe una relación explícita, tanto a nivel estructural (*mythos* en el sentido aristotélico) como temático con el poema homérico, pero también debe existir, necesariamente, una relación que puede ser consciente o inconsciente con el arquetipo subyacente. En el caso de Carpentier no hay relación directa y explícita con Homero, pero obviamente, desde el plano antropológico, esta novela está construida íntegramente a partir de ese arquetipo primigenio que traducido en imágenes presenta el aspecto de un viaje en el cual subyace la búsqueda de la propia identidad.

En este sentido, y regresando al paralelismo entre Borges y Cortázar, podemos afirmar que ambos conceden un papel fundamental al mito dentro de su literatura, aunque matizando que en Borges las referencias mitológicas provienen, preponderantemente, de la filología, esto es, de la reelaboración de mitos clásicos y germánicos. Tampoco falta el componente clásico, greco-latino, en Cortázar (bástenos recordar dos de sus cuentos más famosos: “Circe” y “Las ménades”), pero en su narrativa es preponderante la visión antropológica; inclusive, en los cuentos citados, el mito clásico sería apenas reconocible si no fuese por el título. Cortázar intenta superar esa instancia cultural tan influyente y busca conectar con estratos previos, menos elaborados pero igualmente presentes en nuestro mundo actual, detectables en actitudes y pensamientos ya no sólo de los niños (como afirma la psicología evolutiva), sino también en los adultos que, constantemente nos estamos sometiendo a distintos tipos de rituales y que, bajo determinadas circunstancias, incurrimos fácilmente en conductas propias del pensamiento mágico o la participación mística, fenómenos muy estudiados por etnólogos y antropólogos de todo el mundo. Precisamente, cuando Cortázar publica toda su obra narrativa en una editorial española, abandona los títulos de las antologías por las que, hasta entonces, eran conocidos sus cuentos (*Bestiario*, *Las armas secretas...*) y los reagrupa y reemplaza por los muy reveladores de: *Ritos*, *Juegos* y *Pasajes*.

Esto es indicativo de que Cortázar conocía muy bien la importancia del mito, ya no sólomente en la literatura sino como elemento constitutivo del hom-

bre (antropología, nuevamente). Por eso queremos revisar lo que se dice de la consciencia mítica desde la etnografía y la antropología cultural y filosófica, porque sus conceptos básicos y categorías fundamentan gran parte de sus relatos.

En efecto, considerado desde la antropología, debemos ver el mito como la primera concepción del mundo ensayada por el hombre, inclusive, como el primer conocimiento de sí y, más aún, según G.Gusdorf (1957), como la estructura misma de ese conocimiento. Desde este punto de vista, debemos entender el mito como una *...conjunción de elementos intelectuales y afectivos, conscientes e inconscientes, que se mantienen en total estado de indistinción* (Giqueaux: 1979, pág. 12) pero donde prima lo afectivo sobre lo lógico-racional ya que su sustrato es más de sentimiento que de pensamiento (Cassirer: 1979).

Cassirer insiste en que la mentalidad mítica no se caracteriza tanto por la lógica como por lo que él llama *sentimiento general de la vida* que implica una visión simpatética del mundo que instaura

...la convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de las formas singulares (...) La consanguinidad de todas las formas de vida parece ser un supuesto general del pensamiento mítico (...); la creencia firme en la unidad de la vida opaca las diferencias que desde nuestro punto de vista parecen innegables e imborrables. (1979, pág. 127)

A partir de este enunciado, Cassirer establece la que, según él, es la ley fundamental del pensamiento mítico: la **metamorfosis**, en virtud de la cual cualquier cosa puede transformarse en cualquier otra. Y creo que aquí ya podemos ver claramente la conexión de estos conceptos con la narrativa cortazariana.

Tal vez el ejemplo más acabado sea su cuento “Axolotl”, donde se aprecia muy bien esa solidaridad entre todas las formas de vida, de la que habla Cassirer. Así, cuando el hombre observa al animal detrás del cristal apunta: *...desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos* (3, pág. 14). También detectamos esa *sympátheia*, ese “sentir-con” en el hombre que comparte el sufrimiento de los axolotes encerrados en su pecera: *Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua* (3, pág. 17). Finalmente, la compenetración entre hombre y animal es tal que acaba produciéndose la metamorfosis: *Ahora –dice el narrador– soy definitivamente un axolotl.* (3, pág. 18)

Otro aspecto importante, tal vez esencial, del mito como forma simbólica, es su valor epistemológico que G. Gusdorf ha puesto claramente de manifiesto:

...la antropología biológica y la antropología cultural encuentran en el mito un medio de expresión más flexible que la doctrina filosófica, porque es menos dogmático y más abierto a todas las afirmaciones concretas que nutren la afirmación humana (1957, pág. 205)

Un poco más cerca de nosotros, Octavio Paz afirma en su clásico *El arco y la lira* :

Imaginación y razón, en su origen una y la misma cosa, terminan por fundirse en una evidencia que es indecible, excepto por medio de una representación simbólica: el mito. En suma, la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria para toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto. (1979, pág. 234)

Estas afirmaciones de O. Paz son de gran importancia por cuanto confieren a la imaginación, base del mito y del símbolo (y, por lo tanto, del arte) un valor cognoscitivo tanto o más importante que el del pensamiento científico. Por otra parte, reafirma la visión borgeana del mito como principio y fin de la literatura, en tanto que fenómeno de la imaginación.

Al respecto, no es ninguna originalidad el afirmar que muchos, por no decir todos, los cuentos de Cortázar implican una voluntad de desvelamiento de algún aspecto de la realidad. Así, y por poner como ejemplo uno de sus cuentos más conocidos, “La noche boca arriba”, además de plantear el viejo problema de la mariposa de Chuang Tsu, respecto a los límites entre sueño y “realidad” y de narrar la historia de un sacrificio humano practicado entre los aztecas, puede, asimismo, revelar al hombre del siglo XX que su condición y su circunstancia respecto a la sociedad y a ciertas instancias de poder (el estado) pueden no estar demasiado alejadas de las del prisionero sacrificado; es decir que, salvando las distancias y ciertos detalles, también nosotros podemos ser víctimas propiciatorias, ya no de un dios sanguinario, sino de un sistema que también nos puede arrastrar y dejarnos inermes, boca arriba, ante un sacerdote que esgrime el bisturí en lugar del cuchillo de obsidiana.

Otros cuentos, como “Omnibus” o “Con legítimo orgullo”, pueden revelar-nos cuán atados vivimos a ciertos ritos, a ciertas normas que nos asfixian pero que, por su cotidianeidad o por su carácter de dogmas intocables, no somos capaces de cuestionar. “El ídolo de las Cícladas” es otro cuento en el que se pone de manifiesto que nuestra presunta condición de seres “civilizados” no es más que un barniz y que bastan ciertas circunstancias para que aflore el salvaje que llevamos dentro. Algo similar ocurre en “Las ménades”, donde el éxtasis musical “transforma” a unas mujeres presuntamente civilizadas en enloquecidas sacerdotisas de Díónisos que, en el paroxismo de la orgía, devoran al director del concierto que están escuchando. Un acto de canibalismo que los historiadores de las religiones llaman *theofagia*, ya que se trata de “comerse al dios”.

Estos ejemplos se pueden multiplicar si consideramos, aunque sea brevemente, las principales categorías de la consciencia mítica, establecidas con mayor o menor acuerdo por casi todos los investigadores, desde los antropólogos y filósofos, como Lévi-Strauss y Cassirer, hasta historiadores de la religión, como Dumézil o M. Eliade.

Señalamos como la primera de las categorías míticas la ya aludida aprehensión intuitiva, unitaria y emotiva del mundo, opuesta al modo y al método científico, cuya labor primordial, es la de compartimentar la realidad (la cartesiana visión clara y distinta), para analizarla (*ana-lyo*) con el único instrumento posible: la razón.

Obviamente, el principio de la metamorfosis es consecuencia directa de una visión solidaria (*solidus*) de la naturaleza, establecida por el mito, que se encuadra, por lo tanto, en el pensamiento analógico, en el cual se sustenta el principio de participación mística que, tal como lo estudió Lévy-Bruhl, considera que existe un vínculo secreto entre todas las cosas, y, naturalmente, el animismo (Taylor) que considera que todo, en la naturaleza, está *animado* por un espíritu del que derivan fuerzas y sentimientos que pueden ser tanto negativos como positivos, pero nunca neutros.

Precisamente, la analogía es el principio estructurador de muchos de los cuentos de Cortázar. Por ejemplo, en “Todos los fuegos, el fuego” tenemos un triángulo amoroso que, en pleno siglo XX, repite término a término, otro triángulo similar, establecido en los tiempos de la Roma antigua: en ambos casos la situación se resuelve con un incendio, lo cual conecta con el concepto de tiempo mítico, que ya veremos, en el cual los mismos hechos se repiten sin cesar. En este caso, se trata de un fuego que *siempre* consume a los amantes. El mismo esquema opera en “La noche boca arriba” : hay ruptura temporal (siglo XX–tiempos precolombinos); una perfecta coincidencia de términos (motociclista–moteca sacrificado; médico–sacerdote; operación–sacrificio; bisturí–cuchillo sacrificial) y un nexo: la posición boca arriba. El animismo aparece en “No se culpe a nadie”, cuento en el que un jersey se “resiste” a que su dueño se lo ponga y luego, su propia mano cobrará vida autónoma transformándose en amenazadora garra que acaba con su vida.

También debemos tener en cuenta que el mito es un fenómeno que opera a nivel colectivo, más que individual, al que podemos añadirle, inclusive, un carácter impositivo. El pueblo, la tribu, no pueden discutir el mito. Esto lo señala Cortázar en “Omnibus”, un cuento que ya desde el título plantea el problema de la colectividad frente al individuo. “Omnibus” es el dativo plural latino de *omnis* (todos) y, junto con *colectivo*, el nombre que se da en Argentina al autobús. En el cuento, se trata de un autobús cuyo recorrido acaba en el cementerio y, por ello, todos los viajeros llevan un ramo de flores. El narrador y una joven, que no cumplen tal requisito, no resisten la hostilidad colectiva ante su “falta” y deben abandonar el autobús para correr en busca del tranquilizador ramo.

La noción de *tabú* es también muy importante entre los pueblos primitivos, que no prelógicos. Como se sabe, se trata de una palabra de origen polinesio que sirve para indicar un peligro o una prohibición. Es tabú un objeto que al tocarlo nos contamina o nos mancha (sagrado), puede ser tabú una acción realizada en un momento determinado (comer carne durante la Cuaresma, por ejemplo), y existen tabúes lingüísticos (prohibición de nombrar a los muertos, a una enferme-

dad, o de decir determinada palabra en un juego). “La salud de los enfermos” es precisamente un ejemplo de tabú lingüístico: en la familia no se permite mencionar la enfermedad de la madre, que asume así un carácter cuasi sagrado (intocable) y, sobre todo, está terminantemente prohibido hablar del accidente que ha costado la vida de Alejandro, el hijo menor. La interdicción de pronunciar el nombre de la muerte es tan estricta que primero se eufemiza en viaje y, finalmente, se llega al autoengaño de los mismos que han instaurado la prohibición

Por último, dos de las principales categorías míticas son el tiempo y el espacio, que se distinguen cualitativamente del tiempo y el espacio *normales*.

El espacio mítico, sagrado, se *recorta* sobre el espacio común (templo-*temno*), y exige cierta cualificación a los que quieren penetrar en él: abluciones, etc.

El tiempo mítico, bien estudiado por M. Eliade en su clásico *El mito del eterno retorno* (1979), posee como principal cualificación su carácter reversible, recuperable. Todas las acciones del hombre primitivo tienden a la recuperación de un tiempo primordial, sagrado, en el cual dioses y héroes realizaron gestos y actos fundacionales, determinaron leyes y costumbres que el hombre debe imitar por tratarse de modelos prestigiosos que siguen operando en el presente, precisamente en virtud de esa capacidad de retorno del Gran Tiempo.

Estas dos categorías míticas se combinan brillantemente en un cuento de la madurez cortazariana, “Deshoras” (1980), en el que se pone de manifiesto ese “prestigio de los orígenes” del que habla M. Eliade, propio de un tiempo y de un espacio “especiales”. En este caso se trata de un narrador en primera persona que recuerda su infancia transcurrida en un barrio periférico de Buenos Aires: un tiempo y un espacio investidos de una calidad que no posee su presente gris y rutinario. Y tal como lo hacen los pueblos primitivos, tiempo y espacio míticos se actualizan mediante la ejecución de un ritual, en este caso, la escritura: *Nunca supe bien por qué, pero una y otra vez volvía a cosas que otros habían aprendido a olvidar para no arrastrarse en la vida con tanto tiempo sobre los hombros. Escribir los recuerdos de la infancia le permite ...creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario* (pág. 105)

También “La noche boca arriba” es un cuento donde la instauración del tiempo y el espacio míticos juegan un papel determinante. Los aztecas disponen que en determinados períodos del año debe organizarse una cacería de enemigos a fin de suministrar víctimas para el sacrificio de sus dioses. Desde el epígrafe el narrador nos lo advierte: *Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida*. Subrayamos la referencia temporal porque no se trata de un tiempo cualquiera sino que, como ya lo hemos señalado, en él cuenta más la calidad que la cantidad. Su sacralidad queda confirmada cuando sabemos que su inicio y su fin están determinados por los sacerdotes. Más adelante, ya desde el propio texto, el moteca perseguido nos lo confirma:

Pensó en los muchos prisioneros que ya habían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.(1, pág. 11).

A diferencia de “Deshoras”, donde se añora y se desea el retorno a ese período prestigioso de la infancia, el moteca de nuestra historia intenta desesperadamente evitar el retorno de ese tiempo sagrado, para él atroz, en tanto que ello implica su sacrificio, en los dos sentidos: hacerse sagrado y morir. Por tanto, lo que en “Deshoras” es un simple deseo de evasión, orientado hacia la infancia, en este cuento constituye una tragedia.

Como se puede apreciar, Cortázar no se vale del mito únicamente para estructurar sus relatos o como reforzamiento semántico, para ilustrar sus temas, intensificar su valor simbólico, configurar una ideología o por el valor cognoscitivo que confiere a la literatura. Creo que en casi todos los casos que hemos mencionado en nuestra ejemplificación de las relaciones entre sus relatos y los mitos puede apreciarse, también, una visión crítica, a veces irónica y burlona, de ciertos aspectos de las categorías que informan la consciencia mítica y que muchas veces producen efectos negativos para el libre desarrollo del hombre y que, por ello mismo, son muy utilizados por las instancias del poder para ejercer más cómodamente la dominación de las masas.

El mismo Gusdorf, autor de una de las mejores obras sobre la consciencia mítica, apunta ya una advertencia:

Los mitos enuncian la materia de la realidad humana, los valores en estado salvaje, y por eso significan, indistintamente, lo mejor y lo peor (...) El mito propone todos los valores, puros e impuros (...) Nuestra época ha conocido el horror del desenfreno del poder y la raza, cuando su fascinación se ejercía sin control. (Gusdorf: 1957, pág. 285)

Además de las alusiones a determinados hechos históricos que contiene esta cita, de aquí se desprende que, muchas veces, el carácter sagrado (e intocable) de los mitos, y el hecho de que es a través de ellos como se estatuyen y consagran las instituciones de un pueblo, su escala de valores, sus usos y costumbres, conducen a que tales valores, instituciones y usos no puedan ser cuestionadas y se mantengan siempre iguales. De tal forma, se da lugar a la perpetuación de un orden que no necesariamente debe ser justo, o equitativo, o humanitario. En este sentido, el mito funciona como un “metarrelato de legitimación” (cfr. J.F. Lyotard: 1988) que, como mínimo, aparece como un factor de inmovilismo. El mismo Gusdorf lo confirma:

...la consciencia mítica produce un dominio de inteligibilidad más radical que la que beneficia al hombre moderno. Tan radical, que su completo éxito impide el desarrollo de la inteligencia. El mito responde a toda cuestión aun antes de ser planteada. Impide que se plantee la cuestión. (op.cit., pág. 36)

El mito es sagrado, y no se discute: lo único que puede y debe hacer el hombre es repetir lo que “ab origine” le fue ordenado por dioses y héroes. Y entre esas cosas instituidas, claro está, figuran el que la tribu deba respetar a ultranza, y servir, al rey–sacerdote, o que cada determinado tiempo se deba sacrificar una cierta cantidad de hombres y mujeres, lo cual mantiene al pueblo en una situación de constante terror, tal como le ocurre al moteca para quien la actualización de ese tiempo sagrado y de las instituciones que éste conlleva sólo puede significar una cosa: la muerte.

Menos trágica, pero igualmente frustrante, es la experiencia del protagonista de “La flor amarilla”, un borrachín que se descubre atrapado en la rueda del eterno retorno: podrá vivir nuevamente toda su vida, lo cual para él sólo significa la repetición *ad infinitum* de una interminable sarta de fracasos, apenas suavizados por la mínima experiencia de la belleza.

En este punto, cabe aclarar que no vemos en la narrativa de Cortázar una crítica cerrada de la consciencia mítica, ni mucho menos. Hemos dicho ya que de ella se vale para la creación de casi todos sus cuentos; ciertamente, de los mejores. Pero el carácter simbólico de la literatura, su plurivocidad, llevan a menudo a una visión polivalente de la realidad. Así, si por un lado, el motociclista de “La noche boca arriba” descubre en sí mismo a un ser más primitivo y comprende que su realidad no es tan apacible como podía parecer, por otro lado, se encuentra aprisionado en una telaraña de la que le resulta imposible salir. Quiero decir que, si muchas veces el rito o el mito son importantes para el buen funcionamiento de una comunidad, porque, entre otras cosas, proporcionan seguridad, debemos reconocer que su cumplimiento a ultranza, su sacralidad y su carácter ejemplar (arquetípico) suelen ser utilizados por las clases dominantes para mantener un determinado *statu quo*, o para inducir a las masas a seguir en determinada dirección (la pureza de la raza, el Walhala). En estos casos, en lugar de ser instrumento de conocimiento, el mito se transforma en una pantalla que oculta la realidad. Así, por ejemplo la idea de un lugar paradisíaco (Walhala) al que irán los guerreros germanos muertos en batalla no es sino una eufemización de los horrores de la guerra. En el cuento “Con legítimo orgullo” el poder impone el cumplimiento de cierto ritual (recoger las hojas secas del cementerio) que implica el sometimiento del pueblo a una atroz circularidad, típica del mito y el rito, que lo inmoviliza y lo aturde y que no se cuestiona porque ni siquiera se percibe. Por eso el ritual se cumple *con legítimo orgullo*. Aquí, la consigna es recoger las hojas, acumuladas sobre las tumbas del cementerio, con la ayuda de las mangostas que huelen y destruyen la hojarasca, rociada con esencia de serpientes que se trae de las selvas del norte, tras riesgosas expediciones que ocasionan los muertos sobre cuyas tumbas se acumulan las hojas secas que hay que recoger con mangostas... Como en el caso del moteca, se instaura una circularidad de la que el hombre no puede sustraerse porque la consigna (orden, ley, costumbre) no se discute: su origen se pierde en el fondo de la historia, es sagrado e inamovible. Vale la pena reproducir el comienzo del cuento, aunque incurramos en una cita

demasiado larga, porque en ella podemos leer claramente lo que venimos diciendo:

Ninguno de nosotros recuerda el texto de la ley que obliga a recoger las hojas secas, pero estamos convencidos de que a nadie se le ocurriría que puede dejar de recogerlas; es una de esas cosas que vienen desde muy atrás, con las primeras lecciones de la infancia, y ya no hay demasiada diferencia entre los gestos elementales de atarse los zapatos o abrir el paraguas y los que hacemos al recoger las hojas secas a partir del dos de noviembre a las nueve de la mañana.

Tampoco a nadie se le ocurriría discutir la oportunidad de esa fecha, es algo que figura en las costumbres del país y que tienen su razón de ser. (1, 41)

En “Omnibus” también se puede apreciar, además del carácter colectivo del rito, su fuerza impositiva. El incumplimiento (no llevar flores) implica la hostilidad de la comunidad hacia los “herejes”. La presión sobre el individuo es tan fuerte, que éste acaba sometiéndose al rito, en este caso, comprar flores:

Alcanzó uno [un ramo] a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba su billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba un ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento. (1, 74)

Además del acatamiento al ritual, que produce inmediato alivio y, al mismo tiempo, insolidaridad (ambos quedan contentos, pero ya no se toman de la mano), este hecho establece una perversa circularidad ya que, cuando ambos jóvenes aborden un nuevo autobús estarán del otro lado, lanzando miradas hostiles a los réprobos que no lleven flores.

Es esa circularidad, cuya manifestación por excelencia es el Eterno Retorno (circularidad temporal) la que encarna los aspectos más criticables del mito, en tanto que la repetición implica conservación. Según Gusdorf:

El equilibrio del mundo primitivo se funda así en el hecho de que todas las actividades humanas obedecen a una misma regulación, proyectada de una vez para siempre (...) La tendencia a rechazar el progreso, característica del mito, provee realmente de una especie de caparazón protectora a la existencia del grupo. (op.cit., pág. 8)

Como bien lo dice Gusdorf, el mito implica una tendencia a rechazar el progreso, esto es, la concepción de linealidad histórica y, por tanto, de cambio. El tiempo mítico atrapa al hombre y lo somete a su dictadura, sobre todo si se queda del lado de los sometidos que, a causa también del inmovilismo mental propiciado por la consciencia mítica, no tienen siquiera la posibilidad de cuestionar ni al sistema ni a los que poseen el poder.

El cuento que mejor refleja este imperialismo de tiempo cíclico sigue siendo, a mi entender, “La noche boca arriba” donde el “extraño” sueño del moteca, *un sueño en el que había andado por extrañas avenida de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas* (1, 15) constituye, precisamente, un agónico intento de zafarse de la rueda, de instaurar la linealidad frente a esa circularidad que lo arrastra a la muerte.

Los esfuerzos del moteca por escapar están patéticamente reflejados en sus últimos momentos, cuando es subido a la piedra de sacrificio. Los ojos abiertos lo instalan en la realidad cíclica: *Y cada vez que se abrían era la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo. Y enseguida: una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla.* Es muy significativa aquí la mención de la luna, símbolo por excelencia del Eterno Retorno (vid. M. Eliade: 1979; 1982), y más significativo aún el que la víctima no quiera verla. Ya a punto de ser sacrificado, hace el último intento por “pasar”, es decir, por romper la circularidad, por volver al “sueño” de un tiempo lineal, sin sacrificios ni guerras floridas, sus ojos *...desesperadamente se abrían y cerraban buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala* (1, 14). Obviamente, la narración ha llegado a un punto en el que no hay vuelta atrás ni “pasaje”: el círculo se cerrará con el sacrificio, tal como lo manda el ritual.

A pesar del énfasis en la crítica de ciertos aspectos de la consciencia mítica, insistimos en que ello no significa su total descalificación o rechazo. Creo que ha quedado suficientemente demostrado el papel fundamental que el mito, en todos sus aspectos, juega en la literatura de Cortázar.

En principio, damos por sentada esa influencia en tanto que hemos dicho que el mito, como sustrato emotivo e irracional constituye el principio y el fin de la literatura. Indudablemente, sus relatos abrevan en esas imágenes primordiales que les confieren un alto valor simbólico. Además, como relatos que son, sus escritos responden a una estructuración, a una ordenación causal, temporal y espacial que caen también dentro del mito, especialmente en el sentido aristotélico. En algunos casos, no muchos, como ya se ha señalado, Cortázar también echa mano de temas elaborados ya por Grecia, pero únicamente como marco de referencia extratextual, como paratexto, ya que en el caso de “Circe”, que es el más claro, la vinculación con el mito clásico, propuesta a partir del título, es eminentemente conceptual (la mujer que transforma y contamina a sus amantes a través del alimento), pero no aparecen en el cuento paralelos formales con el hipotexto subyacente que es el relato de Ulises en la *Odisea*.

Las relaciones entre mito y literatura, como avanzábamos al principio, son amplias y complejas, y la obra de Cortázar refleja muy bien esa riqueza. Sin embargo, lejos de quedarse en ello, el argentino no deja de apuntar algunos aspectos del mito que implican ciertas tendencias involucionistas, como la imposición de un determinado modelo de vida, generalmente alentada desde las ins-

tancias de poder y, muy especialmente, la noción de repetición y eterno retorno, opuesta a la idea de progreso y modificación de la historia. Porque, por más que los días que corren parezcan indicar que, efectivamente, hemos retrocedido en el tiempo, regresando a la más pura barbarie y a un impetuoso neoconservadurismo, disfrazado todo bajo eufemismos tales como “muerte de las ideologías”, “fin de la historia” o “postmodernismo”, pensamos que las palabras del viejo filósofo están hoy más vigentes que nunca: no basta con interpretar el mundo, hay que transformarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, M., (1987), *Introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra
- CASSIRER, E., (1979), *Antropología filosófica*, México, F.C.E.
- : (1980), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, F.C.E.
- CORTÁZAR, J., (1980), *Deshoras*, Madrid, Alfaguara
- : (1990), *Los relatos*. Madrid, Alianza. (vol. 1: *Ritos* ; vol. 2: *Juegos* ; vol. 3: *Pasajes*)
- DETIENNE, M., (1986), *La invención de la mitología*, Barcelona, Península.
- DURAND, G., (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, M., (1979), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.
- : (1982) *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad
- GADAMER, H.G., (1989), *La herencia de Europa*, Barcelona, Península.
- GIQUEAUX, E.J., (1979), *El mito y la cultura*, Buenos Aires, Castañeda.
- GUSDORF, G., (1957), *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova.
- LÉVI-STRAUSS, C., (1964), *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E.
- LÉVY-BRÜL, L., (1957), *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán
- LYOTARD, J.F., (1988), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MARCO, J., (1981), *Asedio a J.L.Borges*, Madrid, Ultramar.
- PAZ, O., (1979), *El arco y la lira*, México, F.C.E.

