

**JULIO CORTÁZAR Y EL MITO GRIEGO. VINCULACIÓN Y
CONTRASTE CON ALGUNOS TRATAMIENTOS DE
BORGES Y MARECHAL**

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA

I gazed awhile...

(J. Keats, *I stood tip-toc upon a little hill*, v. 23)

*Contemplas hacia dentro, y ahí está el pasado
que en parte es tuyo por los libros,
y en parte porque el poeta es el medidor del tiempo.*

(J. Cortázar, *Imagen de John Keats*)

Julio Francisco Cortázar nació accidentalmente en Bruselas en 1914; al inscribirlo en la legación argentina, su madre logró que fuera argentino desde su primer minuto.

La formación intelectual de Cortázar adquiere un aspecto sistemático con su egreso como maestro del Instituto «Mariano Acosta» de Buenos Aires y la obtención del título de Profesor normal en Letras en 1935. Posteriormente, se recibe de traductor en inglés y francés en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires. La tarea de estudio ordenado en el ámbito de las letras lo inició, entre otros, en los estudios de la antigüedad clásica.¹

En la Universidad de Cuyo, en Mendoza, en el año 1945, tuvo a su cargo el dictado de la cátedra de «Literatura europea septentrional». El contenido del programa manifestó no sólo la actitud didáctica crítica sobre la literatura, que siempre preocupó a Cortázar, sino también la elección coherente de autores ingleses y alemanes que confirmaron las preferencias literarias del autor por el romanticismo inglés, preferentemente Blake, Keats, Shelley, Coleridge y Wordsworth.

Se complementa su formación intelectual con la afición a los modelos

¹ Cfr. Yurkievich (1986), p. 12.

contemporáneos argentinos, que desde el espacio físico y literario que le proporciona la ciudad de Buenos Aires, alcanza para elaborar su obra medular, que continuará y completará en Europa.

En 1951, cuando tenía 37, años Julio Cortázar viajó a Francia impulsado por dos motivos que nunca intentó separar entre sí para determinar sus respectivos alcances. Estos motivos fueron el hartazgo del régimen político de la época y el desahogo intelectual que significaba conocer Europa en profundidad.

A partir de la elección de Francia como hogar comienza una constante preocupación de Cortázar para dar ubicuidad y espacialidad a su producción literaria sin contrariar las vivencias que la dicotomía entre sus espacios y sus tiempos le imponía.

La tarea de publicar un libro significaba para Cortázar una tarea de madurez que no necesariamente acompañaba a la tarea de escribirlo. En sus conversaciones con Luis Harss comentó al respecto: "es que siempre desconfié mucho del acto de publicar un libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. Me vi madurar sin prisa. En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces".²

Esta convicción explica que muchas de sus publicaciones aparecidas a partir de su estancia europea correspondieran a una producción suya previa en la Argentina.

Dentro de su producción literaria se pueden establecer un plano crítico; un plano netamente creativo y un plano de expresión de ideas políticas. En el plano crítico se pone en evidencia su preocupación por la *poética* en el más estricto sentido de la *téchne poietiké* de los griegos. Conoció perfectamente las instancias de la hermenéutica literaria desde Aristóteles hasta sus contemporáneos y escribió numerosos ensayos al respecto.³

Julio Cortázar falleció en París el 12 de febrero de 1984. Cinco semanas antes de su muerte sintió la necesidad de ver a su madre y de ver a su patria y viajó a la Argentina. Algunos compatriotas seguían requiriéndole una defini-

² Cfr. Harss (1966), p. 262.

³ Una excelente recopilación de ensayos resultan *Obra crítica/1*, *Obra crítica/2* y *Obra crítica/3*, editados respectivamente por tres profundos conocedores de la producción de Cortázar: S. Yurkievich, J. Alazraki y S. Sosnowski, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

ción en cuanto a su radicación en la Argentina. Quienes hicieron esto no comprendieron aquello que tan bien expresó Cesar Fernández Moreno, como póstuma definición: "en esa oscilación binaria construyó Cortázar toda su obra y gastó su vida. Europa, Francia, fueron para él generosos refugios, eficaces cajas de resonancia. Vivo o muerto, sin embargo, Julio Cortázar fue y es siempre argentino, un argentino irreductible".⁴

En 1946, Julio Cortázar publicó su primer ensayo titulado "La urna griega en la poesía de Keats", en el Tomo II de la *Revista de Estudios Clásicos* del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad de Cuyo (pp. 45-91).⁵

Conocida la escrupulosidad de Cortázar para dar a conocer sus escritos, es posible suponer el cuidado que prestó a todas las afirmaciones que contiene el ensayo, entre las que ofrece su posición sobre el acceso del mundo moderno a la antigüedad grecolatina.

El primer encuadre resulta una visión global de las vías de acceso por las que el mundo moderno europeo tomó contacto con los órdenes espirituales del mundo clásico. El autor establece una posición dicotómica mediante la imagen de dos caminos, que tienden a excluirse mutuamente, por los cuales la modernidad intenta retornar a las inspiraciones estéticas clásicas e incorporarse a su fuerza creadora para recrearla.

El primer camino ha sido el que transitaron el clasicismo francés del siglo XVII y las formas análogas del mismo movimiento en Inglaterra y Alemania del siglo XVIII. Según Cortázar, esta actividad constituyó una definitiva legislación estética que acercó los valores clásicos mediterráneos considerados insuperables, a las ambiciones estéticas del mundo moderno. Esta visión del espíritu griego presenta, para el autor, una visión equivocada del espíritu creador helénico al reducir el arte griego a sus exponentes más espectaculares y desdeñar la sugestión de lo pequeño que *perdía eficacia ante la visión olímpica y excluyente* (p. 46).

El segundo camino es el que emprendieron, como precursores, Racine, Hölderlin, Novalis y Chenier y que afirmaron definitivamente los autores del segundo romanticismo inglés, entre los que se destacan Keats y Shelley. Con-

4 Cfr. Fernández Moreno (1984), p. 89.

5 El ensayo fue publicado nuevamente en J. Alazraki ed. *Op. cit.*, pp. 25-72. Nuestras citas del texto corresponden a la primera publicación de 1946.

sidera Cortázar que los ideales de libertad y de belleza impulsaron un "retorno a Grecia" romántico que se alimentó en Inglaterra con la adquisición de los frisos del Partenón en 1916. El tema de Grecia adquiere un contenido vital para los románticos, a juicio de Cortázar, cuando advierten la coincidencia con su moderna valoración de la dignidad humana y la expresión política.

En la primera parte del ensayo aparecen dos elementos de significación que expresan el pensamiento de Cortázar respecto de la situación del autor moderno ante la tradición clásica y más concretamente ante la cultura helénica:

El primer elemento presenta como sujeto ejemplificador a Keats, y Cortázar manifiesta que cuenta poco el que Keats no tuviera la cultura helénica que hubieran podido darle Oxford o Cambridge, cuando sabemos que en el romanticismo inglés existía un 'clima' de helenismo surgido precisamente de las aportaciones clásicas y mantenido por la tradición universitaria. El poeta incorpora a su sensibilidad ese aparato científico y estético y extrae de él, junto con un sistema de valores ajenos, la primera conciencia de que tales valores sólo históricamente le son ajenos. El camino de la 'apropiación' es privativo de su intuir poético (pp. 51-52).

El segundo elemento está expresado en la afirmación de que "al helenismo aristocráticamente entendido -proveedor de un orden legal exterior e imperioso- sucede un helenismo en quien se admira la plenitud de un arte logrado desde la plena libertad humana articulada por la democracia ateniense. Al símbolo preceptivo sucede el símbolo vital. Tras la Grecia de Solón, la Grecia de Milcíades y Epaminondas; vaivén inevitable y necesario, que permitirá al fin la concepción total de la civilización helénica" (p. 54).

Cortázar acumula, al comienzo, la mención, hasta cierto punto desordenada, de los autores griegos que encuentran eco en la obra de Keats. Menciona a Hesíodo y a Safo, Anacreonte, Baquílides, Píndaro, Corina y Teócrito. Según Cortázar, es el ámbito poético del sensualismo bucólico de los líricos griegos donde Keats encuentra el aire dionisiaco que impone a su poesía.

Una dimensión mayor ocupa, en este tramo del ensayo, el rastreo de la influencia homérica en Keats, que se produce, según Cortázar, a partir de la admiración por la plástica: "entre la palabra y la forma griegas, va Keats hacia la forma que se le ofrece sin la mediatización degradante de las traducciones" (p.57).

Luego de las versiones inglesa y española del poema, Cortázar realiza un pormenorizado análisis de la Oda, que demuestra su habilidad y su agudeza crítica, ya que retoma uno a uno los hilos que dejó pendientes en el encuadre previo. Adquiere sentido entonces la reiteración del efecto mitológico y plásti-

co, a partir de la pormenorizada descripción visual de Cortázar; la 'simpatía natural' y la *catarsis* se producen a partir de la propuesta contemplativa que efectúa Cortázar en nombre de Keats; Homero aflora en la plenitud de su exhaustiva minuciosidad en la descripción de los escudos, anunciada en el encuadre.

Se produce, a partir del análisis preciso del poema, el cierre formal de los encuadres de la segunda parte del ensayo. Cortázar no sólo interpretó a Keats, sino que interpretó el sentimiento poético griego de Keats.

En 1996, se publicó el libro *Imagen de John Keats*, que Cortázar escribió entre 1951 y 1952, y que nos ha permitido acceder a la intimidad provisional de la traducción que Cortázar realizó de poemas y cartas de Keats. Es preciso destacar que la decisión de los herederos de Cortázar determinó el título de una obra que el autor no había pensado editar. Por lo tanto, la desprolijidad de cada capítulo del libro, así como la aparente falta de ilación entre los mismos no constituyen una contradicción a la escrupulosidad creativa de Cortázar -los editores destacan que el autor hubiera emprendido la tarea de ajustar sus versiones de poemas y cartas de Keats-, y nos permiten la posibilidad de asistir a un diálogo íntimo entre Cortázar y Keats que echa luz a la identificación primordial que se estableció entre ambos.⁶ Reconocemos a Cortázar cuando él mismo considera a Keats como hombre de *su día* que no ve motivo para deplorar la digestión del tiempo; el mundo *de siempre* está al alcance de su mano.

La mención de autores y obras griegas clásicas se entrelaza, en los capítulos del libro, con las actitudes de cada uno de los autores modernos que los transitaron y recrearon y marcan de manera indubitable no sólo las preferencias sino el profundo conocimiento que Cortázar tuvo de todos ellos.

Resulta llamativa y novedosa la atribución a Keats de una de las llaves maestras de la poética contemporánea, cuando Cortázar transcribe los párrafos de una carta de Keats a Woodhouse del 27 de octubre de 1818 a la que Cortázar denomina "carta del camaleón" en alusión a la concepción de poeta y poesía que Keats establece en su texto. La afirmación conclusiva le pertenece a

⁶ Cfr. Castro-Klare (1995), pp. 102-103, donde Cortázar narra el estado alucinatorio que le había suscitado la lectura de *Ilíada*, que lo había atrapado a los dieciocho años. Evidentemente, ya había una instancia previa que promovió el acceso a Keats. El artículo mencionado había sido publicado, con el título de "Julio Cortázar lector- Conversación con Julio Cortázar" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nros. 364-366, octubre-diciembre, Madrid, 1980. (La entrevista fue realizada en el verano de 1976, en Saignon, Francia).

⁷ Cfr. Cortázar (1996), p. 498.

Cortázar: "No se exalta aquí la pérdida de identidad poética, el camaleonismo, sino en la medida que tiende a proyectar al hombre, a hacer conocer desde el hombre la realidad hostil y cerrada (por distinta, distante y pasiva). *Es el viaje de vuelta el que prueba al poeta*. Un éxtasis, un anonadarse para ser en otra cosa, son empresas o aptitudes en sí. Sólo al volver se sabrá si hay poesía".⁷

Keats le proporciona el pretexto para una poética propia a Cortázar y lo inscribe en una actitud literaria personal y contante frente a la tradición clásica que abarca los textos griegos primeros y los autores modernos que los incorporaron a su pensamiento.

Tanto en el ensayo de 1946 como en el libro publicado en 1996, las afirmaciones trascienden la bidimensión de Keats y los poetas griegos mencionados y ofrecen una actitud personalísima de Cortázar que, por una parte, accedió a la cultura griega por la aproximación a los estudios universitarios; pero definitivamente de la mano de Keats; y, por otra parte, reelaboró esa cultura clásica desde la óptica que él mismo justifica en Keats y que resulta premonitrice para comprender el tema griego en su producción posterior a partir de su atracción por la mitología y la plástica griegas.

Para ejemplificar esta afirmación examinaremos *Los Reyes* como un tratamiento particular de la mitología griega que se prolongará en toda la obra de Cortázar; luego "Circe", "Las Ménades" y "El ídolo de las Cícladas" tres cuentos que presentan un tratamiento preferencial del mito a partir de los ritos, con procedimientos prenotativo y denotativo novedosos y, finalmente, haremos mención a una vinculación con lo griego, no deliberada, en su obra poética, la restante obra narrativa y su producción como traductor, que pone en evidencia la vinculación de Cortázar con autores europeos y latinoamericanos que cultivaron el tema griego en sus obras.

En el año 1947 Julio Cortázar escribió *Los Reyes*,⁸ un poema dramático, según la definición de su autor, que presenta el esquema compositivo de una obra de teatro. Está dividido en cinco escenas con indicaciones escénicas pre-

⁸ *Los Reyes* había sido publicado en *Anales de Buenos Aires*, 20-22, diciembre de 1947, revista dirigida por J. L. Borges, luego apareció en una edición privada que financió D. Devoto, un amigo de Cortázar, en el año 1949 y no tuvo mayor repercusión. Fue necesario que Cortázar adquiriera fama a partir de su obra narrativa para que los críticos volvieran sus ojos a esta obra primera. *Los Reyes* se reedita en 1970 y, a partir de ese momento comienzan, tímidamente, las primeras aproximaciones de la crítica específica sobre la obra y se suceden nuevas reediciones. Las citas de *Los Reyes* corresponden a la tercera edición, Buenos Aires, 1987, y se indican los números de página entre paréntesis.

cisas al comienzo de cada una de ellas. El contenido está elaborado sobre la base de sustentación que ofrece el mito de Teseo y el Minotauro.

Desde el punto de vista compositivo recuerda claramente la estructura de la tragedia griega, aunque el coro esté ausente de la obra, y se nota la preocupación del autor por atenerse al alto grado de convencionalidad del género trágico griego en su respeto por las unidades de acción, de tiempo y de espacio.

El mito de Teseo y el Minotauro brinda a Cortázar la suficiente plasticidad para recrearlo a partir de la suscitación de imágenes que genera con la sola mención de sus personajes y sus itinerarios.⁹ Sin embargo, la *órtosis* a que somete Cortázar al mito adquiere significado si se trata de comprender que Cortázar se apropia del mito de Teseo y el Minotauro y le otorga una dimensión estética distinta.

En la primera escena se desarrolla, en forma dialógica, la autopresentación de Ariana¹⁰ y de Minos. La acción dramática se sostiene en la interacción de los tiempos, a partir de los parlamentos de Minos, quien ha modelado su poder y con él su esclavitud, a partir de un pasado que lo cuenta como protagonista del claroscuro trágico de los héroes: dominador de territorios y hombres, esclavo del mecanismo que utilizó para esclavizar. El laberinto es un espacio que le pertenece tanto como al Minotauro que lo habita. Minos resulta, en esta escena, el artífice de su propio estado. Ariana, como interlocutora, marca el contraste en el doble sesgo que proponen el pasado y el presente míticos. Resulta Ariana un personaje sostén, cuya conmisericordia marca, desde el comienzo, una actitud nueva del autor ante el mito originario. El Minotauro es sometido a la *órtosis* de Cortázar desde esta instancia dramática, a expensas de Ariana. Es ella quien señala que el temor que inspira el monstruo desde el laberinto sólo responde al temor que Minos ha sabido imponer a los pueblos vecinos: "él es tu obra furtiva" le dice Ariana a Minos (p. 20).

La escena se expande en la duplicidad. Minos y Ariana, fuera del laberinto, sin embargo, forman parte de él. El espacio es uno solo. La distancia física es tan frágil que impone su fragilidad a los personajes que, aún delante

9 La versión del mito de Teseo y el Minotauro ha sido reconstruida a partir de autores clásicos, en especial Apolodoro, Diodoro y Plutarco. Calame (1996) expone, a nuestro juicio, la presentación más completa del tema y nos ha resultado de gran utilidad, esencialmente, su novedoso enfoque de la leyenda de Teseo en la que el autor considera mito y rito como dos objetos esenciales de la antropología cultural en el abordaje de la antigüedad clásica.

10 En una entrevista radial, durante su última visita a Argentina, en 1984, Cortázar señaló que el cambio de nombre: Ariana por Ariadna, se debió, simplemente, a que le molestaba la "d".

11 Sobre la espacialidad y taxonomía metafórica del laberinto, cfr. Reed Doob (1990).

del laberinto, integran con él un *axis mundi*, el espacio sagrado del mito cuya intemporalidad permite la traslación psicológica del laberinto a la intimidad de Ariana y de Minos, cada uno con su propio espacio, su propio laberinto.¹¹

La segunda escena está ocupada por el diálogo entre Minos y Teseo. El procedimiento dialógico, nuevamente, está al servicio del trazado de los personajes. Una rápida *anagnórisis* propicia que Teseo y Minos se constituyan en dos hombres unidos al poder. Simultáneamente, Minos es Creta y Teseo es Atenas. Dos espacios que suscitan dos mundos enfrentados desde la antigüedad por la óptica pregregia de la civilización cretense y la óptica propiamente griega del período clásico.

En la escena tercera, la indicación escénica previa es un punto de partida de la acción misma de la obra. Con la imagen del ovillo, que va desenredándose, se logra la suscitación de la visión de Teseo y sus acompañantes dentro del laberinto. La simbología del ovillo de hilo brillante establece la unidad de acción entre dos espacios físicos. El tiempo en que se mueva el ovillo en escena, será el que mida el itinerario de Teseo y su detención significará el encuentro de Teseo con el Minotauro.

La soledad escénica y la inmovilidad de Ariana contrastan con el ovillo de hilo en movimiento. La escena se duplica.

Ariana manifiesta su pena por la situación de su hermano y, a la vez, pone en evidencia su amor incestuoso por él, mediante el recuerdo mítico de su madre. Presenta entonces la peripecia de la obra. El mito se invierte nuevamente. Ariana ha ayudado al Minotauro, no a Teseo, a salir del laberinto.

En la escena cuarta,¹² la forma dialógica enfrenta a Teseo y al Minotauro.

Resulta evidente la victoria de la mentalidad mítica sobre la mentalidad heroica, en el combate dialéctico. Cortázar contrarresta el ideal heroico como tipificación estética. La libertad que le ofrece el mito griego es tan amplia que, al invertirlo, permite producir el efecto *desmitificador* perseguido.

La escena quinta, muy breve, presenta al Minotauro agonizante. En la brevedad el autor sincretiza tres instancias de tiempo físico: el pasado feliz dentro del laberinto; el presente doloroso de quienes rodean al Minotauro en el momento de su muerte y el futuro que él promete y empieza a materializar en

12 Taylor (1973), p. 542, opina que en la cuarta escena no hay desarmonía o separación -ni en el sentido dramático ni en el mítico- puesto que la exterioridad e interioridad implican una continuación emocional y dramática análoga en la topología a la curva de Möbius, donde se rompe la distinción entre anverso y reverso.

13 Cfr. Harris (1966), pp. 263-264; De Sola (1968), pp. 20-24; Mac Adam (1971), pp. 29-39 y Grimblatt

el final de la escena.

Las características formales y de lenguaje de *Los Reyes* han constituido un factor importante para que la obra fuera considerada un hecho aislado dentro de la producción literaria de Cortázar. Sin embargo, la mayor parte de la crítica encuentra en *Los Reyes* una anticipación temática que adquirirá contornos más precisos en la producción narrativa del autor.¹³

Si bien Cortázar siente la inspiración del mito griego de Teseo y el Minotauro a través de las producciones de la literatura europea, como el *Théseé* de Gide, se puede notar en él la intencionalidad mítica de los escritores anglosajones por el recuerdo de los procedimientos de Eliot, Pound y Joyce.¹⁴

En *Los Reyes*, Cortázar pone de manifiesto una actitud ante el mito griego que él mismo descubrió en la obra de Keats cuando le atribuía al poeta inglés “una visión del mundo mítico en la que empeña la actitud total de su ser sin apropiación literaria sino como ‘recobrando’ un bien propio y natural”.¹⁵

Dentro de la producción narrativa de Cortázar se distinguen los cuentos “Circe”, “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas” como exponentes de un tratamiento de la tradición clásica griega diferente del que el autor utilizó en *Los Reyes*.

“Circe” pertenece al primer libro de cuentos de Cortázar, *Bestiario*,¹⁶ de 1956; “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas” al segundo libro de cuentos, *Final del juego*,¹⁷ del mismo año.

Los tres cuentos presentan títulos que inducen a un código de lectura y contiene una referencia liminar a los mitos griegos que, en realidad, consiste en una remisión a los ritos sacrificiales que acompañan la imagen mítica, conformando con ella una realidad.¹⁸

En todos los casos, resulta significativa la elección del autor, que toma del mito griego el componente ritual y suscita la anécdota. Por lo tanto, el

(1986), pp. 85-89.

14 En Castro-Klaren (1995), p. 110, Cortázar menciona, en el aspecto de la recepción literaria, la influencia que tuvieron en él las lecturas de Malinovsky, Lévy-Bruhl y Lévi-Strauss.

15 Cfr. Cortázar, “La urna griega en la poesía de Keats” (ensayo analizado precedentemente), p. 60.

16 Cfr. “Circe” en *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996, pp. 91-116. Todas las citas pertenecen a esta edición.

17 Cfr. “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas” en *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, pp. 53-70 y 73-84, respectivamente. Todas las citas pertenecen a esta edición.

18 Cfr. Terramarsi (1986), pp. 164-166.

19 Cfr. Homero, *Odisea*, Canto 10 y para la referencia explícita de Circe, cfr. Ziegler y Sontheimer, eds.

procedimiento no es la inversión del mito, como en *Los Reyes*, sino la sugerencia prenotativa y denotativa del título en relatos trasladados en el espacio y en el tiempo.

En "Circe" se alude desde el título a la maga que aporta imaginaria al episodio de *Odisea*.¹⁹ En el título se detiene el ámbito mítico, aparentemente, y comienza el relato con un espacio y un tiempo propios que sostienen el itinerario de la acción. Solamente después de recorrer ese itinerario y agotarlo adquieren los elementos del cuento la intemporalidad y la inespacialidad mítica y se produce el encuentro estético-intelectual con el título.

La acción del cuento se desarrolla en Buenos Aires. El tiempo está marcado por la alusión a un acontecimiento de la época, "vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales, seguidas de una humillada melancólica casi colonial" (p. 93).

El protagonista, Mario, es un ser que no se integra al medio en que vive y sus intentos por cambiar el entorno son vanos. Esta actitud lo lleva a enemistarse con su familia y sus vecinos porque se propone combatir rumores que circulan acerca de una muchacha llamada Delia Mañara, que ha perdido dos novios en circunstancias misteriosas.

La enemistad se traduce en separación. El alejamiento de los suyos corre directamente proporcional a su acercamiento a Delia de quien, finalmente, se enamora. Se produce entonces la transición de invitado de los Mañara a novio de Delia. En este momento de la narración aparece la voz del narrador que aclara: "(yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces)" (p. 92). Mario se integra a la familia de Delia; penetra en su mundo e ignora, no sólo los comentarios respecto de los dos primeros novios de Delia, sino también los rumores y las cartas anónimas que lo previenen de seguir viéndola. Al penetrar en el mundo de Delia, Mario accede a una observación de la realidad de Delia con animales e insectos que ella simultáneamente conserva y destruye. El narrador reaparece para señalar que Delia tiene una relación especial con los animales: "Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaba cerca sin que ella los mirara (...) Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia

(1979), pp. 220-221.

²⁰ Cfr. Mac Adam (1971), p. 86, quien advierte en esta apreciación que Delia encarna la presencia ajena,

había jugado con arañas cuando chiquita” (p. 94).²⁰ A Delia le gustaba preparar licores y bombones desde una cocina que se constituye en un verdadero laboratorio. Mario prueba por primera vez los bombones de Delia y en la descripción de ese instante se tiende el hilo hacia el desenlace del cuento; “Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquivada” (p. 103). Al final del relato, Mario descubre que Delia le ha dado dulces con cucarachas adentro. Su primera reacción es atacarla, pero luego la deja, que siga viva, junto a sus padres. En el párrafo final se equipara el alejamiento de Mario con el de los dos novios muertos y queda abierto el destino de Mario que, a diferencia de los otros, sigue vivo y, no sólo ha eludido el efecto mortífero de los dulces de Delia, sino que, al mismo tiempo, ha privado a los Mañara de la liberación que de él esperaban.²¹

La argentinidad que Cortázar le pudo haber otorgado a “Circe” fue interpretada con acierto en la adaptación cinematográfica del cuento. Su director, Manuel Antín, inserta el tema en la expresión realista de Cortázar respecto de la realidad argentina de la época en que transcurre y eleva la simbología al lenguaje cinematográfico. Dice Antín al respecto: “El propio personaje de Circe es la Argentina. Un país profundamente narcisista que se autosatisface con su destrucción”.²²

El cuento “Las Ménades” tiene como tema un espectáculo y su recepción pública. Se repite el efecto del título prenotativo, que, en este caso alude, no a la ejecutora del ritual, como en “Circe”, sino a los iniciados en el mismo.

El espacio en que se desarrolla la acción del relato es el teatro Corona, sala de “esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros” (p. 54). El acontecimiento está marcado por el lapso de una noche especial, las bodas de plata del Maestro con la música, que impone una función especial. Los personajes

en este caso, el mundo de los seres inhumanos.

21 Entre las interpretaciones más importantes del cuento se pueden mencionar Mac Adam (1971), pp. 87-88; Roy (1974), pp. 87-88 y Terramarsi (1986), p. 164.

22 Cfr. Jitrik (1968), p. 7.

23 Morello-Frosch hace notar que el relato está presentado en primera persona, desde la óptica de un personaje narrador que controla la narración y cree, como el coro griego, conocer el sentido último de los hechos, pero éste, como se puede ver, se le escapa en una serie ulterior de procesos sorprendentes. Cfr. “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar” en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo*

son el narrador, el Maestro, los asistentes al concierto y los músicos.

El procedimiento resulta similar a "Circe", en el sentido de que la suprarrealidad enunciada en el título queda suspendida y se concreta solamente en el final del cuento, cuando se accede a la realidad mítica.²³

La elección de personajes entre el público promueve la asimilación del entusiasmo al efecto de la música. Los momentos previos a la Quinta Sinfonía hacen pronunciar a una espectadora una frase premonitrice: "La Quinta sinfonía... El éxtasis de la tragedia" (p. 62). Los gritos del público, aislados primero, frecuentes después, se entremezclan con la música hasta que las convulsiones agitan a varios espectadores y, por fin, una "mancha roja", que se convierte, ante la mirada del personaje narrador, en una mujer vestida de rojo, avanza hacia el escenario convocando tras de sí a un séquito de asistentes que se van incorporando sucesivamente de sus butacas justamente en el momento en que el concierto finaliza y estalla el alarido reemplazando el sonido patético de los aplausos finales. El personaje-narrador se incorpora al movimiento sin perder la lejanía de observador y describe el acceso del público al escenario de esta manera: "el cuerpo del Maestro se perdió en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente" (p. 66). Cuando el ruido de los gritos cesa, en el *foyer* del teatro, el personaje-narrador destaca la presencia de "algunas mujeres que buscaban sus espejos y revolían sus carteras. Una de ellas debía haberse lastimado porque tenía sangre en el pañuelo (...) Y en ese momento asomaron al *foyer* la mujer vestida de rojo y sus seguidores. Los hombres marchaban detrás de ella como antes, y parecían cubrirse mutuamente para que no se viera el destrozo de sus ropas. pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían" (pp. 69 -70).

Se destaca en el cuento un vocabulario deliberadamente vinculado al ritual dionisíaco.

A partir de la advertencia del título se suscita en el lector, en forma inmediata, la asimilación de los personajes al ámbito dionisíaco, el Maestro/Dionisos, las mujeres/ménades, los hombres/sátiros y el estado de *enthusiasmós* y *éxtasis* provocado por la música, efecto auditivo integrado al culto del dios. Evidentemente, la imagen acústica domina el relato y cumple el oficio de eje del acontecimiento.²⁴ En el cuento de Cortázar se sugiere el *sparagmós*, pero

fantástico en la obra de Cortázar, Volumen 1, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 151.

²⁴ El título del cuento privilegia el mito griego como realidad interpretativa, pero no a partir de la mención de un personaje mitológico como en "Circe", sino de la mención de los personajes que evidencian el

la traslación que efectúa el autor consiste en que no se trata de Penteo, un infiel, como en la obra de Eurípides, sino del Maestro/Dionisos. Por lo tanto se puede ir más allá en la interpretación y considerar que la *omofagía* también está sugerida en el cuento por medio de un procedimiento de inversión del mito respecto del tratamiento literario de Eurípides. En el autor griego la *omofagía* significa la integración en mito, rito y dogma de un sentimiento de plena religiosidad. En el cuento de Cortázar el ritual es el pretexto para despedazar una cultura iniciática en la cual los iniciados reclaman el protagonismo a que acceden solamente por el *sparagmós* y la *omofagía* de su Maestro.

La idea místico - religiosa está ausente del cuento de Cortázar porque el plano es estético. Sin embargo, Cortázar necesita el sustrato mítico - religioso primero para suscitar la imagen al servicio de la idea. El objetivo del autor es asimilar a las características de un ritual el fenómeno cultural y social que le era contemporáneo y pronunciarse, a través de la metáfora, transformando a su país en un escenario al que tumultuosamente accedían sus compatriotas para consumir el rito *omofágico* de devoradores de una cultura que los poseía.²⁵

En "El ídolo de las Cícladas" Cortázar establece la relación con la instancia mítica a partir del título que denomina a una estatuilla egea de la civilización cicládica. El título es denotativo pues destaca la influencia que la estatuilla adquiere dentro del ritual arcaico.

El espacio se ubica en París y, retrospectivamente, en una isla griega "desde donde se alcanza a distinguir el litoral de Paros (...) en lo hondo del valle de Skoros" (pp. 73-74). El tiempo se desdobra acompañando los espacios. Es el lapso de un encuentro en París y es el tiempo del *racconto* en el que sucede el descubrimiento de la estatuilla en la isla griega.

Los personajes son tres arqueólogos: un sudamericano (rioplatense), Somoza, y dos franceses (parisinos), Morand y Thérèse. El cuento se desarrolla a partir de un encuentro entre Somoza y Morand en la casa del primero situada en las afueras de París. Inmediatamente, mediante una distracción, Morand observa la estatuilla sobre una columna en el cuarto y recuerda el momento en que ambos la desenterraron y cómo pudieron regresar con ella a París donde, por inciertas circunstancias, quedó en poder de Somoza. También

efecto del poder de una divinidad, las ménades, seguidoras de un dios. Cfr. Dodds (1964), *Appendix I*, pp. 270-282.

25 No se puede evitar el eco de la primera estrofa de *On a Grecian Urn* de Keats, que Cortázar tradujo y comentó de la siguiente manera: "¿Qué deidades/son esas, o qué hombre? ¿Qué doncellas rebeldes? ¿Qué rapto delirante? ¿Qué ardida escapatoria, flautas y tamboriles? ¿Qué éxtasis salvaje! Detener el instante

recuerda los encuentros esporádicos posteriores en París, solo por razones profesionales y la obsesión de Somoza por la estatuilla hasta el punto de empezar a trabajar en réplicas y “la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso por que ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial” (p. 77).

Se quiebra el *racconto* con la enunciación de que Somoza había establecido ese contacto cuarenta y ocho horas antes. A manera de soliloquio, Morand sigue pensando en el pasado y en Somoza. Se destaca en el cuento la descripción de la estatuilla: “ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en un lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigías y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo de donde solo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas” (pp. 79-80).

Somoza llegó a dominar los contornos de la imagen a partir de la instancia de recrearla. Cuando ingresó en la existencia suprarreal, en el “estrato-estatuilla egea”, la suerte de los tres arqueólogos quedó sellada. Ese ingreso exigió el rito del sacrificio.²⁶

La instancia del ritual se acompaña en el texto con la alusión al pacto con Haghesa y el sonido de la flauta doble desde la imagen de otra estatuilla egea que los arqueólogos vieron en el Museo de Atenas. La música se constituye en el sacrificio mismo y así Somoza intenta sacrificar a Morand y, en cambio, cae muerto herido por el hacha que él mismo empuñaba. Morand repite el proceso previo al rito en la espera de Thérèse, la próxima víctima de la reedición ritual.

fugitivo -movimiento, acción, deseo, drama- sin petrificarlo poéticamente, preservando su gracia fugitiva - que por fugitiva es allí gracia- logra el milagro poético de un ‘instante eterno’”. Cfr. el ensayo sobre Keats, p. 77.

²⁶ Cfr. Sosnowsky (1973), p. 35, quien señala que con la reproducción de la estatuilla -la fórmula mágica que anulaba el tiempo racionalmente irreversible- saltó el abismo temporal y logró penetrar la suprarrealidad, vivir según las leyes primarias y ejecutar el sacrificio propiciatorio que exigía esa penetración (...) Al descubrir la clave fueron poseídos infinitamente en un rito primigenio inexplicable en su circunstancia empírica de arqueólogos, pero esencial en ese otro nivel existencial ‘egeo’.

Terramarsi afirma que en “El ídolo de las Cícladas” el mito aparece bajo la forma palpable de una pieza arqueológica.²⁷

De todas maneras la traslación de los espacios y los tiempos a nivel suprarreal produce un efecto importante en el cuento y se acentúa con la reiteración de los actos sacrificiales que son la esencia de todo ritual.²⁸

En los tres cuentos se manifiesta la impresión que la plasticidad de los ritos orientales en el caso de “Circe”; dionisiaco, en el caso de “Las Ménades”, y egeo, en “El ídolo de las Cícladas”, produjo en Cortázar. Esta impresión resulta, además, sugestiva si se ciñe la preferencia mítica ya presentada en *Los Reyes*, en un *corpus* de mitos que, en realidad, son uno solo con sucesivos desdoblamientos en la saga. El mito de Teseo y el Minotauro, con la figura complementaria de Ariadna en *Los Reyes*; Circe, hermana de Pasífae que, en la saga mítica es madre de Ariadna y del Minotauro; Dionisos, fuerza irracional de las ménades es quien, según la versión de la saga, rescata a Ariadna cuando Teseo la abandona a su regreso de Creta, y, por último, la fuerza del ritual egeo que corresponde también al epicentro cretense.

Resulta coincidente la preferencia de Cortázar con la preferencia de Keats, en este sentido, ya que la mayor plasticidad que la antigüedad clásica imprimió en su poesía deriva de la mitología irradiada desde la estatuaria y la plástica en general, desde el objeto pequeño o el friso atractivo. Cortázar, como Keats, entiende el elemento mitológico desde el universo de las formas. Hay una visión del mito que impresiona más que el modelo anónimo recreado por la literatura. La plástica griega otorga el movimiento suficiente para el deleite estético y la invención poética.²⁹

En el resto de su producción, Cortázar presenta referencias a la tradición clásica que no alcanzan la dimensión y la intencionalidad que se pudieron observar en el ensayo sobre Keats, en *Los Reyes* y en los tres cuentos analizados.

Respecto de su obra poética, resulta sumamente difícil establecer una

27 Cfr. Terramarsi (1986), p. 168.

28 Resulta interesante la referencia concreta al ídolo que inspiró el cuento, en Garfield (1978), p. 106, y en Karouzou (1978), pp. 16-17.

29 “Circe”, “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas” se inscriben en esta línea de la sensualidad, que Cortázar señalaba en Keats y resulta válida para ser aplicada en su propia obra. Recordemos cuando en el ensayo de 1946 sobre Keats afirmaba: “esa analogía con la visión plástica de los griegos hará que Keats vea en su estatuaria y su mitología el envés de toda didáctica y toda simbología alegórica. A la tarea del filósofo, desentrañador de motivos opondrá el goce del mito en sí -acción, drama- y las formas del vaso griego no lo incitarán a desprender penosamente de su arcilla abstracciones siempre más condicionadas al particular entendimiento del espectador que el goce ‘inocente’ y total del objeto bello”, (p. 65).

30 Cfr. De Sola (1968), pp. 15-42.

cronología cierta en su poesía, salvo en los casos en que el mismo autor proporciona una fecha determinada. Conspira contra toda seguridad el modo en que Cortázar mantuvo entre sus viejos papeles los textos poéticos nunca publicados que lanzó, de pronto, cuando advirtió un contexto propicio.

G. de Sola analiza la primera obra poética de Cortázar, *Presencia*, y establece la influencia en ella de Mallarmé, Baudelaire, Rosetti, Cocteau, Góngora y Neruda, con una filiación simbolista y romántica claras;³⁰ R. Benítez encuentra, además de las influencias señaladas, la presencia de Aleixandre y P. Salinas en la obra poética posterior de Cortázar.³¹

Un aspecto poco difundido de la producción de Cortázar lo constituye su labor como traductor.

A partir de esta tarea, no sólo expone un profundo conocimiento de los idiomas inglés y francés, sino, fundamentalmente, de su propia lengua, al encontrar los matices necesarios para expresar mejor los textos que tradujo. Una constante preocupación lingüística resulta evidente en toda la producción creativa de Cortázar y provoca que se lo considere un autor realmente preocupado por la conservación de su idioma.

Sería temerario suponer una elección absolutamente deliberada de Cortázar respecto de los autores y textos que tradujo; sin embargo, resulta sugestiva su coincidencia con los temas propuestos por esos autores, lo cual indica que pudo existir un cierto poder de decisión personal al respecto.

La poesía pura de Bremond; *El hombre que sabía demasiado* de Chesterton; *Robinson Crusoe* de Defoe; *El inmoralista* de Gide; *Nacimiento de la Odisea* de Giono; *Vida y cartas de John Keats* de Lord Houghton; *Memorias de una enana* de De la Mare; *Obras en prosa, Cuentos, Aventuras de Arthur Gordon Pym y Eureka* de Poe; *Filosofía de la risa* y *La filosofía existencial de Jean Paul Sartre* de Stern y *Memorias de Adriano* de Marguerite de Yourcenar fueron las traducciones que Cortázar realizó y la evidencia de que la tarea de traductor significó algo más que un trabajo más o menos mecánico para ganar el sustento y se convirtió en una fuente de indiscutible influencia en su producción creativa.

La receptividad de Cortázar está sintetizada por G. de Sola en una constante profunda del escritor que ella denomina "su inserción en la línea del humanismo griego".³²

De este modo adquiere fundamental importancia el testimonio de su

31 Cfr. Benítez (1988-1989), pp. 46-63. Podemos mencionar, entre otros el soneto "El ánfora" en *Prelu-*

ensayo sobre Keats del año 1946, confirmado en la última obra, *Imagen de John Keats*. Ambos se que se convierten en un verdadero preámbulo de su poética y resultan fundacionales para establecer su propia vinculación con el tema griego. A Cortázar como a Keats, se le puede aplicar la progresiva mutación del concepto generalizador de *lo clásico* a *lo específicamente griego*; también, como a Keats, se le puede señalar la preeminencia de la mitología y la plástica griegas en la impronta de su obra.

Cortázar prefirió el camino del abordaje de lo clásico que le señaló el romanticismo inglés, en particular Keats, sin desdeñar las manifestaciones más notorias del clacisismo que él conoció, porque reconoció en esos órdenes la aprehensión del genio helénico en su total presentación estética.

Resulta poco significativo el conocimiento sistemático ordenado de la cultura griega en Cortázar y adquiere importancia, en cambio, el clima cultural de los años cuarenta en Buenos Aires, donde se destaca la actitud de escritores que fueron resumidores de la cultura europea y, a través de ella, incorporaron toda la recreación clásica.

La mención de los autores griegos que resuenan en la obra de Cortázar resulta casi coincidente con la que él mismo señala en la obra de Keats. Sin embargo, en la producción cortazariana se expande de manera casi excluyente la influencia homérica. Al Homero de la descripción de escudos de la *Ilíada* lo reemplaza el Homero del itinerario *nóstico* y, por momentos, fantástico, de *Odisea*.

La repercusión platónica de los versos finales de la oda de Keats, que Cortázar destaca en su ensayo, no es sino la vigencia que el propio Cortázar otorgó al pensamiento estético de Platón desde la instancia temporal de su obra, a manera de prospectiva literaria.

De este modo, las afirmaciones que Cortázar formuló respecto de la actitud de Keats frente a la cultura griega se resuelven en su propia actitud frente al tema griego.

La fidelidad a motivos constantes dentro de la obra creativa de Cortázar presenta una aproximación a la tradición clásica, fundamentalmente griega, a través de la recreación de notables autores europeos y argentinos que fueron

dios y sonetos, poemas escritos entre 1944 y 1957; "Voz de Dafne" en *Pameos y Meopas*, poemas escritos entre 1951 y 1958 y que se publican recién en 1971; "Las ruinas de Knossos" en *Salvo el crepúsculo*, publicado en 1984.

32 Cfr. De Sola (1968), p. 146.

33 Yurkievich (1994) relata la génesis de *Rayuela* y, entre las opiniones críticas que vierte sobre la novela, hace notar que "hay en *Rayuela* una bipolaridad amorosa entre juego y sacrificio que tiende a radicalizarse, a convertirse en la oposición extrema de vida y muerte. Por un lado los juegos se sacralizan, se vuelven

quienes, posiblemente, le trasladaron preocupaciones por temas que dejan de ser patrimonio de la antigüedad para pertenecer a una dimensión universal dentro de la literatura.

Se pueden señalar en este aspecto dos motivos centrales en la obra de Cortázar: el laberinto y el viaje.

El motivo del laberinto se inicia en *Los Reyes*, sugestivamente contemporáneo de "La casa de Asterión" de Borges, y se continúa en *Bestiario* y en "En otro cielo" y se lo reencuentra en el complicado itinerario que lleva a la popa del barco en *Los Premios* y, en *Rayuela*, por la presentación de la figura del juego que da título a la novela;³³ también en el cuento "Los venenos" y, como recurso humorístico, en varias historias de *cronopios*.³⁴

El motivo del viaje está estrechamente ligado al anterior y también está vinculado al tema de la búsqueda interior. Los dos exponentes máximos de este motivo son sus novelas *Los premios* y *Rayuela*. En *Los Premios*, el recorrido épico insume a varios protagonistas. Los dos planos de popa y bodega en que se divide el barco, ámbito donde se desarrolla gran parte de la acción, prestan espacio a una verdadera *katábasis* personal. El monólogo, a manera de la épica homérica, constituye un recurso como función vertebradora. En *Rayuela* se produce otro itinerario épico donde el autor prefiere dejar indicadas similitudes, dentro de la derivación humorística que da a su epopeya. La *katábasis* se produce mediante el descenso a la morgue de un manicomio. En ambas novelas se promueve el itinerario narrativo a expensas del motivo básico de la *Odisea* homérica: el *nóstos* poético que la épica sella en su imagen para el tratamiento mítico posterior. Dice Cortázar a Picón Garfield: "Fundamentalmente la *Iliada* y la *Odisea* ¿qué son? son poemas y sin embargo son novelas al mismo tiempo".³⁵

A modo de apéndice, una vez establecido el acceso de Julio Cortázar al mito griego, intentaremos observar la vinculación y el contraste que el tratamiento literario del tema griego promueve entre la actitud de Cortázar y algunas producciones de Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. El punto de

vectores del sentido supremo, transporte hacia la zona sagrada que ritualizan, tórnense ceremoniales, hierofánicos, buscan ascender a sacrificio, como la trasmutación de la Maga en Pasífae y de Horacio en toro de Creta. Por otro lado, se da la contraofensiva de 'evitar como la peste toda la sacralización de los juegos', de impedir el enajenamiento, la pérdida del control. Cuando sobreviene la caída en el delirio pánico, la absorción de los amantes por el *pathos* erótico, el juego y el humor mancomunados obran de anticlímax, de factores de distanciamiento desacralizador, desmitificador, despatetizador", (pp. 130-131).

³⁴ García Canclini (1968), p. 27, destaca que esta reiteración, más o menos explícita, de un espacio laberíntico en el que se desenvuelve la acción es significativa porque el espacio cumple en la novela y el

inflexión en cada caso reside en la elaboración de una temática mítica ínsitamente griega. En el primer caso el tema del laberinto, inscripto en el mito de Teseo y el Minotauro; en el segundo caso, la temática del *nóstos* involucrada en el mítico viaje de Odiseo. Las circunstancias personales de Cortázar, Borges y Marechal, así como su concepción de la literatura serán también un ingrediente indispensable para establecer las relaciones anunciadas. A tal fin, hemos seleccionado el cuento "La casa de Asterión" de Borges y la novela *Adán Buenosayres* de Marechal.

Borges nació en 1899; no pertenece a la misma generación que Cortázar; sin embargo, Cortázar se consideró siempre literariamente inscripto en la generación anterior, la de Borges.³⁶ La vida de ambos estuvo vinculada estrechamente con la cultura europea. Cortázar la añoró desde la pampa argentina hasta que la propia decisión del exilio le proporcionó la concreción de su estancia europea en la madurez de su vida creativa. Borges fue educado en Suiza y transcurrió toda la época posterior en Argentina, con extensos itinerarios por una Europa de la que nunca se desvinculó culturalmente. Ambos oscilaron entre la tentación de los temas y lenguajes más acendradamente argentinos y el bagaje cultural que les imponían sus preferencias culturales europeas. Admiradores de la literatura anglosajona, ambos la difundieron desde la cátedra universitaria;³⁷ reverenciaron la precisión lingüística y el escrúpulo de la creación literaria. Cortázar y Borges se encontraron accidental y fugazmente unidos en una posición política autóctona, durante una etapa de la vida argentina. Luego, el distanciamiento espacial acompañó también el ideológico, pero, evidentemente, el amor a la literatura y el respeto mutuo, así como un caudal compartido de lecturas lograron que los juicios de valor que vertieron uno sobre el otro pusieran en evidencia exclusivamente el elogio y la admiración y opacaran definitivamente otros temas.

En 1947, Borges, como director de *Anales de Buenos Aires* decidió la publicación de su cuento "La casa de Asterión" en el volumen del mes de junio de ese año y seis meses después, en el volumen del mes de diciembre, publicó *Los Reyes*

cuento una función capital, más importante que en otras obras literarias.

35 Cfr. Garfield (1978), p. 42.

36 Cortázar afirmó en la entrevista con E. Picón Garfield: "Mi ubicación en esa generación -que no es la mía sino la generación anterior- se cumple al mismo tiempo como una especie de obediencia moral, ética, hacia la gran lección de Borges y como una obediencia telúrica, sensual, erótica, como quieras llamarle, hacia Roberto Arlt, poniéndolos a los dos como ejemplos". Cfr. Garfield (1978), p. 12.

37 Cortázar en la Universidad de Cuyo; Borges en la Universidad de Buenos Aires.

38 A más de veinte años de distancia de *Fervor de Buenos Aires*, la primera publicación de Borges, de 1923, "La casa de Asterión" logró mayor difusión cuando fue publicada en *El Aleph*, uno de los libros de cuentos más leído de Borges. Las citas de "La casa de Asterión" corresponden a J. L. Borges, *Obras Com-*

de Cortázar. El cuento de Borges y el drama poético de Cortázar presentan un mismo tema que los vincula y, simultáneamente, produce el contraste en el tratamiento que ambos realizaron del mito griego de Teseo y el Minotauro.³⁸

El cuento presenta un título prenotativo, en la nominación del Minotauro, que logra la mayor precisión en el ejercicio intelectual que Borges propone desde el epígrafe: “Y la reina dio a luz un hijo que llamó Asterión’ (Apolodoro: *Biblioteca*. III, 1)”.³⁹

La novedad de Borges es que bajo la apariencia de un narrador innominado, el Minotauro, en primera persona, tiene a su cargo la parte más extensa y substancial del relato. Es el propietario del mito. Su visión de sí mismo y de su transcurrir dentro de su casa, así como de los rituales visitantes puntuales que lo tienen como referente, indican una cosmovisión de Borges propia, particular, ajena a las manifestaciones del mito que en Cortázar, por ejemplo, había estado en posesión de Teseo. El penúltimo párrafo del cuento se vuelve impersonal en la manifestación de tiempo y objetos: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre” (p. 570)

El último párrafo, brevísimo en su economía literaria y a cargo de Teseo involucra a Ariadna en la pregunta y devela el misterio del protagonista, narrador del cuento: “-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo- El Minotauro apenas se defendió.”(p. 570).⁴⁰

Uno de los recursos más logrados de Borges, en este cuento y en su vinculación al mito griego, es la oportunidad de no mencionar ni en el título, ni durante el relato, la palabra más importante: laberinto, que constituye la clave del cuento y Borges, como lo hace habitualmente, desafía la inteligencia y el sustrato cultural del lector de modo que corra el riesgo de develar o no su escritura.

Asterión es el personaje en absoluta soledad, condición expresada con notable singularidad cuando afirma: “El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura”. La única vía posible para mitigar la soledad la encuentra el personaje en inventar el juego con el otro Asterión para distraerse. La casa no sólo está descripta en correrías y encrucijadas que terminan en el mismo lugar, sino que es objeto de meditación

pletas, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 569-570.

³⁹ Resulta singular la elección del autor griego, en la prospectiva de la vida de Borges, ya que transcurrió gran parte de su vida como Director de la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, con la simbólica condición de su ceguera en los últimos años.

⁴⁰ Es interesante destacar que el primer tramo del relato en primera persona presenta una minuciosa

y de la meditación se multiplican sus partes.

Cortázar, como Borges encontraron en el mito griego la posibilidad de presentar un personaje en la más absoluta soledad manifestada, básicamente, por la pertenencia al laberinto, el espacio que era parte fatal de sí mismo y de su propia identidad y lo diferenciaba de lo de afuera, de "lo otro".

Ambos llegaron a la imagen mítica desde la plástica pero mientras Cortázar lo hizo desde la asimilación a la admiración directa de la estatuaría griega de Keats, Borges lo hace desde la observación del cuadro de Watts, posiblemente en la reproducción del libro que G. K. Chesterton le dedicó al pintor y que, sabemos, Borges leyó.⁴¹

La circunstancia de que ambas producciones fueran publicadas en el mismo año, 1947, nos permite considerar que hay, en ambos autores, una asimilación del poeta al Minotauro, atendiendo a la circunstancia histórica de la condición del escritor en la Argentina de ese momento, que Borges y Cortázar expresaron en numerosas oportunidades posteriores.

El mito griego fue abordado por Borges, desde la narrativa, con una economía literaria y un lenguaje particulares y la provocación del final abrupto. Cortázar prefirió la factura de una especie de tragedia poética.

La soledad del poeta en el cuento de Borges es preferentemente metafísica; la soledad del poeta en la obra de Cortázar se eleva desde la poesía a la antropología esencial y a la profundización psicológica. En ambos, el Minotauro espera la consumación de un ritual que implica su muerte. Mientras Borges presenta esta actitud como una acción redentora y falsamente esperanzada; Cortázar incluye la inversión mítica con Ariadna intentando la ayuda vana al Minotauro y presenta directamente al Minotauro agonizante, propietario de su propia despedida que es, en realidad el sentido de su existencia y la más pura idea de libertad.

descripción espacial paralela a una situación existencial.

41 Evidentemente, las vías de acceso son absolutamente diferentes. La adhesión de Keats al tema griego resulta la antípoda de la actitud de Watts, que recuerda que pintó el Minotauro en tres horas, inflamado de indignación por la codicia y voracidad de la civilización materialista de su tiempo. Cortázar retuvo el símbolo de Keats en su circunstancia histórica; Borges, según Anderson Imbert, no tomó el símbolo moral de Watts, sino que pensó en un símbolo metafísico. Cfr. Anderson Imbert (1960), pp. 247-259, donde se presenta la transcripción del cuento y un análisis crítico interesante.

42 Se han producido estudios que indican aproximaciones entre obras de Borges y Cortázar, pero no se trata, en ningún caso, de producciones referidas al tema griego, sino de vinculaciones referidas a otras temáticas. Por ejemplo, González (1973), pp. 503-520, toma como punto de partida el cuento "Sur" de Borges para tomarlo como paradigma de cuatro cuentos de Cortázar: "Continuidad de los parques", "Casa tomada", "Carta a una señorita en París" y "Cefalea".

43 En la línea del tratamiento literario del tema del laberinto, si bien se encuentra en toda la obra de Borges, merecen especial mención los sonetos "Laberinto" y "El Laberinto", publicados en 1969, en *Elo-*

El escepticismo y la visión agnóstica de Borges son la verdadera génesis de su Asterión, el Minotauro que le permitió iniciar el tránsito solitario de la permanente incredulidad del laberinto.

Cortázar necesita que el monstruo salga del laberinto y ese espacio se consolida en su obra como un desafío que vacila entre el juego y lo fantástico. El Minotauro es capturado en forma efectiva cuando abandona su ámbito connatural.

Borges y Cortázar inauguraron en 1947 un tema que reaparecerá constantemente en sus producciones posteriores. La coyuntura espacial y temporal no se repitió nunca más.⁴² Borges y Cortázar se sentían “solos”, tal vez “únicos” en Buenos Aires, en ese momento. Otros espacios y otros tiempos fueron los responsables de los contrastes posteriores en el tratamiento de los temas míticos griegos por parte de ambos.⁴³

Podemos afirmar que toda idea moderna de un laberinto es, curiosamente, limitada. La antigüedad clásica ofreció el laberinto esencial. Los contextos narrativos posteriores explotaron el potencial metafórico de los caracteres, argumentos y estructura con la tradición alegórica. Desde el momento en que el laberinto es, simultáneamente, una palabra y una cosa, su etimología y estructura física ayuda a delinear su significado. Evidentemente Borges y Cortázar intentaron la aproximación al laberinto esencial. Cada uno de ellos le otorgó personalidad propia a una idea universal desde la taxonomía metafórica que les ofreció la posibilidad estética: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.⁴⁴

Leopoldo Marechal nació en 1900, en Buenos Aires. Publicó *Adán Buenosayres* en 1948, a dieciocho años de la elaboración de los dos primeros capítulos⁴⁵ y a treinta años de distancia de su primer libro de poemas *Los Aguiluchos*, después de haber vivido la experiencia europea que le significó la frecuentación con los hombres de la cultura y las producciones en boga. El lapso llamativo que media entre los primeros trazos de la novela y su publicación nos muestra la actitud de Marechal, que no vaciló en reelaborar infinitas veces su obra, en la búsqueda de una preocupación estética que lo vincula a la escrupulosidad que hemos señalado en Cortázar.

Cortázar estuvo ubicado en las antípodas políticas de Marechal. No fue

gio de la sombra; el poemita “Asterión”, publicado en 1972, en *El oro de los tigres* y “El hilo de la fábula”, prosa poética que se publicó en 1985, en *Los Conjurados*. Borges murió en 1986, en Ginebra, sus herederos, lo mismo que los de Cortázar, nos sorprenden continuamente con nuevas publicaciones de sus obras inéditas, por lo tanto, conviene siempre estar atento a las posibilidades críticas.

44 Cfr. Reed Doob (1990).

45 Marechal trazó los dos primeros capítulos de *Adán* durante su estancia en París. En Buenos Aires continuó la elaboración completa del libro hasta su publicación.

la comunidad de ideas la que los vinculó en la circunstancia de la literatura; sino la literatura misma y, en el caso que nos ocupa, destacamos el encuentro en la temática *nóstica* del mito griego y en el plano del lenguaje, como exactitud lingüística al servicio de una técnica poética.

Adán Buenosayres es título de la novela y el nombre del protagonista.⁴⁶ La estructura consta de un "Prólogo indispensable" y siete libros, que llevan a tres niveles: 1) El novelista Leopoldo Marechal, autor de la totalidad del texto; 2) "L. M." un alfónimo transparente de "Leopoldo Marechal" que es el autor ficcionalizado como narrador-editor en la ficción de dos libros de autoría de Adán; 3) El poeta y prosista Adán Buenosayres, autor de "Cuaderno de Tapas Azules" (Libro VI) y del "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia" (Libro VII).

La acción de la novela transcurre entre las diez de la mañana de un jueves 28 de abril de 192... hasta entrada la mañana del domingo 30 de abril de esa semana. Se trata de un período de Semana Santa, que en este caso se extiende desde el Jueves Santo hasta las vísperas de la Pascua de Resurrección.

Los espacios que abastecen la acción son dos barrios de Buenos Aires: Villa Crespo y Saavedra y las acciones evocadas oscilan entre el sur de la provincia de Buenos Aires y sitios de España, Francia, Bélgica e Italia.⁴⁷

El símbolo del viaje es el eje que estructura toda la novela en tres partes: Vida, Cuaderno y Viaje. En la primera parte, la Vida (L. I a V) se dan varios viajes que se pueden sintetizar en cinco.⁴⁸ Se puede advertir que el recorrido del viaje 5 es la contrapartida del 1: es el *nóstos* hacia la unidad y bajo la sensación de una extensión agobiante, el lector ha recorrido apenas siete cuadras de una calle de Villa Crespo.

En el libro VI, el "Cuaderno de Tapas Azules", se puede reconocer el modelo de la *Vita Nuova* de Dante y la admiración por el *Fedón* y el *Banquete* de Platón, nutrida por el neoplatonismo desde Plotino a León Hebreo. El Cuaderno es un nuevo *Laberinto de amor*, con la cristianización del mito de Ícaro

46 La motivación más remota para esta nominación es biográfica y se debe a que cuando Marechal pasaba sus vacaciones infantiles en campos de Maipú, los muchachos campesinos, que jugaban con él lo llamaban "Buenosayres", con alusión a su ciudad de origen. "Adán" es el hombre, criatura dilecta de Dios. Con la unificación de ambos nombres, Marechal logra unificar lo particular, limitado y lo general, universal.

47 P. Barcia ha publicado una "Introducción bibliográfica y crítica" en la última edición de *Adán Buenosayres*, que constituye un excelente trabajo, pensado por su autor, en un principio, como un libro independiente, y resulta la referencia insoslayable para la comprensión de la novela. Por lo tanto, lo tomamos como punto de partida y remitimos a él para el análisis de la estructura compositiva, fuentes y recepción crítica de la novela, ya que nos exime de otros comentarios al respecto. Cfr. L. Marechal, *Adánbuenosayres*, Madrid, Editorial Castalia, 1995, pp. 9-140.

48 1. El viaje diurno de Adán desde su pensión en Monte Egmont, rumbo a la casa de los Amundsen (L. II,

y Dédalo, presos en su propio laberinto, Creta.

El libro VII, Viaje a la oscura Ciudad de Cacodelphia, tiene un plan claro y ordenado, que tienta la analogía con el escalonamiento del Infierno de Dante. La diferencia substancial es que en la *Divina comedia* se trata del descenso de un vivo entre los muertos; en *Adán*, se trata del descenso de un vivo ente vivos coetáneos. El descenso a Cacodelphia comienza en la medianoche del sábado 30 de abril de 192... es decir en el nacimiento del Domingo de Resurrección, que constituye la gran *anábasis* y el triunfo sobre la muerte y el pecado.

El *nóstos* odiseico está sometido por Marechal al nivel de la lectura simbólica. Desde su punto de vista, el *epos* homérico adquiere un sentido trascendente particular, estrechamente ligado a su convicción católica y nacionalista.⁴⁹

Ambos autores compartieron la frecuentación y fascinación por los clásicos europeos. La coincidencia mayor se puede encontrar en el *Ulises* de Joyce. Pero mientras Cortázar tendió el *Ulises* hacia Homero, a través de la estética de Keats, Marechal lo condicionó, con la lectura de la *Divina Comedia* de Dante, *Los Milagros de Nuestra Señora* de Berceo y muy especialmente *La Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo, que le dio un punto de partida para sus lecturas y fue el móvil que lo llevó a Platón, Aristóteles y Plotino, por ejemplo.

El punto de las lecturas referenciales bifurca considerablemente las concepciones *nósticas* de Marechal y Cortázar. Un aspecto digno de destacar es que mientras Cortázar, en las *katábasis* de *Rayuela* y *Los Premios* es fiel al motivo clásico del mortal que desciende al Hades y regresa; Marechal no piensa en un ascenso humano similar, sino que la *anábasis* está planteada en un sentido trascendente, la idea cristiana de que el infierno y el cielo "comienzan", de alguna manera, en la tierra.

El viaje del Odiseo homérico es un regreso plagado de obstáculos para Cortázar; para Marechal es la lectura plotiniana de la patria celeste en pos de la

cap. I). 2. Viaje de los siete expedicionarios por el bajo Saavedra hacia la casa de la Muerte, donde velan a Juan Robles (L. III, cap. I) 3. Viaje a los templos de Baco y Venus (L. IV, caps. I y II) . 4. Viaje de retorno en la noche de Adán y Tesler a Monte Egmont (L. IV, cap. III). 5. Viaje nocturno de regreso de Adán en su noche penitencial (L. V. cap. III). El esquema corresponde a P. Barcia (1995), pp. 61.

49 L. Marechal anticipó su concepto de epopeya en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires, Sol y Luna, 1939, cuando adopta la lectura alegórica del mito de Ulises, a través de Plotino, en una cristianización del mito pagano y también estableció pautas claras en "El 'Beatle' final", *Femirama*, Año II, (octubre, 1968), pp. 171-175, donde manifiesta que *Adán Buenosayres* quiere ser una epopeya de la vida contemporánea que ya no se puede escribir en hexámetros. Evidentemente, en estas palabras, Marechal sanciona su convicción poética de que la novela se convierte en el sucedáneo de la epopeya.

50 La dedicatoria de la novela lo avala: "A mis camaradas 'martinfierristas' vivos y muertos, cada uno de los cuales pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia". Resultan evidentes personajes como

cual viaja Ulises. Para ambos es una novela.

En otro orden, ambos escritores coincidieron en su admiración por la plástica y, en especial, por una convicción literaria que consistió en la preocupación lingüística y la vanguardia compositiva. Otra coincidencia reside en una habilidad por entrelazar los personajes y motivos clásicos de mayor repercusión con las alusiones y temáticas netamente argentinas, con las que convivieron. En este punto reside, precisamente, una de las mayores objeciones que se le ha hecho a la novela de Marechal, al considerar que sus claves de lectura sólo pueden ser descifradas por un minúsculo grupo de contemporáneos.⁵⁰

Cuando se publicó *Adán Buenosayres*, la recepción crítica fue la indiferencia o la posición opuesta más combativa, que se fortaleció, sin duda, por la realidad política que involucró obra y autor y que cobró un precio desmesurado a partir de 1955 y hasta 1966, en que aparece la segunda edición de la novela con un recibimiento más acorde.

Sin embargo, desde la disidencia ideológica y política, Julio Cortázar produjo, en 1949, una reseña de la novela que resonó como una voz solitaria singular en una circunstancia histórica que Cortázar supo convertir en circunstancia literaria y que, desde entonces, lo ha vinculado definitivamente a la novela de Marechal.⁵¹ Cuando se produce lo que se ha dado en llamar el *boom* de la narrativa hispanoamericana, los ojos se vuelven a *Adán*, para encontrar en él un antecedente válido de las producciones contemporáneas.⁵² Es el momento en que la opinión de Cortázar comienza un itinerario inseparable de *Adán* y hasta se llega a concluir, de este ayuntamiento, que el notable esquema compositivo de *Rayuela* germinó de la admiración primera de Cortázar por el

Luis Pereda (hipóstasis de Borges) y muchos otros contemporáneos de Marechal. Esta circunstancia llevará a Marechal a publicar "Claves de Adán Buenosayres" en *Cuadernos de navegación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, pp. 121-141. Entre las opiniones contemporáneas adversas más notables podemos mencionar a González Lanuza (1948), pp. 8-93; Rodríguez Monegal (1962), pp. 73-80.

51 Cfr. Cortázar (1949), pp. 232-238. El redescubrimiento de la novela produjo la exhumación del artículo de Cortázar en *Claves de Adán Buenosayres*, Mendoza, Azor, 1966, pp. 23-30 y con el título de "El *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal" en *El Escarabajo de oro*, N° 30, 1966, pp. 66-67 y 74-75.

52 Entre los ensayos más importantes que surgieron a partir de esa instancia podemos mencionar los de A. Prieto (1959), pp. 57-74 y De Sola (1960), pp. 45-65. Nos resulta importante destacar que las dos publicaciones corresponden al ámbito universitario argentino, coincidentes con una época de la que fuimos testigos de la revalorización de *Adán*, como alumnos de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, donde J. C. Ghiano incluyó la novela en los programas de estudio de Literatura Argentina, en 1964. E. Rodríguez Monegal agrega una "Posdata de 1969" en la reedición de su artículo crítico y anula el juicio desvalorizador, elogiando la actitud precursora de J. Cortázar. Leopoldo Marechal murió en Buenos Aires, en 1970.

53 Cfr. Barcia (1995), quien afirma que "a la hora de *Rayuela* se advierte cómo la novela cortazariana ha asimilado las ondas de aquella fuerza vital que anidaba en *Adán*, con personal provecho. Cortázar marcaba

vanguardismo de *Adán*.⁵³

Elsa Tabernig de Puciarelli en sus reflexiones acerca del autor moderno en general y el mito clásico afirma que “cuando los mitos dejan de ser reveladores de lo absoluto, cuando no son ya la creencia y devienen en conocimiento, cuando se liberan de sus raíces y dimensiones temporales y espaciales sacromágicas y se deslizan hacia el plano de la desacralización y secularización, alojándose en discursos literarios y adoptando formas estéticas y valor de paradigmas científicos, los mitos se ‘degradan’. Pero, creaciones de una mentalidad arcaica, los mitos no pueden mantener su función originaria en un mundo en que impera una mentalidad cada vez más evolucionada, dominado por la ciencia y la técnica. No por eso desaparecen: se prolongan en esas obras. La riqueza sugestiva de los mitos tienta y se impone a los poetas y estudiosos, estimula su poder intelectual, imaginativo y su sentido estético. (...) Escritores y estudiosos no guardan frente a los mitos una actitud de aceptación, de compromiso y de fe. En un gesto de autonomía espiritual, los modifican para proyectar problemas contemporáneos o personales, para proponer soluciones poéticas.”⁵⁴

Un trasvasamiento cortazariano de estos conceptos puede consistir en establecer que la vinculación de Julio Cortázar con la mitología griega adquiere la plasticidad que él mismo propuso para los arqueólogos en *El ídolo de las Cícladas*, aplicable también, en su vinculación, a Borges y Marechal. Cuando un autor llega a dominar los contornos de la imagen mítica, a partir de la instancia de recrearla, ingresa a la existencia suprarreal, en el estrato literatura-mitología griega. Desde nuestra instancia, advertimos que la suerte de los tres escritores quedó sellada y ese ingreso exigió el rito de convertirse definitivamente en *clásicos* de la expresión literaria de su país.

Universidad Nacional de La Plata.

en su reseña de 1949 el punto de partida de su propio futuro literario”, (p. 33). Nos atrevemos a acotar la afirmación de P. Barcia y debemos afirmar que, si bien consideramos las evidentes afinidades electivas en el vanguardismo compositivo y temáticas recurrentes, *Rayuela* tiene, en todo caso, la originalidad propia de quien recrea magistralmente ilustres ancestros clásicos desde la cotidianeidad argentina, bajo el signo lúdico y fantástico de la universalidad de pensamiento.

⁵⁴ Cfr. Tabernig (1979), p. 225.

BIBLIOGRAFÍA.

Las presentes referencias bibliográficas se circunscriben a aquellos textos que, en forma específica fueron utilizados en el tratamiento del tema de nuestro trabajo. Se ha adoptado para su presentación criterio alfabético por autor.

- Anderson Imbert, E. (1960) "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'" en *Crítica interna*, Madrid, pp. 247-259.
- Barcia, P., (1995), "Introducción bibliográfica y crítica" en *L. Marechal, Adánbuenosayres*, Madrid.
- Barrenechea, A. M. (1957) "Los símbolos del caos y del cosmos. Los laberintos" en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, pp. 57-60.
- Benítez, R. (1988-89) "La poesía lírica de Julio Cortázar" en *Otro Round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, Volumen XVII, Nos. 1 y 2, Sacramento, California, pp. 46-63.
- Calame. C. (1996) *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en grèce antique*, Dijon-Quetigny.
- Castro-Klare, S. (1995) "Julio Cortázar lector" en Crespo, A., comp., *Confieso que he vivido y otras entrevistas*, Buenos Aires, pp. 85-124.
- Cortázar, J. (1949) "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", *Realidad*, N° 14 marzo-abril, pp. 232-238.
- De Sola, G. (1960) "La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, N° 2, pp. 45-65.
- De Sola, G. (1968) *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires.
- Dodds, E. R. (1964) *The Greeks and The Irrational*, Berkeley & Los Angeles.
- Fernández Moreno, C. (1984) "Un argentino irreductible" en *Casa de las Américas* 145-146, La Habana, pp. 87-89.

- García Canclini, N. (1968) *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires.
- Garfield, E. P. (1978) *Cortázar por Cortázar*, México.
- González, E. (1973) "Hacia Cortázar, a Partir de Borges", en *Revista Iberoamericana* Nos. 84/85, julio-diciembre, pp. 503-520.
- González Lanuza, E. (1948) "Adán Buenosayres por Leopoldo Marechal", en *Sur*, Buenos Aires, a. XVI, N° 169, pp. 8-93.
- Grimblatt, A. (1986) "La didáctica del juego en 'Los Reyes' " en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Volumen 1, Madrid, pp. 85-90.
- Harris, L. (1966) *Los nuestros*, Buenos Aires.
- Jitrik, N. (1968) "Notas sobre la 'Zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario de Julio Cortázar*" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, S. Vinocur Tirri y N. Tirri eds., Buenos Aires, pp. 13-30.
- Karouzou, S. (1978) *National Museum. Illustrated Guide to The Museum*, Athens.
- Mac Adam, A. (1971) *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires-Nueva York.
- Morello-Frosch, M. (1988-89) "El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar" en *Otro Round: Estudios sobre la obra de Julio Cortázar*, Volumen XVII, Nos. 1 y 2, Sacramento, California, pp. 230-240.
- Prieto, A. (1959) "Los dos mundos de Adán Buenosayres" en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Rosario, Universidad del Litoral, N° 1, pp. 57-74.
- Reed Doob, P. (1990) *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, New York.
- Revista *Atlántida*, N° 1238, Buenos Aires, Mayo de 1970.
- Rodríguez Núñez, V. (1984) "Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía" en *Casa de las Américas* 145-146, La Habana, pp. 243-249.

- Rodríguez Monegal, E. (1962) "Adán Buenosayres. Una novela infernal", 1949, recogida en *Narradores de esta América*, Montevideo, pp. 73-80.
- Roy, J. (1974) *Cortázar ante su sociedad*, Barcelona.
- Rudhardt, J. (1971) *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne.
- Sosnowsky, S. (1973) *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires.
- Tabernig, E. (1979) "La degradación del mito" en *Escritos de Filosofía*, 3, Año II, Buenos Aires, pp. 207-226.
- Taylor, M. (1973) "Los Reyes de Julio Cortázar: El Minotauro redimido" en *Revista Iberoamericana* XXXIX, Nos. 84-85, Pennsylvania, pp. 537-556.
- Terramarsi, B. (1986) "Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar" en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Volumen 1, Madrid, pp. 163-176.
- Yurkievich, S. (1986) "Julio Cortázar: al calor de su sombra" en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Volumen 1, Madrid, pp. 9-24.
- Yurkievich, S. (1994) *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid.
- Ziegler, K. und Sontheimer, W., eds., (1979) *Der Kleine Pauly. Lexicon der Antike*, München.