DE MITOS Y TIRANÍAS: RELECTURA DE *LOS REYES*

Jaime Alazraki

Exceptuando la colección de sonetos que Julio Cortázar publica en 1938, *Los Reyes* (1949) es su primer libro. Es natural, e inevitable, querer ver en él una suerte de embrión de toda su obra. Graciela de Sola lo dice sin ambages: *Toda la obra posterior de Cortázar no hará, en el fondo, sino explicar y comentar, aguda, críticamente, los momentos de poética lucidez que aparecen magníficamente resueltos en la palabra de* ***Los Reyes,*** *y que siguen irrumpiendo en toda su narrativa.*[1] Otros, más cautamente, reconocen que aunque ***Los Reyes*** *introduce ciertos temas característicos de la obra narrativa del Cortázar posterior, constituye una suerte de prehistoria y que su verdadera historia comienza dos años más tarde, en 1951, con la publicación de* ***Bestiario.***[2] ¿Por qué? Porque para Curutchet

> *Los Reyes* es la reelaboración de un mito, y como tal no va más allá de la condición de un mero ejercicio de estilo ... la obra trata demasiado obviamente de imitar la cadencia y la ampulosidad de la tragedia griega ... Las diferentes escenas destacan más por su ingenio que por su sentido trágico, y producen la sensación de un vulgar intercambio de ideas arropadas en imágenes por momento excesivamente preciosistas.[3]

Entre estos dos extremos oscila la mayor parte de la crítica dedicada al poema. Aquéllos que eligen el primer camino buscan *leer cada texto de Cortázar como si fuera la totalidad de su obra*[4] Tal lectura produce los siguientes resultados: los números que se oyen en el trasfondo de la conversación entre Roland y Sonia, en el relato "Todos los fuegos el fuego", nos recuerdan las nomenclaturas celestes del Minotauro ... Las oscuras profundidades de donde surgen los sonidos en la línea

telefónica también evocan el laberinto y el hilo de Ariana. Las réplicas frías y lógicas de Roland a Sonia se parecen a las de Teseo en su discursividad razonada.[5]

En el otro triángulo, *la confrontación entre el héroe y el monstruo aparece más claramente*[6] el joven gladiador es Teseo; el esclavo negro o reciario nubio, el Minotauro; la arena del circo, el laberinto. *Al igual que* ***Los Reyes,*** *no hay victoria al final de "Todos los fuegos el fuego", sino una mutua aniquilación.*[7]

Un segundo ejemplo de esta "indiferenciación" que homologa todos los textos aparece en "El perseguidor":

> La visita de Bruno a Johnny al comienzo del cuento nos recuerda la entrada de Teseo al laberinto; el músico de jazz vive en una especie de guardia y su aspecto se nos describe en términos animales ... Mientras Johnny aparece como monstruoso feto, Bruno, el escritor, representa el orden y la ganancia ... La muerte de Johnny también significa la derrota de Bruno ... El hecho de que Bruno escriba (?) "EL perseguidor", de que regrese al libro que ya había escrito, es, como el viaje de Teseo al laberinto, una genuina imagen de la autorreflexividad... La búsqueda regresiva del héroe no conduce a la individuación y a la diferencia sino a la noción de indiferenciación.[8]

Los Reyes, entonces, como una calcomanía indiferenciada, presente y verificable en cualquiera de los textos de su obra puesto que *cada texto debe leerse como si fuera la totalidad de la obra de Cortázar.*[9] La dificultad de tal aproximación es evidente: se ha perdido la especificidad diferenciadora y, en consecuencia, la necesidad del texto segundo, o tercero, o cuarto. Los propugnadores de tal violación parecen olvidar la advertencia del primer Borges de que si desde la *Ufada*

> todas las metáforas, íntimas y necesarias, fueron ya escritas alguna vez, ello no significa, naturalmente, que su número se haya agotado; *los modos* de indicar estas secretas simpatías resultan, de hecho, ilimitadas.[10]

En esa operación de configurar *el modo* de una vieja metáfora, la literatura se juega su razón de ser. Más aún: la literatura depende de ese *modo* de disponer los viejos materiales porque en esa disposición está involucrada la posibilidad de su mensaje. La relación es semejante a la que existe entre el lenguaje y su usuario, la literatura: los signos del primer código entran en el segundo pero para significar otra cosa. El cristal del verso de Góngora no es el cristal del diccionario aunque en su metáfora un lenguaje esté imbricado en el otro. O, como explica Genette, sabemos que la palabra *vela* designa un *navio,* pero también sabemos que lo designa de distinta manera que la

palabra *navío;* el sentido es el mismo, pero la significación, es decir la relación entre el signo y el sentido, *es diferente,* y la poesía depende de las significaciones, no del sentido.[11]

No sin sobrada razón decía Hjelmslev que *la literatura es un sistema de signos cuyo plano de expresión es otro sistema semiótico, el lingüístico.*[12] El significante lingüístico entra en la hechura del significante literario pero para expresar un significado ausente en el primero.

Estas consideraciones pueden hacerse extensivas al lenguaje de los mitos. Cuando en su reseña del *Ulysses,* Eliot recomendaba que las nuevas novelas debían ser reelaboraciones de los viejos mitos, postulaba no la repetición indiferenciada de los mitos sino su conversión en un lenguaje capaz de expresar un significado ausente en la antigua mitología. Leer "Todos los fuegos el fuego", "El perseguidor" y, como se ha hecho, hasta alguna novela como calcos "indiferenciados" de una primera matriz – *Los reyes* en este caso – equivale a cancelar esos textos. Equivaldría también a ignorar las funciones que, precisamente, genera un texto *diferenciado* y que justifican su razón de ser. Si el niño está en el adulto, el adulto no es el niño. Lo incluye, pero ahora evolucionado en un ser altamente más complejo. De manera más tajante todavía, Michel Foucault ha señalado en un texto citado por Cortázar que *una narración no se define tanto por los elementos de la fábula como por los* ***modos*** *de la fábula.*[13] ¿Hay acaso fábula que contenga alguna semejanza, alguna coincidencia, con otra fábula? ¿Y es lícito inferir de esa semejanza que *la especificidad del texto se desvanece*[14] sin tener en cuenta la visión narrativa o poética particular que somete esa semejanza a un sistema de funciones muy específicas? Finalmente, ¿no ha mostrado Borges, de una vez para siempre, que *una literatura difiere de otra, anterior o ulterior, menos por el texto que por la manera de ser leída?*[15] La semejanza resulta, así, inocua: *el texto de Cervantes y el de Pierre Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico.*[16]

En la crítica que conozco sobre *Los reyes* se han cometido dos excesos. El primero es rastrear en su obra posterior huellas de ese primer texto para probar su condición embrionaria y evitar, de esta manera, la peculiar riqueza de cada texto: actitud reduccionista que oblitera, a lo Procusto, lo distintivo de ese texto. El segundo es subordinar nuestra lectura de *Los reyes* a la pluralidad de versiones del mito del Minotauro y dejar así intocada la versión cortazariana.

Extraña, e irónicamente, el propio Cortázar, que ya desde su época del Mariano Acosta descubrió esa fascinación por la mitología clásica que le duraría toda su vida,[17] vio en los mitos un código que cada hablante subordinaba a sus necesidades y exigencias. En su juvenil ensayo sobre "La urna griega en la poesía de John Keats", publicado – hay que recordarlo – un año antes de la aparición de *Los reyes,* insistió en el vaivén a que la historia obligaba a los mitos clásicos:

> Entendemos pues que el tema de Grecia adquiere un *contenido vital* para los románticos cuando advierten que *coincide* con su moderna valoración de la dignidad humana y *su expresión política.* Por la coincidencia de ideales sociológicos se llegará a una más honda vivencia de los ideales estéticos. (Incluso la noción de que el arte griego sólo pudo darse y florecer bajo tales condiciones políticas, hará que los románticos, rebeldes y republicanos, hallen en él por íntima simpatía una fuente inagotable de inspiración creadora. La rebelión prometeica, la caída de Hiperión, ¿dónde hubieran hallado Shelley y Keats mejores símbolos para traducir su libertad moral y su rechazo de todo dogmatismo?[18]

¿No será ésta la estrategia adoptada por Cortázar respecto al uso de los mitos? Su obra está recorrida por referencias y apoyaturas en Acteón y Diana, Endimión y Selene, Kundry y Parsifal, San Sebastián y Heliogábalo, ménades, cíclades y circes. Se trata, por supuesto, de un uso funcional y no retórico, muy semejante al practicado por los románticos ingleses. Y lo que Cortázar ha dicho en su ensayo juvenil es parcialmente aplicable a su propia obra. Por ejemplo cuando dice:

> Podemos por tanto afirmar que este movimiento "clásico" en el seno de la segunda generación romántica inglesa se sustenta en órdenes capitalmente distintos al del período racionalista. 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.
>
> Eso explica que ni Shelley ni Keats admitieran nunca que un arte poética determinada viniera a trabar la libertad de su lírica, ni creyeran en la imitación de estructuras como garantía de creación duradera. Acuden al tema griego con un movimiento espontáneo de la sensibilidad, movida por el prestigio revelado en el siglo XVIII, y de la inteligencia estimulada por las analogías políticas contemporáneas.[19]

Cortázar subraya en los románticos ingleses lo que él mismo buscará evitar respecto al uso de los mitos: la mera imitación y el adorno retórico. Insiste, en cambio, en el nuevo contenido vital que los románticos pusieron en odres viejos: la libertad y la dignidad humanas, la sensibilidad en oposición a la norma, la expresión política de esos valores, la fe en los ideales republicanos y democráticos. Y si todo esto es ya un anticipo de su comprensión y empleo de los mitos, el mismo ensayo ofrece ya algunas respuestas a posibles objeciones:

> Para Shelley – como para nuestro llorado Valéry – la mitología era ese *cómodo sistema de referencias mentales* al que puede acudirse con la ventaja de prescindir de explicación al lector

> medianamente cultivado ... El psicoanálisis emprende hoy tarea análoga en la estructuración de su particular sistema de referencias.[20]

Finalmente, recalcará respecto a Keats su total desinterés en los mitos como alarde meramente libresco o intelectual para centrarse, en cambio, en su dimensión hondamente poética: *A la noción de mitología como adorno retórico opone Keats 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.*[21]

Este ensayo, fragmento de un libro dedicado a Keats, más su temprana afición a la mitología griega estimulada por ese otro gran entusiasta de los mitos clásicos que fue don Arturo Marasso y bajo cuya tutela escribió un largo estudio sobre Píndaro, constituyeron el trampolín que lo lanzó a escribir su version, su visión, del mito del Minotauro. Como en el caso de la segunda generación romántica inglesa respecto al helenismo, también la lectura de Cortázar de esa polvorienta historia está impregnada de algunas preocupaciones cardinales que ya lo asediaban por esos años. Recuérdese que su nota seminal sobre Rimbaud, publicada en *Huella,* es de 1941 y que además de sus artículos sobre Artaud, el surrealismo y el movimiento existencialista publicados respectivamente en *Sur y Realidad* antes de 1949, había escrito, entre 1947 y 1948, 42 notas y reseñas, publicadas en la revista *Cabalgata,* sobre una variedad de temas y autores que representan un verdadero escrutinio de su formación libresca.[22] Allí están comentadas obras como *Temor y temblor* de Kierkegaard, *La náusea* de Sartre, una media docena de novelas de Gide, el libro fundamental de Chestov *Kierkegaard y la filosofía exsistencial,* obras de Huxley, Henry James, Lubicz Milosz, Aleixandre y la generación de 1927, una antología de la generación de poetas ingleses contemporáneos que incluía nombres como Lawrence, Eliot y Auden. Hay además referencias a Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Valéry, Giraudoux, Proust, Rilke, Goethe, Hôlderlin. En resumen, un compendio de la modernidad que Cortázar remataría con la lectura de *Opio* de Cocteau, *ese librito* – le confesó a Omar Prego – *que me metió de cabeza, no y a en la literatura moderna, sino en el mundo moderno.*[22]

En el contexto de estas lecturas y de su ensayo sobre Keats, *Los reyes* adquiere un relieve iluminador e invisible si prescindimos de ellos. El amor entre Ariana y su hermano, el Minotauro, recuerda la relación incestuosa de Hyperion y su hermana, pero es también un esfuerzo por romper tabúes y demoler convenciones más afín a la empresa surrealista y a su exaltación del amor loco que al puro regodeo mitológico. Nótese que aun por boca de Minos, *Los reyes* no censura sino celebra la posesión de Pasifae por el toro:

> El toro vino a ella como una llama que prende en los trigos. Todo el oro fúlgido se oscureció de pronto y Axto, desde lejos, oyó el alto alarido de

> Pasifae. Desgarrada, dichosa, gritaba nombres y cosas, insensatas *nomenclaturas* y jerarquías.[24]

La descripción de la posesión, aunque hecha por el rey cornudo, está más cerca de la poesía que del agravio, es más una celebración que una reprobación, más un acto de amor que un castigo. Se entiende. El toro que seduce a Pasifae es una metonimia de Poséidon. De ese acto divino (como la poesía había sido para los románticos) nace el Minotauro, el monstruo y el poeta. Cuando Ariana lo describe, páginas más adelante, hablará de *sus sólidos monólogos,* de *su recitar de repetido oleaje* y *de su gusto por el catálogo de las hierbas y las* ***nomenclaturas*** *celestes*.[25] ¿Es una casualidad que la misma palabra – *nomenclaturas* – exprese la posesión erótica de Pasifae y la posesión poética del Minotauro? ¿Es una mera coincidencia que una posesión genere *goce* (en Pasifae) y la otra, *secreta delicia* (en el Minotauro)? Por supuesto que no. La condición de monstruo del Minotauro no es sino un reflejo o consecuencia del acto monstruoso de Pasifae, pero en un caso y en el otro lo monstruoso – la poesía y el amor loco, el amor loco como acto poético – está condenado como escándalo dentro de un orden que se sostiene por la *tortura* (p. 15), *el terror y el miedo* (p. 19), *la máquina del poder* (p. 28) que necesita – dice Minos – del pavor (p. 38) para sobrevivir: *No es a la cabeza de toro que entrego los atenienses* – aclara Minos– ; *hay aquí un demonio que necesita alimento* (p. 38).

Desde esta perspectiva comienza a definirse el valor político de este temprano documento literario. Cortázar tenía plena conciencia de esa dimensión política que subyacía en la antigüedad clásica y que los románticos ingleses rescataron. En su ensayo sobre Keats cita el libro de C. H. Herford, *The Age of Wordsworth:*

> Ninguna poesía inglesa anterior satisfizo del todo a esta generación de hombres que compartía ese ideal mixto del republicano y del artista, esa pasión por la libertad y la belleza, ni siquiera Milton. Prefirieron volver la mirada a la Grecia antigua y a la Italia medieval... La leyenda griega fue el refugio escogido por Keats, pero para Shelley y Byron, Grecia fue asimismo la primera patria de los exiliados.[26] ¿Hasta qué punto compartió Cortázar ese lado del helenismo clásico rescatado por los románticos ingleses? No hay que olvidar que *Los reyes* fue escrito durante los años álgidos del peronismo. Cortázar había renunciado a sus cátedras de literatura en la Universidad de Cuyo, antes que "lo renunciaran", por negarse – como explicó años más tarde – a *quitarse el saco.* Su evaluación del peronismo está desperdigada en entrevistas y escritos publicísticos varios. Era un fenómeno nuevo – la entrada a la historia de una clase social que hasta Perón había sido excluida – que ningún partido político llegó a comprender. Menos aún los intelectuales o la clase media o Julio Cortázar. Pero lo que importa ahora no es tanto el fenómeno del peronismo como los efectos que tuvo en el autor de *Los*

reyes durante esa época en que se escribe el poema. En la entrevista con González Bermejo dijo al respecto:

> Con Perón se había creado la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. *Entonces,* dentro de la Argentina, las fricciones, *la sensación de violación que padecíamos cotidianamente* frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando "Perón, Perón, qué grande sos", porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando.[27]

Por lo demás, cualquier argentino de la clase media que vivió en el país durante esos años sabe que la percepción del peronismo que tuvo la clase media fue de que el país vivía la peor de las "tiranías" (palabra frecuentemente aplicada al peronismo durante esos años), y que dominaba la violencia y el oprobio (cf. Borges y su nombramiento de inspector de aves en el mercado municipal). Algo de esa percepción debió haberse filtrado en *Los reyes.* Porque si por un lado hay una visión del poeta como ser excepcional, victimizado por el rey-tirano Minos, hay también un asalto contra el poder y sus excesos. En este sentido, *Los reyes* es una denuncia de los abusos y aberraciones del poder.

La corrupción de Minos alcanza a todos. A los dioses: ha convertido al toro blanco destinado al sacrificio de los dioses en posesión de consumo; a los atenienses: el tributo de siete vírgenes y siete muchachos era su versión del terrorismo de estado en las sociedades represivas; a su hija: la negociaría en su intriga con Teseo; al hijo: pactará con el otro rey, Teseo, su muerte; al pueblo cretense: lo mantendrá amenazado con el miedo.

La maquinaria del poder de Minos funciona activada por la mentira: le miente a Ariana, le miente a Teseo, le miente al Minotauro, se miente a sí mismo. Sospecha que el Minotauro convierte a los mancebos en sus aliados y a las vírgenes en sus esposas *y urde la tela de una raza terrible para Creta* (p. 37), y cuando Teseo le pregunta por qué, entonces, renovar el tributo si ese tributo puede ser el germen de su propia destrucción, Minos responde: la necesidad que tiene el poder del pavor.

El poder, y sobre todo el poder degenerado en tiranía, ha temido siempre a los artistas y escritores: el poeta es la reafirmación de una libertad que amenaza a los tiranos. Lo sabían muy bien Jules Fucick, Nazim Hikmet, Miguel Hernández. En la Argentina pistolera de Videla, Paco Lirondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y muchos otros artistas y escritores pagaron con sus vidas ese derecho de la poesía. El Minotauro de Cortázar es el monstruo, es decir el poeta, es decir un peligro para el orden represivo impuesto por el poder. Ser diferente es desafiar a ese orden represivo. El pecado del Minotauro es recordarle al rey su propio pecado: su angurrienta sordera a la voluntad de

los dioses. Su segundo pecado es la poesía y el juego. Su tercer pecado es su amor loco por Ariana. Desde ese triple pecado, el Minotauro cuestiona el orden de una normalidad traficada y fundada en el crimen y la mentira.

El Minotauro es la disidencia que convierte a las víctimas atenienses del terror de estado en sus aliados, es el primer *homo ludens* que accede al juego como la forma más alta de vivir: *señor de los juegos* – declara el Citarista – , *tú nos ayudaste a exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto* (pp. 73-74). Cuando finalmente Teseo, el héroe, el rey, el poder, ultima al Minotauro, le ordena: *¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!* (p. 68). No son las palabras del poeta las que el héroe quiere oír sino aquéllas prostituidas a su voluntad y apetito de poder. *¡Minotauro, hijo de reina ilustre, prostituida,* dice Minos en su parlamento inicial. El poema viene a decirnos lo contrario: todo lo que toca Minos se prostituye: desde el toro blanco codiciado hasta los senos de su hija y la espada del héroe: *Yo meteré esta espada entre los senos de Ariana* le dice a Teseo mientras éste promete ejecutar la misma hazaña con el Minotauro.

El lenguaje es para Minos un brazo más del poder: lo emplea manipulándolo y explotándolo para conseguir sus fines. *Nunca sabrás* – le dice Teseo a Minos – *cuánto se parece tu lenguaje a mi pensamiento* (p. 28). Es decir, el lenguaje al servicio de la ambición y el poder, el lenguaje manipulado por los tiranos de todas las raleas, el lenguaje para enmascarar la mentira, un lenguaje – como le dice Minos a Teseo – *que es bueno para no pensar* (p. 31). La palabra del Minotauro, en cambio, es *viento y abeja o potro del alba – Granadas, ríos, azulado tomillo, Ariana...* (p. 75), es decir todo aquello que la historia oficial ignora y la poesía rescata, o, como dice el Citarista, *la gracia.*

Y también Cortázar ha rescatado, desde un polvoriento mito, el derecho de la poesía y la diferencia, ha denunciado los crímenes y abusos del poder, ha condenado los desmanes de la tiranía: Creta es una prisión – lo dice Minos (p. 36) – , y el poder, una mafia o *cosa nostra* – lo dice Teseo (p. 32)– .

Una lectura política de *Los reyes* – texto escrito cuando Cortázar era un animal apolítico, si tal cosa es posible – sería un flagrante anacronismo. Pero el anacronismo puede ser un método. Lo sabía Pierre Menard cuando reescribió el *Quijote.* Lo sabía Julio Cortázar cuando leyó en la vieja fábula de Apolodoro preocupaciones suyas que estaban más cerca del romanticismo y del surrealismo que del helenismo clásico. Si, como ha observado Raymond Queneau, toda obra literaria es una *¡liada* o una *Odisea,* es igualmente legítimo vindicar el reverso de esa operación: toda lectura de la *Iliada* y de la *Odisea* refleja el tiempo de esa lectura. Ahí están para probarlo el *Ulysses* de Joyce, *La muerte de Virgilio* de Herman Broch, *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar. Obras que al leer el pasado desde el presente – como realidad factual o textual – enriquecen tanto al uno como al otro. Al pasado porque *lo pueblan de aventura* y al presente porque al incorporarlo a la memoria de la especie, a la historia, lo salvan del olvido y de la contingencia, de la soledad y del parloteo. Aunque

subliminalmente, el sentimiento de violencia y abuso del poder durante los años del peronismo – de una clase hacia otra, de las alpargatas hacia los libros – está imbricado en la lectura de Cortázar del mito griego. *Los reyes* condena la secuela de excesos derivados del abuso del poder y al hacerlo otorga al mito un relieve nuevo y dramático. No es – como algunos creyeron – un puro ejercicio estético. Su lenguaje lo es porque así lo exigía su materia, pero debajo de ese esteticismo hay una clara reflexión política. Porque es así, porque el poema emite señales inequívocamente políticas, también el lector tiene derecho (y hasta obligación) al anacronismo. Derecho inevitable. Para los argentinos que vivimos – afuera, o dentro del país – los años nefastos de la "guerra sucia", los Videla y los Viola eran los Minos y Téseos, los reyes prostituidos, los traficantes del poder. Y así como Griselda Gámbaro mostró valientemente en *La mala sangre* lo que ocurría en la Argentina durante la represión brutal de Videla desde una ventana abierta a la casa y a la Agentina de Rosas, también *Los reyes* – ese texto tachado de "preciosista" – anticipa y califica, en la conciencia del lector de hoy, la catástrofe de los años 70.

Escrito en 1947, está más cerca del credo surrealista y del principio patafísico de Jarry que de la historia. Y sin embargo ya la historia había entrado en la obra de Julio Cortázar. Tímidamente, todavía como una indignación muy burguesa, como una reacción elitista a violaciones de tipo intelectual, como una reprobación individual del abuso del poder, pero representa también un paso muy firme – aunque Julio no lo supiera entonces – hacia esa toma de conciencia que lo lanzará en 1963 – año de su primer viaje a Cuba – a confrontar los sueños con la vida, la poesía con la historia, la imaginación y los mitos con el hombre.

NOTAS

1 Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), p. 24.

2 Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* (Madrid: Ed. Nacional, 1972), pp. 15, 16.

3 *Ibid.,* pp. 13, 15-16.

4 Roberto González Echevarría, *"Los reyes:* Cortázar y su mitología de la escritura", en Pedro Lastra, ed. *Julio Cortázar: el escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 1981), p. 77.

5 *Ibid.,* p. 71.

6 *Ibid.,* p. 71.

7 *Ibid.,* p. 72.

8 *Ibid.,* p. 74.

9 *Ibid.,* p. 77.

10 Jorge Luis Borges, "La metáfora", en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Emecé, 1961), p. 74.

11 Gérard Genette, *Figuras: retórica y estructuralismo* (Córdoba, Argentina: Nagelkop, 1970), p. 215.

12 Louis Hjelmeslev, *Prolegomena to a Theory of Language* (University of Wisconsin Press, 1961), pp. 115, 119.

13 Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1967), p. 94.

14 R. González Echevarría, *"Los reyes:* Cortázar y su mitología de la escritura", p. 68.

15 Jorge Luis Borges, "Nota sobre Bernard Shaw", en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1964), p. 218.

16 J. L. Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 1963), p. 54.

17 Véase sus comentarios en *Salvo el crepúsculo* (Madrid: Alfaguara, 1984), pp. 167-168.

18 Julio Cortázar, "La urna griega en la poesía de John Keats", en *Revista de estudios clásicos,* Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Mendoza (Argentina), tomo II, 1946, pp. 53-54.

19 *Ibid.,* p. 54.

20 *Ibid.,* p. 58.

21 *Ibid.,* p. 60.

22 He dado a conocer esos textos en un articulo bajo el título "Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos", *Revista Iberoamericana,* núms. 110-111 (enero-junio 1980), 259-297.

23 Ornar Prego, *La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona: Muchnick, 1985), p. 44.

24 Julio Cortázar, *Los reyes* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), p. 16. Citas subsiguientes indicadas por el número de página de esta edición.

25 *Ibid.,* p. 49.

26 Julio Cortázar, "La urna griega en la poesía de John Keats", p. 52.

27 Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con-Cortázar* (Barcelona: Edhasa, 1978), p. 119.