

«Las Ménades» de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria

Patricio Goyalde Palacios

Paseo Lazkano, 35, 1º
20009 San Sebastián

Data de recepción: 5/6/2000

Resumen

El relato «Las Ménades» de Julio Cortázar (*Final del juego*) se analiza desde la perspectiva del mito clásico, con el objeto de estudiar el proceso creativo del cuento, que, a partir de una forma de intertextualidad básica —el título remite con claridad al mundo clásico—, desarrolla una recreación en la que confluyen el mundo propio del escritor y la referencia mitológica.

Palabras clave: Cortázar, ménades, mitología.

Abstract. *Classical Myth and Literary Recreation in Cortázar's «Las Ménades»*

This article analyses Julio Cortázar's «Las Ménades» (*Final del juego*) from the point of view of the classical myth, with the aim of studying the creative process of the story, which from a form of basic intertextuality —the title clearly refers to the classic world— develops a recreation in which the writer's own world and the mythological reference come together.

Key words: Cortázar, maenads, mythology.

Sumario

1. El mito clásico y el relato Bibliografía
2. La recreación literaria del mito

1. El mito clásico y el relato

«Las Ménades», relato publicado en 1956 en la primera edición de *Final del juego*, constituye la tercera aproximación de la ficción de Julio Cortázar a un tema de la mitología clásica, ya que con anterioridad había escrito un poema dramático sobre Teseo y el Minotauro —*Los reyes*— y un relato titulado «Circe» (*Bestiario*), que recrea el tema de la maga de la Odisea. Por lo tanto, «Las Ménades» sigue una línea ya experimentada de alusión y referencia al mundo clásico, caracterizada por

la libertad del acercamiento —*Los reyes*— y por una lectura en clave contemporánea y argentina —«Circe»—¹.

La figura de las ménades aparece en la mitología clásica unida, en primer lugar, al dios Dionisos, ya que, según la leyenda mítica, las primeras ménades fueron las ninfas que lo criaron, las cuales serían luego poseídas por el dios, que les inspiraría una locura mística. Por lo tanto, las ménades son en principio seres míticos, divinos, a las que imitan las bacantes, las mujeres que se entregan al culto a Dionisos y que practican diferentes rituales, entre los que se encuentra la ingestión de carne cruda u omofagia. Desempeñan asimismo un importante papel en otros mitos, entre los que, para el análisis de nuestro relato, destacamos el de Orfeo, el músico y poeta que fue despedazado por aquéllas.

«Las Ménades» se sitúa en una ciudad provinciana, en cuyo principal teatro —del que premonitoriamente se dice que «tiene caprichos de mujer histérica» (Cortázar, 1994a: 317; todas las citas se realizarán por esta edición)— va a tener lugar un excepcional concierto, dirigido por un maestro, que cumple sus bodas de plata con la música, contratado hace ya algún tiempo para organizar la orquesta, ensayar a los músicos y ofrecer periódicamente variados programas para el público abonado. El concierto del que se ocupa el relato provoca en los asistentes un entusiasmo desaforado que se va incrementando según transcurren las diferentes piezas, para terminar en un estado de histeria general, en el que el público asalta el escenario, insinuando Cortázar un canibalismo ritual que queda reflejado en las palabras finales del narrador —el único espectador que no participa y asiste con distanciado horror a la excitación general— cuando ve pasar ante sí a la mujer vestida de rojo que ha dirigido el séquito asaltante: «[...] 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» (p. 326).

El relato del autor argentino es fiel, en los aspectos fundamentales, a la fábula mítica del fenómeno dionisiaco, en primer lugar, porque confía el papel esencial del ritual a las mujeres que, como ha señalado Marcel Detienne (1981: 301), ocupan el lugar del mistagogo, es decir, el del sacerdote que inicia en los misterios sagrados, incluso en épocas como la helenística, en la que se da también la participación masculina. En efecto, en «Las Ménades», el cortejo ritual está dirigido por una «mujer de rojo», la primera en levantarse del asiento y dirigirse al escenario, a la que acompañan otras igualmente excitadas, como las hijas del doctor Epifanía o Guillermina Fontán; ahora bien, el clima creado se extiende asimismo a los hombres —«¡Qué fuego, qué arrebató!», afirma el propio doctor Epifanía—, que también participan, si bien siempre desde una posición secundaria: «Los hombres marchaban detrás de ella [...]» (p. 326).

En segundo lugar, las prácticas rituales dionisiacas estaban destinadas a provocar estados de trance —la *manía*— en los adeptos que celebraban los misterios,

1. A pesar de que *Los reyes* transcurre, aparentemente, en unas coordenadas de espacio y tiempo míticas, algunos críticos han puesto de relieve la posibilidad de una lectura contemporánea de la obra en clave antiperonista, lo cual justificaría la caracterización de Minos como un tirano y la de Teseo como un vulgar aspirante al poder (cf. Alazraki, 1994: 43-55).

los cuales eran vividos como una toma de posesión por el dios y una comunicación extática con él (Darmon, 1981: 305); así ocurre en el relato, cuando el narrador escucha el grito convulso de una muchacha en el segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven:

Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria. Su cabeza se dobló hacia atrás, sobre esa especie de raro unicornio de bronce que tienen las plateas del Corona, y al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo mientras las personas a su lado la sujetaban por los brazos (p. 322).

Pero este fenómeno no es nunca individual, sino que se contagia al grupo, tal y como ocurre en nuestro relato, en el que la histeria menádica de las primeras mujeres se acaba transfiriendo a todo el público.

En tercer lugar, se sugiere en el relato otro de los rituales específicos de Dioniso, el sacrificio sangriento de naturaleza alimenticia y la ingestión de carne cruda. El canibalismo aparece como una expresión de un estado salvaje hacia el que el dionisismo se orienta, de una forma de bestialidad que la ciudad rechaza y que se «sitúa en los confines de la historia, en una época anterior a la humanidad, o en los límites de su espacio, con los pueblos primitivos que componen el mundo de los Bárbaros» (Detienne, 1982: 113). Cortázar no es totalmente explícito en el texto, aunque el párrafo final antes mencionado parece indicar que, efectivamente, tras el asalto al escenario, los músicos —con el maestro a la cabeza— son arrastrados a diferentes palcos en los que se consume el ritual dionisíaco². Asimismo, la interposición de una figura que observa y narra la escena desde fuera, «a lo entomólogo» (p. 320), que comenta la excitación general con continuas referencias y comparaciones con el mundo animal —las chicas excitadas actúan como «gallinitas cacareantes» (p. 318); el público expectante, «como moscas en un tarro de dulce» (p. 320); la multitud histérica, como «una manada de búfalos a la carrera» (p. 322), etc.—, contribuye a establecer un distanciamiento de ese narrador, que, efectivamente, parece encontrarse en el punto límite que separa lo salvaje de la ciudad civilizada, en la frontera con el mundo de los bárbaros; no en vano, frente al provincianismo cultural, se infiere del relato que se trata de un personaje cosmopolita y culto, que conoce el Teatro Comunale de Florencia y que observa, con cierta ironía, el efecto producido en el público por los programas de música más contemporánea que el director va introduciendo en sus conciertos: «Debussy les haría sentirse artistas, porque no cualquiera entiende su música» (p. 317).

2. A pesar de que el texto no es totalmente explícito, el autor ha señalado que su intención era precisamente sugerir la escena de canibalismo. Al hablar sobre un proyecto de Buñuel, que tenía la idea de realizar un sketch de una película a partir de este relato, Cortázar declara: «Él pensaba mostrar cómo el público se come a la orquesta, eso que en el cuento está sugerido como una forma de canibalismo ritual» (Prego, 1985: 172). De forma aún más clara, polemizando con J.C. Curuchet, que había afirmado que «Las Ménades» contenía una «ambigua referencia al vampirismo», Cortázar le responde: «La verdad es que se trata de canibalismo puro, mano: las mujeres se comen a los músicos, no hay tu tía» (Cortázar, 1973: 225).

Por otro lado, tal y como ya apuntábamos, Cortázar no sólo pone de manifiesto el aspecto dionisiaco del mito de las ménades, sino que completa su alusión mitológica con la figura de Orfeo, el músico que había inventado o perfeccionado la lira —por medio de cuyos acordes ejercía un poder milagroso sobre los hombres y la naturaleza— y que había encontrado la muerte despedazado por las ménades³.

El autor argentino realiza una identificación entre Orfeo y el director de la orquesta que trae la música a la ciudad, que educa al público y le enseña a escuchar —«Poco a poco nos fue soltando Brahms, Mahler, los impresionistas, Strauss y Mussorgski» (p. 318)—, que actúa, en definitiva, como un elemento civilizador, algo que no resulta extraño a la figura de Orfeo, considerado por las diferentes fuentes clásicas como un pionero de la civilización, pues además de introducir la música enseñó a los hombres la agricultura, la medicina, las virtudes de las plantas, la escritura, la filosofía... La muerte del dios aparece asimismo asociada a la figura de las ménades —según algunas fuentes por misógino y haber rechazado su amor e introducido la homosexualidad y, según otras, por haber abandonado el culto de Dionisos en favor del de Apolo—, cuyos «alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara», arrojándole «tirsos de verde follaje» (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 15 s.) y desgarrando sus miembros. De igual forma, el público del concierto, fundamentalmente las mujeres, grita de forma convulsa y espasmódica en mitad de las obras que se interpretan y, presas de la histeria menádica, atacan al director y a los músicos, sugiriendo el texto, como ya hemos indicado, una escena de canibalismo.

De esta manera, el relato alude a las ménades en relación con las dos fábulas míticas, la de Dionisos y Orfeo, ya que Cortázar adjudica a la música el papel de elemento impulsor y conductor hacia el éxtasis⁴, en las prácticas de los rituales dionisiacos, de tal forma que el propio Orfeo-director excita a las mujeres con la interpretación de sus obras —no olvidemos que la locura dionisiaca, en las diferentes fuentes clásicas, encuentra su expresión en la música y en la danza— y así, lejos del papel civilizador antes mencionado, la música del director-Orfeo las incita y conduce a la consumación del ritual, al despedazamiento de los miembros de la orquesta y al momento álgido del placer, la ingestión de carne cruda.

3. La identificación de Orfeo con la música se encuentra ya en una carta de Julio Cortázar, fechada el 15 de abril de 1942, en la que explica a Mercedes Arias el significado de un soneto que previamente le había enviado, corrigiendo la interpretación inicial de ésta: «Porque Orfeo no es aquí la muerte, como dedujo usted sutilmente, sino la Música. ¿No fue Orfeo el primer músico?» (Domínguez, 1992: 256).
4. En otro texto, «Lucas, sus desconciertos» (*Un tal Lucas*), Cortázar relata una escena similar de histeria colectiva en un concierto de piano, en el que asimismo aparece un espectador distanciado de la acción, Lucas, que recuerda el bis del pianista, «ocasión aprovechada por el público para concederse una crisis de histeria cuya magnitud correspondía exactamente al estruendo alcanzado por el artista en los paroxismos finales [...]» (Cortázar, 1994b: 237).

2. La recreación literaria del mito

La recreación literaria del mito de las ménades, que Cortázar lleva a cabo en este relato, se basa, a mi entender, en dos núcleos centrales: la actualización del mito en unas coordenadas cronotópicas que remiten a la Argentina del siglo xx, probablemente a la década de los treinta o cuarenta, y la vertebración del relato por medio de la oposición entre el principio apolíneo y el dionisiaco, antítesis que, por otro lado, encontramos de forma reiterada en toda la obra de Cortázar.

El concierto tiene lugar en una «ciudad sin arte, alejada de los grandes centros, donde hace diez años no se pasaba de *La Traviata* y la obertura de *El Guaraní*» (p. 317); es decir, la localización geográfica remite con casi total seguridad a una capital de provincia; en ella la labor del «Maestro», del director de la orquesta, constituye una suerte de oasis en un desierto cultural, en el que, en el mejor de los casos, podía accederse a una oferta obvia y populachera. Por otro lado, la mención de Mahler, Richard Strauss, los impresionistas y Mussorgski proporciona al lector una clara referencia temporal que sitúa el concierto en el siglo xx. Esta contemporaneidad es una nota característica de la narrativa fantástica cortazariana, que utiliza el sustrato mítico como marco general plurisignificativo para introducir la ruptura de la «normalidad», por medio de un suceso —la histeria colectiva y el asalto del público, encabezado por las mujeres, al escenario— en sí mismo fantástico, que ocurre, sin embargo, en un espacio y tiempo verosímiles. De esta manera, el mito, en tanto que universo simbólico, y lo fantástico, como una forma de abordar literariamente los enigmas ontológicos (Terramorsi, 1994: 64), se configuran como dos órdenes paralelos que confluyen en este relato. La fábula mítica de las ménades, como la mayor parte de los mitos, se caracteriza por una multivalencia significativa —oposición crudo/cocido, salvaje/civilizado, Dionisos/Apolo, «abismo original»/racionalidad, etc.— que Cortázar utiliza de una forma fantástica —de ahí la importancia del marco contemporáneo— para dar una vuelta de tuerca más a un problema ontológico que recorre toda su obra: el cuestionamiento del modelo de hombre derivado de toda la tradición occidental y, en última instancia, del legado racionalista del mundo clásico:

O sea que el Occidente sigue su tradición helénica del racionalismo, Apolo gana hoy este round de su lucha secular con Dionisos. Pero el *hombre* es más que el Occidente. Por no querer aceptarlo el Occidente se está suicidando. La muerte de la poesía es una de sus necrosis (Cortázar-Barrenechea, 1983: 149-150).

«Las Ménades» es uno de los primeros relatos en los que el autor plantea al lector el enfrentamiento entre los dos principios, Dionisos y Apolo, con el afán de cuestionar la preeminencia del segundo, de interrogar sobre una «normalidad» que se da por supuesta, representada por el público anterior al concierto, cuya transformación por medio del ritual dionisiaco puede ser leída, no tanto en su literalidad, sino como una metáfora de otras posibilidades nunca experimentadas; no tanto como una negación radical de lo apolíneo, sino como la necesidad de complementarlo con lo dionisiaco. En este sentido, su juicio sobre el romanticismo inglés, sobre Keats y Shelley, resulta clarificador:

No es inútil advertir desde ya que la mayor aproximación de Keats a lo griego se hace sobre la dimensión dionisíaca (y sus equivalentes: lo pánico, lo eglógico), mientras Shelley —en una prodigiosa coincidencia temporal con nuestro poeta y como llenando los claros que éste dejaba en el tema griego— aprehendía valores helénicos en alto grado de estilización esencial, apolíneos por excelencia (1994c: 38) [La cursiva es mía].

Por ello, tomando en cuenta esta contemporaneidad que abre la puerta a lo fantástico, decíamos antes que el relato se vertebra en torno a la oposición entre el principio apolíneo y el dionisíaco⁵, hasta el punto de que los personajes se definen por la oscilación entre ambos, por el tránsito de uno a otro o por el enfrentamiento de los mismos. Así, vemos que el público, el mismo que posteriormente asaltará el escenario y devorará a los músicos, es, en palabras del narrador anteriores al inicio del concierto, «gente tranquila y bien dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer, y que exige ante todo profundo respeto por su digestión y su tranquilidad»; el mismo que después del concierto irá «volando a casa que mañana hay un trabajo loco en la oficina» (p. 317); es decir, el relato se plantea como un ritual de transformación de los asistentes, como la metamorfosis de esa tranquilidad apolínea en una histeria dionisíaca, del «profundo respeto por su digestión» en un ritual omofágico, canibalesco; todo ello con un sentido de tránsito, de camino de ida y vuelta, que acentúa aún más el efecto del pasaje y el carácter ritual de esta suerte de menadismo contemporáneo.

El extremo opuesto está representado en el relato por un ciego y el narrador —«sólo él y yo nos negábamos a aplaudir» (p. 320), señala aquél. El primero de ellos no participa en principio del entusiasmo general pues, ante los ensordecedores e histéricos aplausos, permanecía «rígido y sin aplaudir, con una atención exquisita y sin la menor bajeza» (p. 322); sin embargo, en el transcurso del concierto comienza a contagiarse del entusiasmo, aplaudiendo con suavidad, siendo ganado al final por el tumulto general: también él «se había levantado y revolvía los brazos como aspas clamando, reclamando, pidiendo algo» (p. 324). El segundo, el narrador, que ni siquiera es un gran aficionado a la música —«a veces me ocurre confundir Brahms con Bruckner y viceversa» (p. 319)— representa el enfrentamiento a la locura dionisíaca de la multitud exaltada, que le «daba entre lástima y asco» (p. 322), el distanciamiento de la confusión y una cierta indiferencia, que, sin embargo, experimenta también la tentación del tránsito de un polo a otro:

Yo mismo me dejé atrapar por el último movimiento, con sus fragores y sus inmensos vaivenes sonoros, y aplaudí hasta que me dolieron las manos (p. 321).

5. La oposición entre estos dos principios aparece en la obra de Cortázar como consecuencia de su lectura de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*), cuyo influjo es reconocido explícitamente por parte del autor argentino en diversos textos (1972: 31-32; 1996: 158-159). Por otro lado, también los personajes de *Los reyes* o de un relato como «El Perseguidor» parecen estar configurados sobre la dicotomía antes señalada (Minotauro-Johnny-Dioniso; Teseo-Bruno-Apolo).

e incluso el deseo de asaltar él también el escenario, si bien, aclara posteriormente, para poder ver los hechos de más cerca:

me sentí partícipe mezclado en ese desbordar del entusiasmo y corrí a mi vez hacia el escenario y salté por un costado, justamente cuando una multitud delirante rodeaba a los violinistas, les quitaba los instrumentos [...] (p. 324).

Una de las posibles lecturas del relato pone el acento en el distanciamiento crítico del narrador, que, identificado con la supuesta intención del autor, da pie a lecturas extratextuales, según las cuales el cuento criticaría la situación cultural de la década de los treinta y cuarenta, reflejaría el aislamiento de Argentina (Roy, 1974: 123-124), o incluso sería una refutación del peronismo⁶. A mi entender, tiene mayor interés una lectura que incida en la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco, que además puede ser refrendada, en una suerte de intertextualidad interna, por el resto de la obra del propio autor, en la que no faltan algunas referencias al mito de las ménades y a la oposición antes señalada. Así, por ejemplo, en *Imagen de John Keats*, un libro redactado en los años anteriores a la escritura del relato que nos ocupa, Cortázar, al comentar el poema «On a Grecian Urn» del escritor romántico inglés, manifiesta su gusto por el arte menor de los vasos griegos, «que frente al sereno idealismo escultórico —tema olímpico o heroico— desarrolla el realismo de sus figuras llenas de movimiento, locura báquica, y a veces deformes y obscenas» (1996: 276); asimismo, piensa que algunos versos de aquel poema «evocan para todo conocedor de urnas y vasos la imagen de la ménades danzantes» (p. 277), destacando «la fascinación [...] de los ritos: danza de las ménades en la urna, sacrificio» (p. 297)⁷. El mito interesa a Cortázar en cuanto que subvierte un orden, en la medida en que pone en cuestión la ciudad y la civilización por medio de la posesión, el éxtasis y a través de la transgresión de las normas; pues el autor, ante lo ya conocido, identifica lo dionisiaco con el «abismo original» (1996: 158-159), en definitiva, con la esencia de la poesía, pues, los poetas «están más con Dionisos que con Apolo, con Afrodita y no con Palas» (1996: 146).

Bibliografía

- ALAZRAKI, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
CORTÁZAR, J. (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen (1983, 3ª ed.).
— (1973). «La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesari-

6. Por ejemplo, según Cro (1984: 20), el relato sería una alegoría de una sociedad fanatizada y embrutecida por la propaganda del general Perón, incapaz de valorar la cultura y la música, ante las que sólo es capaz de responder con sus más bajos instintos.
7. Las referencias al mito en la obra de Cortázar son abundantes. Recordemos, por ejemplo, la constante alusión a las ménades en la visión recurrente de las jóvenes que escapan del hospital, que Óscar tiene en el *Libro de Manuel*, o una escena muy paralela a este relato que puede leerse en el ya citado texto titulado «Lucas, sus desconciertos» (cf. nota 4). También se alude a las bacantes en el famoso capítulo de *Rayuela* escrito en «gligico» (cap. 68), en el que aparece el grito característico de aquéllas: ¡Evohé! ¡Evohé!

- rias a Juan Carlos Curuchet, a Félix Grande y al pugilista del escarabajo de oro». *Cuadernos hispanoamericanos*, 275, p. 223-229.
- (1994a). *Cuentos completos, 1*. Madrid: Alfaguara.
- (1994b). *Cuentos completos, 2*. Madrid: Alfaguara.
- (1994c). «La urna griega en la poesía de John Keats». *Obra crítica, 2*. Madrid: Alfaguara, p. 25-72.
- (1996). *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J.; BARRENECHEA, A.M. (1983). *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CRO, S. (1984). «Arte e ideología en Julio Cortázar». *Cuadernos para investigación de la Literatura hispánica*, 6, p. 15-21.
- DARMON, J.P. (1981). «Dionysos. La fête, le théâtre, les mystères». En BONNEFOY, Y. (ed.). *Dictionnaire des mythologies*. París: Flammarion, p. 302-305.
- DETIENNE, M. (1981). «Dionysos. L'étranger dans la cité». En BONNEFOY, Y. (ed.). *Dictionnaire des mythologies*. París: Flammarion, p. 300-302.
- (1982). *La muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus.
- DOMÍNGUEZ, M. (1992). *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PREGO, O. (1985). *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik.
- ROY, J. (1974). *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Península.
- TERRAMORSI, B. (1994). *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*. París: L'Harmattan.