



Algunas reflexiones sobre el *primer Cortázar*:
el 'fantástico' *Bestiario* [1]

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata

*No son los animales
“fabulosos” los que son
imposibles, ya que están
designados como tales,
sino la escasa distancia en
que están yuxtapuestos a
los perros sueltos o a
aquellos que de lejos
parecen moscas.*

Michel Foucault,
Prefacio a *Las palabras y
las cosas*.

Parece interesante leer *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar rastreando elementos que permiten leer el texto, desde lazos de filiación, como un conjunto o serie hilada por cuestiones recurrentes: estrategias y procedimientos reiterados que recorren de modo transversal los diversos cuentos. Desde esta perspectiva, es inminente destacar una de estas líneas filiatorias que, amén de entrelazar los relatos, permite proyecciones más amplias: de qué modo se construye una imagen de “Realidad”, que puede ser esbozada como la *convivencia* de dos “órdenes” disímiles: uno representante de “lo real”, otro, de lo -en esta primera instancia - “fantástico”. No obstante, es menester atender, previo a un análisis textual, a la dicotomía Real/fantástico, antinomia ciertamente problemática y discutida desde diversas orientaciones críticas.

Las modulaciones del ‘Fantástico’: distintas directrices

El controvertido concepto de “Realismo” puede ser pensado, en primer término, desde dos grandes tendencias: por un lado, como el arte que pretende asemejarse a “Lo Real” y, por tanto, como una modalidad con una trayectoria de siglos. Por otro, como un momento en la historia del arte y la literatura, es decir, la estética realista decimonónica. Cualquiera sea el modo de concebirlo, según Ma. Teresa Gramuglio, existen términos inherentes al Realismo que constituyen a su alrededor una verdadera constelación semántica: *imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad*. A través de ellos, es posible vislumbrar una conexión entre dos órdenes heterogéneos: el de “lo Real”, que se supone objetivo y exterior, y el del arte, es decir, el de lo verbal o lo visual (Gramuglio: 2002).

En este sentido, parece acertado esbozar una primera definición de *fantástico* como lo que no se ajusta al verosímil realista: es decir, aquello que exceda, supere, transforme el espectro semántico y las condiciones de verosimilitud establecidas como “Lo Real”. No obstante, es interesante atender a las formulaciones teóricas en cuanto al género que permiten pensar la literatura fantástica o el concepto de “fantástico” desde un lugar de movilidad y versatilidad, atendiendo no sólo a condiciones estrictamente literarias - autor, lector - sino también a las distintas modulaciones del verosímil realista que representen qué está dentro - qué está fuera - de lo considerado “realista”.

Es insoslayable entonces la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov que define el género desde un lugar fundacional:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los

acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por los personajes; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra (...) finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto. Deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación 'poética' (Todorov: 1982, 43-44).

Por un lado se propone, entre otras, la *vacilación* como una de las condiciones esenciales del fantástico decimonónico: en el lector, en el personaje, en ambos e, incluso, como "tema de la obra". No obstante, a partir de Kafka, postula Todorov una "vuelta de tuerca" en la literatura fantástica del siglo XX: la vacilación ya no tiene lugar, sino que se produce una *adaptación* y *aceptación* del elemento fantástico, que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Y es justamente la falta de sorpresa ante el elemento "imposible" lo más sorprendente: es decir, "se acepta la situación como insólita, pero, en resumidas cuentas, posible" (Todorov: 1982, 200).

Por su parte, el propio Cortázar reflexiona sobre la pertenencia de sus textos al género fantástico, y dice en su *Obra Crítica*:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse (...), es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de *otro orden más secreto y menos comunicable*, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, habían sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (Cortázar: 1994, 365-385).

Si se piensa en *Bestiario*, parece lícito proponer en un primer plateo la (re)presentación de una Realidad cuyo término, parámetro o anverso es "otra realidad" posible, insinuada y latente: "más secreta y menos comunicable", al decir de Cortázar. La convivencia de dos órdenes distintos en un mismo plano - paralelos, superpuestos o con zonas de intersección -, caracterizada por la *carencia de cuestionamientos*, sin la *vacilación* característica del género a la que alude Todorov y sin la transición de lo sobrenatural a lo natural, produce la *perturbación*, el malestar, el extrañamiento que permite pensar que el rótulo de "fantásticos" en sentido clásico es tal vez un margen estrecho para estos textos, poblados de procedimientos y giros novedosos e inéditos.

"Casa tomada" es publicado por primera vez, en 1946, en la revista *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge L. Borges. En el "Prólogo" al volumen de cuentos correspondiente a Cortázar de la colección "Biblioteca personal", relata Borges la anécdota de su encuentro con el joven escritor [2] y emite un brevísimo comentario sobre el cuento y sobre textos posteriores: "El tema de aquel cuento es la ocupación gradual de una casa por una invisible presencia. En ulteriores piezas Julio Cortázar lo retomaría de modo más indirecto y por ende más eficaz" (Borges: 1985).

Este juicio que podría parecer, al menos, un tanto arbitrario, está no obstante en un todo de acuerdo con las características del género fantástico que postulan años antes (1940) el propio Borges, junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo en su *Antología de la literatura fantástica*.

En el “Prólogo” a la primera edición - al que se sumaría luego una “Posdata”, en 1965 - se enumeran los procedimientos destinados a lograr “lo fantástico” en los relatos. Se detallan, entre otras, la presencia de un “ambiente o atmósfera” propicios, la “sorpresa”, la inclusión de elementos sobrenaturales o fantasmagóricos, vampiros, etc. a nivel argumental y, por último, se propone también la clasificación de lo fantástico por la explicación:

Los que se explican por la agencia de un ser o un hecho sobrenatural.
b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (...) c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (...) Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico (Bioy Casares: 1998, 11-12).

“Casa tomada” aparece en la segunda edición de la *Antología...* Sin embargo, las características citadas no son modificadas en la “Posdata” de 1965, que sí revisa otras cuestiones.

Lo que se pretende ver es que el cuento no complace, no encaja en el margen que proponen explícitamente los ítems. Los procedimientos para lograr lo “fantástico” exceden la caracterización de Bioy Casares y, aun, son en cierto modo, los que Borges critica al dictaminar que “en ulteriores piezas Julio Cortázar lo retomaría de un modo más indirecto y por ende más eficaz”.

Como ha sido anticipado, parece atinado pensar que justamente en lo no problematizado, en lo que se muestra de manera “natural” y armoniosa, en el plano de lo no dicho, lo implícito e incierto, es en donde se halla la novedad cortazariana, no sólo en “Casa tomada” sino en los distintos relatos que conforman *Bestiario*.

La novedad cortazariana: una apertura hacia *otras* realidades

Una pareja de hermanos vivía retirada del mundo, partiendo su tiempo entre el ocio y los quehaceres domésticos. Una noche, *ruidos extraños* en los trasfondos de la casa los hacen huir a la parte delantera. Intentan reanudar sus costumbres, hasta ser sorprendidos por una nueva alerta que acaba echándolos a la calle. El argumento de “Casa tomada” sume al lector en un abismo de perplejidades que permite el encuentro entre la “realidad realista” y lo “otro innombrado y extraño”, recurrente en los cuentos.

En “Carta a una señorita en París”, comienza una voz en primera persona del singular que postula desde el inicio el contacto explícito entre dos órdenes: uno, el minucioso orden cerrado y realista del departamento de Andrée, el otro, el del narrador que vomita - (pro)crea - conejitos.

Si en “Casa tomada” al percatarse de los *ruidos extraños* el narrador y su hermana continúan tranquilos con sus labores - uno ceba un mate, otro teje con la mayor complacencia - también aquí la no problematización del elemento extraño - en este caso, un sujeto que vomita de vez en cuando un conejito - es lo que conlleva la perturbación, lo ominoso, el malestar. Dice el texto: “Naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de vez en cuando vomita un conejito(...) No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche”(Cortázar, 21).[3]

Es interesante, asimismo, rastrear cómo esta convivencia de distintas realidades posibles se produce en “Las puertas del cielo”, en donde lo discordante se origina en una atmósfera realista vulgar y tosca: una milonga arrabalera. Entre el humo y los tangos roncros, sensuales, se produce una *apertura*, una “puerta del cielo” en la que la difunta Celina hace su *aparición*. Sin embargo, es pertinente destacar en este cuento un elemento que se torna también recurrente a lo largo *Bestiario: la incertidumbre*. Existe un abismo entre la voz del narrador y la de Lucio, el segundo personaje, en cuanto a la “interpretación” de la presencia de Celina: mientras Lucio piensa que una mujer se *parece* a Celina, para el narrador lo que ve *es* Celina. En este sentido, se hace explícita la convivencia de dos órdenes, de dos lados que separan a los personajes: “Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos” (Cortázar, 137).

Entre ambas perspectivas, se torna imposible determinar una interpretación única y superior: tal como sucede en “Casa tomada”, en “Carta a una señorita en París” y en los cuentos restantes, el *porqué* y, en especial, el qué son inciertos, ambiguos, y contribuyen entonces a la atmósfera ominosa y extraña.

En “Bestiario”, como dice Sosnowski, los habitantes de la casa de Funes viven pendientes de un tigre que rige cada uno de los movimientos. Este tigre es la manifestación de una *fuerza extraña* que dicta la conducta de los hombres y es análogo a la fuerza que regía, por ejemplo, los destinos de los hermanos de “Casa tomada” (Sosnowski: 1973, 30).

El malestar no radica tanto en la muerte que produce el tigre, sino en que nadie se pregunte la razón de su presencia amenazadora ni su origen. En la atmósfera realista y verosímil de una casa de campo, la libre circulación del animal no produce sorpresa o cuestionamiento: “A mí, créeme que no me gusta que vaya - dijo Inés. No tanto por el tigre, después de todo cuidan bien ese aspecto. Pero la casa tan triste, y ese chico solo para jugar con ella” (Cortázar, 139).

En “Ómnibus” el espacio cotidiano y rutinario de un viaje en colectivo se torna el escenario de la *incertidumbre*, de lo no dicho incómodo y perturbador. La protagonista, Clara, y posteriormente un compañero de viaje se convierten en el inexplicable centro de atención del guarda, el chofer y el resto de los pasajeros. Descartada cualquier causa, “una razón de risa como tener un tizne en la nariz” (Cortázar, 54), Clara y su compañero se sienten incomprensiblemente acechados por las miradas sostenidas de esa gente que se torna una entidad plural que carece de individualismo: todos son por sí mismos en tanto poseen un ramo de flores y bajan en el cementerio de Chacarita. Sólo los protagonistas son la excepción a esa suerte de ritual, y esa es la única causa aparente de las miradas amenazadoras. Nuevamente, la incertidumbre, el porqué y, por otro lado, la posibilidad de lo extraño y funesto en el espacio trivial y cotidiano de un viaje en ómnibus, introducen la nota ominosa.

Asimismo, se hace explícito el binomio realidad / otra realidad, a través del contraste entre dos órdenes: uno, el del colectivo, otro, el del afuera:

Sin siquiera pensarlo tenía conciencia de que todo estaba bien, que viajaba en un 168 vacío aparte de otro pasajero, que toda protesta contra ese orden podía resolverse tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina (61-62).

En “Cefalea” la vida de los personajes - también la del narrador - está regida por la rutinaria cría de mancuspias. Y es en ese contexto en que se manifiesta nuevamente una fuerza extraña gobernada por leyes desconocidas. No obstante, como indica Sosnowski, el caos, la fuerza agresora está dentro de la casa, *dentro de ellos*: la

cefalea, esa fuerza ininteligible, inasible e incontrolable, los posee (Sosnowski: 1973, 22). Como el tigre de “Bestiario”, también en este cuento algo vivo camina y ronda por la “realidad realista”: sin embargo, aquí no es en una casa de campo donde se manifiesta la *fuera*, sino en la cabeza de los personajes: “El cráneo comprime el cerebro como un caso de acero - bien dicho, Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza”(Cortázar, 89).

Por último, “Lejana” y “Circe”, amén de la posibilidad de conexión con *Bestiario* en su conjunto, presentan estrategias singulares que parecen requerir un tratamiento específico.

En primer término, el *Diario de Alina Reyes* en “Lejana” permite establecer mediante los escritos de la protagonista una convivencia entre dos órdenes disímiles. Aparece aquí, mediante el *desdoblamiento*, un personaje que es a la vez otro y sí mismo. En este cuento, se desarrollan transversalmente tensiones que contribuyen a la atmósfera de lo incierto: el binomio Alina / otra Alina, la antinomia en cuanto al espacio: el de Budapest y el de Alina escribiendo el diario y concurriendo a conciertos. Asimismo, se problematizan las coordenadas temporales, al dudarse de la simultaneidad de las dos existencias:

Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: ‘Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula’ (44).

En el puente por sobre el Danubio se produce el encuentro y la *fusión* entre “las dos Alinas-las dos lejanas”, que simbolizan también el intercambio entre los dos órdenes. Desde aquí, es lícito señalar que “Lejana” es el único caso en que las “dos realidades” no cohabitan o conviven yuxtapuestas, sino que sus alteridades se funden y complementan: ambas, en una relación dialéctica, son la “lejana” y la “próxima” a la vez.

Por último, en “Circe” lo extraño halla su lugar en el cuadro de una situación trivial: el cortejo de una joven.

Es menester indicar en un primer momento que la voz de la enunciación se presenta en una tercera persona testigo que, sin embargo, parece adoptar la perspectiva del protagonista, Mario. En este sentido se producen variaciones temporales entre la anécdota narrada en tiempo pasado y el presente de la escritura. Lo desconcertante se produce desde distintas tensiones: por un lado, en la incertidumbre que impera en los hechos narrados, atmósfera a la que contribuye la falta de precisión entre las historias y los chismes que acarrea el correr del tiempo, en especial a partir de la muerte de los novios anteriores de Delia Mañana.

Asimismo, el clima de desconcierto rayano al terror - o a la repugnancia - se visualiza a partir del descubrimiento del relleno de los bombones que Delia convidaba a Mario: insectos, descriptos minuciosa y gráficamente.

De modo recurrente, “Circe” se escinde también entre dos “modos de realidad”. El binomio está dividido por la esquina de Rivadavia y Castro Barros, que funciona de modo explícito como *puente* entre la “realidad realista” de su casa y los domingos en familia y de la “otra realidad” posible y funesta en casa de los Mañana.

La referencia a la “cultura letrada”: nuevas formas de convivencia

Ahora bien, es interesante en este momento visualizar una nueva cuestión que parece sumarse a los elementos que permiten leer *Bestiario* desde líneas filiatorias: la presencia insistida de la escritura, la literatura, la mitología: la *cultura*. Estos aspectos aparecen de modo reiterado: en “Casa tomada”, a través del narrador al dar cuenta de su afición a la literatura francesa. En “Carta a una señorita en París” se conjugan varias de estas cuestiones: la escritura de la epístola, pero también el oficio del narrador (traductor), su gusto por la lectura, el retrato de Unamuno y, finalmente, los libros que roen los conejos.

“Lejana”, “Las puertas del cielo”, “Cefalea” y “Bestiario” están signados por la referencia explícita - la autorreferencia - a la escritura: en el primero, a través de la forma de *diario* que se adopta en un principio; en el segundo, en cuanto a las “anotaciones” o “fichas” que entre paréntesis indica el narrador. En “Cefalea”, mediante la narración en primera persona que constituye un informe médico para el doctor Herbín. Y, por último, en “Bestiario”, en la carta que Isabel escribe a su madre entrecortadamente y en el personaje Luis, que es “filósofo”.

En “Ómnibus” las marcas de “cultura” se leen solapadamente en los personajes principales, que al descender del colectivo compran flores específicas: pensamientos.

En “Circe” se manifiestan también alusiones culturales: la más evidente, la que surge desde el título, que remite a la mitología griega y a aquel personaje de la Odisea que, habitando en una isla, atraía con sus encantos y manjares a los navegantes para convertirlos en animales: la maga Circe. Al igual que Odiseo, el personaje cortazariano percibió lo “extravagante” de los alimentos que se le prodigaban pero, en este caso, los animales no son una *consecuencia* de la ingestión de alimentos, sino que la intención es *incorporar* con la ingesta de alimentos animales en Mario.

Por otro lado, una nueva alusión es la que surge desde el apellido de Delia: Mañara, el cual reenvía a la tradición donjuanesca de las distintas épocas. Desde aquí, es posible leer una inversión al notar que, a diferencia de los anteriores en que la mujer es víctima de los encantos de sus amantes, en el cuento de Cortázar es ella la que con embelesos y manjares lleva a sus amantes a la muerte.

En esta instancia, pues, es posible señalar que a través del abordaje realizado han sido rastreadas diversas cuestiones y estrategias que parecen posibilitar la lectura de *Bestiario* como una totalidad: las “marcas culturales”, los animales que, aunque no hayan sido tratados exhaustivamente, aparecieron de modo reiterado (el tigre, los conejos, las mancuspías, los “animalitos” de Circe) y, asimismo, el binomio entre una realidad y “otra realidad posible”.

Hemos abierto estas reflexiones citando a Foucault, quien inaugura su libro *Las palabras y las cosas* aludiendo al magnífico “El Idioma analítico de John Wilkins”, de Borges. En referencia a este epígrafe, pues, hemos podido advertir - tal como sucedía en la “enciclopedia china” - que en la armoniosa convivencia y yuxtaposición en que se presentan órdenes disímiles, sin vacilaciones, es en donde radica lo ominoso, lo desconcertante de la propuesta del Cortázar de éste, su primer libro. *Bestiario*, pues, parece inaugurar una veta novedosa en el paradigma del género fantástico clásico, sucedido a su vez por los cuantiosos volúmenes de cuentos que tornarían cada vez más ondulada la trayectoria genérica. En términos cortazarianos, la apertura hacia *otras posibles realidades*.

Notas:

- [1] Una primera versión breve de este trabajo fue presentada en el II Congreso Internacional de Literatura Celehis, cuyas actas, *on line*, se encuentran en proceso.
- [2] “Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria, más o menos secreta. Una tarde (...) un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recordar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde *Casa tomada* con dos ilustraciones a lápiz de Norah Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación”. Ver Borges, Jorge Luis (1985).
- [3] Todas las citas corresponden a la edición de *Bestiario* detallada en la Bibliografía.

Bibliografía:

- Barrenechea, Ana María (1985): “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”. En *El espacio crítico en el discurso literario*. Bs. As.: Kapeluz.
- Bocchino, Adriana A. (1992): “La estrategia del híbrido: realidad/ la otra realidad” en *Rayuela* de Julio Cortázar”. En *Revista Iberorromania*, N° 36, Tübingen: Niemeyer; 107-112.
- (1997): Tesis doctoral inédita (mimio): *El concepto de “realidad” en la producción cortazariana - una obstinada confrontación con el lenguaje: la perspectiva del lector*. Dirigida por el Dr. Ignacio Zuleta, UBA.
- (1991): “Hacia un intento de clasificación de la producción cortazariana” en *Rev. del Celehis*, Año 1, N° 1.
- Borges, Jorge Luis (ed.) (1985): “Prólogo” a Cortázar, Julio. *Cuentos*, Bs. As.: Hyspamérica.
- Borges, Jorge Luis/ Bioy Casares, Adolfo/ Ocampo, Silvina (eds.) (1998): “Prólogo”. En *Antología de la literatura fantástica*, España: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994): *Bestiario*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994): *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara.
- Gramuglio, Ma. Teresa (2002): “El Realismo y sus destiempos en la literatura”. En *El Imperio Realista. Historia crítica de la literatura argentina* (Dirigida por Noé Jitrik). Vol. 6 Bs. As.: Emecé.
- Rest, Jaime (1991): “Literatura fantástica”. En *Conceptos de literatura moderna*, Bs. As.: CEAL.

Rosa, Nicolás (1987): "Cortázar o el engendramiento del lector". En *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe: Universidad del Litoral.

Sosnowski, Saúl (1973): *Julio Cortázar una búsqueda mítica*, Bs. As.: Noé.

Todorov, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ed. Buenos Aires.

© Verónica Leuci 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/bestiari.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario