



Conjeturas de una lógica rota.
La subversión de la lógica del relato
tradicional
en "Bestiario", de Julio Cortázar

Anahí Cano Lawrynowicz

Investigadora del grupo de Teoría Literaria "Escritura y Productividad"
Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina
lawryana@yahoo.com.ar

Algunas veces -quizás en el mejor de los casos- la lectura de un texto arrastra al lector hacia una zona donde es posible la travesía incierta, el hundimiento en la neblina, la búsqueda vana de estabilidad en la vacilación y el temblor para el ansia de hallar un sentido, un anclaje siempre diferido en la inminente diseminación mientras persevera, vanidosa, su búsqueda. "*La literatura es vanidad y persecución del viento; esto es todo*", escribió Marguerite Duras días antes de su muerte. Y puede que eso sea todo, aunque quizás haya algo más: la fuga que desnuda de toda certidumbre deviene otra lectura en el delicioso e inquietante terreno del espacio literario, donde el viento otorga -momentáneamente- el atisbo de lo encontrable: en el soplo que disipa, un intervalo para reconocer las huellas, las facciones de su presencia fugitiva. Y entonces, la posibilidad de observar y dar cuenta de la grieta, de la fisura por la cual el texto y sus sentidos se escurren, nos llevan hacia sí, en estas páginas, en esta escritura, entregadas al vanidoso buscar de la mirada y las palabras para lo extraño que convoca la desazón y celebra la levedad de la certidumbre en el vendaval interior de la escritura.

Y ese texto hacia el que la persecución y la escritura se dirigen, será "Bestiario", el volumen de relatos de Julio Cortázar. Aquel que "*más que la inestabilidad (la no fijación) propone el desconcierto, el desacomodo*" [1] a partir del particular tratamiento que efectúa respecto de las tradicionales categorías literarias de la subjetividad, el espacio y el tiempo. Categorías textuales o coordinadas de lectura, de sentido, que clásicamente se identifican por su carácter unitario, claro y distinto como sustento de la lectura, de una semejante unicidad de sentido. Pero esta unidad, junto a la seguridad de su identificación precisa y distinguible, acceden, en el citado texto, a instancias de lo múltiple, de lo heterogéneo, de lo ambivalente. Puestas en juego sobre la urdimbre de una paradoja cuyos hilos tejen el entramado de una lógica del relato que es ruptura de toda lógica como posibilidad de asignación de identidades fijas; de clasificación, de quietud para cada indócil criatura de un bestiario que escapa a toda fijación y filiación.

Cada relato de "Bestiario" nos pone, pues, ante un desacomodo, un efecto de dislocamiento que afecta las coordenadas de tiempo, espacio o subjetividad, mediante las cuales la lectura discurre tradicionalmente hallando puntos fijos de referencia, lugares de anclaje claros y unitarios. Planos temporales y espaciales diversos, o bien subjetividades ambivalentes, que abren un espacio de cruce por el cual lo unitario se problematiza en diversas instancias de intersección de lo contradictorio y lo múltiple. Pronto la linealidad de toda lectura se tuerce en el encuentro con lo extraño, y llega lo perturbador de toda fijación en el espacio lúdico de un texto donde cualquier estabilidad tambalea.

Podría decirse que, en conjunto, el desacomodamiento que producen dichos relatos -en lo concerniente a las expectativas del lector como en lo que se refiere a la trasgresión de la unidad de las categorías textuales tradicionales- procede, en principio, por el surgimiento de una zona textual que irrumpe y rompe la linealidad de una lectura cuya expectativa se cierne en la expectativa de un devenir impasible. Expectativa que se fragua, de un momento a otro, cuando se advierte la inminencia de una grieta que desgarrar y altera un orden de cosas con el advenimiento de algo extraño y perturbador. Esto se observa ya en el relato que abre el volumen, *Casa Tomada*, con la descripción de la vida cotidiana de dos hermanos que habitan una casona signada por el vago estatismo de los recuerdos y de una rutina repetida casi mecánicamente de manera diaria. Esa rutina, consolidada ya como una vida de

clausura acaso monacal, o por lo menos secreta, en extremo íntima, se modificará progresivamente cada vez que desde los fondos de la casa irrumpen ruidos a causa de los cuales las habitaciones de la casa irán siendo cerradas y su acceso vedado:

"El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. (...) Felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. (...)

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo"
[2].

Y tanto como la rutina va alterando su monótono ritmo de a poco, igualmente la lectura del texto se ve llevada a leer algo más, algo que no se dice, lo oculto tras la vida callada de los hermanos. Llevada hacia aquello que los ruidos no dicen, hacia esa presencia que avanza y no se manifiesta más que en insinuación, la inicial línea de lectura se bifurca entre lo dicho y lo no-dicho, lo que se muestra y describe, por un lado, lo que se insinúa y se esconde, por otro. Pues la respuesta permanece latente para la pregunta sobre qué son esos ruidos, de dónde provienen, por qué los hermanos son progresivamente aislados por ellos hasta ser expulsados de la casa. Acaso ¿los hermanos son quienes habitan la casa, o es ella quien los habita y, más tarde los desaloja? Y si hay alguien más ¿quién es, quiénes son, por qué avanzan, para qué?. La creciente y acuciante reducción del espacio de la casona, a pesar de provocar vanas preguntas sin respuestas definitivas, nos permite advertir dos consecuencias en gran medida claras: en esta grieta por la cual el texto nos hunde en una zona de lo impreciso y desconcertante, el espacio de la casa como unidad queda dividido entre un aquí (donde habitan los hermanos) y un allá (el de los ruidos), al mismo tiempo que otra dualidad entra en juego: el "nosotros" de los hermanos que se desplazan con la sospecha de una amenaza incontestable hacia el "afuera" y el "ellos" de lo no nombrado que avanza hacia el "adentro":

"Y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada" [3].

El acecho de eso "otro" que no se menciona y por lo cual la unidad del espacio de la casa se divide entre un aquí/allá (lo conocido y lo extraño, al mismo tiempo) abre otras dicotomías: si esa casona es el lugar habitado al que se pertenece, la intrusión de aquello otro despoja de la pertenencia y lleva del adentro hacia el afuera y, a la vez, confronta el nosotros y el ellos. Lo paradójico de estas dicotomías surgidas como consecuencia de un desacomodado orden de cosas ahora desconcertante, radica en que ninguno de sus términos termina por excluir al otro una vez que la casa es tomada por completo hasta expulsar a los hermanos. Porque, si la casa es el lugar del nosotros que la habita, al ser expulsados de ella los hermanos, ese nosotros que les era propio se ve revertido por el ellos una vez estando fuera, mientras que el ellos del afuera se apodera del nosotros que ahora ocupa el adentro. Vale decir, ese aquí/allá que comienza a bifurcar la unidad del espacio y la identidad de los personajes respecto a él, se multiplica en otras dos dicotomías: adentro/afuera, nosotros/ellos, cuya reversibilidad hace que ninguno de sus términos clausure al otro ni, tampoco, uno se encuentre finalmente jerarquizado respecto del otro. Si el "nosotros" de los hermanos que estaban "adentro" se revierte hacia un "ellos" que en adelante están del lado de "afuera", y la misma casa como espacio del interior se vuelve espacio exterior, la dicotomía (y su lógica jerarquizante y excluyente) desembocan en una configuración del espacio en lo ambivalente y en lo reversible, en lo paradójico como aquello que entrecruza ambos términos en un juego mutuo por el cual la validez de

uno no cancela ni niega la validez del otro. La paradoja juega a la dualidad, se interna en lo contradictorio, lo ambivalente, lo heterogéneo de dos planos que se entrecruzan y se problematizan en su afirmación simultánea [4].

Un juego semejante de paradójico entrecruzamiento entre un nosotros/ellos a partir de un pasaje del adentro al afuera -y viceversa- se observa en *Ómnibus*, donde ya el espacio no se caracteriza por lo estático (al menos en apariencia) propio de la casa, sino por el espacio móvil de un colectivo de línea que no deja de marcar una confusa instancia divisoria entre un adentro/afuera. También aquí se da una suerte de amenaza por parte de algo extraño a lo cotidiano que acecha a la pasajera protagonista a lo largo de su viaje desde la esquina de Avenida San Martín y Nogoyá hasta Retiro. Observada minuciosamente desde su ingreso al ómnibus por el resto de los pasajeros que ya ocupaban los asientos antes de su llegada, aquellos que se dirigen al cementerio de Chacarita, las miradas hacen de la presencia de Clara algo extraño, molesto, una intrusa en medio de esos individuos que la escrutan minuciosamente con sus ojos escondidos o asomados, con su apariencia de muertos y su pestilencia que emana tras los incontables y diversos ramos de flores:

"Parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía) (...) Se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando" [5].

En ese ómnibus -que bien parece una barca que conduce a los muertos hacia el otro mundo- lo cotidiano nuevamente se vuelve extraño y el orden de cosas habitual (tomar un colectivo, pagar el boleto, andar el trayecto hacia el destino) junto al espacio de lo rutinario, se vuelven zonas de lo confuso. El ingreso al 168 marca, pronto, un desconcierto en el seno de aquellas cosas, una grieta entre lo que sucede fuera y dentro de él. Este lugar de tránsito y pasaje imprime su pasaje hacia el plano de la subjetividad también: dentro del colectivo la presencia de Clara y el muchacho que en el último tramo la acompaña, marca la distinción entre un nosotros/ellos respecto del resto de los viajeros. Pero esto se revierte cuando el exterior y el interior con respecto al ómnibus, hace que el "nosotros" del adentro, distinto del "ellos" de quienes ya han bajado, se modifique y Clara y su acompañante, una vez fuera del ómnibus, busquen un puesto, compren un ramo de flores cada uno y prosigan su camino como lo hacían los otros dentro del vehículo: en silencio, separados, sus caras entre flores:

"[el] eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento" [6].

Esta reversibilidad efectuada entre el nosotros/ellos por el cual unos asumen, finalmente, la identidad de los otros, hace del ómnibus el lugar de entrecruzamiento, imprimiendo en quienes les eran extraños e intrusos, el pasaje hacia lo diverso: Clara y su compañero, una vez fuera, asumen una identidad semejante a la de los anteriores pasajeros. Identidades, pues, reversibles, no sometidas a fijación alguna que permanecen en una instancia paradójica, pues no sabemos qué efecto ha causado en los demás el descenso del vehículo, ni cuál será el devenir de los que ahora aferran los ramos.

Y tanto como el ómnibus marca una división entre un exterior y un interior, un dentro/fuera que enrarece y desacomoda el espacio común de un orden de cosas

estable, también sugiere la presencia de otra dicotomía paradójica que convive en sí, la de los planos vida/muerte, desde que esos pasajeros entre flores culminan su trayecto en el cementerio y todo en su aspecto connota apariencias cadavéricas; desde que ese cementerio parecería ser el destino final del mismo vehículo, forzado luego a llegar hasta Retiro y abandonar a sus últimos ocupantes que luego devienen caminantes entre flores, autómatas sin rumbo en la fascinación del regalo para las lápidas. ¿Quiénes son los muertos, finalmente? ¿Había muertos, o sólo eran aparentes? ¿Qué diferencia existe entre unos y otros? En este sentido, se observa en *Omnibus* un punto paradójico a partir del desacomodo múltiple que se efectúa entre los planos de nosotros/ellos, dentro/fuera, vida/muerte.

Un dislocamiento semejante de la estabilidad de planos distinguibles que acceden a un punto paradójico de intersección y entrecruzamiento, tiene lugar en *Las puertas del cielo*. Aquí también los planos de vida/muerte junto a un espacio y un tiempo enrarecidos en lo paradójico vuelven a presentarse, si bien, según creemos, en un nivel mayor de complejidad. En insoslayable intertextualidad respecto de la "Divina Comedia" dantesca, el citado relato conjuga una problemática configuración de las coordenadas espacio-temporales junto a una articulación de subjetividades alteradas en su carácter unitario, en el marco de un juego paradójico entre los planos de vida/muerte que se entrecruzan paralelamente a los espacios paraíso/infierno.

La muerte de Celina impone la "*suspensión de un orden*" [7] que, luego, la visita del narrador y Mauro al Santa Fe Palace pone en acción. En la atmósfera de humo, calor, música, bailes y alcohol de la milonga, el tiempo presente en el cual los amigos conversan, beben y bailan, se ve penetrado por instantes propios del pasado que de manera progresiva y acumulativa transfiguran ese tiempo presente haciendo que las limitaciones del "instante cierto" -como diría Borges- resulten por demás confusas. Intersección de tiempos que abren una fisura por la cual el recuerdo y la vivencia actual difuminan sus fronteras, confundándose pasado/presente en un mismo instante de planos reversibles e intercambiables: el "ahora" es el ahora de la escritura del narrador, también el presente de la acción narrada que no deja de ser una porción de pasado, constantemente intersectada por otras, en virtud de lo cual el tiempo se disemina en instantes pretéritos tan heterogéneos como múltiples, sin ordenamiento fijo ni, menos aún, lineal. El momento presente, por lo tanto, pierde sus fronteras estables, ya que toda escritura, una vez plasmada, es un instante de pasado; porción de tiempo perdido que se recobra en una lectura donde ese presente -no más que simulacro de presente; tiempo en constante fuga- no deja de cruzarse permanentemente con lo propio del pasado:

"Yo me vi también en Rácing, Mauro y Celina prendidos fuerte en ese tango que ella canturreó toda la noche y en el taxi de vuelta. (...) Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Barracas, tirarme a la pileta y encontrar otro nadador en el fondo, tocar el fondo a la vez y entrevernos en el agua verde y acre. Mauro echó atrás la silla y se sostuvo con un codo en la mesa" [8].

Tiempo desacomodado que desacomoda, a su vez, los lugares fijos de la subjetividad. Tiempo que transfigura presente en pasado y viceversa, al mismo tiempo que transfigura el espacio de lo cotidiano, de lo Real imposible en la irrealidad posible: mientras el tiempo rompe con sus fronteras divisorias estables. "*Naufragio vertiginoso de lo real, al que viene a faltarle todo aquí y ahora*" [9] como consecuencia de lo cual la milonga va adquiriendo la apariencia y la tangibilidad de un infierno de características dantescas, allí donde los asistentes que bailan, observan, deambulan y beben, se ven transfigurados en monstruos:

"Los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al

fin la paridad, la completación. (...) Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo" [10].

La milonga es al mismo tiempo el "hogar de los monstruos", el infierno; los compadritos, cantantes y bailarinas, bestias de naturaleza infernal que se mueven entre el humo y la música, que se frotan en la danza, en la mirada, en el olor. Multiplicidad por la que se disipa el espacio milonga/infierno y el tiempo presente/pasado en planos que se entrecruzan y se intersectan hasta lo indistinguible. Lugar de lo Real que a cada paso deviene más fantástico, la milonga/infierno es también otra cosa: el paraíso en el cual el narrador y su amigo encuentran a la difunta Celina, como en los viejos tiempos "*bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba*" [11]. Ella, muerta y viva, presencia cierta y simulacro, también monstruo y también ángel, hacia la cual Mauro se dirigirá, como Dante tras su Beatrice, mientras el narrador permanece sin guiarlo ni acompañarlo.

Muchedumbre del infierno, música humeante de la milonga como zonas intermedias entre tiempos y espacios diversos y dispares. Lugar del desacomodo también para las subjetividades del narrador/Virgilio, el Mauro/Dante y la Celina/Beatrice; todos, como el resto, también hombres/monstruos:

"Puestos en un espacio intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando. (...) Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente" [12].

Ningún Dante da con las puertas del cielo sin la ayuda de su Virgilio, y ningún instante partido vuelve a ser uno cuando se ha quebrado; así como un espacio, una vez fisurado, no regresa a su unidad. Multiplicación que desacomoda tanto la categoría del tiempo (pasado/presente), del espacio (milonga/infierno/paraíso) y de la subjetividad (narrador/Virgilio, Mauro/Dante, Celina/Beatrice) en instancias tan intercambiables como reversibles. Desacomodo que provoca desconcierto cuando ya uno es el otro y ambos a la vez, finalmente ninguno en el anclaje imposible por un lado único de la dicotomía, pues lo dicotómico se ha triplicado y lo ambivalente y contradictorio ha ingresado, otra vez, al espacio lúdico de la paradoja como negación de identidades fijas.

El mencionado "desacomodo" operado al nivel de la subjetividad, si bien rompe con la unicidad a favor de una instancia dicotómica, desde que esta instancia es siempre paradójica y las identidades involucradas en ella resultan reversibles, evadiendo toda jerarquización posible entre un uno más verdadero que otro, no suponen la mera figuración de un doble en sentido tradicional. Sino, muy por el contrario, según creemos, ponen en juego lo doble en una zona de entrecruzamiento e intersección que no cancela la validez de uno a favor de otro. El pliegue mutuo al que accede la subjetividad como consecuencia de este doblez propio de la paradoja ya aludida, implica "*el renunciamiento al doble, el abandono del proyecto de hacer que el yo capte al yo en una contradictoria duplicación de lo único*" [13], para captar, sí, lo múltiple y heterogéneo en sí, negando la duplicación a favor del pliegue paradójico, afirmando que *yo es otro*, como lo expresó Rimbaud, tal como lo experimenta Alina Reyes en *Lejana*.

En éste relato, tal dislocamiento se observa en el cambio de narradores que alternan la primera y tercera persona: clara muestra de que aquella a la que se refieren es, al mismo tiempo, yo/ella. En los fragmentos narrados en primera persona, por otra parte, las alusiones al yo se encuentran intercaladas por referencias a una ella que remite a Alina misma:

"Le pasaba a aquélla, a mí tan lejos. Algo terrible debió pasarle, le pegaban o se sentía enferma. (...) Porque a mí, a la lejana, no la quieren" [14].

El paradójico pliegue que se efectúa entre yo/ella que remiten una a otra simultáneamente, se extiende hacia un análogo dislocamiento de la coordenada espacial, pues cada vez que yo es ella, aquí es allí y viceversa: *"Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan"* [15]. Quizás sea en este relato donde la intersección del aquí/allá junto al yo/ella manifiestan de manera más intensa su alejamiento de la categoría de lo doble en sentido tradicional -donde uno es falsa copia de un real verdadero, entre los cuales se da una relación de jerarquía-afirmándose en lo ambivalente no clausurable de la paradoja, en el juego sin fin de las identidades en intercambio, en la vacilación perenne de un espacio sin lindes fijos.

Tal posibilidad de revertir los órdenes del yo/ella y confundir la identidad de las subjetividades en ambas implicadas, queda más que manifiesto en los últimos párrafos de *Lejana*, donde la narración en tercera persona da cuenta del encuentro entre Alina y su otra y de la separación después de la cual la otra es Alina y viceversa:

"Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. de frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose" [16].

El abrazo, como un umbral, permite el acceso a la reversibilidad, hace posible el doblez entre las subjetividades del yo/ella y, aunque en una lectura superficial pareciera que es una instancia definitoria por la cual finalmente Alina fija su identidad en la otra y viceversa, la paradoja subsiste, cuando la lectura, pertinaz escrutadora de la sospecha, advierte que sólo se traslada la mirada, la sensibilidad, pero sin anular la paradoja, pues aquella que queda varada en medio del puente no deja de notar que un resto de sí permanece aún en la otra. En este sentido, la paradoja del doblez no se anula, por el contrario, continúa operando, aunque el cuento ya no cuente, aunque el relato ya no relate qué sucede después, si es que algo puede suceder. Por lo pronto, queda en movimiento el juego entrecruzado de ida y vuelta de esta paradoja en la lejana región del sentido.

Sentido que no se encuentra absuelto de tropiezos en cada relato de "Bestiario"; lectura que obliga siempre a la relectura cada vez que se sumerge, de un texto a otro, en el terreno del enrarecimiento y el desacomodo. Desacomodo de las coordenadas del sentido que buscan asidero en espacios, tiempos y subjetividades en fuga, paradójicos y múltiples en sucesivos pliegues y repliegues. Enrarecimiento de un orden de cosas signado por la acechanza de algo otro que no deja de hacer tambalear desde el fondo cualquier certidumbre posible de conjeturarse en la superficie de los relatos.

El enrarecimiento al que nos referimos no sólo surge como consecuencia del tratamiento paradójico de las categorías textuales tradicionales de tiempo, espacio y subjetividad. Hasta aquí hemos hecho hincapié en los relatos en los cuales la

trasgresión efectuada a la unicidad clásica de estas categorías resulta más complejamente articulada, borrando sus distinciones claras y distintas mediante la apertura de zonas textuales propias del desacomodo paradójico de las mismas y del desconcierto de que es objeto la lectura, tornando al sentido ambivalente, búsqueda de lo que se fuga, ahondamiento de la huella.

En adelante, nos referiremos a aquello que hace de los relatos de "Bestiario" un conjunto de textos signados por lo común de una suerte de amenaza de algo otro, algo extraño y perturbador que irrumpe en el marco de lo conocido y que difiere las expectativas del lector respecto de una lectura tradicional, lineal, sin sobresaltos. Se trata de aquella transfiguración del espacio de lo cotidiano en virtud de la cual -tanto en los textos ya mencionados como en los aún no citados- lo Real en un principio referido es trasladado a una zona en que toda realidad esperable se topa con lo fantástico no previsto. Tornando lo Real imposible en irrealidad posible, nos encontramos con otra paradoja en cuyo interior lo cotidiano/lo extraordinario se rozan, se entrecruzan, se intersectan y, finalmente, acceden también al doblez [17] por el cual lo cotidiano deviene extraordinario y viceversa; así como sucede con lo real y lo fantástico.

La intrusión de lo extraordinario en un orden de cosas cotidiano y habitual promueve el efecto de desconcierto tanto para el lector como, en muchos casos, para los propios personajes de los relatos, arrastrados por la sensación de algo siniestro y perturbador que empuja desacomodando un orden de cosas dado de antemano respecto del cual no se podía prever mayor sorpresa y, sin embargo, no deja de sorprender y hacer tambalear. Efecto que tiene lugar, justamente, "*cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico*", según señala Freud en su ensayo sobre "lo ominoso" [18].

Irrupción de lo siniestro que trastoca y trastrueca un orden de cosas cotidiano como sucede en *Circe* y tal como lo experimenta Mario cuando, finalmente, después de numerosos indicios, lo extraño se presenta concretamente y sin titubeos dentro de un bombón elaborado por Delia que estalla como el desenlace mismo del relato, desatando lo inesperado en el marco de lo rutinario, cotidiano y familiar. Algo semejante ocurre hacia el final de *Bestiario*, cuando se sospecha que el terrible tigre que ronda amenazante las cercanías de la casa de veraneo, no es más que una de sus habitantes sorprendida por los perros cuyo olfato persigue y detecta infaliblemente al tigre dondequiera que se hallase. Fuerza destructora y letal que habita en lo desconocido de una subjetividad aparentemente sin claroscuros, latente debajo de un rostro de bondadosa calidez que, finalmente, no resulta ser otra cosa que una frágil máscara que oculta a la bestia que acecha, perturba, mata.

Lo siniestro por lo cual lo familiar y cotidiano devienen en lo extraño y extraordinario; da cuenta de un algo más, de algo otro existente tras la apariencia de cada cosa. Ese "algo más" que de manera latente, hasta su surgimiento, habita en el corazón humano tanto como en lo desconocido de esos personajes y en lo no explorado de lo Real, queda abiertamente expuesto en *Carta a una señorita en París*, donde el protagonista convive con la inquietante capacidad de extraer conejitos de su garganta:

"Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. (...) Las costumbres, Andreè, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir" [19].

Tan extraordinario don de escupir animalitos desde el fondo de una glotis humana resulta todavía más extraordinario por el tono natural, cotidiano, con que el mismo protagonista y narrador explica a la ausente dueña de casa el motivo de la presencia de esos once conejos que quedarán habitando su casa aún cuando él ya se haya ido, ¿o cuando el narrador haya muerto? ¿es, quizás, su cuerpo, el que hacia el final del relato queda inerte, sobre el suelo, siendo atenaceado por las mordeduras de los roedores que él mismo dio a luz?:

"Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tanto más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto" [20].

La irrupción de lo extraño en un orden de cosas cotidiano se extiende hasta la intersección de lo fantástico y lo real, haciendo de éstos dos términos, entonces, una nueva dicotomía torcida en un doblez que no deja posibilidad, finalmente, de distinguir entre uno y otro claramente. Este doblez -tanto como los anteriormente observados a nivel del tiempo, el espacio y la subjetividad- tornan esa zona de desacomodo y enrarecimiento (que tiene lugar en cada uno de los relatos) en el espacio donde el deslindamiento claro y distinto de las partes deviene distinción indistinguible, espacio de lo indecible donde la paradoja juega su juego de no fijación, de movimiento de intersección y entrecruzamiento incesantes. Allí, toda certeza desemboca en múltiples preguntas; toda realidad en una instancia a la que ningún imposible le está vedado; toda lectura, en una relectura fugada tras un sentido que ya ha soltado definitivamente las amarras de la unicidad.

Sin embargo, la ruptura efectuada en el interior de una realidad referida en principio como cotidiana y normal, no destruye ni desplaza a ésta en favor de la llegada de otra realidad, no-cotidiana, anomal. Antes bien, hace posible la paradójica convivencia de ambas en un doblez que las complejiza y desacomoda pero no las anula, ni a una ni a otra, sino que deja entrar a una en otra de manera simultánea en lo heterogéneo e indecible.

La exploración en lo otro, por lo tanto, atenta, trasgrediendo, toda expectativa aferrada a lo tradicional; perturbando toda lectura sobre la inestabilidad de un texto que la hace temblar tras la sospecha de lo que sus expectativas no preveían. Esta escritura, *"esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica de un túnel; destruye para construir" [21]*, según lo expresado por el mismo Cortázar. Túneles que socavan la quietud del texto que es madriguera en cuyo fondo se mueven y se apaciguan, van y vienen, las criaturas de un bestiario que no llega a atraparlas, a clasificarlas ni, menos aún, a amarrarlas mientras roen y corroen los senderos conocidos del lector, abriendo agujeros en la superficie por donde se desliza y cae para construir otra lectura, para buscar otra escritura, otro lenguaje, con que decir lo que late sin forma ni letra, allá abajo, en lo no dicho, al otro lado del espejo donde ya no se refleja el mundo sino su reverso desconocido y desconcertante, donde el sentido confunde como la mancupia y encuentra siempre otra salida, otro tiempo, otro modo, otro posible.

Notas:

- [1] Blanchot, Maurice. "La escritura del desastre". Venezuela: Monte Ávila Editores. 1990. P. 14.

- [2] Cortázar, Julio. *Casa tomada*, en: "Bestiario". Madrid: Santillana. 2001. P. 15.
- [3] Íd. P. 20.
- [4] Tomo aquí la noción de *paradoja* en sentido deleuziano, como aquello que "no soporta la separación ni la distinción (...) La paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. (...) Es la identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y del pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto". Deleuze, Gilles. "Lógica del sentido". Barcelona: Paidós. 1989. P. 25-26.
- [5] Cortázar, Julio. *Ómnibus*, en: Ob. Cit. P. 55-56
- [6] Íd. P. 69.
- [7] Cortázar, Julio. *Las puertas del cielo*, en: Ob. Cit. P. 125.
- [8] Íd. P. 135.
- [9] Rosset, Climent. "Lo real y su doble". Madrid: Tus Quets. P. 87
- [10] Cortázar, Julio. *Las puertas del cielo*, en: Ob. Cit. P. 131-132
- [11] Íd. P. 138
- [12] Íd. P. 129 - 139
- [13] Rosset, Climent. "Lo real y su doble". Ob. Cit. P. 85.
- [14] Cortázar, Julio. *Lejana*, en: Ob. Cit. P.40.
- [15] Íd. P. 42
- [16] Íd. P.50-51
- [17] Nos referimos previamente y en lo que sigue al sentido de pliegue o doblez propuesto por Derrida, quien efectúa otra vuelta de tuerca a la noción deleuziana de 'paradoja', extendiendo su alcance aún más y entendiéndose como tal el "*pliegue de una doblez según la cual es, fuera de sí, en sí, a la vez su propio exterior y su propio interior; entre el exterior y el interior, haciendo entrar el exterior en el interior y volviendo al antro o al otro en su superficie*" (Derrida, Jaques. *La doble sesión*, en. "La diseminación". Madrid: Fundamentos. 1975. P. 343). Siendo, entonces, lo que disloca toda oposición plegando los términos de cualquier dicotomía sobre sí mismos e injertando uno en otro, el pliegue o doblez es oscilación entre la doble llamada de la afirmación y la negación, el uno y el otro, etc.
- [18] Freud, Sigmund. *Lo ominoso*, en: "Obras completas". Bs. As.: Ed. Amorrortu. 1979. P. 244.
- [19] Cortázar, Julio. *Carta a una señorita en París*, en: Ob. Cit. P. 24-25
- [20] Íd. P. 34-35.

[21] Cortázar, Julio. *Teoría del túnel*, en: *Obra crítica I*. Madrid: Alfaguara. 1994. P. 66.

Bibliografía:

Blanchot, Maurice. "La escritura del desastre". Venezuela: Mte. Ávila Editores. 1990

Cortázar, Julio. "Bestiario". Madrid: Santillana. 2001

Cortázar, Julio. *Teoría del túnel*, en: *Obra crítica I*. Madrid: Alfaguara. 1994

Deleuze, Gilles. "Lógica del sentido". Barcelona: Paidós. 1989.

Deleuze, Gilles. "Mil mesetas". Barcelona: Pre-Textos. 1988.

Derrida, Jaques. *La doble sesión*, en. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. 1975

Freud, Sigmund. *Lo ominoso*, en: "Obras completas". Bs. As.: Ed. Amorrortu. 1979

Rosset, Climent. "Lo real y su doble". Madrid: Tus Quets

© *Anahí Cano Lawrynowicz 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

