

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría
de JULIO
CORTÁZAR



En homenaje a los 70 años de la aparición de su libro *Bestiario*

San Carlos
Cojedes
Venezuela
2022

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de Julio Cortázar

En homenaje a los 70 años de la aparición de su libro *Bestiario*

Coordinación editorial

Duglas Moreno

San Carlos-Cojedes-Venezuela

2022

Maquetación digital

Rhonal Suárez

Imagen y diseño de portada

Rhonal Suárez

Revisión y corrección de textos

Malena Andrade Molinares

**DEPÓSITO LEGAL DIGITAL:
CO2021000006**

**ISBN DIGITAL
978-980-18-2486-2**

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de Julio Cortázar
es avalado por:

Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes



**Comité Académico del Instituto de Investigaciones Literarias
de la Universidad Central de Venezuela**



**Dirección de Investigación y Producción Intelectual de la Facultad
de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo.
Valencia-Venezuela**



**Consejo Editorial de la Universidad Iberoamericana León
León - Guanajuato - México**



Índice

- 2 - Introducción a la narrativa bestiaría de Julio Cortázar

Duglas Moreno

- 16 - De cómo Alina Reyes se cruzó con su sombra (Una lectura de “Lejana”, de Julio Cortázar)

Gregory Zambrano

- 36 - Escribir la pesadilla. Aproximaciones curatoriales al cuento Casa tomada de Julio Cortázar

Jhon Felipe Benavides

- 57 - “Circe”: una hechicera encantada

Malena Andrade Molinares

- 69 - “Ómnibus” de Julio Cortázar. Anotaciones para una interpretación: la culpabilidad del inocente

Juan Molina Molina

- 75 - La carta escrita (entre tréboles y adoquines) para una señorita en París que jamás fue enviada

Delsy Mora

- 86 - La bestia que nos habita

Carlos Sandoval

- 96 - Las puertas del cielo: ese sentimiento de lo fantástico

María Consuelo Suárez de Bianchi

- 107 - Cefalea: La ausencia de Leonor y después las mancuernas rasgando ventanas y dinteles de la casa

Duglas Moreno

- 131 - Acerca de los autores de las apreciaciones críticas y de los creadores de sus imágenes

Introducción a la narrativa bestiaría de Julio Cortázar

Dr. Douglas Moreno



Imagen: Jhon Felipe Benavides. Cortázar siempre al acecho.

Julio Florencio Cortázar

Nace en Bruselas (Bélgica) el 26 de agosto de 1914. Su nacimiento en esa nación europea fue un hecho fortuito, pues su padre cumplía funciones diplomáticas en Bélgica. Para 1918 su familia se encuentra instalada en Banfield, Argentina. En 1932 se gradúa de maestro de escuela. Tres años después alcanza el título de Profesor en Letras. Hacia 1944 ejercía la docencia en la Universidad de Cuyo, Provincia de Mendoza-Argentina. Vive en su país por más de tres décadas, hasta que a finales de 1951 sale de Argentina¹ para radicarse definitivamente en París-Francia; donde muere el 12 de febrero de 1984.

Un Cortázar diverso

Dentro el necesario capítulo que recogería la completa y verdadera historia del cuento latinoamericano (esta valoración se extiende, sin lugar a dudas, a otros espacios geográficos) el nombre de Julio Cortázar sobresale como fuente luminaria autónoma

y a su vez transgresora de los desgastados moldes relatoriales imperantes a mediados del siglo XX. Ante esa literatura hecha con torzales compactos y supuestamente inquebrantables, llega una voz literaria que sostenía su mixtura ficcional en el collage, en ciertas líneas fragmentadas y variables, en una narración digresiva, interminencial, revulsiva, vacilante y mordaz a la vez. Se apoya en una escritura, cuya creación pasa por un proceso constante de desdoblamientos. En la apariencia de un orden sólido, se oculta la fragmentariedad, los pliegues y los intersticios. La fractalidad cortazariana del orden no deja de ser ilusoria, pues en lo mínimo renace y se recompone la circularidad integral de sus relatos. Tal como lo plantea el mismo Cortázar en *Cristal con una rosa dentro*², la aparición de varios fenómenos heterogéneos -idea de fragmentariedad- como el ruido de una puerta precediendo la risa de una mujer, el recuerdo de una calle y una rosa en un vaso, crea una aprehensión de lo homogéneo y deja entrever para el escritor otra realidad que viene a ser estrictamente lo narrado.

Este método lo aplicó Cortázar en la mayoría de sus cuentos y logra su apogeo en sus novelas: *Rayuela* y *62/ Modelo para Armar*. Lo podemos notar abiertamente en el relato *Historias que me cuento* (*Queremos tanto a Glenda*), dado que el motivo, casi siempre incitante, para un relato puede ser una calle vacía, un auto que avanza desde muy lejos, la cara de alguien al enterarse de que lo han ascendido o simplemente una palabra o sonidos que se repiten y logran construir las primeras imágenes de la historia.

Tener la capacidad de unir y recomponer una nueva significación con los detalles de esa puerta al abrirse, el horizonte de unas casas en silencio, la palabra repitiéndose, la imagen de la copa sosteniendo -en el vacío- una rosa; es lo que hizo grande a Cortázar. Sus cuentos podrían surgir al observar a un hombre relativamente feliz, envuelto en las pequeñeces de una gran ciudad, y que está leyendo el periódico mientras toma un café y de pronto, sin razón alguna, sin poder respirar hondo como acostumbraba, deja de ser él³.

Esa voz narrativa de Cortázar definitivamente, produjo estremecimientos en los estamentos literarios de ese momento. Perteneció al denominado *boom latinoamericano*. En un poco más de 30 años (1951-1984) Cortázar escribe cuentos, novelas, ensayos, poesía, dramas, crónicas, discursos, almanaques, reflexiones teóricas, entre otras expresiones de géneros literarios. Fueron 33 años haciendo milagros ficcionales con la escritura.

Se inició formalmente en la literatura en 1938 publicando un libro de sonetos: *Presencia*, con el pseudónimo de Julio Denis⁴. Hasta el presente se tiene que también en 1942, apareció en un periódico de Chivilcoy, Argentina, un relato breve titulado: *Llama el teléfono, Delia*⁵. En 1944 se difunde en la revista *Correo Literario* (Argentina) su cuento *Bruja*. Dos años después, Jorge Luis Borges, quien dirigía *Los Anales de Buenos Aires*, le publica *Casa tomada*. Este último relato es seleccionado por Cortázar para abrir su primer libro completo de cuentos: *Bestiario*.

En el intermedio de Bruja y Bestiario se encuentra su poema dramático *Los reyes*, más tarde en esa línea teatral, surgen: *Dos juegos de palabras*, *Nada a Pehuajó* y *Adiós, Robinson*. Siguen a Bestiario, *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982), entre otros.

Los Premios (1960), marca el inicio de su producción novelística. Su gran novela *Rayuela*, aparece en 1963. Con esta obra se consagra como uno de los grandes escritores del boom latinoamericano. En 1968 llega otra novela: *62/ Modelo para Armar*. A inicios de la década del 70, circula *Libro de Manuel* (1973). Luego de su muerte (1984) se han publicado las novelas *Divertimento* (1986); pero escrita hacia 1949. También en 1986 sale a la luz *El examen*, obra que Cortázar había terminado en 1950. Por último señalamos que en 1995 se publica *Diario de Andrés Fava* (data de 1950), que se ha catalogado como un aparte o continuidad de *El examen*.

La narrativa bestiaría de Julio Cortázar



Imagen: Rhonal Suárez. Mascarada de gato.

La relación hombre y animales siniestros o imaginarios ha sido estudiada por diferentes autores en el ámbito literario universal. Para hacerse una idea más o menos precisa sobre este rasgo temático, se debería partir de *Historia animalium* de Aristóteles. Consultar la obra *Etimología*, escrita por Isidoro de Sevilla entre los años 612 y 621 de la época medieval. Pasar por el Bestiario de Pierre de Beauvais (ya hacia 1217 se conocía). Revisar *El libro de las bestias* de Ramón Llull (1288) y *El libro de las maravillas del mundo* de Sir John Mandeville, escrito por los años 1365 y 1371. Hojear el *Bestiario de amor* de Richard de Fournival (París, 1860), así como *Histoires naturelles* y *Colette los Dialogues de bêtes* de Jules Renard (1896). Por sugerencia de López Parada

(1993)⁶, también es necesario repasar *Le bestiaire ou cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire (1920) y el *Bestiario espiritual* de Paul Claudel (1949). Igualmente, en el ámbito de la literatura latinoamericana, es bien conocida la obra: *El libro de los seres imaginarios* que Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero⁷, publicaron a mediados del siglo XX.

Si el animal no existe, el hombre -para favorecer su aparición- es capaz hasta de soñarlo e imaginarlo. Nada más revisando las crónicas al inicio del contacto con tierras americanas topamos con la presencia de lo teriofánico, es decir, de lo extraño en forma de animal. André Thevet en su obra *Les singularités de la France Antarctique autrement nommée Amérique* (1557), reseña una figura gigantesca, llamada *Hay o Perezza*, con rostro y llanto de niño; pero de filosas pezuñas. O bien el engendro panteriomórfico descrito por Fray Antonio Daza (citado en Lozano, 2011)⁸ que tenía *orejas de jumenco, rostro de hombre, y el pie izquierdo, más el derecho de caballo*.

Más cercano a nuestros días, Franz Kafka soñó un animal de cabeza oval, con dientes feroces, que tenía la pretensión de amaestrar al hombre con el movimiento de su cola interminable. Igualmente de Kafka, es aquel híbrido, mitad gatito, mitad cordero, que en la literatura se conoce como: *Una cruza*.

S.C. Lewis (Irlanda del Norte, 1898) describe un perro cantor, brillante, de extensa cola peluda, pezuñas de camello, vientre blanco, cuello de caballo; toda una forma negra ornitorrúcea. También Edgar Allan Poe (*Aventuras de Arthur Gordon Pym*, 1838), encontró, en aguas antárticas, un animal de una extraña apariencia: largo, cuerpo de pelo sedoso y blanco, cabeza de gato, orejas de perro, pezuñas y dientes brillantes como la escarlata y de cola afilada.

La imaginación teriomorfia ha colmado la documentaria de la literatura universal de diversas representaciones. De allí que los lectores se han encontrado con páginas desbordadas de dragones, anfisbenas, centauros, silfos, hipogrifos, mandrágoras, mantícoras, nagas, ninfas, sirenas, unicornios, uroboros, mancuspias, entre otras. Es por eso que la escritura literaria ha tenido en lo teriomórfico, una de sus caras más notorias y temibles a la vez. Es decir, la apariencia de una máscara tenebrosa, reconfigurada por la manifestación de la bestiaridad. De tal modo que la narrativa bestiaría de Cortázar se apoya en alguna presencia sutil de un animal de carácter misterico en los escenarios ficcionales del continuum literario universal.

Al mismo Cortázar le debemos esta confesión (González Bermejo, 1978, citado por Rosenblat, 1990, p.13)⁹ “Si se hiciera una estadística de mis libros, el porcentaje de animales es enorme”. Básicamente lo que queremos plantear con esta denominación es que lo fantástico-bestial en este libro de Cortázar reconfigura y determina una de sus perspectivas narrativas de mayor presencia en sus textos literarios posteriores a *Bestiario*.

La presencia de una mujer: una constante en la narrativa bestiaría cortazariana



Imagen. Richard la Rosa.

En cada uno de los ocho relatos de *Bestiario* sobresale el nombre de una mujer. En algunos relatos tienen un rol protagónico bien marcado, en otros, se encuentran como solapadas a otras figuras centrales de la narración. En *Lejana*, el nombre de Alina Reyes, trasciende lo onírico y queda como un enigma fragmentado en un puente de Budapest. Delia Mañara, cuyos novios morían misteriosamente, es una representación de la *femme fatale* en el cuento *Circe*. Otra mujer fundamental en el marco bestiarío de lo narrado viene a ser Clara de *Ómnibus*; esa que es mirada entre claveles negros y manos blancas. Isabel, la joven de las vainillas con crema, el fornicario y el mamboretá, simboliza el juego y la adolescencia en el texto *Bestiario*. Celina en *Las puertas del cielo*, se revela como la verdadera amiga inolvidable. Ella no es más que ese monstruo-mujer que ha estado siempre sin estar, aunque aflorando continuamente su presencia-ausencia por las sendas de la milonga y después perdida en las puertas del cielo; pero con un peso enorme en el desarrollo del cuento.

Con un perfil secundario destacan personajes como Irene, la tejedora de ojos cansados en *Casa tomada*; Andrée, en *Carta a una señorita en París*, en su orden-laberinto casi perfecto y Leonor con sus mancuernas acechantes en *Cefalea*.

Estos personajes femeninos interactúan en un contexto cotidiano. Alina escribe un diario, Irene teje mañanitas de lana verde, Delia toca piano y hace bombones, Clara trabaja en una casa de familia, charla y toma té con sus amigas, Andrée, referente lejano

(la carta que recibirá en París, la escriben en Suipacha, al norte de Buenos Aires-Argentina) se mueve en un orden intachablemente dibujado, Isabel va de vacaciones a una estancia en el campo y juega por los bosques de sauces o por las costas de los arroyos; Celina, antes de morir, era una mujer-monstruo que disfrutaba su pequeña felicidad familiar y Leonor cría y cuida mancuspias en un tambo de la Pampa argentina.

Esta cotidianidad, en ciertas ocasiones, se ve alterada por un hecho fantástico-bestial: una mujer que es otra a la vez, una ruidosa casa que avanza lentamente desalojando a sus inquilinos, unos novios que son perseguidos por el halo de la muerte, ciertos pasajeros fustigados por miradas enigmáticas, unos conejos que salen de las entrañas de un hombre, un tigre que vaga por una biblioteca, la imagen de una mujer que recién ha muerto, bordeando el bullicio y el canto de noches festivas y unas mancuspias que andan en círculo por los alrededores de una casa.

Lo bestiarío en la palabra crítica



Imagen: Sofía Albarrán Rodríguez.

Este libro se abre con la apreciación crítica de Gregory Zambrano acerca de *Lejana*. La idea inicial desarrollada por el autor, apunta a que en este cuento, publicado por primera vez en 1948 por la revista *Cabalgata*, ya se asoma parte del simbolismo fantástico que caracteriza la cuentística cortazariana. El tema central de *Lejana* es la alte-

ridad, el doble o la transposición de identidades expuesto por Cortázar bajo una visión anagramática de la escritura. Bordean esta temática, lo erótico como línea narrativa donde se manifiesta el deseo reprimido como goce y dolor. Igualmente, se analiza la figura del puente como símbolo de unión y desunión de las *Alinas* del relato.

Jhon Felipe Benavides nos lleva, en la segunda apreciación, por el cuerpo doméstico de la escritura policrítica de *Casa tomada* que deja avanzar sus laberintos sombríos y como una circularidad envolvente, *increscendo*, va desplazando a los hermanos, al lector y hasta los vestigios de la propia caracterización de la ciudad (Buenos Aires, en primera instancia, luego podría ser cualquier ciudad latinoamericana). La premisa fundamental de Benavides nos revela una casa en continuo desplazamiento, sin ventanas, sin un afuera visible, con puertas para el tránsito y la espera. Mientras sus ocupantes avanzan en su huida, ésta se transforma en encierro fatídico. La casa clausura la dimensión de lo humano -desplazamiento de los hermanos- para quedarse como un armario insaciable en el universo de lo otro; configurando un signo voraz en la avasallante hostilidad de aquel volcarse de sillas y susurros de conversaciones malignas que se oyen a las espaldas de unos hermanos que desaparecen con la entrada de la noche.

La tercera lectura apreciativa la realiza Malena Andrade Molinares sobre *Circe*. Se muestra a una Delia Mañara, la “*Circe*” latinoamericana, como una mujer común, pero con poderes extraordinarios sobre los animales. Andrade plantea que Delia conforma fielmente el arquetipo de la mujer animal: mujer araña, mujer gato, mujer ciempiés, mujer cucaracha. Se analiza el hechizo amoroso que logra Delia sobre sus novios, como su arma esencial en la construcción de ese pasadizo amor-muerte. La conclusión de este trabajo es que Cortázar resemantiza el mito homérico y lo hace revivir en una joven latinoamericana de la gran Buenos Aires de la tercera década del siglo XX.

La cuarta apreciación crítica es sobre *Ómnibus* y la autoría corresponde a Juan Molina Molina. La mirada hostil e incesante del otro que llega hasta generar en el que es mirado, un sentimiento de culpa, representa uno de los aspectos analizados de este relato que demarca en la narrativa de Cortázar una tendencia hacia la temática de lo urbano (movimiento y cohabitabilidad en espacios del quehacer cotidiano de la gente) y el viaje del hombre contemporáneo. Molina Molina propone tres perspectivas para que los lectores caractericen a Clara, la joven del relato. En primer término -desde la visión teórica de Ralph Waldo Emerson- se le debe imaginar como un referente matriz del *círculo* que señalan las miradas de los pasajeros. El segundo enfoque nos lleva a abordarla como una figura elíptica del espacio ambiguo y cerrado del ómnibus donde las miradas y las flores pierden su configuración semántica real. La tercera perspectiva tiene que ver con el sentido de la fuga. Clara es un espiral que no se cierra, sino que se expande, ya sabemos que se va caminando con su joven amigo por la plazoleta; pero separados, cada uno yéndose por un césped colmado de flores, como si se dejaran guiar por el espiral cercano de un río.

Delsy Mora analiza *Carta a una señorita en París* y su primera aserción se instala en el imaginario del lector. Se requiere una mentalidad abierta, donde tenga cabida la gran imaginación y que se entienda y acepte que nadie puede estar huyendo porque en una fresca mañana fue capaz de sacar conejos de sus entrañas. Si el lector no logra superar esa posible realidad fantástica, corre el riesgo de sucumbir, tal como le sucede al traductor, personaje principal del relato, quien ante su terrible maldición decide suicidarse. Mora sostiene que Cortázar con esta pieza literaria abre una de sus vertientes narrativas de mayor creación y prestigio, nos referimos, lógicamente, al género epistolar.

Lo primero que destaca en la apreciación de Carlos Sandoval sobre el relato *Bestiario*, es que estamos ante una expresión narrativa de trasfondo notablemente real y no fantástica; pero con líneas que se entrecruzan con lo sobrenatural, haciendo aparecer la noción de laberinto en lo narrado. Allí se concibe la casa (Estancia de los Funes) como un horno laberíntico de un marcado influjo bestial. En esta, no solo se extravía la esencia del hombre, sino que sus cuartos, pasillos y jardines se erigen como trazados idóneos para propiciar y hacer realidad lo incestual. El Nene (bestia humana o animalejo) acosa a su hermana Rema y la niña Isabel encarna la acción liberadora por mediación de lo animal, pues el tigre deja de ser un delirio de algunos personajes y se transforma en un símbolo de muerte.

En la penúltima apreciación, María Consuelo Suárez de Bianchi se apoya en la teoría de lo fantástico del propio Cortázar para entregarnos un punto de vista bien particular sobre *Las puertas del cielo*. No hay nada más eficaz que aprender y enseñar con el ejemplo. La enseñanza vendría a ser las reflexiones o apuntes de Cortázar alusivos a las creaciones fantásticas y el aprendizaje es lo que nos deja el relato: la amistad firme del doctor Marcelo Hardoy hacia Mauro y Celina, la felicidad dura y caliente de Celina junto a Mauro y cómo la muerte de alguien implica la suspensión de un orden que se creía inalterable. La muerte de Celina encaja dentro de lo normal en la vida de una mujer; pero su aparición entre los monstruos de la milonga, representa lo que Cortázar denomina el sentimiento de lo fantástico. Bianchi cierra su trabajo, mostrándonos la temática de lo musical, no como un recurso llevado por azar al texto, sino como una atmósfera fundamental de la narrativa de *Bestiario* y de la obra cuentística posterior de Cortázar.

La octava y última apreciación es responsabilidad de quien suscribe esta introducción. En este relato reconfigurado en un andamiaje científico-literario se expone magistralmente el imaginario fantástico-bestial que le ha dado a la narrativa de Cortázar una de sus tendencias ficcionales más proliferas. El objetivo principal de la apreciación, busca caracterizar una simbólica siniestra del afuera damntopofánico, identificada en esa casa dentro del tambo que se pierde en la inmensidad de la imaginación teriomorfa.

Imágenes de lo bestiarío

“Imágenes de portada e introducción”

La imagen de la portada del libro pertenece a Rhonal Suárez. Sintetiza en su trabajo artístico (*Mascarada de Gato*), al menos cinco (5) elementos fundamentales en la vida y obra de Cortázar: la música, lo urbano, los trenes, su relación con los gatos y la predilección por lo verde. Iniciemos con los trenes. Recordamos aquel tren de Palermo que dejaba caer papelitos desde una ventanilla para tres las chicas de relato *Final del juego*. También viene a nuestra memoria el ludismo de un hombre (*Manuscrito hallado en un bolsillo*) que buscaba, utilizando una regla estúpida y tiránica, que su mirada se cruzara con la de una mujer en el reflejo de la ventanilla de cualquier tren. Pero también están los trenes de París donde viajaba constantemente Cortázar. Luego descubrimos lo bestiánico, una cara de gato (*Cuello de gatito negro*) fusionada, saliendo o metida, en un saxofón (cómo no pensar en la música, en el jazz y en el Jhonny Carter de El Perseguidor). Y por qué no pensar también en *What a wonderful world* de Louis Armstrong para hacernos decir: qué mundo tan maravilloso es la literatura. Cortázar mira la ciudad (Buenos Aires, París) que se devela bajo un verde total. El cuento Ómnibus tiene un largo asiento verde. En la casa de Delia Mañara hay un asiento verde exclusivo para sus novios. Las mañanitas que teje Irene son verdes. El mamboretá atrapado por Isabel es de un verde tan verde que tiende a ser horrible. Osiris en Orientación de los gatos, tenía en sus ojos un rayo verde.

La introducción la abrimos con una pieza pictórica de Jhon Felipe Benavides. Allí muestra a un Cortázar siempre al acecho, avizor, analítico, como un ojo sobre la noche de lo bestiarío; en búsqueda de la palabra que contenga y fije en la escritura sus ideas literarias. Nos mira, seguramente, desde otro tiempo, desde otro orden y parece decirnos calladamente: *no tengan miedo, yo también soy Cortázar*.

A la jovencita Sofía Albarrán Rodríguez, le encargamos un ejercicio pictórico de una foto tomada a Cortázar por Carol Dunlop, mirando a Flanelle. Nos ha entregado una imagen que tiene quizás el trasfondo de Osiris, el gato que Cortázar hace ver más allá de una ventana en el relato *Orientación de los gatos*. O quizás sea Teodoro (*La vuelta al día en ochenta mundos*), ese gato que a veces le arañaba las piernas o le zigzagaba entre las manos con su melaje taciturno para advertirle de alguna situación en el entorno. Pero también refleja esa pasión cortazariana por la instrucción. Esta estampa cortazariana de Sofía, podríamos llamarla: *Instrucciones fotográficas para Flanelle en la ventana*.

“Lejana”

Sara Serna Loaiza, permite observar (primera imagen sobre el relato *Lejana*) la figura de Alina Reyes al lado de esa otra que se prende a ella como su inseparable *alter ego*. Las manos y los ojos proyectan una simbólica que denota, por una parte, miradas llenas de tristezas y por la otra, manos aferradas a los hombros de Alina, para que la defiendan y apoyen. La dulce mano de Alina cumple la función de sostener y proteger a la lejana. En la segunda imagen aparece simultáneamente el encuentro y la separación de Alina y la lejana en el puente, las dos yéndose.

“Casa tomada”

En las ilustraciones de *Guido Chaves* asoman unos laberintos negros que dejan ver lo espacioso, profundo y tenebroso de *Casa tomada* (primera imagen). Atmosfera vaga, techumbre que se cierra, paredes que se acercan trayendo sonidos imprecisos y sordos. La figura de un hombre intentando retroceder ante la proximidad de lo extraño. En la segunda ilustración, los hermanos abandonan precariamente la casa, desterrados de su propio hogar. Irene a punto de desfallecer y su hermano sujetándola. Descubrimos una larga mano azul y fantasmal casi cogiendo la llave de la casa que ha quedado tirada en la alcantarilla. Interpretamos que esa otredad traslúcida tomará posesión de todo.

“Circe”

En la primera imagen de *Yanasasha Pacheco Luzardo* para *Circe*, destacan en trazos rápidos, unas manos entretejiéndose en una tela de araña desordenada, que contra la gravedad, sostienen bombones. Son las manos de Delia en “Circe” que parecen jugar como en una especie de fondo transparente que se va generando en un recóndito tejido, dando la apariencia de un hechizo o un juego misterioso e indescifrable. La segunda ilustración deja entrever el final de este relato de Cortázar. Bombones rellenos de algo repugnante. Aparece una mariposa en revoloteo simbólico sobre bombones de color naranja. Muerte y renacer. Sobresalen licores, patas de insectos, cucarachas y el desbordamiento (bombón destrozado como sus novios) de la maldad de Delia, enmarañada en una perversa dulzura.

“Ómnibus”

Amílcar Alejo proyecta, en la primera obra para *Ómnibus*, un ambiente signado por amenazas; éstas vienen de las miradas. Desde el fondo un rostro misterioso vigila, las mujeres del lado derecho buscan insistentemente el semblante de Clara. El conductor la observa de soslayo, aunque no quiere perderla de vista y la mujer de los claveles en la espalda es quien más la aterroriza con su fijación. Clara solo se siente protegida por el joven que la acompaña y deja escapar una mirada desesperada que da hacia la calle.

El techo del ómnibus también parece venirse hacia abajo como un signo premonitorio de la muerte que se quiere mostrar. Estamos cerca del cementerio de Chacaritas. En la otra ilustración, Clara y su amigo caminan por la plaza junto a unos canteros con flores. Han escapado de las manos flacas y blancas del guarda; pero no de la tradición. Ahora, llevan sus ramos de pensamientos, ya son imágenes propias de los cementerios.

“Carta a una señorita en París”

En el trabajo ilustrativo para *Carta a una señorita en París*, el pintor *Richard la Rosa*, nos deja observar a un hombre (primera imagen), con lápiz y papel en mano, pensativo con su escritura ante su deidad bestiaría: el conejo. En el fondo el destino de su mensaje: los parajes de la Torre Eiffel. En la segunda imagen una mujer, como si fuera de la misma cofradía bestiaría, lee una carta ante la postura atenta de un conejo y un misterioso rostro (frente blanca, ojo derecho azul, ojo izquierdo vinotinto) con ropajes de muerte a sus espaldas. La pintura hace posible -como si fuera una continuidad de las cartas (rememorando aquella de los parques)- saber de la entrega y de su lectura por la señorita Andrée. Ambas imágenes destacan bajo una atmósfera difusa.

“Bestiario”

Son diversos los escenarios naturales en la estancia de los Funes donde la niña Isabel es enviada a sus vacaciones de verano. Con sus amigos juega en el jardín de tréboles, en el bosque de sauces, en el parque de las hamacas o en la costa del arroyo. Precisamente, la imagen inaugural de David Arneaud para el relato *Bestiario*, deja ver una suave corriente de agua, piedras cayendo al cauce del arroyo y cercanas ramas de sauces. Toda una simbología natural de lo que huye y es lejano al hombre. El agua corre hacia el infinito, escapa; la piedra rueda por la corriente como un fragmento o representación múltiple de una otrora unidad pétreo. Las hojas de los sauces indican que hay un bosque y representan la vida, la alegría, pero también son parte de esos espacios propios de lo terrorífico y lo devorador. Aquí imaginamos una boscaza o morada iniciática del tigre. En la segunda imagen destaca lo insectívoro, es decir, las hormigas negras encarceladas en el formicario. Se ven topando sus antenas y patas, arrancando en desbandes con vehemencia, buscando una grieta para salir de esa prisión viciada.

“Las puertas del cielo”

La muestra pictórica de Lauren Bianchi enviada para *Las puertas del cielo* nos lleva ante uno de esos monstruos del relato que bajan de regiones vagas (imagen de apertura de la apreciación). Labios gruesos y rojos, brillando en una noche de color, un ojo semicerrado para entrarle a la milonga y el otro de negra profundidad, como símbolo de la muerte. En la segunda, el colorido rostro de una Celina en un vuelo de mariposa triste vagando por cualquier calle. No sabemos si viene o va hacia la muerte. Solo miramos su cuello, el torso, la fina cintura, aplanados en una fangalina de talco mojado.

Lorena Acosta ofrece una primera imagen con las dos figuras más representativas del relato *Cefalea*: las mancuspías y una mujer (Leonor), es decir, lo animal y lo humano. La fuerza bestiánica se ve reflejada en esa mancuspía que se posa sobre la cabeza de Leonor y allí afina sus garras y ahonda su animalidad. Desde la raíz de su cabellera, se arrastra por la frente, en modo serpentina, algo semejante a marcas alargadas de sangre que transmiten el dolor causado por las pezuñas en el cráneo. Igualmente observamos a una Leonor de ojos abiertos, pero de mirada fija y desquiciada. La otra mancuspía, parece amamantarse de su protectora; aunque lo relevante es precisar la forma como clava sus uñas en esa mano cadavérica (señal enunciativa de la muerte) de Leonor. Entre los zarpazos del animal y la mano de Leonor, con dedos esqueléticos, se devela una disputa por la primacía del poder entre hombre y bestia. En la segunda imagen, una mancuspía grita a los oídos de Leonor su malignidad, mientras que otra trepa por uno de sus brazos. Demostrando así, la presencia u hostigamiento (la finalidad es el dominio) de lo bestial sobre lo humano.

De cómo se gestó la idea de este libro

El origen, como el final, de toda aventura sobre el hacer y la edición de un libro, puede generarlo cualquier hecho fortuito. En el confinamiento decretado en Venezuela (marzo, 2020) por la pandemia del Coronavirus, se encuentran las primeras líneas trazadas sobre *Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de Julio Cortázar*. Bajo ese asedio generado por el encierro, decidí hacer unas palabras sobre *Las puertas del cielo*, cuento de Cortázar que leía, una que otra vez, desde 1987, cuando hacía mis estudios de Letras en la Universidad de Los Andes-Mérida-Venezuela.

La sugerencia de leer ese relato, vino del profesor Stalin Gamarra, Catedrático de Lingüística en la Universidad de Los Andes. Desde esa vez, buscaba siempre una excusa para sostener encuentros con ese personaje cortazariano dimórfico: mujer-monstruo, que es Celina. Sé que es un ser ficcional; pero sus manos, sus sueños, su canto, su voz, esa mirada nostálgica al pasar de una calle a otra, aquel ajustado vestido azul, esa forma de bailar, tan pegadita, tan entregada, eran como las de un verdadero ser humano.

Cuando terminé esta primera apreciación, inicié y concluí otra sobre *Casa tomada*. Luego pensé que era necesario invitar a otros “amigos” para ampliar el alcance del trabajo crítico e intentar hacer un libro de apreciaciones sobre Bestiario. Además, se cursó invitación para que pintores amigos hicieran dos imágenes para cada apreciación. Se hicieron los contactos y se concretó el equipo de trabajo.

Se impartieron unas directrices muy sencillas. Cada autor de las apreciaciones tendría libertad para desarrollar cualquier temática avistada en el relato asignado. La extensión oscilaba entre 8 y 20 páginas. Los que harían las ilustraciones se les pidió

que leyeran el relato asignado y enviaran su propuesta pictórica, vía email. Cerramos el equipo en agosto de 2020 y comenzamos a trabajar. Teníamos como fecha de entrega: el 28 de febrero de 2021. No faltaron los consabidos contratiempos. El retraso en la entrega y el retiro de algunos amigos por imprevistos que les impedían cumplir el compromiso acordado. Pero la mayoría, ante la adversidad, solo pensamos que debíamos finalizar la tarea que nos habíamos propuesto. Hubo momentos de mucha tensión; pero en junio teníamos el 80% del material revisado. Hasta que a finales noviembre de 2021 logramos cerrar la recepción de textos y comenzó la maquetación digital.

Hoy 12 de febrero de 2022 -compilador-editor, pintores y críticos, asumiendo las fallas y aciertos de lo escrito y lo pintado- nos complace presentarles estas apreciaciones, que más que una disquisición soportada en postulados teóricos de la literatura actual, se basan en el placer de la lectura cortazariana, en la experiencia creativa y en el empeño de manifestar nuestra admiración escrita o pictórica por los relatos que Cortázar nos legó en Bestiario. Sabemos que este libro no lo está esperando nadie, por eso será uno más de los que, seguros estamos, se escribirán para rendirle homenaje literario a Julio Cortázar por los 70 años de la aparición de su Bestiario.

Febrero de 2022, San Carlos, Cojedes, Venezuela.

Notas

¹ Comenta Luis Harss (1966) que Cortázar (tenía 18 años) y un grupo de amigos, intentaron en 1932, irse a Europa en un barco de carga, pero fracasaron.

² Julio Cortázar (1969). *Último Round*. México: Siglo XXI).

³ Julio Cortázar. (1997). *Del cuento breve y sus alrededores*. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. (Comp.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 397-407). Caracas: Monte Ávila.

⁴ El debut oficialmente de Cortázar en la literatura, según Luis Harss, se da en 1949 con el poema dramático: *Los reyes*.

⁵ Los cuentos de *La otra orilla*, fueron escritos entre 1937 y 1945, pero publicados en 1995. Tomamos este dato del ensayo “*La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar*” de Agustina Ledesma (Universidad Nacional de La Plata. Presentado en el II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, Rosario-Argentina, 2009).

⁶ Esperanza López Parada (1993). *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.

⁷ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. (1982). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, España: Editorial Bruguera.

⁸ Pedro Lozano. (2011). *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualamba (1733)*. Edizione di Gianna Carla Marras. Cagliari: Universidad di Cagliari. [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve> [Consulta: 2021, abril 10]

⁹ María Luisa Rosenblat (1990). *Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

De cómo Alina Reyes se cruzó con su sombra (Una lectura de “Lejana”, de Julio Cortázar)

Dr. Gregory Zambrano
gregory.zambrano@gmail.com



Imagen: Sara Serna Loaiza.

Lejana y sus huellas

Bestiario es el primer libro orgánico de la narrativa cortazariana. Contiene ocho cuentos¹ y se publicó en 1951. Pasó casi desapercibido para los lectores comunes y más aún para la crítica. En esto incidió, por un lado, la poca difusión que tenían los narradores del patio en los medios argentinos, acostumbrados a la divulgación de autores europeos en ediciones directas o traducidas. El mismo Cortázar lo comentaba en una entrevista con Hugo Guerrero Marthineitz:

cuando yo era joven, los editores argentinos hacían su dinero con traducciones de obras del extranjero y, a veces, por una especie de caridad, por una razón de amistad y de prestigio, editaban a autores nacionales con reducidas tiradas. Y eso que usted llama promoción no existía. Yo le podría mostrar

los anuncios de mi editor cuando me marché del país, el mismo mes en que salió mi libro *Bestiario*. Entonces el anuncio consistía en publicar con grandes letras las últimas novedades de Françoise Mauriac, Graham Greene y Lin Yutang, los autores que estaban de moda por esa época; al final, con una letra muy pequeña decía “Novedades nacionales. Julio Cortázar, *Bestiario*; y con la misma letra pequeñita “Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*”. El resultado era que esos libros caían automáticamente al sótano (Bernárdez y Álvarez, 2013, p. 48).²

Por otro lado, la propuesta estética del conjunto iba a contracorriente de algunas tendencias dominantes de la narrativa, no sólo argentina, sino también de la latinoamericana. Los cuentos de *Bestiario* eran elípticos, sombríos, con atmósferas nebulosas y formalmente complejos. Además, los protagonistas viven procesos insólitos en su interior, como resultado de su aislamiento e incomunicación. Sin embargo, este libro también marca el comienzo de un estilo y una forma de escribir que impondría el sello personal del autor. En *Bestiario* está el germen simbólico o alegórico de buena parte de su literatura.³

Aunque “Lejana”⁴ no haya tenido entre sus lectores el mismo impacto de otros cuentos, como “Casa tomada”, “Las puertas del cielo” o “Carta a una señorita en París”, contiene una serie de elementos que trataremos de contextualizar para comprender cómo la narrativa cortazariana posee un manejo de analogías, de sentidos condensados que incitan a una lectura que siempre será riesgosa: “En *Bestiario* aparece el modelo de cuento cortazariano cuya huella lo hará enseguida reconocible como propio, como suyo, el sello Cortázar: la existencia de un mundo perteneciente y su capacidad por traducirlo con peculiaridad, con una mirada personal” (Herráez, 2011, p. 139).

¹ “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Circe”, “Las puertas del cielo” y “Bestiario”.

² Uno de sus biógrafos, Miguel Herráez (2011), señala que Francisco Porrúa, quien sería el promotor estrella de Sudamericana, cuando se puso al frente del sello editorial confesó que se había publicado *Bestiario*, pero “el libro estaba prácticamente en los almacenes, sin vender” (p. 142).

³ La publicación del libro coincidió con la salida del autor de Argentina y su instalación definitiva en París. El cambio de escenario establecería una ruptura que, de alguna manera, marca una delimitación afectiva e intelectual con su país, que se revela en su obra posterior.

⁴ Anota Jaime Alazraki que “Lejana”, se publicó por primera vez en la revista *Cabalgata*, editada en Chivilcoy, en febrero de 1948 (Alazraki, 1994, p. 181). En lo sucesivo, cito este cuento en la edición de *Bestiario*, Madrid: Santillana, 2011, e indico en el texto la página correspondiente.

Alina Reyes, el personaje principal, pareciera encontrarse en un estadio de deterioro mental producido por el insomnio: “quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” (Cortázar, 2011, p. 31).⁵ Como se sabe el insomnio, en tanto trastorno fisiológico, erosiona la lucidez y aunque el mundo que está fuera del personaje tiene una aparente normalidad, su mundo interior sucumbe ante su propia incertidumbre, creando una atmósfera irracional y sombría. Acaso manifiesta, además, los síntomas de una enfermedad terrible, que algunos lectores han interpretado como un indicio de esquizofrenia⁶, pero que el mismo relato se ocupa de descartar. Esto podría inferirse del manejo del tiempo que hace la narradora-protagonista.

La nocturnidad agotadora que lleva al personaje a buscar alternativas para apaciguar las horas muertas, hace que juegue con las palabras, que persiga sus sentidos mientras trata de conservar la lucidez. Por ello lleva un diario; quiere vigilar sus actos y registrarlos como una forma de mantener su propio autocontrol. En su entorno familiar, su madre y su hermana Nora, se encuentran en la plenitud de una vida anodina, dada a las visitas, al placer de la música, a las reuniones, en un entorno social de clase alta. Quizás Alina se aburre en ese espacio de frivolidad y de sumisión y no desea estar expuesta a la rutina social, ni le interesa acompañar como pianista a su hermana cantante.

Alina Reyes es un personaje inquietante. Bastarían unos cuantos trazos para delinear su personalidad magnética y distante. En este cuento, como en otros que publicaría Cortázar más adelante, se plantea la alteridad como problema⁷, en el que el “yo” de Alina “se encuentra restringido, ligado a una vivencia parcial e insatisfactoria” (Sirera Trull, 2007, p. 67).⁸

⁵ Algunas interpretaciones de la última frase la sitúan en un plano simbólico, atendiendo al ruido nocturno que haría un rey prisionero —Rex—, arrastrando su cadena contra los arbustos; en este caso, sería su opuesto (rey-reina) atados e impotentes en su dualidad. Otras lecturas, en un plano alegórico, igualmente misterioso, interpretan que esta frase representa una variante del anagrama: ser cadena y estar encadenado y también encadenada al rey, concederle la mitad privilegiada del anagrama y hacerse cosa con tal de consumir la pareja” (González, 1974, p. 246).

⁶ Esta posibilidad está descartada por la estructura del relato que incorpora a un narrador heterodiegético, que nos deja saber que lo narrado ciertamente ha sucedido. Véase al respecto Erdal Jordan (2000, pp. 331-332).

⁷ En la obra de Cortázar es frecuente el tema del doble o del intercambio de identidades. Puede seguirse en estos dos relatos mencionados, y también en otros como “Las armas secretas” (1955) o “La noche boca arriba”, del mismo año y “Los pasos en las huellas” (1974). Sobre el tema del doble en la narrativa cortazariana, véase Lara Zavala (2004) y Rabí Do Carmo (2006).

En el cuento “Una flor amarilla”, Cortázar explora la posibilidad de lo fantástico a través de la ilusión de un personaje —narrador protagonista—, que descubre en un autobús colectivo a quien habría de ser la continuación de su vida. Bajo la premisa de que todos somos inmortales, comienza a desarrollarse la historia, que al mismo tiempo se encarga de demoler la premisa. Bajo la mirada de un narrador testigo, conoceremos el relato del único hombre mortal. La inquietud fantástica se sostiene sobre la conciencia de una vida desarrollándose como un acto paralelo y no como continuidad (Zambrano, 2014, pp. 132-135).

En “Axolotl” el narrador se metamorfosea en el animal que va a ver cada mañana en el acuario parisino del *Jardín des Plantes*. En este relato se produce, ante la mirada natural del lector, un proceso de trasposición entre el hombre y el animal. “Axolotl” puede leerse también como la alianza indivisible de dos contrarios que se reconocen y pueden intercambiarse. En “Lejana” también nos encontramos con un proceso de transposición, que no es más que un fenómeno de alteridad: “Tanto Alina como el protagonista de Axolotl caen víctimas de la alteridad, lo cual refleja una concepción de mundo paranoica, rasgo consustancial a lo fantástico” (Vásquez, 2010, p. 17). Así pues, en cuentos como “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Lejana”, acudimos a la transformación del “yo”, puesto que en ellos se hace posible un intercambio de identidades.

Este juego del punto de vista cambiante es uno de los elementos que genera complejidad y fascinación en las narraciones de Cortázar: “Los narradores de Cortázar son, por regla general, multívocos, polifónicos. Tanto en los cuentos como en las novelas de Cortázar, la función del autor implícito consiste en «dejar hablar» a narradores que siempre se comportan como si padecieran lo narrado, como personajes” (Reyes, 1984, p. 129).

El personaje que se nos presenta como la “lejana”, constituye el centro significativo del cuento, funciona como el *alter ego* de Alina, la mendiga que sufre en un puente, en Budapest y no sabemos casi nada de ella, sino los elementos de su carencia: el frío, la soledad, la miseria. Pero en el enfoque privilegiado del cuento es centro primordial, pues da relevancia al título mismo del cuento. Según Mery Erdal Jordan: “La antítesis que fundamenta a la trama fantástica —reina/mendiga— es un procedimiento esencial para configurar la transgresión de mundos propia de lo fantástico” (2000, p. 331). Pero también nos plantea un tema complejo, de naturaleza fantástica, como es la escisión del espacio físico que le permite a Alina percibir desde su vacuidad lo que también les falta a los demás.

⁸ Esta autora también considera como la meta de la protagonista ser capaz de superar su soledad para después realizar una búsqueda del *alter ego*. Gracias a esta proyección y a la inserción en el “otro”, el individuo cortazariano consigue descubrir formas del ser más completas, puesto que gana en posesión ontológica.

El espacio de la narración en una primera instancia se ubica en Buenos Aires y los hechos del personaje desdoblado se producen en Budapest. Por las marcas textuales, y la escritura del diario, sabemos que Alina Reyes se encuentra en una zona de confort, mientras que la otra está en Europa del Este, en una zona de carencias, subrayada por el frío extremo del invierno que se transparenta como una sensación incómoda para el lector mismo. Este contraste incrementa en Alina Reyes, la que se asume como la reina, la posibilidad de sentir el frío que padece la otra, además de la pobreza y la violencia. Ese posible doble de Alina funciona como su antítesis y por consiguiente se sitúa en un ámbito siniestro,⁹ marcado por pares de oposición. Este punto tiene también que ver con la escritura misma, como veremos enseguida.

La escritura anagramática como un recurso lúdico

Los anagramas y palíndromos son fuente de juego textual y también funcionan como un elemento enigmático en la escritura de Cortázar.¹⁰ Implican una gran destreza en el manejo del idioma y proponen un reto al lector. En principio el anagrama se comprende básicamente como “cambio en el orden de las letras de una palabra o frase que da lugar a otra palabra o frase distinta” Y el palíndromo como la “palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda” (DRAE, 2014).¹¹

De allí que sean múltiples y complejas las interpretaciones. Serra (2000) afirma que “los palíndromos no alcanzan enjundia literaria en español hasta que Julio Cortázar los coloca en el corazón mismo de algunos de sus cuentos” (p. 164). Desde su escritura del diario Alina Reyes ofrece las claves: “Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo. // Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...” (32).

Así que esta forma de jugar con las palabras no deja de ser fascinación y reto, tanto para el escritor como para el lector. En “Lejana” la complejidad de los anagramas va creciendo conforme va avanzando el cuento y, simbólicamente, también la búsqueda de significaciones en la estructura profunda del texto hace que la lectura sea de naturaleza oscilante, así pues, idas y venidas palindrómicas. Como bien concluye Serra:

⁹ Como ha referido Bravo: “El doble como expresión de lo siniestro aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo” (1987, p. 147).

El palíndromo es la joya de la corona ludolingüística. Oro puro que conviene contemplar con mesura si no queremos que sus idas y venidas nos provoquen mareos. El descubrimiento de una palabra o una frase que permanece inalterada en los dos sentidos de lectura puede provocar un estado de choque. Atrapa y aparta. Muchos aficionados a los esfuerzos del ingenio literario descubrieron su pasión el día que un palíndromo se cruzó en su vida (2000, p. 183).

Por otra parte, los primeros cuatro versos del “Romance de la luna, luna”, el conocido poema del *Romancero gitano* (1928), de Federico García Lorca, le sirven al narrador para introducir un juego de palabras: “la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño le está mirando” (31-32)¹², y lo hace sin ninguna referencia extratextual; de una manera natural los incorpora a la narración, deshaciendo la estructura versificada. Si bien el fragmento es un juego intertextual, también introduce el tema de la nocturnidad y todo lo que este representa.¹³ El estado de ensoñación o el umbral que precede al sueño profundo, se da como una sucesión de imágenes caóticas. Como en buena parte de los cuentos de Cortázar, prevalece una atmósfera ambigua, sombría en la que, sin embargo, se suceden las acciones como un prodigio de la imaginación.

¹⁰ Según Todorov (1996), “El juego de palabras se aproxima a lo anormal: es la locura de las palabras” (pp. 321-322). En la novela de Rodrigo Blanco Calderón, *The Night* (2016), buena parte de la trama se centra en la propuesta discursiva de anagramas y palíndromos, a partir de la obra de Darío Lancini (1932-2010), *OIRADARIO* (1975), incluye sus respectivas “teorías” y repasa sus mecanismos mentales y lingüísticos. Esto funciona como un elemento articulador en el plano estructural de la novela.

¹¹ En el *Diccionario de Teoría de la narrativa* (2002) de Valles Calatrava y Álamo Felices, se define el anagrama como “Permutación o trasposición diseminada del orden de las letras de una palabra o expresión inicial para crear otra palabra o expresión con intención poética, lúdica o humorística” (p. 220), y el palíndromo como “Variante retórica del anagrama consistente en la posible lectura idéntica de una frase, en sentido normal e inverso y manteniendo la misma significación (*palin*: de nuevo, *dromos*: itinerario)” (p. 491).

¹² “Romance de la luna, luna”

A Conchita García Lorca.

La luna bajó a la fragua

con su polisón de nardos.

El niño la mira mira.

El niño le está mirando. (García Lorca, 1995, p. 13).

¹³ Un estudio pormenorizado de las relaciones intertextuales de este cuento puede seguirse en Arrieta Vargas (2005).

Señala Iuri M. Lotman (1993), al referirse a la potencia significativa del lenguaje, que “el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (p. 20).

En “Lejana” ese *complejo dispositivo* pasa por construir una especie de espacio onírico donde la sucesión de imágenes se verbaliza con la misma velocidad con que se suceden los sueños no profundos ni reparadores, sino más bien caóticos, que a veces dejan una engañosa sensación de lucidez:

Ella [Alina] y la “lejana” son como los dos sujetos de una frase palindrómica, las frases que en forma obsesiva usa Alina para poder dormirse y escapar de su obsesión. Pero no se escapa. Por el contrario, convence a su novio para ir de luna de miel a Budapest, y camina sola, como en la visión tantas veces presentida, por ese puente fantasmal sobre un río helado, al encuentro de la mujer, con la cual, al abrazarse estrechamente en el medio del solitario puente, intercambiarán sus roles (como en la resolución de un palíndromo) (Feldman, 2018).

La simultaneidad de los espacios se produce por un simple contraste, entre lo real y lo presentido. Aunque esta espacialidad posible puede variar entre Jujuy, Quetzaltenango, Tres Arroyos, Kobe o Florida, se decanta finalmente por Budapest, que es la ciudad donde intuye que hace frío y donde la caída de la nieve afecta a la mujer lejana. Todos estos lugares no son azarosos, sino que representan otras formas anagramáticas: “El anagrama cumple también la facultad de crear objetos, de tal manera que el lugar se nombra y se consolida al mismo tiempo” (Arrieta Vargas, 2000, p. 60). Pero además, Budapest es una ciudad construida sobre los dos márgenes del río Danubio, que fluye hacia el Mar Negro, y cada una de estas partes posee una dinámica social diferente, por un lado la clase terrateniente, y en el otro la clase obrera. No es azaroso que el espacio del cuento sea un mundo escindido y convertido en un pequeño micro universo de contrastes. Finalmente, nos referiremos a la autorreferencialidad.

En varios pasajes del cuento hay autorreferencialidad dada por la consciencia de la meta-escritura. Alina Reyes se sabe escritora y lectora. Está consciente de que registra lo que piensa y lo que le sucede. Se cuestiona y puede expresarlo directamente. Escribe, por ejemplo: “Todavía no es fácil decirlo. Nada más que por pensar yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás)” (35). Y nuevamente vuelve la meta-escritura como un signo que pudiera interpretarse como consciencia de una posible enfermedad:

A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca (39).

El diario y el hilo del tiempo

El diario de Alina Reyes tiene anotaciones con la siguiente secuencia: 12 de enero, 20 de enero, 25 de enero noche y más tarde. 28 de enero. Noche. 30 de enero. 31 de enero. 7 de febrero. Ese manejo preciso del tiempo tiene la función de ordenar por un momento la secuencia cronológica para fijar también su conciencia de los actos. Esto cambia cuando se prepara para asumir su papel de esposa y decide detener la escritura: “uno se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (40). Y la secuencia posterior es el viaje deseado y el encuentro con su destino. Aquí ya no hay más anotaciones, con lo cual podemos inferir que no sólo se ha perdido el control del tiempo, sino que se ha liberado de sus limitantes y se ha cedido la voz de la narración. En cierto sentido, también el diario era una forma de control del que también se ha liberado.

Por esa razón, en los tres párrafos finales se introduce la voz del narrador-testigo, que observa desde la distancia la concreción del deseo de Alina Reyes. Por este narrador sabemos que Alina Reyes llegó a Budapest el 6 de abril en compañía de su esposo y que se alojaron en el hotel Ritz. Este narrador nos deja plenamente establecido que los hechos de la realidad ficcional, efectivamente ocurrieron. Y es “la voz *constativa* del pretérito la que debe encargarse de narrar la incorporación de la mendiga a la zona iluminada, más bella y cierta de Alina Reyes. El momento de la fusión total en lo narrado no puede incluir en su devenir sintáctico ese punto en que Alina Reyes y la mendiga son uno” (González, 1974, p. 247).

A partir de allí presenciamos cómo se precipitan los acontecimientos. Sería una luna de miel especial para un matrimonio efímero. Las acciones suceden dos meses antes del divorcio, nos dice el narrador omnisciente. Al segundo día de su llegada, Alina sale a recorrer la ciudad y sin tener una ruta fija transita las calles: “Como le gustaba caminar sola —era rápida y curiosa— anduvo por veinte lados buscando vagamente algo, pero sin proponérselo demasiado, dejando que el deseo escogiera y se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates” (40).

Todo obedece a un orden de rupturas sucesivas que, si bien articulan un sentido de realidad verificable, dejan abierta la puerta para que irrumpa la alteración de ese mismo orden de manera natural. Como lo afirma Ramírez (2018): “los relatos de Cortázar revelan la duplicación de una realidad que en su doble literario escapa a las limitantes de

la realidad circundante. Este mundo es producto de la desarticulación, fragmentación o duplicidad del tiempo, del espacio, de los personajes, de las circunstancias, es un sitio donde la arbitrariedad de las reglas no es la condición para ser o estar en él” (p. 83).

Alina Reyes, una y múltiple

Alina es una mujer soltera, que para entonces tendría unos 27 años, que vive en un entorno distinguido, expuesta a la socialización —a la cual no se acostumbra—, a la buena música y las bebidas exquisitas. Toca el piano y suele acompañar a su hermana Nora cuando canta. Vive el tedio de una cotidianidad repetitiva, y planea casarse con Luis María. Pero hay otra Alina, que “será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (31-32). Aquí desplaza la mirada, primero hacia sí misma en su espacio natural y familiar, frívolo y rutinario; luego mueve la mirada hacia la intuición de la otra, que también es Alina y a quien le suceden otras cosas. En la anotación del 20 de enero se desliza hacia ese espacio otro, intuido o imaginado. Va y viene siendo ella misma y la otra a la que le pegan: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan” (32).

A Alina Reyes le importa y no le importa la otra Alina lejana. Todo pasa en una acción simultánea: “Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco. Como hacer vendas para un soldado que todavía no ha sido herido y sentir eso de grato, que se lo está aliviando desde antes, previsoramente” (33). Será porque la Alina Reyes diurna sabe o intuye que la otra le hace daño, y le impide llevar su vida normal, “ya que es una presencia sombría, indeterminada, constante pero imprecisa, que causa tormento y trastoca de tal manera la vida de Alina, que la joven está dispuesta a cambiar de estado civil, de nombre y de lugar solamente por identificar a quien le hace daño y no le permite dormir, ni cantar, ni bailar en paz” (Arrieta Vargas, 2000, p. 52).

Alina vive su cotidianidad, ayuda a su madre a recibir las visitas, sirve el té, pero no deja de pensar en la otra Alina, que también es ella. En ese momento se sabe la otra, y puede visualizarlo todo.: “Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos. No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado. Y aguanto bien porque estoy sola entre esa gente sin sentido y no me desespera tanto” (33).

Su comportamiento desconcierta a su hermana. Ella ha estado simultáneamente en dos espacios y dos tiempos; y acto seguido ofrece los indicios del desdoblamiento: “Nora se quedó anoche como tonta, dijo: «¿Pero qué te pasa?» Le pasaba a aquella, a mí tan lejos” (33) o, también “Porque a mí, a la lejana, no la quieren” (33).

Todo es un juego de idas y venidas, que se torna discordante. Como pudiera ser la oscilación anagramática y palindrómica. Por eso en algún momento se odia a sí misma mientras siente compasión por la otra, al intuir que la golpean, y confiesa “a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos” (33-34). Pero la que siente es la otra, la que está lejos, la que no tiene nombre:

Alina es muy activa en su mundo. Sin embargo, no siente nada por la gente, está insensibilizada a todo lo que entretiene o divierte a los otros. Siempre está como ausente de la reunión en que se encuentra participando. Mientras, en su interior está viva la lejana, que es el yo que siente y sufre pero que los demás no pueden ver. Solamente ella puede tener contacto con esta otra y saber lo que sucede. Por ello también la Lejana es desconocida, no tiene nombre y está en un mundo solitario y alejado. Representa el yo que se ha aislado de la sociedad (Carmosino, 1985, p. 139).

Esta ambigüedad es parte del efecto fantástico, hacer difusa la línea entre lo real y lo imaginario. El mismo Cortázar ha referido sobre sus primeros cuentos que “los personajes eran un poco títeres al servicio de lo que sucedía, no siempre eran de carne y hueso y aunque lo fuesen no me interesaban demasiado; lo que me interesaba era el mecanismo fantástico” (2013, p. 88). Y de eso se trata también la estructura del cuento, de un mecanismo que opera de manera dinámica e intensifica el horizonte de expectativa del lector, que espera el momento en que se produzca la epifanía. En una de sus clases de literatura, publicada como “El cuento fantástico: la fatalidad”, Cortázar reflexiona sobre el sentido de lo fantástico y señala muy puntalmente que es

(...) ese momento en que lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y hay solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino una transformación total: lo real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cuál corresponde a uno de los elementos y cuál, al otro (2013, p. 82).

Alina, la reina, la del aquí y el ahora y la otra, que no es la “reina del anagrama”, está en el espacio opuesto. Alina juega con la proyección de hacer un contacto previo: “Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos —porque yo creo que allá no tengo hijos— y necesita confortación, lástima, caramelos. Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión” (34-35).

Entonces introduce como elemento simbólico el telegrama, otro “puente” de comunicación: “Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara” (35). Pudiera ser el ensueño y una o alucinación, o el efecto del insomnio lo que produce como hecho fantástico este doble registro espacio-temporal, de manera simultánea.

Pasar el puente: deslindes de lo real



Imagen: Sara Serna Loiza.

El papel del puente es significativo en la obra de Cortázar. Sirve para unir y distanciar espacios, no solo reales, sino imaginarios, movidos por la presencia de lo acuoso, inestable e irreplicable. El puente sobre el Danubio contiene una clave que conecta la realidad con un espacio simbólico —presente en otras obras literarias— como el punto que permite pasar de una realidad a la otra. Opera no sólo como el espejo en la obra de

Carroll, que implícitamente tiene esta función, o en el caso de Rulfo, donde un puente divide espacios definitivos, como el que está junto a la casa donde vive doña Eduvigés en *Pedro Páramo*, que marca el paso del mundo de los vivos al de los muertos. En “Lejana”, Alina va al encuentro consigo misma, pero desdoblada, de tal manera que al final del cuento no hay reunificación sino una breve fusión que permite el intercambio de los dos sujetos en un mundo que es secreto e insondable.

Esto es significativo. El puente sería el medio que une dos realidades, como pasar de la vida a la muerte, o de lo real a lo imaginario, y justo en la mitad de ese puente simbólico está la otra, ya no la lejana sino la Alina con la que habrá de encontrarse en aquel instante que está en el futuro. Al otro lado del puente está el ser negativo de Alina, su otredad sufriente, su propia negación. Pero debe alcanzar el encuentro consigo misma como efecto de curación. Así pues, el puente funciona como llave entre dos realidades de un sujeto escindido que busca reunificarse en un solo yo.¹⁴

Alazraki señala que “No es una casualidad ni una mera redundancia que la palabra *puente* se repita catorce veces en un relato tan corto como “Lejana”. Su valor no es puramente aritmético: el puente en que Alina se encuentra con la mendiga es el foco hacia el cual navega el relato desde el comienzo y en el que desemboca. En el puente se resume la búsqueda de Alina y en el puente tiene lugar ese encuentro epifánico que cierra el relato” (p. 120).¹⁵

Para Ramírez (2018), “los personajes de los relatos son sujetos de adaptación rápida y, hasta cierto punto, pasan de un mundo a otro mediante el puente que les tiende el elemento otro, demarca la discordancia de un universo y la necesidad de abrirse paso hacia la alteridad” (pp. 92-93). Para esta autora “la noción de puente se establece entre el texto y el lector, pues esta idea va dirigida a él: el puente es precisamente la consolidación entre lectura y reacción en el plano de la realidad del lector” (p. 157). Según González el puente es consecuentemente espacio y causalidad:

“Lejana” sugiere la necesidad y la imposibilidad de construir un anagrama-palíndromo, de poder recorrer en ambas direcciones el puente donde el ser y su sentido se interroga mutuamente y el “territorio” parece buscar su negación. El relato confirma que esto es imposible de narrar o de representar. De ahí que la distancia subrayada por la voz que asume la narración del relato más allá del diario (1974, p. 247).

El río que divide la ciudad de Budapest, es un referente dinámico que representa una transgresión; el puente es un medio que podría verse también como un umbral, que media la ruptura de la espacialidad y la temporalidad, lo que permite la fusión de dos universos, y propicia el efecto fantástico, donde confluye la otredad. Del otro lado del puente estará la parte oscura, insondable, a la que Alina aspira acceder, que es también

zona de lo desconocido. La incertidumbre puede llegar a producir cierta angustia en el lector, pues no le está dado acceder a ella.

La tortuosa línea erótica

El relato de Alina pareciera expulsarla del mundo que construye la ficción, y así todo lo narrado quedaría encerrado en un discurso de orden mental, es decir, que obedece a la dinámica caótica del sueño, de la pesadilla o del insomnio. En ese marco funcionan la soledad y el deseo.

Si en el otro extremo se halla la “lejana”, sobrellevando sus miserias —su pobreza, el frío y la violencia que recibe— hay instancias en el cuento en que se establece una línea erótica o, mejor, una manifestación reprimida del deseo que se fija a la vez, como goce y dolor.

La primera, cuando José María la besa “los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María (...) cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir” (33).

La segunda, cuando refiere un sueño se pone en el lugar de la otra y piensa —o siente— a alguien que la golpea, allí en el lugar que elige, después de descartar otros: “Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod —o Erod, o Rodo— y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo” (35).

Esto sería una forma también de su sometimiento o masoquismo. Rod o Rodo sería el amante negativo, violento e incomprensivo. El que maltrata, el que pega. No sabemos la razón de su violencia. Sería el reflejo inverso de Luis María, que es complaciente y cómplice. Pero es un sueño, y del sueño vienen los anagramas del nombre Rod o Rodo. Solamente esa atmósfera ambigua, ese juego de pasar entre las sombras mantiene en vilo al lector y lo encamina a repensar su relación con la realidad verificable.

Y una tercera, cuando hay mención explícita a la unión sexual, esta vez referida de

¹⁴ Para Bravo, la puesta en escena del doble es la puesta en escena del Mal, es la presencia insoportable de la alteridad (...) la manifestación del doble se encuentra en el centro mismo de la constitución del yo” (1987, pp. 146-147).

¹⁵ En realidad la palabra “puente” se repite veintiuna veces.

manera indirecta por su hermana, y citada por la narradora en su anotación del 30 de enero: “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora” (39), en cuyo referente está el hecho de que el matrimonio es solo un medio para lograr otros objetivos y no un fin en sí mismo.

Alina va y vuelve entonces al plano onírico. Todo lo que ha dicho se niega. Escribe: “Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad” (35). Aquí se introduce un elemento metafísico. Descartado el hombre maltratador, probablemente sea un reclamo soterrado como reacción o rechazo hacia su propia madre, o es la locura o la soledad lo que la atormenta.¹⁶

La búsqueda de sí misma o la indagación en su propia identidad son parte de un juego que transmite al lector la angustia del personaje: “Ir a buscarme. Decirle a Luis María: «Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien». Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!” (35).

La escritura como espacio de contención

El diario sigue siendo el espacio de sus interrogantes, allí va confiando lo que sucede, sin ningún tipo de certeza. En la anotación del 28 de enero escribe: “Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan, o no pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa” (36). Vuelve a soñar lo que será el viaje al futuro, pero narrado en pretérito imperfecto:

Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensobreciendo las ventanas. Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastrero azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi en encima del río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor (36).¹⁷

¹⁶ Sirera Trull considera que esta perspectiva expresa “el sentimiento de otredad como vía de superación de la soledad trascendental del individuo” (2007, p. 63).

Todo empieza a cobrar forma real en la proyección futurista. Y es también el punto en el que convergen los tiempos. Y se produce la duda o la indecisión momentánea: “Después de la plaza supuse que venía el puente. Lo pensé y no quise seguir” (36).

Sin embargo, la narradora va avanzando, cruza una plaza, supone que viene un puente. Pero la realidad la saca de la ensoñación. Va a ir a un concierto de música clásica y sabe que después la aguardará el insomnio: “Este pensar de noche, tan de noche” (36).

La atmósfera oscura, nebulosa y enigmática vuelve a la ensoñación, es una especie de bisagra en acción permanente hacia el futuro y hacia el presente simultáneamente, que de pronto se interrumpe en el momento de arribar a una plaza: “Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza” (36). Vuelve entonces a la realidad de su presente: “Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms. Es un camino tan simple” (36). Pareciera que esa ensoñación se interrumpe por la llamada de la madre, y justo al volver a la realidad, por un instante y casi simultáneamente, está la proyección de futuro donde el puente la espera: “y que al final de la plaza empieza el puente” (37).

En ese magistral manejo del tiempo, nos encontramos ya en medio del concierto. Entonces viene la epifanía y Alina sabe con certeza que es la plaza Vladas. Así que va de la platea del teatro a la plaza Vladas. Y nuevamente el anagrama, las idas y vueltas, como si fuese un espejo. Dos rostros enfrentados, mismos y opuestos: “Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre «¡Álbeniz!» y más aplausos y «¡La polonesa!», como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente” (37-38).

Todo ocurre en medio de un concierto, como una acción simultánea: “¿Pero por qué al mismo tiempo?” —se pregunta— porque mientras lo pensaba lo vivía: “Me acuerdo que me paré a mirar el río que estaba sonando y chicoteando. (Esto yo lo pensaba). Valía asomarse al parapeto del puente y sentir en las orejas la rotura del hielo ahí abajo” (38).

Y luego viene el momento sumo cuando en la conciencia de su presente sabe que lo

¹⁷ Es interesante la interpretación de estos anagramas como elementos cabalísticos y oscurantistas. Véase Arrieta Vargas (2000, p. 59). Todorov atribuye a los juegos de palabras elementos de naturaleza negativa: “El mal, el demonio, la locura, la irresponsabilidad política: éstas son las únicas explicaciones posibles de las prácticas de los juegos de palabras, o del más mínimo interés que se pudiera tener por ellos” (1996, p. 323).

que le sucede es imposible: “Y después que yo soy modesta, soy una chica sin humos, pero vengan a decirme de otra que le haya pasado lo mismo, que viaje a Hungría en pleno Odeón. Eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia” (38).

Alina Reyes la reina no sabe nada de la otra, la lejana, y sin embargo lo sabe todo, o al menos lo intuye, va y viene y nos dice qué es lo que la otra pensaba y sentía. Vuelve al presente del concierto. Ya la madre trata de hacerla volver a la realidad: “Pero mamá me tironeaba de la manga, ya casi no había gente en la platea”. Sigue pensando en la música, en las canciones. Y de repente interrumpe la escritura: “Escribo hasta ahí, sin ganas de seguir acordándome lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome. Pero es cierto, cierto; pensé una cosa curiosa” (38).

Jaque mate

Entre la realidad y la ficción hay un juego de fingimiento, de simulación, que es a fin de cuentas una condición inherente al texto literario. Como bien lo define Lotman: “el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico “realidad-ficción” (1996, p. 73).

Alberto Costa encuentra en este cuento de Cortázar una influencia borgeana, pero inversa: “mientras que Borges pone la irracionalidad afuera del relato, la voz narrativa sigue siendo igual a sí misma, lo raro y distinto sucede independiente del relator, Cortázar realiza un movimiento inverso, la irracionalidad está dentro de los personajes y el personaje se divide en su irracionalidad manifiesta y la intención de ocultarla frente a la racionalidad de los otros, tomando a los demás como el mundo ajeno al personaje” (Costa, 2014).

La posibilidad del matrimonio la devuelve a una forma de conciencia irremediable, donde su marido es simplemente un instrumento, por quien ella siente un poco de pena y, finalmente, el viaje, como una posibilidad de consumir la reunificación con su propio yo: “Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra demasiado fácilmente en este juego. No sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina. De la reina y—” (39).

La referencia al ajedrez no es gratuita. Es la reina (o dama) la pieza que tiene mayor movilidad. Al fin y al cabo ella es la Reina (se supone que la blanca, mientras que la lejana es su opuesto), todos lo demás son piezas que se mueven para su beneficio. Pero también desde el comienzo del cuento los primeros movimientos —que son lingüísticos— nos preparan para el desenlace fulminante, el *knock-out* cortazariano que deviene jaque mate. Como lo afirma Alazraki: “Advertidos o no, el desenlace en que se

resuelve un cuento se apoya en esos solapados gambitos y audaces movimientos que forman la estrategia narrativa del relato” (1994, p. 118), aunque el final del cuento no tenga un efecto desconcertante sino, por el contrario, deja al lector participar potencialmente frente a su resolución ambigua y abierta.

El tono del relato alcanza cierta placidez. Cierta remanso. La narradora quiere renunciar a la escritura y abrazar la realidad. Ya no desea leerla sino vivirla. Abandona el diario mientras asume la conciencia del viaje por venir:

—Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría. Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. (Lo escribo, y basta de diario para bien mío). En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro. (40).

Vuelve entonces la certeza ante el poder inquietante de la intuición. Para la narradora es el deslinde que representa un cerrar y abrir los ojos, un parpadeo. Según Merlo: “el encuentro entre las dos mujeres es un encuentro dudoso porque se da en “ausencia”, en ausencia por lo menos del lector: nunca sabremos lo que pasó en el Puente de los Mercados, solamente escuchamos una voz que nos narra” (2002, p. 68). Hay un deslinde ético, que se presupone a lo largo de la narración. Alina, la reina, debe encontrarse con su otro yo y pasar a ser ella. Esto sería una forma de catarsis, pero también es una especie de purgatorio, un proceso de purificación.

Leemos y metafóricamente “miramos” la escena y nos quedamos con la perplejidad de la historia abierta, del encuentro inacabado y la soledad del retorno. Como resume Cienfuegos Fernández: “Del abrazo final, descrito por el narrador exterior, deducimos que la unión, la fusión no ha sido posible. Tan sólo se ha producido un intercambio. No existe compatibilidad entre las dos mujeres. Si Alina Reyes soñaba con la condición de “la otra”, “la otra” quizá también soñaba con la condición de Alina Reyes en un movimiento inverso que no aparece narrado en el cuento” (2015, p. 328).

Presenciamos la escena como testigos de excepción, y nos quedamos con la sensación fallida del encuentro tan deseado, no sé si un poco más solos o más tristes, mientras acompañamos a Alina Reyes al encuentro con su propio yo, a enfrentarse con su sombra. Se cumple a medias nuestro horizonte de expectativas, pues como lectores, desde el comienzo aguardamos el encuentro, pero ya no tenemos cerca a quien nos narra, sino a alguien que también se pierde en su lejanía.

Tokio, agosto, 2021

Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Arrieta Vargas, V. (2000). “Presencia satánica en el río Danubio: anagramas en “Lejana”, de Julio Cortázar”, *Letras*, 32, 45-64. Recuperado en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3682>
- Arrieta Vargas, V. (2005). *El eco de otra Alina. Intertextualidades en “Lejana”, de Julio Cortázar*, *Letras*, 38, 75-89. Recuperado en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1673>
- Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. (2013). *Cortázar de la A a la Z. Álbum biográfico*. México, Alfaguara.
- Blanco Calderón, R. (2016). *The Night*, Madrid: Alfaguara.
- Bravo, V. (1987). *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- Carmosino, R. (1985). *La escisión y el puente en la obra de Cortázar*, *Inti*, 22-23, 137-153. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/23285124>
- Cienfuegos Fernández, J. A. (2015). *La teoría de lo fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar. Estudio comparado del espacio y de sus funciones Narrativas*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- Cortázar, J. (2011). *Bestiario*. Madrid: Santillana.
- _____. (2013). *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Costa, A. (14 de julio de 2014). “Cortázar y Lejana: Dos existencias y un solo cuerpo”, *Marcha* (Buenos Aires, Argentina). Recuperado en: <https://www.marcha.org.ar/cortazar-y-lejana-dos-existencias-y-un-solo-cuerpo/>
- Erdal Jordan, M. (2000). *Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar*, *Escritos*, 21, 321-341.
- Feldman, A. E. (2 de octubre de 2018). *El relato “Lejana” de Julio Cortázar y su simbólico vínculo con Alejandra Pizarnik*, *Cine y Literatura* (Santiago de Chile). Recuperado en: <https://www.cineyliteratura.cl/el-relato-lejana-de-julio-cortazar-y-su-simbolico-vinculo-con-alejandra-pizarnik/>

- García Lorca, F. (1995). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. (pról. Espert, N.). Barcelona: Librum, 13-14.
- González, E. G. (1974). *Cortázar: Figuras y Límites*, *MLN*, 89,2, 232-249.
- Guerrero Marthineitz, H. (1973). *La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas*, en: Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. (2013). *Cortázar de la A a la Z. Álbum biográfico*. México: Alfaguara, 48.
- Lara Zavala, Hernán (2004). *Cortázar y sus dobles*. *Revista de la Universidad de México*, 1, 57-61.
- Lotman, Iuri M. (1993). *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, *Escritos*, 9, 15-20.
- _____. (1996). El texto en el texto, en *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra Frónesis-Universitat de València, 63-76.
- Merlo, Alessandra (2002). *Alina, es la reina y..., cinco palabras para inventar un mundo*. *Revista de Estudios Sociales*, 13, 66-72.
- Rabí Do Carmo, A. (2006). *Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de Lejana, La isla a mediodía y Rayuela)*. *San Marcos*, 24, 171-189.
- Ramírez, D. (2018). *Un puente para el hombre nuevo: la obra de Julio Cortázar desde una perspectiva mitocrítica*. México: Secretaría de Cultura del Estado de México.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Serra, M. (2000). *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona: Península. E-book.
- Sirera Trull, M. (2007). *Del lector y sus alrededores: teoría y práctica del sujeto lector en los cuentos de Julio Cortázar*. [Tesis doctoral, University of Sheffield].
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso* (trad. Romero, J.). Caracas: Monte Ávila.

- Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de Teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- Vásquez, A. M. (2010). *El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar*, *Discursos/Prácticas*, 4, 1-18. Recuperado en: <http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerocuatro/Vazquez.pdf>
- Zambrano, G. (2014). *¿Inmortalidad o repetición? El mito revisitado* en “Una flor amarilla”, de Julio Cortázar, *Contexto*, 20, 131-145.

Escribir la pesadilla. Aproximaciones curatoriales al cuento Casa tomada de Julio Cortázar

Dr. Jhon Felipe Benavides
jhonfelipebenavides@gmail.com



Imagen: Guido Chaves Larrea.

“La verdad es sucia, torpe,
monótona y pobre”

Luis Margani como Julio
Grondona en *El presidente*
(Bó, Beristain, Diaz, &
Juliá, 2020).

“Extraña coincidencia.
estaba revisando a Poe y
Cortázar. Tanto que soñé a
Poe, que me ayudaba a es-
capar de un fusilamiento”

Paulo Bernal (conversa-
ción personal 7/06/2021)

Tocar el libro, es sentir el cuerpo de la escritura. El espíritu del escritor nos toca a la distancia. Son sus palabras, un murmullo. Cortázar susurra a partir de su narrativa, la pesadilla.

Al explicar el origen del cuento *Casa tomada*, Cortázar lo relaciona con un mal sueño sucedido la noche anterior a su creación. En él es expulsado de su casa por seres que nunca pudo mirar. A un solo trazo, dado por su trepidante escritura, esa anécdota se vuelve la historia de dos hermanos que viven en una casa heredada. Acaricio el lomo envejecido del libro. Contemplo la portada geométrica de la colección de la Biblioteca Básica Salvat. Tiene ese diseño tan *stijl*, tan europeo. Provoca rayarlo, tal vez, deshojarlo. Es por lo que lo abandoné por años, su envejecimiento me perturba. Pero, helo ahí, encima de otros tal cual yuxtaposición de cuerpos que se encuentran y separan independientemente del lector. Animales que copulan o se devoran, en el lugar donde el dueño — o quien funge como propietario de la biblioteca— tiene el capricho de juntarlos.

Tal cual fragilidad que se posa en mis manos, deshojarlo es un asunto de un tacto especial. Desde la comodidad del lector, abro las páginas para atestiguar el desplazamiento de los hermanos gracias a la reducción de su espacio doméstico. Y a la vez, gracias al universo cortazariano, también soy el desplazado. Quiero entender que no solamente se trata de la historia política de Argentina, con el ascenso del peronismo como se ha interpretado tantas veces (Interpretación que someramente acepta Cortázar pues el lector tiene su propia traductibilidad de la anécdota literaria). Este cuento es la historia de la ciudad latinoamericana en pocas páginas, ahí, abriéndose paso entre las hojas de amarillo Sahara del libro que (h)ojeo. Literalmente.

Hago todo ello, desde Pasto, ciudad al suroccidente de Colombia y capital del Departamento de Nariño, donde la violencia colombiana se concentra como un monolito en su reducido territorio. Y a la vez, este lugar se abre al otro, esperando algo más con esa modesta apertura tal cual libro ajado que rejuvenece cada tanto. Posibilidad de rejuvenecimiento cada vez más reducida por la pandemia y el estado policivo y represivo. Pasan los policías frente a mi apartamento. Pasan los folios del libro en tanto lo ubico encima del diario de Salvador Dalí. Coincidencias de genialidades, tal vez.

Labores domésticas

“A Julio Cortázar tenía que verlo por otras razones, entre otras porque me parecía haberlo ya conocido dos años antes, en un taller de mecánica bogotano.

“A Julio Cortázar tenía que verlo por otras razones, entre otras porque me parecía haberlo ya conocido dos años antes, en un taller de mecánica bogotano.

Me citó a las diez de la mañana de un *mardi gras*, me sirvió medio vaso de whisky, me ofreció cigarrillos y el chance de conocerlo durante hora y pico. Hablamos de Martí, de Lezama Lima y de jazz. Le pregunté por su trompeta y si se reunía con amigos para tocar. Dijo que tocaba demasiado mal como para ponerse a hacer música en compañía. Que se lo dejaba a los que sí saben”

Bruno Mazzoldi. Encuentro con Julios Notables (Mazzoldi, 2021)

“Te miré tristemente, tristemente
No hay más tiempo que perder
Estaba ahí
Un misil en mi placard
Mi placard
Un modelo para armar
Pero nunca para desarmar”

Gustavo Cerati. Un misil en mi placard

No hay exterioridad ni interioridad en el cuento. El imperio de lo doméstico pone en cuestión la arquitectura ficcional de la ciudad. Y como sucede con los personajes del texto, “en la casa, cada uno encuentra su lugar y su nombre y los episodios anexos. Su nacimiento y su muerte también se inscriben y se inscribirán en el circuito de las cosas y las almas consigo mismas” (Lyotard, 1998, p.194). Por ello, las labores domésticas permiten entender el espacio enrarecido de *Casa tomada* en función de la escritura bucólica que engrandece el espacio arquitectónico. O lo reduce gracias a un abrir y cerrar de una puerta. Pues, aquí se trata de la casa, de lo que Lyotard refiere como sobrevivencia de la *domus* pese al ascenso de las megalópolis. Como Buenos Aires, donde acontece el texto.

Pero esta noción bucólica de la ciudad sucede a lo lejos. *Boukolein* que no solo alude a la vigilancia del rebaño, sino a los servicios dados y las relaciones interpersonales. En el caso de los hermanos, por ciertos roles que cumplen en el hogar. Pues los personajes no trabajan, sus oficios son dados por el imperio de lo doméstico. Así como lo afirma el hermano: “No necesitamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar, 1971a, p.116). Por lo cual, son los huéspedes de la casa que todo les ofrece. Casi parásitos. Casi objetos animados por la ley doméstica. En la falsa seguridad burgués que ironiza Cortázar, Irene teje y su hermano, se dedica al celo de su pariente.

Historia tan nuestra que molesta. Recuerda la pérdida de los personajes caseros a quienes los artistas y escritores recurren cada tanto. Pero la arquitectura está para asegurarlos al régimen representativo de ser y territorio. Toda una economía del edificio impuesta en sus habitantes. Afín a ello, el dibujante pastoso Francisco Salazar reconoce esta imposición también como desplazamiento de lo doméstico, en sus propios hijos. La inestabilidad que produce el otro afín a lo que el cuento provoca. Leamos:

Los padres dejan que las noches sean penumbrosas y somnolientas, a la espera que los niños despierten, los niños entonces se mueven por muchos planos espaciales y esos padres deben aprender a movilizarse, por eso la urgencia de éstos por saber y comprender las energías que se van desplazando por el espacio, los padres deben aprender a sujetarse, para permanecer conectados a los planos que los niños acostumbran a recorrer (Salazar, 2009, p. 20).

Entonces, son los hijos los que desplazan a los padres. El rastro del otro hace circular la casa bajo la estela de su recorrido. Siempre en desplazamiento, el dibujante presiente otras ondas de expansión y recorrido que pueden desintegrar la casa como sitio de economía y autoridad. Cuando desplazarse amenaza la estabilidad, los dibujos de Salazar (Figura 1) son desautorización animal, pues el *stylus* — filo de signatura y reconocimiento — se afecta por la aparición bestial del dibujo. Ante la imposibilidad de ser un agrimensor todo adquiere rostro y a la vez se (des)humaniza. Por eso, al igual que en la estética de Salazar, no hay certeza de humanidad en los susurros de quienes desplazan a los hermanos cortazarianos. Así lo recuerda el narrador cuando Irene está tejiendo en su dormitorio:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. 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 un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta (Cortázar, 1971a, p.117).

Para lo cual, invierte los valores de lo humano e inhumano, atravesando una animalidad en las acciones del hombre. El tejido de Irene semeja a la configuración arquitectónica de la casa o resuena con los sonidos aludidos a los otros tales cuales anuncios de inhumanidad. Es decir, desautoriza la humanidad frente a sus acciones y a la vez, eleva a plano mítico la presencia del objeto, animal o acontecimiento de la naturaleza. No recurre a la antropomorfización. La casa tiene aspectos humanos pese a ser tan

solo un edificio heredado sin mayores extrañezas. En los ropajes hechos por Irene no hay relación con cierta escritura mítica femenil. Son funcionales y a la vez, elementos sugestivos para desnaturalizar a lo humano en tanto centro del mundo. El exceso los vuelve insostenibles.

En resonancia, Jorge Edwards afirma que “ (...) las piezas breves de Cortázar tienen una virtud curiosa: humanizan cosas inanimadas, como puede ser una gota de agua en equilibrio inestable, a punto de caer, y a veces deshumanizan a seres humanos monstruosos, que asoman en los márgenes, entre líneas, en los subtextos. Humanizan lo que no es humano y suelen revelar la deshumanización de lo humano. Muestran las relaciones humanas en su horror, en sus desviaciones esenciales.” (Edwards, 2015). Los tejidos son objetos que están depositados como una excrecencia cromática que excede toda funcionalidad. Vestigios de humanidad que marcan la aparición de lo otro. Para Cortázar, estos elementos — como los seres al otro lado de la *Casa tomada* — impiden que se registren los tropos del espacio hogareño, adquieren por su presencia insana una corporalidad monstruosa. Da la impresión de mudas de animales o de esas telarañas que se escoden en los lugares más inesperados pese a la limpieza diaria.

Los tejidos de Irene sutilmente nos acercan a la domesticación y fragilización del hogar. Si el hombre es, como dice Jean- Luc Nancy, el “animal que construye lugares de presencia y de habitación — gruta, choza o lo que quieras — en los cuales, de entrada, hay algo más que la función de protección y de equipamiento” (Nancy, 2013, p.251), es gracias a la narrativa que estos lugares dejan ser protectores. El desplazamiento progresivo de los hermanos impide cualquier estabilidad ya que, desde sus inicios, el cuento pone en riesgo la propiedad privada.



Figura 1. Francisco Salazar. Dibujos páginas interiores en *La monstruosidad de lo infante*, 2008.

Teoría arquitectónica y económica para y desde el cuento dada la imposibilidad de su construcción bajo los parámetros euclidianos. Pero tan solo soy dibujante y encuentro que la descripción esconde una matemática solo posible en la Buenos Aires de Cortázar. Así como sucede con el ajedrez en *Cartas de Mamá* (Cortázar, 1983, pp.155-174), la matemática se enrarece por el juego de sobreexposición del cuadrado. Es decir, álgebra para diseñar la *domus*. A propósito, en el fulgor de la adolescencia, Johana Enríquez diseñó esa posible distribución dada por el narrador. Dibujo publicado en la revista *La Maga del Colegio Filipense* de la ciudad de Pasto en el 2004. Revista que lleva su nombre gracias a la influencia virulenta de la escritura de Julio Cortázar.

Mirar el diseño propuesto por Johana (Figura 2) es introducirse en una cartografía que, por un lado, traza la posible arquitectura del relato y por otro, la serie de mojones que anuncia la reducción de la casa. Basta con mirar el grosor de la línea que señala la puerta de roble para presumir el encierro y el principio dimensional que marca el territorio entre los hermanos y los otros. En tanto, y siguiendo cierta intuición, para Cortázar la cotidianidad de lo íntimo intimida. Es un mal sueño que se vive desde la imposibilidad de lo hogareño y la sobredimensión del huésped y la hostilidad privada. Cuestiona la vida doméstica. Por eso la ausencia de ventanas, y la sobreexposición de la puerta. Lo más cercano a ellas son los paréntesis que Cortázar estratégicamente coloca a lo largo de su cuento. Son especie de exclusas donde puede, sin alterar la ilación narrativa, abrir espacio a lo ensayístico. O, para exponer las emociones y gestos de Irene que marcan el ritmo del cuento y la aparición de los ruidos de los otros.

He aquí los paréntesis, ventanas:

(hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) (Cortázar, 1971a, p.115).

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpían en ella. Muy pocas veces permitíamos

allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba enseguida) (Cortázar, 1971a, pp.118-119).

(ella tejía) (Cortázar, 1971a, p.119).

(yo creo que ella estaba llorando) (Cortázar, 1971a, p.119).

Cortázar no se precipita hacia la huida que ofrece la ventana. Me atrevo a pensar que las puertas tienen una relación más con el tacto y la música en tanto la ventana con lo visual. Las puertas permiten la espera, en tanto, la ventana exterioriza el mundo hacia un simulacro del afuera. Las puertas en cambio son umbrales. Con Cortázar es necesario aprender a abrirlas, aunque sea para volver a clausurar todo.

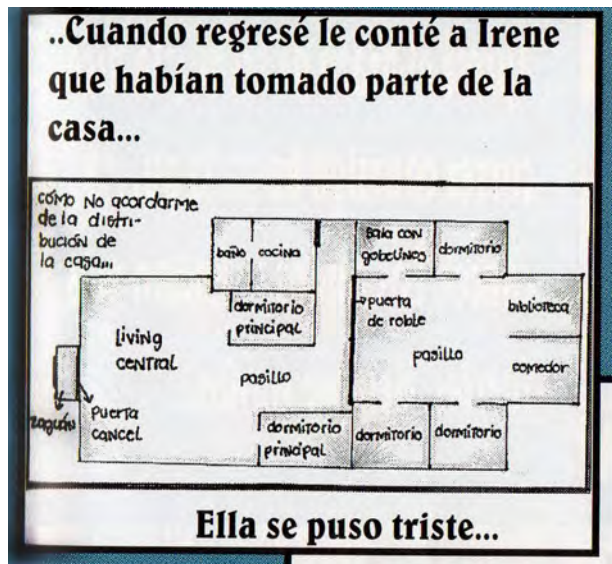


Figura 2. Johana Enríquez. Fragmento de Adaptación del Cuento Casa Tomada, 2004.

Los personajes domésticos ya no son posibles en las grandes ciudades. Ni siquiera en lugares pequeños como Pasto. La hermandad o el matrimonio si se quiere (la casa no les permitió casarse a los hermanos ficcionales¹), es socavado desde adentro. Una alteridad que avanza desde un lado ignorado de la casa. La economía doméstica de ellos traza el plano arquitectónico del cuento. En el video experimental de los diseñadores gráficos de Nariño Jhon Cortés, Miguel Jurado y Diana Moreno (Moreno, Jurado, & Cortés, 2007) es posible entender esta compleja arquitectura. Acudiendo a “instruc-

ción para subir una escalera” (<https://vimeo.com/46609579>), los creadores ponen en entredicho la seguridad del plano visual y narrativo de Cortázar. Acudiendo a estas instrucciones nada instructivas, yuxtaponen una serie de imágenes para entrever que los cuentos cortos — o toda la narrativa de Julio — no son posibles desde una lectura lineal y progresiva. Los quiebres en espiral sugeridos en el cuento también son traducidos como animalidad. Caparazones de caracol laten tales cuales corazones. Hay una voz en off que a veces susurra, o deja espacio para que la escritura se relacione con los planos visuales. Perpendiculares, espirales y horizontales se relacionan con contrastes simultáneos y estampas de simios antropomorfizados simulando una fábrica de imágenes.

Los diseñadores acudiendo a la saturación de imágenes muy propia de ciudades como Pasto y basándose en muchas otras extraídas de otros relatos, hacen de este video, una pesadilla multicolor de pies, brazos y rostros. Las imágenes son a la vez, edificios. Lo que parecen animales, son seres que posan como si fueran instruidos desde una voz que resuena en todo el plano audiovisual. Develan con esta experimentación lo que para Cortázar es fundamental, apoyarse en la duplicidad para hacer creíble el desplazamiento.

El verdadero doppelgänger sos vos

“Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, doppelgänger?”
(Cortázar, 2013, p.499).

“Cortázar es un bandoneón borracho bien tocado dentro de su ebriedad”
Anderson Hernández, 7/06/21

¹ “A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde” (Cortázar, 1971a, p.115).

Julio Cortázar hace de la escritura una policrítica, es decir, un acto estético en relación con un realismo político y social que se apoya en la imaginación. Como expone en su poema *La Policrítica*² en la hora de los chacales (1971b), a favor de la revolución cubana, exhorta a un compromiso de los escritores de izquierda con Cuba ante lo que en su momento miraba como amenaza a esta revolución cultural. Acude a la palabra policrítica que una amiga francesa — no dice su nombre — le sugiere. Estrategia de recurrir a la imaginación como política, pues ya no solo se trata del talento individual que lo hace escribir a un solo tirón un cuento, sino la complicidad con una simpatía por los otros. Es una apuesta por lo imaginativo como función política de la narrativa en tanto constatación de lo humano como especie. Al respecto, leamos el concepto de Agamben:

La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno. En este sentido, la imaginación y no el intelecto, es el principio definitorio de la especie humana (Agamben, 2010, p. 49).

Si la imaginación es principio de lo humano, Cortázar lo disciplina a partir de la experiencia del cuento. El escritor sabe entender aquello como el punto crítico de la cuentística. Acecho de un narrador para soportar la diferencia de cómo se sienten las cosas y por lo tanto la diferencia entre las casas expuestas: la primera que nos acerca a la figura materna-paterna como simulacro de heredad y protección a partir de la imagen de casa típica bonaerense, y la otra un lugar de alteridad. Los hermanos sienten venir los otros pues saben que están cerca acechando y cercándolos. Sin caer en la anécdota de la pesadilla que lo alimenta, arrastra diversas oposiciones en la casa creada gracias a la estructura especular.

Para aproximarse a esta dimensión propuesta por Cortázar, habría que exponer el concepto de espejo en Coccia. Recurrir al espejo no se trata de una proyección del sujeto u objeto, ni de la memoria frágil de los hermanos, ni tampoco de los seres que poco a poco los van desplazando, sino la experiencia de la imagen como sensibilidad pura:

² En agosto de 1971 la revista *Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, publica una versión, donde se explica y asume la noción de “policritique” como grito, como necesidad de criticar gritando cada vez que se lo cree justo. <https://ciudadseva.com/texto/policritica-en-la-hora-de-los-chacales/>

Si durante siglos el espejo ha sido la experiencia decisiva de toda teoría del conocimiento no es porque reproduce la duplicación narcisista de la conciencia entre un yo sujeto y un yo objeto, sino porque representa el paradigma de la medialidad y es su ejemplo más evidente. En el espejo, el sujeto no deviene objeto para sí mismo, sino que se transforma en algo puramente sensible, algo cuya única propiedad es el ser sensible, una imagen pura sin cuerpo ni conciencia. En el espejo devenimos algo que no conoce y no vive, pero que es perfectamente cognoscible, sensible, mejor aún, lo sensible por excelencia (Coccia, 2011, p.27).

Experiencia que permite la duplicidad de esferas cognoscibles y no cognoscibles del personaje ante el espacio y tiempo planteado como esfericidad. Es, digamos en términos de la cuentística, la manera como se pone en duda la existencia misma de la unicidad del personaje, inclusive si el narrador está en primera persona. Da paso al doble. Para ello es necesario la configuración espacial en espejo; es decir, a la relación inequívoca con el *doppelgänger*. Así como la presencia de la pareja de hermanos proyecta sus dobles en el otro lugar de la casa, esa duplicidad del doble yo —doble bind que toda imagen provoca— es una constante narrativa del mundo cortazariano. Y es un objeto y/o una anécdota particular, que permite a los personajes acceder a otra dimensión.

Hace algunos años atrás viví tal alteración en el metro de París. Un personaje de mi vagón se lo veía en el siguiente, duplicado hasta en los gestos. Gracias a que el viejo transporte parisino da la sensación de quebrarse permite apreciar los que están en el vagón siguiente. Recordé a Cortázar y a Luc de *Flor amarilla*. Regresó mi obsesión por el transporte público — la cual comparto con Julio — con toda la extrañeza de su duplicidad. Quise entenderlo como una epifanía. Pero más cercana a una divagación, a este tipo de doble le viene bien los lugares donde impera el encierro.

El *doppelgänger* tiene su propia existencia y pone en duda la originalidad e importancia del personaje principal. Señala su destino. Así no los da a entender Marta Morello-Frosch al analizar *Lejana*:

Vemos como el personaje siente al otro simultáneamente y sigue siendo el mismo, como si además de su función normal, conocida, participara de otro destino, a ratos, y fragmentariamente. No se trata entonces del problema de la división de la personalidad, y la consiguiente esquizofrenia, sino de un verdadero enriquecimiento de posibilidades vitales, luego negadas al participar de dos destinos, o de un orden personal y otro ampliado, que incluye a otros seres vagamente conocidos, y pertenecientes a un orden que comparten con el personaje (Morello-Frosch, 1968, p.325).

Un espejo que a la vez se conjura como pantalla invisible, pues el lector no sabe en qué espacio se encuentra. Para Cortázar le viene bien el doble pues la improbable identidad de los latinoamericanos no le es satisfactoria. El vocablo alemán tan determinante en la representación de sus personajes lo coloca en un inaplazable destino. Así lo expresa en *Rayuela*:

El verdadero doppelgänger sos vos, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga quiero a Talita y entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo. Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana (Cortázar, 2013, p. 500).

Cortázar percibe este encuentro cara a cara con lo otro a partir del doble. Paul Vernant (1996) al analizar las máscaras griegas lo relaciona con la pupila de lo divino. El doble, es decir, el colosso desencanta la cara para enfrentarnos a la presencia del rostro. Inclusive si éste es inhumano. Mezcla de realidades que al lector de Cortázar lo arrastran de aquí a allá como cruce inestable y dimensional. También gracias a su capacidad de reír de aquello y esto otro, bajo la forma de la aparición de la alteridad.

Ahogado susurro

“Le envió algo de Julito
<https://youtu.be/qEas2DVN2cU>
Es la hora de escucharlo y vivirlo...”
Ovidio Figueroa

“Me gustaría mucho que me mandaras el libro de (Carl Gustav) Jung sobre la psique; será una gran lectura” (Cortázar, 2000, p.829)

Fragmento de la carta de Cortázar dirigida a su amigo y editor Francisco Porrúa.

El narrador, dentro de sus obras, es alguien que se fragiliza dentro de la casa creada gracias a los hechos planteados. Una organización que se pone en cuestión desde adentro. El hermano es quien establece —al dejar entrever— una manera de relatar desde sus adentros hasta cuándo el diálogo aparece en el cuento. Es el regente de la

casa, alguien que establece una relación de medida que la compara en importancia a su hermana. Así lo afirma: “Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto que hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pulóver está terminado no se puede repetirlo sin escándalo” (Cortázar, 1971a, p.116).

En el comic *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Cortázar (1975) es un personaje ficcional, pese a los hechos reales. Ahí, pone en función la imaginación a partir de una crítica política a los acontecimientos históricos. Para hacer legible esta relación con el comic, se lo ve acompañado de Susan Sontag, Octavio Paz, Alberto Moravia y *Fantomas*, para exponer con una historieta de corte clásico, la iniciativa de B. Russell de exponer las atrocidades de la guerra de Vietnam en el llamado Tribunal de Russell. Se ve a Julio, hablar con sus pares. También —el gesto de la historieta lo permite— esa manera de fumar hacia arriba, como si se consagrara hacia el éter. La teatralidad tan de él, y que no deja de cesar en su forma de introducirnos a su narrativa.

Fantomas, ese elegante e intelectual ladrón (al final de cuentas que caco de la narrativa no lo es) puede hablar con tal cercanía con los escritores que nos sugiere una complicidad que los une ante la amenaza de la destrucción mundial de los libros. Porque, para Cortázar, el libro es esa arca de la Alianza (Cortázar, 1994, p. 35). Es un cuerpo que adolece, ríe, gime y puede, dado el poder político de lo dictatorial, ser asesinado.

El libro es uno de los personajes principales en su narrativa. En *Casa tomada* tiene una nacionalidad francesa, por ejemplo. El hermano lo extraña. Pero se trata de *Casa tomada*, y no de la confesional alianza de escritores en contra de la imposición de una forma única de ver el mundo. La historia de dos hermanos que extrañamente se ven desplazados desde los adentros de su casa. Anunciado desde los primeros párrafos. Tal vez, y sabiendo que el origen es más anecdótico que político, nada niega, al referirse a *Casa tomada*, las posibles interpretaciones entre las cuales cabe la innegable desaparición de la casa paterna como nación por el peronismo. Pues agradece toda interpretación de este cuento, y a ello me apego.

Entonces, las palabras de Cortázar resuenan en relación con este cuerpo así:

(...) pretender explicarse la fisionomía contemporánea del hecho literario dentro de una línea tradicional donde el Libro, arca de la Alianza, merece un respeto fetichista del que la bibliofilia es signo exterior y la literatura sostén esencial, conduce al desconocimiento y malentendimiento del entero clima “literario” de nuestros días, malogra el esfuerzo inteligente pero no intuitivo de buena parte de la crítica literaria que se mantiene en las vías seculares por las mismas razones que lo hace la mayoría de los autores de los libros (Cortázar, 1994, p.35).

Secularidad afín a la corporeidad del libro, y que, en la versión ajada de Salvat (Cortázar, 1971a) —que conservo pese a su fragilidad— me toca con un erotismo antiguo. Una terrible corporeidad que solo revive por el soplo cómplice del lector y el espíritu del escritor. Y que, al tocar el cuento, como cuerpo y no solo narración— que admite una serie de estructuras psicoanalíticas — es entender que la escritura es hacer cuerpo la pesadilla. No solamente como terapia de un mal sueño. El lector, gracias a una narrativa trepidante, se expone a la historia de dos hermanos que pierden su casa por espectros de una otredad que avanza desde el otro lado de la casa. Es, en términos de Mircea Eliade (2004, p.55), una tremenda energía espiritual que permanece latente en los libros y que me hace abrir las páginas del cuento con la misma fuerza contemplativa que me produce una montaña o un río (aún abundantes en Pasto). Y con la misma fortaleza, cerrarlo a tiempo, como si tratase a la vez de un párpado.

Que otros sonidos irruman en ella

“A Julio – No César:
¡Cortázar!”

Octavio Paz Dedicatoria a Cortázar. Nueva Delhi, 1965.

“Yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por la punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo”

Julio Cortázar. Las babas del Diablo. (Cortázar, 1983, p. 201)

La fragilidad del libro es ahora un palimpsesto en tanto todo arde. El artista visual Andrés Jaramillo (2020) propone en su video *Palimpsesto*, la proyección espectral del otro, que le viene desde dentro de las casas, para hacer entender que siempre estamos afectados por un continuo desplazamiento. No hay seguridad. Es dentro de ellas donde, los espectros de un presente doloroso se proyectan como fantasmas. Nada de cavernas platónicas. Nada de telenoticiario. Así, como los hermanos de *Casa tomada* presienten que serán desplazados al entender el avance ruidoso del otro, Jaramillo lo proyecta en relación con los desaparecidos del conflicto armado en Colombia. Dibuja con tierra sobre las fotografías proyectadas de los desaparecidos. En tanto, pone en crisis, a partir de *re-trazar*, esa noción de convertir el nombre del otro en estadística de muerte.



Imagen: Guido Chaves Larrea.

Acá (tan cercano por las caras y el duelo) y, pese a que el video es siempre reproducibilidad por su tiempo, la temporalidad del gesto, el vestigio y el rostro se dan en presencia pese a todo. Un barullo. Una pantalla. Ora la tumba. Ora la oración. El humilde y humano (al final tienen el mismo origen humus, tierra) en manos de Jaramillo abren la posibilidad de recibir al otro. Dice el realizador audiovisual de Pasto, Ernesto Rodríguez (2021, p. 6), al describir el video de Jaramillo, que “Palimpsesto de Andrés Jaramillo reflexiona sobre las formas de representación del conflicto armado en Colombia, creando una conciencia audiovisual que logra transfigurar las maneras de producción y transmisión de la verdad, casi comparable con los Rollos de Auschwitz y los testimonios de los hundidos que todavía no han sido reducidos completamente al silencio, sino que todavía son capaces de observar y describir”. Entonces, Rodríguez pone en entredicho el mecanismo de reproducción de lo audiovisual, en tanto, la ex-

posición del rostro de quien ha desaparecido queda en suspensión por este mecanismo reproductivo de la verdad. Empero la fotografía habla. La imagen de la cara del desaparecido es más potente que cualquier informe, estadística o documental. Por lo que, en las marchas populares en Colombia, los parientes las expongan en búsqueda de verdad al sobreexponer la desaparición.

Hay algo terrible que se oculta tras la traducción metafórica de la pérdida de lo doméstico. Gracias al avance de la dictadura latinoamericana en la narrativa de Cortázar y los desaparecidos en Jaramillo, toda obra doméstica escribe la pesadilla. No es terapia como aconsejan algunos docentes de literatura. Pues no se trata de que lo pesadillesco sea un tema o el soporte de un estilo. Ya que es escritura, pues nada inscribe, nada soporta, pone a circular todo alrededor del mal sueño. La pesadilla es el cuerpo mismo de toda la escritura de Cortázar. En *Casa tomada*, se evidencia cuando los hermanos no pueden conciliar el sueño.

La potencia ficcional convierte lo anterior en desplazamiento. Los hermanos no solo arrastran su memoria, tan frágilmente expuesta, sino al lector. Se llevan consigo la vida, sin saber quién los desplaza. Por lo que el narrador anuncia en las primeras líneas — siguiendo la esfericidad del cuento — el desplazamiento: “ Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde” (Cortázar, 1971a, p.115). El destino insuperable del espacio esférico tiene ya predispuestos a los personajes al final. Evidentemente el narrador descarta cualquier recurso obvio que explique quiénes son esos otros que vienen desde el trasfondo de la casa, ya que, ni son parientes ambiciosos cual telenovela latina, ni ellos mismos, en tanto solución fácil al recurrir a los personajes en una huida de su lugar de asueto y heredad. Es decir, ni una explicación en términos del derecho y las herencias, ni tampoco, cierta causalidad psíquica más del orden del psicoanálisis o la sociología. Salvo ciertos sonidos — que bien pueden ser parte del juego de humanización de lo inhumano que logra Cortázar en todos los cuentos de *Bestiario* — no existe la certeza de lo humano en los otros.

La historia de los hermanos está más cercana a Masaccio que a la necesaria traducción política. Incertidumbre que se traduce como certeza en el proyecto *Casa tomada* liderado por artistas de la ciudad de Cali /Colombia, cuya cuarta versión tuvo lugar en el Salón Palatino de Pasto — espacio de la Universidad de Nariño — en septiembre de 2005. A grandes rasgos, el proyecto consiste en tomarse, literalmente, casas ruinosas, envejecidas o antiguas para ser soporte de exhibición de piezas artísticas acompañadas de grupos musicales. El Palatino es afín al proyecto. En aquellos tiempos, tuvo esa apariencia estética de ser un espacio entrañable pero también al borde de la ruina. Exhibición que solo fue posible por invitación del curador y en compañía de artistas locales, tal cual lo aseguran sus realizadores:

Esta cuarta versión de la Casa Tomada fue producto de una invitación por parte de la facultad de artes de la Universidad de Nariño. El lugar que pusieron a nuestra disposición fue una casa donde funciona en la actualidad el Centro Cultural Palatino, que está ubicada en el centro de la ciudad de Pasto. Partimos de Cali, 1 semana antes de la inauguración que tuvo lugar el jueves 15 de septiembre del 2005, a las 7:30 pm. El objetivo de esta muestra fue llevar a Pasto trabajos exhibidos en las anteriores versiones de Casa tomada y otros proyectos que formaran de alguna manera un pequeño panorama de lo que en ese momento estaba vigente en la escena artística de Cali y Popayán. Igualmente se seleccionaron algunos proyectos de Pasto que los estudiantes y el curador del Centro Cultural Palatino presentaron. En total se montaron en la casa 43 propuestas plásticas entre videos, instalaciones, pinturas, fotografías, esculturas y performance. Como es costumbre en nuestra casa, se invitaron a 4 bandas de rock para que tocaran en la inauguración, tres de Pasto y una traída de Cali” (proyecto casa tomada, 2007).

Siguiendo una línea de literalidad con el cuento homónimo, el proyecto se trata de desplazar. Empero son los otros quienes son desplazados y simultáneamente son ignorados y deyectados. El afiche del docente de diseño Hugo Plazas (Figura 3) para el evento es puntual. Ilustra la intención preclara de apoderarse de lugares como un cuerpo que debe ser organizado. Un proyecto que recurre a la apropiación para emplazar la producción artística de sus organizadores en el espacio principal de exhibición en Pasto. Al fin de cuentas, Cali es la ciudad principal del suroccidente de Colombia y, por lo tanto, se convierte en centro económico, político y estético. Y así, como centro, no logra salir de esa razón geopolítica, en donde los otros no tienen nombre. Negación como ejercicio de violencia, para hacer de la alteridad la confirmación del desplazamiento de los artistas pastusos como si fuesen los hermanos de *Casa tomada*.

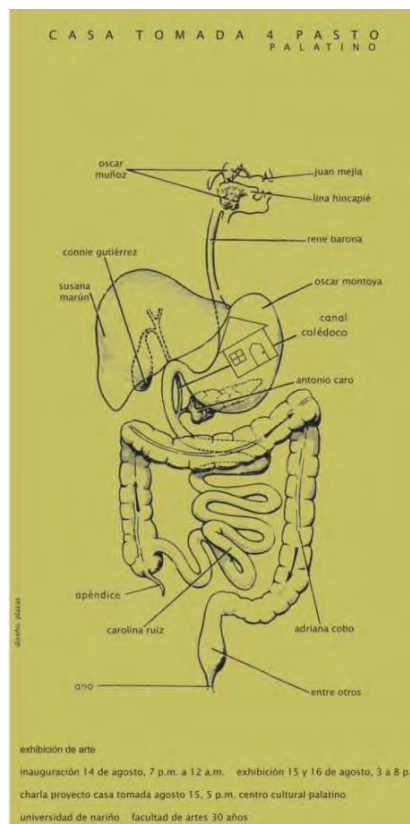
Mirada que entiende al otro desde una estética comparada y asimétrica. Hugo Plazas lo ironiza. Los artistas pastusos lo aceptan. El diseño representa la alteridad que debe ser deyectada, pues el organismo no soporta lo que en el afiche se llama “entre otros”. La alteridad está en el recto. No hay obra, ni nombres. Su representación es fecalidad. Indefectiblemente pienso en Artaud, pero da igual, la falsa hospitalidad de la ciudad de Pasto se traduce en abdicación pasiva. O es que los estudiantes como el curador no leyeron el cuento Casa tomada, o que al entenderlo en demasía jugaron a ser los desplazados. Igualmente, estimo que los diseñadores gráficos tienen una mayor cercanía con Cortázar que los artistas visuales pastusos. Tal vez, por materializar sin ambages, el signo.

Cali es un centro de llegada de muchos pastusos. Es la primera gran ciudad relativamente cercana y que, en términos artísticos, influye en la limitada concepción de la contemporaneidad de las artes. Y que, ante los pocos proyectos alternativos de esa época, *Casa tomada IV* fue una opción ante la reducida posibilidad de exhibición y encuentro de esos años. Situación que persiste actualmente.

Pasto no ofrece muchas oportunidades a los artistas. Emigrar de la ciudad es parte de nuestra cotidianeidad. Argentina es un punto de llegada. Pese a la gran distancia que nos separa, nos acerca sus lugares comunes : el fútbol, el asado (tímidamente ofrecido en algunos restaurantes de la ciudad) y escritores como Borges, Arlt, Aira y Cortázar por aquellos que fungen como intelectuales. O porque Argentina tiene facilidades educativas que no ofrece Colombia. El pastuso siempre está en constante nomadismo. El artista visual Luis Moreno da fe de ese desplazamiento y lo describe así:

En esta encrucijada se encuentra el nómada, sujeto a la convergencia del otro en plural, no yo, ni tú, ni nosotros, más bien ellos, los que perturban el ahí con su libertad que no es la nuestra, no somos iguales como las leyes burocráticas lo señalan en la frontera del ser ciudadano, no estamos en diferentes extremos, más bien, en diferentes niveles de libertad, como, el desplazado, migrante, inmigrante (Moreno, 2021, p.1)

Figura 3. Afiche promocional de Casa Tomada 4. “pasto-city, de Cali con amor”, Centro Cultural Palatino, Pasto. Septiembre de 2005. Diseño: Hugo Plazas.



Cruce de caminos, y a la vez, duplicidad arquitectónica que pone en entredicho cierta burocracia del espacio. El cuento produce esa sensación de inestabilidad — O libertad en la acotación de Moreno— que el narrador en primera persona siente como frágil fisionomía de la casa a la cual dirige su abstracción de hechos y objetos. Doble imagen que duplica, que se sostiene gracias a la relación entre hermanos y la numerología (las edades, el mediodía, el comienzo de una guerra mundial, etcétera.) par que permea el libro que amorosamente me vendió un díler poético: a quien en realidad debo gran parte de mi cercanía y distancia con el escritor argentino.

Moreno entiende en cuerpo propio, el desplazamiento. Vivió en Buenos Aires, esa ciudad cosmopolita donde hay letreros que prohíben la entrada a colombianos, pero a la vez, espacios para las artes de los extranjeros. Es decir, estas ciudades hacen del otro un espectro y a la vez, promueven una hospitalidad a partir de una oferta turística multicultural. Al respecto, la artista pastusa Hanna Ramone, quien vivió en Buenos Aires, propuso el proyecto “Figuras de la ausencia” (Figura 4), serie de fotografías con mujeres que comparten con ella, el hecho de estar en una ciudad ajena. Lo señala como un encuentro entre nómades. Hanna así lo explicita:

Teníamos algo en común, estaban al igual que yo viviendo en Argentina y en ese nomadismo se conjugaba muy bien en el encuentro de dos personas desconocidas que se juntaban para crear desde lo que estaba ausente, una experiencia de intercambio que reinterpreta la condición de ausencia posibilitando la existencia de otro cuerpo, uno imaginario recreado en el escenario líquido (Ramone, 2015).

Pensando en la acción de la ciudad sobre la mujer extranjera, propone deposiciones de cuerpos, siempre yacentes, atravesados por una veladura líquida o por un barrido que hace desaparecer el rostro. Recupera el erotismo negado al extraño. Pero no hay un testigo que constate el milagro de esta imagen (Figura 4), el cuerpo de ella es otra forma de vida que sin moverse presupone otra naturaleza en vivo. Yace vivamente— si se permite el oxímoron— en lo abismal de la escena presentada de la mujer a punto del ahogamiento. El agua es una veladura mortal. Las diagonales que se forman por la posición de su cuerpo acrecientan más esta ensoñación. Gracias a esta imagen, a la intervención de una pantalla, Hanna nos hace entrar al Ὑπνοῦ de lo otro en la dimensión humanada. En su caso, la bañera de su apartamento bonaerense y en el cuento de Cortázar, la relación simétrica entre lo humano e inhumano de la casa.

Es inevitable el encantamiento onírico. Se cela el sueño, como vigilando el mundo de *Hypnos*. Todo es sueño, pura espectralidad de una luz propia que emana de otro estado, tiempo y espacio. Lo onírico se escribe como la alteración radical de la materia. Así describe el hermano a Irene cuando sueña:

Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían con el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentábamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios (Cortázar, 1971a, p.118).

Porque en la casa es posible vivir sin pensar (Cortázar, 1971a, p.118). El sueño como veladura abre la posibilidad de la duplicidad del cuerpo, en tanto los hermanos comparten lo insomne, monstruosamente. Se hace en doble instancia, tanto como para reafirmar el desplazamiento de lo doméstico, tanto como para trazar un retraimiento hacia el resto de la casa. Es decir, no se garantiza la seguridad. Frente a la ensoñación femenil y sus manifestaciones animalescas, ni siquiera el celo del hermano hace posible soportar lo hipnótico. Con Julio es necesario aprender estas señales, aunque sea para escribir un mal sueño.



Figura 4. Hanna Ramone. Proyecto: Figuras de la ausencia. Fotografía, 2015

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-texto. Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. 4ta. Reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bó, A., Beristain, N., Díaz, G., & Juliá, J. (Dirección). (2020). *El Presidente* [Película].
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- Cortázar, J. (1971a). *La isla a mediodía y otros relatos*. Navarra: Salvat.
- _____. (1971b). Policrítica en la hora de los chacales. *Cuadernos de Marcha*. (49), pp. 33-36.
- _____. (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*. México: Excelsior.
- _____. (1983). *Ceremonias*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- _____. (1994). *Obra Crítica/1*. México: Alfaguara.
- _____. (2000). *Cartas. 1964-1968 (volumen II)*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (2013). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Edwards, J. (2015). *Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar*. Cronopio.
- Eliade, M. (2004). Los libros pascuales o sobre la necesidad de un Manual del perfecto lector. En M. Eliade, *Fragmentarium* (págs. 55-56). Madrid: Editorial Trotta.
- Enríquez, J. (2004). *Casa Tomada*. Adaptación del cuento de Julio Cortázar. *La Maga*, 42-46.
- Jaramillo, A. (Dirección). (2021). *Palimpsesto* [Película].
- Lyotard, J. F. (1998). *Domus y la megalopolis*. En J. F. Lyotard, *lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (págs. 193-204). Buenos Aires: Manantial.
- Mazzoldi, B. (6 de 4 de 2021). *H enciclopedia*. Obtenido de Encuentro con Julios Notables: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Mazzoldi/Julios.htm>

- Morello-Frosch, M. (1968). El Personaje y su Doble en las Ficciones de Cortazar. *Revista iberoamericana*, 323- 330.
- Moreno, D., Jurado , M., & Cortés, J. (Dirección). (2007). Instrucciones para subir una escalera [Película].
- Moreno, L. (2021). Alteridad, el soberado como secreto. Pasto: Seminario Arte y Lenguaje impartido por Jhon Benavides. Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto.
- Nancy, J. L. (2013). La partición de las artes. Valencia: Pre-textos.
- Proyecto casa tomada. (20 de mayo de 2007). <http://casatomada-proyectocasatomada.blogspot.com/2007/05/casa-tomada-01.html>.
- Ramone, H. (05 de 23 de 2015). Figuras de la Ausencia. Obtenido de <http://fotomeraki.com/gallery/figuras-de-la-ausencia-hanna-ramone/>
- Rodriguez, E. (2021). Palimpsesto de Andrés Jaramillo. Pasto: Seminario Arte y Contexto regional. Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto. Universidad de Nariño .
- Salazar, F. (2009). La monstruosidad del infante. . Pasto: Departamento de Artes Visuales. Universidad de Nariño.
- Vernant, J. P. (1996). La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia . Barcelona: Gedisa.

“Circe”: una hechicera encantada

Dra. Malena Andrade Molinares
malena.victor@gmail.com



Imagen: Yanasasha Pacheco.

Notas introductorias

“Ese sí que es un artista como a mí me gusta,
modesto en sus necesidades; realmente, sólo
quiere dos cosas: pan y Circe”.

Friedrich Nietzsche. El ocaso de los ídolos.

Pensar en la creación literaria de Julio Cortázar es inscribirse en la subversión del orden de la lógica con visos de dualidad; es una suerte de insurrección contra el sentido racional que nos puede sumergir en los laberintos más insospechados. Las narraciones de Cortázar podrían definirse como una paradoja caleidoscópica, difícil de asentarse en un espacio de lo real. En los cuentos de Cortázar siempre se da una escritura-ruptura que se contraponen a lo cotidiano, a las leyes, a los principios y las relaciones de causa y efecto, aun así muestra unas geografías bien cartografiadas que se contraponen con “ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII”¹.

Lo habitual en los relatos de Cortázar se desliza por arenas movedizas ininteligibles, no solo para lograr su asimiento, sino para alcanzar su comprensión. En el misterio de la mayoría de los relatos cortazarianos, se confunden los sentidos, llenándonos de terror ante lo desconocido, fruto de lo fantástico y lo extraño que ocurre en sus cuentos. Estas notas críticas son un acercamiento tímido a lo que nos plantea enigmáticamente este escritor argentino en su primer libro de cuentos, *Bestiario* (1951), compuesto por los siguientes relatos: “*Casa tomada*”, “*Carta a una señorita en París*”, “*Lejana*”, “*Ómnibus*”, “*Cefalea*”, “*Circe*”, “*Las puertas del cielo*” y “*Bestiario*”. El peso de todas nuestras reflexiones recaerá en el sexto cuento, “*Circe*”.

Ahora bien, nuestro acercamiento crítico, al cuento de “*Circe*”, intentará una interpretación personal y subjetiva. El camino metodológico de lo que resulte en este análisis, está barnizado por la hermenéutica que, como fundamentación filosófica conlleva implícitamente una estética de la recepción. Esta teoría que establecerá toda la exégesis resultante, nos ayudará a comprender cómo la tradición clásica literaria griega se inscribe en un relato producido en la mitad del siglo XX, manteniendo el sustrato de lo que Homero en su *Odisea* nos ha contado. Una esencia mítica que se renueva en la escritura de Cortázar para dejarnos uno de sus textos ficcionales mejores logrados.

Delia, personaje de Cortázar, se asemeja mucho a la bruja *Circe* que Homero nos describe, sorteando la distancia entre el mundo y la cultura grecolatina y la moderna. La *Circe* de este presente se advierte como una mujer común; pero con un encanto particular y una extraña comunicación con los animales: “un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara, (...) la madre decía que Delia había jugado con arañas cuando era chiquita” (Cortázar, 1980, p.78). La estética escrituraria de Julio Cortázar, como la de otros escritores representativos del boom latinoamericana-

¹ Julio Cortázar. (1997). Algunos aspectos del cuento. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. (Comp.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 379-396). Caracas: Monte Ávila. Se publicó originalmente en la revista Casa de las Américas (Cuba), Vol. II, números 15 y 16 del año 1963.

no, comporta los postulados de los surrealistas y las incongruencias de lo absurdo, lo que le da un toque de inaudito a las obras de los más característicos escritores de ese momento de la literatura.

Circe: resonancia de la tradición clásica

El mito de Circe tiene muchos referentes² a lo largo de la cultura Occidental, y en todos los contextos artísticos ha estado presente como un constante palimpsesto que se reescribe en la prosa, la poesía, las imágenes visuales, el cine entre otros medios estéticos. Para esta aproximación crítica tomaremos, como punto de apoyo, lo planteado por Homero en la *Odisea*. El interés por explorar lo mítico no ha detenido la imaginación ni de los artistas ni de los críticos, por cuanto los griegos por medio de sus historias dieron explicación a un gran número de pasiones y emociones que hoy día seguimos sintiendo. Esto se debe a que “el mito se constituye en una realidad autónoma, claramente deslindada de un universo arreglado por los criterios de la propia razón” (Bravo, 1993, p.172).

Es por ello que, el título de este apartado, es esclarecedor, pues nos presenta a *Circe*, una de las hechiceras que figura en la mitología griega, tal vez, la más celebrada de todas³. *El Diccionario de Mitología* elaborado por Agustí Bartra (1982), nos dice que *Circe* “es una de las principales figuras femeninas de la *Odisea*” (p.45)⁴. Pero ella sucumbe ante Ulises, es encantada por el atractivo de este héroe, lo invita a su lecho, inclusive le pide que no se vaya de su isla. Entre sus poderes como hechicera sobresale que puede hacer caer del cielo las estrellas, sus brebajes son eficaces, las pócimas que prepara hace que los humanos se trasformen en animales. El Canto X de la *Odisea de Homero* cuenta cómo a los compañeros de Ulises, esta hechicera los convirtió en cerdos. Pero Ulises siguiendo los consejos del buen Hermes, neutraliza los efectos del brebaje con una hierba que se llama Moly, de igual modo logra que la hechicera le devuelva a sus compañeros su forma humana y los deje continuar su expedición. Homero textualmente relata este pasaje en la *Odisea* de la siguiente manera:

² Todas las citas para la apreciación hermenéutica sobre “Circe”, fueron tomadas de la colección de cuentos de Julio Cortázar *Una flor amarilla*, (1980). Guayaquil, Ecuador, editado por ARIEL UNIVERSAL.

³ Aurora Galindo Esparza (2013) en su tesis doctoral: *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, plantea que la temática central del mito de Circe radica en el aspecto de la metamorfosis en animales. Asegura también que “De todas las recreaciones de la epopeya homérica del siglo XX que hacen de *Circe* una representación de la depravación y la perdición, la más célebre es la del *Ulises* (1922) de James Joyce” (p.258). Al referirse a la “Circe” de Cortázar, sostiene que es “una de las recreaciones más célebres y magistrales del tema” que se ha escrito en el siglo XX.

Circe atravesó el mégaron con su varita en las manos, abrió las puertas de las pocilgas y sacó de allí a los que parecían cerdos de nueve años. Después se colocaron enfrente, y Circe, pasando entre ellos, untaba a cada uno con otro brebaje. Se les cayó el pelambre que había producido el maléfico brebaje que les diera la soberana Circe y se convirtieron de nuevo en hombres aún más jóvenes que antes y más bellos y robustos de aspecto.

Como puede verse claramente, Cortázar no quiere ocultar la intertextualidad de su relato con la *Circe* de la mitología griega, aun cuando no llama del mismo modo a su personaje principal, la extraña mujer del relato cortazariano se llama Delia, nombre que nos remite simbólicamente a la diosa griega Artemisa, lo que conduce a aseverar que el cruce entre estas dos figuras mitológicas fue deliberado, pues “la cosmovisión analógica habilita la emergencia de figuras retóricas como la imagen, la metáfora o el símbolo. Las figuras mitológicas son, entonces, un “sistema de referencias mentales” derivadas de la analogía como sistema de aprehensión del mundo” (Chazarreta, 2019, p.3).

Las alusiones mitológicas son muy comunes en los relatos de Cortázar, recordemos por ejemplo “Las ménades” y “El ídolo de las Cícladas”, relatos que también entablan un juego de interconexión con la mitología griega, la tradición clásica tiene ecos que aún siguen resonando, estos cuentos son ejemplos vivos de esta afirmación.

Cortázar juega con los lectores proponiendo desde su narrativa un collage que urde una tradición clásica con su particular forma de mirar el mundo. En sus cuentos presenta una cultura lejana, pero que extrapolada le permite revisar los vericuetos de la cultura latinoamericana, muy enraizada con ese pasado griego que mantiene ecos en toda la producción literaria. “Julio Cortázar le saca las comillas a la tradición clásica, se apropia de ella y de este modo establece cierta ruptura destinada a producir un efecto de reducción de su jerarquía literaria (Juárez, 2002, p.16).

⁴ En el relato de Homero, la historia es como a continuación sigue: Ulises (Odiseo), después de las aventuras en el país de los lestrigones, bordea la costa de Italia hasta llegar a la isla de la maga. Cuando los compañeros de Ulises llegan a la vista del brillante castillo de Circe, entran en él, excepto Euríloco, que se queda atrás para observar lo que sucede. Circe invita a los marineros a un espléndido banquete, pero apenas aquellos han comido y bebido Circe los toca con una varita mágica y los transforma en cerdos, leones, lobos, perros y otros animales, encerrándolos en sus establos lleno de animales semejantes” (Agustí Bartra, *Diccionario de Mitología*, p.42).

La maga Circe reencarna en Delia Mañara

El relato *Circe*, plantea desde lo cotidiano, lo extraño como absolutamente normal, pero cuando leemos el texto, estamos seguros que algo siniestro está por pasar, en cada línea el autor nos presenta descripciones que van *in crescendo*, anunciando un desenlace desconcertante que llena de terror o de angustia: “Otras gentes no iban a visitar a los Mañara. Asombraba un poco esa usencia de parientes o de amigos. Mario no tenía necesidad de inventarse un toque especial de timbre, todos sabían que era él” (Cortázar, p.82).

Desde que la gente del barrio comienza a hablar de Delia, el lector está al acecho de “ese algo” que ha de pasar en ese trágico espacio de Delia y sus novios. Bien lo ha planteado Cortázar en sus *Clases de Literatura* (2013), para que un cuento quede en nuestra memoria, tal como sucede con *Circe*, debe cerrarse sobre sí mismo de una manera fatal.

En *Bestiario* (1951), todos los relatos se inscriben en un mundo extraño e insólito como la norma, evocando incluso nuestra propia realidad.

Tal como lo explica Calabrese (1993):

La “verdadera” naturaleza del fenómeno quedará siempre en la penumbra, en una zona de claroscuro de la conciencia, donde se ubica un saber no sabido, su residuo dejará el efecto de algo entrevisto, que desestabiliza el centro de la percepción. Dos de los más célebres relatos de *Bestiario* (1951) ya evidencian la puesta en práctica de este concepto en la producción inicial del escritor; tanto “Ómnibus” cuanto “Casa tomada” permiten ver que ese elemento de extrañamiento sutil por el que una situación banal por lo conocida y reiterada se transforma, va creciendo hasta invadir la totalidad de la referencialidad narrativa. (p.252).

El ambiente, donde se desarrollan todos los relatos, representa mundos coherentes, aparentemente normales hasta inocentes, para incursionar de forma gradual y paulatinamente en lo fantástico, en el horror. Esta “normalidad” no es más que el famoso “orden” que Cortázar considera en su narrativa. Entonces, lo racional se impone en principio para luego darle paso a lo inusual, al sinsentido que se esconde en el misterio de lo inexplicable y en el mundo de lo desconocido, que de una u otra forma a todos nos inquieta. De allí que los relatos de Cortázar se erijan como el sustrato de una literatura, que por su extraño poder y lo que hace sentir al lector se inscriba dentro del género de lo fantástico.

Según Rosenblat (1990):

Las obras fantásticas constituyen así representaciones metafóricas de realidades internas (emociones, impresiones, estados mentales que se transforman en imágenes visuales (personajes, situaciones, acontecimientos dramáticos, atmósferas. Aunque estas imágenes que conforman la obra fantástica se apartan como dijo Sartre de los cuentos de Kafka: ‘su universo es a la vez fantástico y rigurosamente verdadero’. De la misma forma, Cortázar habla de su literatura fantástica como una forma de transgredir la verosimilitud en busca de la verdad más honda y más íntima (p.76).

La protagonista de la “*Circe*” cortazariana se llama Delia Mañara. El apellido es un juego de palabras de lo que va aconteciendo y de la “maraña” de situaciones que el narrador nos va presentando. Asistimos a una duplicidad de sentidos: por un lado Delia es un nombre que se relaciona con la diosa Artemisa (nacida en la isla de Delos), hermana de Apolo y el apellido que anuncia enredo, lo podemos asociar con el principio dionisiaco, es decir, la embriaguez del encanto que desata Delia en Mario.

A Delia, en la *Circe* de Cortázar, la relacionamos con una mujer arácnida, el apellido lo anuncia, la tela de araña que envuelve toda la atmósfera del relato también deja ver esa particularidad (Mañara, araña, maraña) y su gusto por jugar con estos insectos, con las arañas. De igual forma, los rumores de los vecinos sobre si Delia tenía o no que ver en la muerte de sus dos primeros novios (la viuda negra, araña que se devora al macho, después que se aparee con éste) nos conduce a pensar en un mundo real y ambiguo a la vez, dejándonos a los lectores en una nube imprecisa de vacilación, donde probablemente la constante será la incertidumbre. “Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos” (Cortázar, p.80).

El narrador de forma casi perversa nos describe las manos de Delia como las de una araña: “cuando la tomaba del brazo para cruzar la calle, o al subir la escalera de la estación de Medrano, miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia” (Cortázar, p.72); son manos muy femeninas, que de manera siniestra van tejiendo un telar deleznable, cuya aparente realidad es de una duplicidad engañadora.

Toda la historia no es más que una red maléfica, es un artificio donde sucumben los novios, y tal vez el tercero de ellos: Mario. Quien termina sintiendo ira luego de darse cuenta de lo que están rellenos los bombones de chocolate que la frágil Delia le hace comer.

En la lectura de este relato asistimos a un fatal desenlace de la historia, tal como le pasara a sus dos primeros novios: a Rolo se le fracturó el cráneo y Héctor inesperadamente se suicida, es de esperarse que para Mario haya un final parecido: “él se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz. “El tercer novio, pensó raramente” (Cortázar, p.81).

Por otro lado, los chismes de los vecinos también hacen las veces de una "telaraña", recordando el mito griego "Aracne"⁵, el tejido de mentiras y de marañas que se crea alrededor de las muertes de los novios de Delia, dan mucho para la imaginación y para que los cercanos habitantes se recreen fabulando: qué pasó, por qué fatuo destino a esta joven se le mueren los novios en formas tan extrañas, recordándonos a "Remedios la Bella", personaje de *Cien años de Soledad*, la diferencia es que mientras "Circe-Delia" son mujeres que con sus brebajes y chocolates engañan y pueden hasta matar, "Remedios la Bella" es presentada como una santa que se eleva al cielo, en forma de arrebatamiento en cuerpo y alma.

El narrador de Circe describe a Delia como una mujer muy fina, rubia, de piel traslúcida, lo hace del siguiente modo: "Yo no me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos" (Cortázar, p.77). Descripción que nos recuerda a la Circe "de los bellos rizos" (*Odisea*). Delia es una mujer hermosa que usa sus atributos para ir "devorando vagamente a Mario", hace que el poder de la seducción impere en su noviazgo, usando como cebo su gracia femenina y su habilidad en la elaboración de bombones, que resultan ser una carnada para que Mario caiga en la vileza de su dulzura, que no es más que una mampara de los venenos, ponzoña que Dalia tiene instaurada en su corazón, característico de los artificios que colman su animalidad, reencarnando a la Circe griega que con sus brebajes y pocimas hace de los mortales unos animales de pocilgas inmundas.

Circe griega, Circe latinoamericana...

El intercambio simbólico que se da en estos dos personajes y que hace que una mimetice a la otra, a pesar de la distancia, el tiempo y el espacio, es una correlación que inicia desde el mismo título que Cortázar escoge para este cuento. La Circe griega, la de la mitología, pero también la de Homero, encarna la bruja que transforma en animales a los compañeros de Ulises. De igual forma, la comida de la Circe de Cortázar degrada, envilece y daña, lejos de regenerar y nutrir. Se da en la alusión griega una red de simulacros que envuelven en la maraña de los "Mañara" un tejido de apariencias engañosas, con halitos de inocencia:

(...) había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos para adivinar el sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era solo la sensación agradable de encontrar apoyo entre esa pulpa dulce y esquiva (Cortázar, p.82).

⁵ Cuenta el mito que Aracne siendo mujer era muy hábil para elaborar tejido, esto hizo que dijera que ella con esta habilidad era superior a Atenea (diosa de la guerra, las habilidades, la ciencia, la justicia y la sabiduría) dicha afirmación ofendió a la diosa griega, ésta herida por el comentario decidió transfórmala en araña.

El mito que nos presenta Homero nos muestra la relación entre la comida hechizada con algún brebaje preparado por la bruja *Circe*, al igual que los bombones que también Delia prepara y que contienen patas de insectos, podríamos aseverar que ambas se presentan como figuras arquetipales, mujeres con poderes ocultos y maléficos, en cuyas apariencias seductoras esconden una duplicidad maligna.

El mundo de Delia es un mundo de animales, de insectos con los que ella rellena los bombones, ese mundo hace que se enmarañe lo cotidiano y resurja así, lo extraño, lo perverso, lo imposible. “(...) todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (...) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos” (Cortázar, p.78). Delia encarna la presencia ajena, en este caso, el mundo de los seres inhumanos, pero también encarna la posibilidad de que en ella habite una mujer araña, que ella sea la Aracne del presente, la mujer araña latinoamericana, arquetipo que existe en todos los contextos occidentales de carácter cultural y por ende, literario.



Imagen: Yanasasha Pacheco.

En la *Circe* cortazariana se solapan la alteridad y la otredad con el horror. Asistimos significativamente, en la lectura de este relato, al juego de Mario, catador de los bombones rellenos de licores; placer y encanto que éste siente cada vez que Delia le da a probar uno hecho por ella, es una combinación de saborear y de sorprenderse ante los nuevos néctares que resultan al paladar de Mario, excitantes y exquisitos: “Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno (...) para mostrarle cómo se los manipulaba. (...) El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba, Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia” (Cortázar, p.81). Probar los bombones que elabora Delia es sinónimo de jugar también con el placer erótico, es una forma solapada de mostrar una manera de enamoramiento a través del gusto, del paladar. Delia lo sabe y seduce a Mario a través de su fantasmal apariencia, por medio de sus bombones, para que caiga en la trampa, en el abismo superficial de las apariencias, en las alucinaciones visuales y gustativas, en el delirio hipocondríaco de las aversiones. En este relato fantástico de Cortázar, el miedo reclusa a favor de la repulsión: “Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia” (p.81).

La *Circe* lejana y mitológica es una excusa superficial que usa el narrador para mostrar una obsesión por lo fantasmal, que recrea y cristaliza alrededor de una especie de tornillo de Arquímedes, donde la atracción por la mujer degenera en repulsión: “Tire ese bombón, hubiera querido decirle. Térelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo” (Cortázar, p. 81). Comparar a Delia Mañara con la Circe de la mitología clásica es solo una excusa del escritor para mostrar sus traumas neuróticos, en este punto vale señalar un cometario hecho por el mismo Julio Cortázar, que lo recoge Luis Harss⁶ en el epílogo que le hiciera al libro *Los nuestros* (1966):

Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época buscaba independizarme de mi empleo y tener una profesión, con vistas de venirme alguna vez a Francia. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave (no se me ocurrió ir al médico) pero sumamente desagradable, porque me asaltaban diversas fobias a cuál más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por demás, preparada en mí casa y a la que yo le tenía plena confianza. Pero una y otra vez me sorprendía a mí mismo en el acto de escarbar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de

⁶ Claudia Gilman sobre ese libro señala lo siguiente: “Los nuestros son una serie de largas entrevistas glosadas a diez narradores latinoamericanos contemporáneos. Roger Klein, un editor neoyorquino que detectó movimientos narrativos en el campo de las letras latinoamericanas le encomendó a Harss ocuparse del fenómeno”.

un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo como cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curé inmediatamente. Supongo que otros cuentos están en la misma línea.

Este testimonio de Julio Cortázar nos permite aseverar que el relato de “*Circe*” refiere a un universo anómalo de personas psíquicamente insanas, temas cercanos y simbólicos para el lector contemporáneo. Se enlazan en el relato unas relaciones complejas entre lo patológico-enfermizo, la intranquilidad y la penumbra, el mito clásico y el presente contemporáneo. El final del cuento de “*Circe*” resume toda la historia de una manera magistral, vale la pena en este punto citar este párrafo para ver la capacidad de síntesis de este maravilloso narrador:

Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto, como la noche de Rolo; entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara; la de la casa de altos estaría ya escuchando con miedo y delicia, de modo que había que callarla a toda costa. A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa, oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra, pero viva. Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo, se iba y se las dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañara, que habían estado ahí agazapados y esperando que él -por fin alguno- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia (pp. 88-89).

Por último, destacamos una aseveración de Rosenblat (1990) quien sostiene que las obras de Cortázar “parten de cierta experiencia de tipo místico que lo arrancan súbitamente de su vida cotidiana y lo ponen en contacto con un plano desconocido de la realidad” (p.72). Mito y contemporaneidad frente a un mundo lleno de misterios y extrañezas, esos personajes de Cortázar viven una pesadilla enmantillados en una nubosidad difusa, inasible pero desde luego muy atractiva.

Palabras de cierre

El cuento de *Circe* resemantiza el mito homérico presente en una femme fatal de mediados del siglo XX. El narrador lo actualiza con total intención, todo el relato está escrito deliberadamente. Cortázar le da a la intertextualidad un lugar preponderante desde el mismo título que usa, le concede al mito cercanía y presencia en el mundo con-

temporáneo, otorgándole una especie de acento atemporal. Resalta en este relato desde las primeras líneas, la marca del chisme de una comunidad que ve en la protagonista un ser extraño a quien se le ha muerto, en circunstancia muy raras, los dos primeros novios, ¿será Mario el tercero?

Luego, observamos el dominio que Delia ejerce sobre los animales, y su particular animalidad presente en la propia descripción que el narrador hace de ella, pero también en su manera de ser y de actuar. La elaboración de “bombones” ocupa en el relato un lugar preponderante, son las pócimas que le dan un toque de extrañeza a todo el ambiente del cuento, eso tan simple se transforma en lo fantástico: “cuando encendió la luz, Mario vio al gato dormido, en su rincón, y las cucarachas que huían por las baldosas (...) aquella noche los bombones tenían sabor a moka y un dejo raramente salado, como si al final del gusto se escondiera una lágrima” (Cortázar, p.84).

El mito de *Circe* se transformó en un pretexto para narrar una historia del presente con ecos del pasado. El relato nos muestra a una mujer perversa que domina y encanta con su extraña conducta, con su manera de ser, causante de una maraña de chismes del barrio, otorgándole presencia social a la telaraña de rumores.

Finalmente, podemos afirmar que, se da en este relato de Cortázar una yuxtaposición de sentidos, todos refieren, desde la contemporaneidad, al mito clásico, a lo animal, a la femme fatal, a la hechicera *Circe*, personaje que remite a un entramado mítico que surge como impronta de la cultura europea presente a lo largo y ancho de toda la cultura latinoamericana. Cortázar inteligentemente entreteje toda su historia, enredando al lector en una maraña de situaciones, al estilo de una viuda negra, que lentamente ama a su compañero sentimental, pero a su vez lo va devorando, dando paso al encuentro de la realidad con la magia, a la fusión de lo cotidiano con lo extraño.

En el relato de *Circe* encontramos una fuerza poderosa que revela un orden misterioso, dejándonos pensativos y sumidos en la incertidumbre de un final siempre sorprendente-alucinante, con visos de confusión y con la inquietud constante pero segura de no leer nunca, un cuento de Cortázar, “dándole la espalda a la puerta”...

Referencias bibliográficas

- Bartra, Agustí. (1982). Diccionario de Mitología. Buenos Aires: Grijalbo.
- Bravo, Víctor. (1993). Los poderes de la ficción. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Calabrese, Elisa (1993). “Julio Cortázar teórico de lo fantástico”. En: Revista Actual N^o 33 febrero-mayo, pp. 241-260.
- Chazarreta, Daniela. (2019). “Tapiz y cifrado: tradición clásica en tres cuentos de Julio Cortázar (1951-1956)”. Revista Synthesis, vol. 26, n^o 1, junio-noviembre. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Helénicos.
- Cortázar, Julio. (1980). Una flor amarilla. Guayaquil, Ecuador: editado por ARIEL UNIVERSAL.
- _____ (2013). Clases de literatura: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara.
- Galindo Esparza, A. (2013). El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española. [Tesis doctoral]. Madrid-España. Universidad de Murcia. Facultad de Letras.
- Gilman, Claudia. (2016). “Luis Harss y su coda a Los nuestros (1969)”. En: Cuadernos Líricos. Consultado en: <https://journals.openedition.org/lirico/2747>.
- Harss, Luis (1966) Los nuestros. “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. Siete voces”. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Consultado en: <https://www.literatura.us/cortazar/harss.html>
- Jiménez, José. (2003). Teoría del arte. Madrid: Editorial Tecnos.
- Juárez, Laura. (2002). “Tradición y ruptura: apuntes sobre el repertorio mítico en algunos cuentos de Julio Cortázar”. En: Julio Cortázar y el relato fantástico. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, Buenos Aires, Argentina. Consultado en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.260/pm.260.pdf>.
- López Saco, J. (2011). Historia y Mito en las Cícladas: una aproximación hermenéutica a los ídolos de mármol. Praesentia, (12), 1-15.
- Rosenblat, María Luisa. (1990). Lo fantástico como nostalgia. Caracas: Monte Ávila Editores.

“Ómnibus” de Julio Cortázar. Anotaciones para una interpretación: la culpabilidad del inocente

Dr. Juan Molina Molina
molmol_1@hotmail.com

A Laura Müller



Imagen: Amílcar Alejo.

La anécdota

Clara es una joven que trabaja en una casa cuidando a la señora Roberta. El sábado en la tarde, suponemos su día libre, su amiga Ana la espera para charlar, tomar el té, oír la radio y comer chocolates. Para cumplir con la cita viaja en el ómnibus 168 que recorre una parte de la ciudad de Buenos Aires, pasa por el Cementerio de Chacarita y

llega hasta Retiro. Durante el trayecto tanto Clara como un joven que subirá más tarde al colectivo, son acechados por la mirada de los otros pasajeros. Las demás personas se bajan en el Cementerio de Chacaritas, lo que justifica que llevaran flores. Y también la razón, piensa Clara, de ser mirados con hostilidad pues ella ni el joven llevan flores. Lo que la hace decir en silencio y de un modo un tanto ingenua: “Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa”. Pero, sin ningún motivo aparente, el acecho continúa todo el trayecto por parte del conductor y del guarda. Frente a la barrera del Central Argentino el 168 se detiene mientras pasa el tranvía. Entonces el conductor abandona su asiento y junto con el guarda va por el pasillo hasta ellos para reprenderlos probablemente de forma violenta. Con el reclamo todo quedaría resuelto, Clara y el joven se podrían enterar de lo que sucede. Sin embargo, las palabras del conductor se pierden con el estruendo del pasar de los vagones. Al llegar a Retiro conciben un plan para bajarse juntos del transporte. Ya en la plaza, aparentemente a salvo, ambos se detienen frente a una tienda de flores, el joven compra dos ramos de pensamientos y alcanza uno a Clara. Cuando suponemos que seguirán juntos, los personajes se separan y sin resistirse a la disposición —que no sabemos de dónde viene ni quién la promulga— terminan por llevar flores el día sábado: “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”.

La expansión del escenario: del círculo a la elipse y de la elipse a la espiral.

En *Ensayos* (1841), Ralph Waldo Emerson considera la figura del círculo como la forma principal que caracteriza toda acción humana. El ojo es el primer círculo y el horizonte que forma nuestra mirada es el segundo. A través de la naturaleza esta figura se va repitiendo sin cesar hasta alcanzar el cifrado del mundo. El propósito de este recorrido, Emerson lo explica utilizando una frase de San Agustín: “la naturaleza de Dios es como un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”. Se podría decir que el relato de Julio Cortázar traza esta expansión del círculo y de la mirada, pero a través de una perspectiva inversa: en vez de evocar una visión trascendente (como en Emerson) el sentido se va ocultando hasta quedar completamente en la sombra. Y es precisamente esta indeterminación, que la ficción emplea como estrategia narrativa, lo que intentaremos descifrar.

El círculo en el relato lo configura el espacio cotidiano de la casa, luego, en el ómnibus esa curva se expande en la mirada de los pasajeros, hasta constituirse en una presencia que, como la naturaleza de Dios, parece estar en todas partes. De modo que el escenario se amplía en la medida que se acrecienta el poder de la mirada. Este recorrido le permite pasar de un espacio cotidiano a una situación inquietante. De la casa de familia donde trabaja Clara, al escenario hostil del ómnibus, en el cual se produce el extrañamiento de la mirada. Y finalmente a un espacio abierto en el que el acecho adquiere un poder ilimitado. Este primer círculo que tiene como horizonte la vida or-

dinaria, después del disfrute del día de descanso —que queda sugerido en el relato— se cerraría con el retorno de Clara y con el cumplimiento del encargo que le había confiado la señora Roberta: “Si le viene bien, tráigame *El Hogar* cuando vuelva”.

La casa asociada a la experiencia cotidiana y regida por las leyes de la identidad, abre paso a otro espacio que se distancia de las formas habituales. Desde el momento que Clara se sube al ómnibus se producen un extrañamiento del ambiente, de las situaciones y del comportamiento de los personajes. Este segundo escenario está determinado por la ambigüedad. No sabemos cuál es el motivo de la hostilidad del conductor, el guarda y los otros pasajeros contra Clara y el joven, como tampoco sabemos qué significan las flores.

Así se pasa de la forma cerrada del círculo a la figura de la elipse en la que ha desaparecido el centro y el sentido. Desde la teoría cosmológica de Kepler la elipse será definida como una curva cerrada sin centro, regida por dos ejes perpendiculares entre sí, dos focos, uno iluminado (el sol) y otro obturado (el planeta). De modo que el desplazamiento de los astros ya no describe un círculo, sino una elipse alrededor del sol. Esta figura geométrica, como afirma Severo Sarduy en su ensayo *Barroco* (1974), tendrá en el lenguaje su equivalente en la figura retórica de la elipsis. En el relato uno de los focos ha sido iluminado, las flores, pero su significado ha sido obstruido. No sabemos —o se ha ocultado— el significado real de las flores y, desde la lectura, se busca el secreto de la metáfora. La sustitución de un término por otro es lo que permite la plenitud de la metáfora, pues gracias a la conexión entre los términos es que se logra la analogía. Por el contrario, el relato desestabiliza la rotación circular de la metáfora, al proponer, no la sustitución, sino la supresión de uno de los elementos necesarios para la construcción del sentido. De este modo, la elipsis perturba el tropo al distanciar la imagen del contenido, pero también libera el lenguaje de su función comunicacional al promover desde la supresión una pluralidad interpretativa. Además, la elipsis al omitir un elemento clave de la intriga —por los silencios o los ruidos— genera misterio y tensión en el relato.

El tercer escenario está regido por una curva que se expande como una espiral, que no promulga un cierre sino que se prolonga indefinida (y probablemente alcanza al lector). Este espacio ilimitado aparece estrechamente unido a un orden que actúa sobre la conducta de los personajes. Orden que Clara y el joven, sin saberlo, han violado. Y que no está restringido únicamente al espacio del ómnibus, pues con bajarse del colectivo sería suficiente para sustraerse de su poder: “toda protesta contra ese orden podría resolverse tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina”, confiesa Clara. Ella, como el joven, se encuentra en un estado de indefensión ante ese poder que le supera. Por esta razón, en la plaza de Retiro, ambos sucumben al mandato de llevar flores. Sin embargo, si esta actitud justifica la disposición de los personajes, desde luego no resuelve la contradicción final que plantea la acción narrativa. Clara y el joven —como en *El castillo* (1925) de Kafka— se encuentran en una situación paradójica:

el orden que el relato pone de manifiesto será descrito como una presencia que no se puede reconocer. Y de “eso” que los personajes no pueden nombrar (o ver), tampoco hay escapatoria.

Variaciones sobre la mirada



Imagen: Amílcar Alejo.

Una vez reconocidas la elipsis y la paradoja como las formas en las que se fundamenta el relato no queda sino considerar el contenido. El relato de Cortázar no sólo se propone trastocar el orden del discurso, sino también revelar un sentido oculto. Y más allá de la multiplicidad interpretativa que genera tanto la elipsis como la paradoja, deberíamos apostar por una lectura que nos permita comprender uno de los elementos recurrente en el relato: la mirada.

En *Descripción del ser humano* (2006) Hans Blumenberg sostiene que lo humano, desde la dualidad de ver y ser visto, está constantemente imbuido de miradas y determinado por el poder ver de los otros. Desde la “escena originaria” esta dualidad ya está presente en el antepasado humano, que sale de la selva protectora a la sabana. Por su postura erguida amplía su horizonte de percepción y, al mismo tiempo, esta ventaja única frente a sus rivales, lo expone ampliamente a ser visto. Este privilegio también propicia el encuentro con el otro, es decir, cuando sin previa experiencia en el camino tropieza con su semejante. De este encuentro -sin que se sepa nunca cuál fue el desenlace- posiblemente surgió una mediación favorable ligada al reconocimiento o, por el contrario, la presencia del otro fue asumida como un riesgo. “Ante tal indeterminación” —dice Blumenberg— “hay una sola actitud básica: la prevención”. En este encuentro arcaico del yo con el otro parece comenzar el proceso de formación de la subjetividad humana, que ante el peligro hereda el instinto de conservación animal y desde la astucia redescubre el valor del ocultamiento.

Pero el ocultamiento a la mirada del otro no sólo se relaciona con entender la vida como riesgo, sino que incluye también las relaciones de dominio, la vergüenza y la culpa. Hans Blumenberg hace referencia al mito bíblico de la expulsión del Paraíso, que marca el inicio de la mirada de Dios posada sobre el hombre, mientras Adán inaugura en lo humano su naturaleza culpable: “su visibilidad” —indica— “es condición de su identificabilidad como culpable”. Ante el ojo de Dios, el culpable sabe que no puede escapar, primero, porque es consciente de su visibilidad y, luego, porque la mirada de Dios apunta al corazón del culpable cuando se ha interiorizado el interdicto.

Pero más allá del mito bíblico, la forma de mantener a los otros bajo una constante inspección, como señala Michel Foucault, en *Vigilar y castigar* (1975), es esencialmente una modalidad disciplinaria. En la modernidad la vigilancia define a las sociedades que mantienen la cohesión del orden en el cuartel, el colegio, los hospitales. Y que tendrá su metáfora en el modelo carcelario del Panóptico: “El Panóptico” —explica— “es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto”. Figura paradigmática que al hacer inteligible el funcionamiento de las sociedades disciplinarias (el confinamiento, la confesión, la indagación, el examen, etcétera) nos ayuda a entender los dispositivos de poder en las sociedades de control. Y también a pensar en el avance de los regímenes totalitarios, donde la cohesión del orden no está referida solamente al castigo del culpable, a la inspección-disciplinante de un grupo de personas, sino que es ejercida particularmente sobre el inocente. (Anticipadamente Kafka en *El proceso* (1925) inaugura esta posibilidad: el inocente-culpable y el acecho del poder que “ve todo, sin jamás ser visto”).

En *La experiencia totalitaria* (2009), Tzvetan Todorov señala que la Seguridad del Estado es indispensable para la permanencia de este tipo de regímenes, porque sin un aparato de represión se derrumbarían de la noche a la mañana:

Su papel, pese a sus supuestas intenciones, no es luchar contra los enemigos ni castigar a los culpables. Si los hubiera (...), la justicia y la policía corrientes bastarían y sobrarían para reprimirlos. El objetivo de la Seguridad no son los culpables, sino los inocentes, a los que es preciso mantener todo el tiempo atemorizados para que colaboren con ella y la ayuden a alcanzar este otro ideal: una sociedad totalmente transparente, bajo continua vigilancia, en la que el aparato de control pueda disponer de un conocimiento total sobre la población.

En los regímenes totalitarios profundamente ideologizados (de derecha o de izquierda) todos los grupos sociales se mantienen bajo inspección. Nadie escapa a la vigilancia, justamente porque no se tiene confianza en el prójimo, y es el mismo prójimo, la parte inferior de la jerarquía, el encargado de garantizar la permanencia del orden.

“Ómnibus” de Julio Cortázar quizás sea uno de los ejemplos literarios que muestra esa posibilidad del poder y de ese otro lado inviolable del orden. El poder en su forma más extrema se expresa de una manera compleja y contradictoria en el relato: en la figura del inocente sobre el que pesa una culpa o, cuando menos, una sospecha. En el influjo siniestro que recorre secretamente todo el relato y que se instala en el acecho de la mirada. En los juegos de manifestación y ocultamiento, como una presencia que se expande en espiral y al mismo tiempo como lo innombrable o lo desconocido. Situación paradójica que se ve reflejada en el dilema de no poder escapar de aquello que no se puede ver ni tampoco nombrar. Pero también en la relación incongruente entre la omnipresencia de la mirada y el pequeño mundo de Clara. Cuando al final Clara y el joven parecen encontrar una salida, el relato no hace sino reafirmar la más absoluta obediencia al orden, expresada en el simple hecho de comprar y de llevar las flores.

Referencias bibliográficas

- Blumenberg, H. (2011). Descripción del ser humano. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1999). Cuentos completos I. Buenos Aires: Alfaguara.
- Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. México: Siglo XXI Editores.
- Kafka, F. (1999). Obras completas I. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Todorov, T. (2010). La experiencia totalitaria. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

La carta escrita (entre tréboles y adoquines) para una señorita en París que jamás fue enviada

MSc. Delsy Mora
delsymor2@gmail.com

“El hombre anda por el mundo nombrando
las cosas, marcándolas con el hierro candente
de las palabras, y al hacerlo transforma al mundo”.

Víctor Bravo.



Imagen: Richard la Rosa.

Para acercarse al heterogéneo universo narrativo de Julio Cortázar, con una mínima intención de éxito en su análisis e interpretación, no debe vérselo como una manifestación individual aislada, sino como un gran continuum narrativo erigido por medio de un proceso complejo literario que se inserta con rasgos autonómicos y renovadores en la literatura latinoamericana de la última parte del siglo XX.

Su escritura se desenvuelve bajo el signo de la renovación y como todos los de su generación (*boom latinoamericano*) requería transgredir los estamentos formales de lo establecido en la escritura y los esteticismos de un “estilo” narrativo que para mediados del siglo XX, ya resultaba resentido en sus pretensiones fundamentales; convirtiendo esta nueva forma de narrar en una expresión concreta y en constante revisión; capaz de representar el mundo imaginario latinoamericano. Cortázar para abordar y transitar este imaginario se valió de la poesía, la dramaturgia, la novela, la reseña, libros de viajes y por supuesto el cuento. Allí están sus libros de cuentos para certificar y avalar lo que afirmamos.

Se apostaba por una crítica instaurada en el propio mecanismo de la escritura literaria. La obra tenía que reflejar algunos de los problemas de la sociedad, aunque la propuesta narrativa tuviera un trasfondo fantástico como es el caso de los cuentos de *Bestiario*. Solo pensemos en *Casa tomada*, considerado como un clásico de la fantasmalidad latinoamericana; pero a su vez como una fuerte crítica al peronismo en Argentina. Los distintos tiempos y espacios no pertenecen a la “técnica”, sino a la naturaleza misma de la escritura. Con esta determinada estructura, el narrador cortazariano revela sus propias tensiones con la realidad, lo que anuncia su visión distante y diferente del mundo.

Tanto en *Carta a una señorita en París* como en otros cuentos de Cortázar, a primera vista, aparecen personajes realizados como un montaje cinematográfico. El accionar de lo narrado sobremarcha en un mar de discontinuidades que cohabitan libremente, y así, se abren otras posibilidades de lectura. Lo que presupone otro rol del lector y otra exploración de la escritura. Como el relato consta de un discurso interior, el lector se deja llevar con facilidad por el valor metafórico del texto. Pronto se enuncia el malestar del personaje protagonista, originado por el agobio de su cotidianidad (vomitar conexos) o por la búsqueda de un estado de conciencia de su nueva e inadmisible realidad.

El discurso narrativo rayará en los límites de la locura, en la necesidad de vencer el hastío de la fría mañana o pensar y recurrir a la última alternativa: el suicidio. La inmolación se asume como contrapartida a toda solución que reivindique al sujeto, sus ideales, su ser pleno y vital. El lector es tentado a leer el texto como una tesis Sartreana de la enajenación de la persona; la imposible articulación de la conciencia del sí. Se siente llevado a identificarse con el protagonista por el predominio de flujo de conciencia, un deseo de saltar la barrera que separa el mundo exterior del mundo interior. El narrador presupone a un lector comprometido, impersonal, un sujeto sensible y tolerante, comprensivo ante el desenlace fatal del relato. Trastoca los planos narrativos a través de la introspección, fragmentación y exasperación descriptiva que intenta dar cuenta de ese universo Cortazariano, de una explosiva forma de lo “real” que es la cotidianidad misma y el individuo alienado por esa condición casi animal que lo estremece y lo transforma en un ser escindido y vomitivo.

Con la escritura de una carta descubrimos como el protagonista va desmoronándose, sufre una caída adentro de los abismos de sí mismo. Así nos vamos enterando de los pasos hacia su aniquilamiento. Su angustia se acentúa con la percepción del sentimiento de soledad, es decir, su desenlace, es la pérdida total del lazo con el mundo y pérdida de su propio ser con la muerte.

El saber decir a través de una carta bien redactada, fluye en un sentido de funcionalidad del texto. El narrador se convierte en un sujeto operador o del hacer y desde su primera persona actualiza su presencia en el discurso narrativo. La desintegración es la metáfora de la ruptura, del quiebre de un universo que ha perdido su sentido y con él su vigencia. ¿Qué puede seguir haciendo en la soledad de un apartamento de la calle Suipacha?

La carta como un espejo refleja la verdadera identidad del traductor, puede también mostrar el reverso de lo que el narrador quería expresar. Así, el lector necesita entrenamiento, sapiencia, ya que las palabras del relato han sido creadas no sólo por el lenguaje mismo, sino con sentido lúdico. Jugar a la lectura se apoya más en las posibilidades del juego verbal que en las construcciones formales. El relato construye un mundo interior para luego contrastarlo brutalmente con la realidad al provocar su *caída* o al revés, transforma toda una ilusoria situación externa, para interiorizarla y convertirla en ese derrumbamiento cuando la realidad se interioriza, saturando o devorando a quienes transitan en ella.

Cortázar, apela al recurso del género epistolar sólo para hacer que el narrador (Cobo Borda, 2004, lo llama *traductor imaginario*), por intermedio de una voz narrativa autodiegética (Valles y Álamo, 2002) entregue una confesión escrita sobre su suicidio y muerte de sus once conejitos. Esa carta nunca será enviada. “Dejaré esta carta esperándola” (Cortázar, 2018, p. 101), a pesar de manifestar en un segmento de lo narrado que la escribe “a causa de los conejitos” (ob.cit., p.95) y, además, porque llueve. Asimismo, revela no tener muy claro acerca de la intención específica de la misiva: “para qué seguir esta carta que escribo entre teléfonos y entrevistas” (ob.cit., p.100). Además, si fuera enviada y se la entregaran a Andrée una mañana en París, sería parte de una escena sórdida y baladí.

Lo determinante es que la carta se usa aquí como género literario. De igual manera, el uso de cartas en la narración cortazariana, se repite en varios de sus cuentos. Podemos mencionar: *Sobremesa (Final de juego, 1956)*, “*Cartas de mamá*” (*Las armas secretas, 1964*) en *La salud de los enfermos (Todos los fuegos el fuego, 1966)*. En Rayuela, por ejemplo, aparecen unos papeles borroneados que en el fondo no son más que cartas que la Maga escribe en los espejos para su hijo Rocamadour. Coinciden los estudiosos de la obra de Cortázar, en señalar que el escritor lleva este tipo de género narrativo, casi a la perfección.

Los cuentos de Cortázar suelen verse muchas veces como transiciones hacia sus novelas fundamentales (*Rayuela*, 62/ *Modelo para Armar*, *Los Premios*, entre otras) o como variaciones, lugares posibles y manifestaciones ficcionales en esa búsqueda polisémica del lenguaje narrativo. En la dinámica lúdica de este relato, la temporalidad de carácter gramatical facilita la concreción del mecanismo revelador para los lectores; pero a su vez lo encubre para los personajes, específicamente para Andrée. Recurre Cortázar (2018, pp. 101-103), al tiempo presente: modo indicativo: “Entonces **está** el amanecer... **Está** este balcón... otro cuerpo que **conviene** llevarse pronto” ... para reafirmar hora-tiempo (amanecer), el lugar exacto y nivel espacial (un balcón, la altura) y la intención de no complicar tanto las cosas (retirar lo más rápido posible el cuerpo).

En esa etapa de estructuración del espacio y tiempo, todos los personajes aparecen como en un doble movimiento, un constante entrar y salir (el traductor va y viene de su trabajo en la oficina, Sara limpia la casa) que hace de la sencilla sucesión de movimientos el resultante de un conocimiento del espacio, al cual el lector se siente invitado a una realidad con todos los componentes de la ilusión referencial, la realidad de la ciudad (una oficina, traducciones retrasadas, el afuera estudiantil) donde el protagonista se esfuerza en trabajar sin mucho éxito.

Lo narrado:

once conejitos salpicados sobre adoquines y otro cuerpo

La última imagen que nos deja el relato *Carta a una señorita en París*, devasta, aturde al lector. Crea una nostalgia que te confina y la misma se va alargando, hasta quedar detenida en la más remota profundidad de nuestra conciencia. Escuchamos algunas palabras finales del personaje sin nombre, héroe anónimo, que desde una perspectiva autodiegética refiere su estado desesperante: “No sé cómo resisto, Andrée” (Cortázar, 2018, p.99). Estamos ante una voz que cuenta y actúa como un personaje consciente de su peso en el desarrollo de la trama: “No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro —no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto” (*Ibidem*). Va describiendo, de alguna manera, el hecho siniestro que lo hunde en la desesperanza. Esa persona vomita conejos de diferentes colores y por esa condición maldita, toma la decisión de suicidarse. No es nominalismo, pues solo el traductor de la calle Suipacha padece la desgracia, no es magia porque la vida no es ese espectáculo donde el mago hace saltar conejos de la copa de su sombrero; realmente viene a ser una repugnante pesadilla de la cual no hay un resquicio para escapar.

Si bien resulta cruel, es cierto, pero posiblemente no había otro más ajustado al sufrimiento de quien narra en esta ficción cortazariana. Ciertamente, muchos otros finales o desenlaces, estaban en el escenario. El más elemental y preferible: matar el conejito al nacer. Acaso “ahora mismo, pero no, no ahora. En el ascensor, luego, o al entrar; ya no importa dónde, si el cuándo es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me

quedan” (Cortázar, 2018, p.101); pero la ternura e inocencia del animal proyectaban, en sus noches diurnas, una luminosidad protectora que se había ido desapareciendo por el efecto trágico de uno de “*esos ahora*” que aún le estaba quedando al relator.

También existía la opción de dejarlos venir cada mes, y cada mes, de blanco, de negro, de gris, hasta la infinitud. Porque se sabía que doce, después de un mes, eran seguramente trece y después de veintiséis, no más que veintisiete; ya que en el pasado, tres habían sido cuatro y seguidamente cinco, seis, siete, etcétera. Estaba condenado a ser un Dios “*quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos —un poco el sueño de todo dios*” (Cortázar, 2018, pp.98-99); pero un Dios bondadoso de momento (*el conejito... pega el hocico contra mi piel*) y en otras ocasiones hosco y temible. A pesar de sus actitudes magnánimas, no dejaba de mostrar la inequívoca faz tenebrosa (Jung, 1964) de todo Dios: “... ¿Sabe usted que la misericordia permite matar instantáneamente a un conejito dándole a beber una cucharada de alcohol?” (Cortázar, 2018, p.97). Bajo esa dualidad diametral (figura divina y demoníaca a la vez), protegía a sus criaturitas, colocándolos en la palma de su mano, permitía que rodearan sus pies y estuvieran en círculo, bajo la luz de los soles del armario, adorándolo.

Igualmente, el autor de la carta a André, pudo haber ocultado su verdad: esa que de cuando en cuando le hacía vomitar conejos blancos, la mayoría de las veces. Ya ésta era normal en él, pues había entrado en un *ciclo invariable*, metódico e infalible. Al final, hastiado de abrir y cerrar maletas, “haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte”, (Cortázar, 2018, p.95) se decidió por convertir aquel amanecer, en el “*último ahora*”; en una verdadera noche de Idumea. Es decir, pasar de la tranquilidad del alba en un balcón sobre Suipacha a una mañana negra, sangrienta y categóricamente fúnebre. La lectura, nos da la confirmación de una ruptura de la causalidad cotidiana y, ésta como imagen plástica de lo absurdo o lo fantástico. El absurdo rompe la presuposición de causalidad y es asumido como un hecho normal, en fin, desdibujamientos y transfiguraciones de los límites de un orden que es como una eternidad. Y lo fantástico se envuelve en lo siniestro de la cotidianidad. Sin duda, no puede ser más atroz, eso de contemplar, sobre adoquines a unos conejitos despedazados en un fondo de trébol y un cuerpo humano que debe ser retirado, antes de que los colegiales vean, y fijen en la memoria, la macabra escena.

Se trata de definir la cotidianidad, conservando de los hechos aparentemente insignificantes algo esencial. Este personaje con identificación urbana que recurre a una carta para una amiga en París, tan apacible por fuera, aunque lleno de turbaciones está condenado a lo enajenante, a lo cotidiano que flagela y a ese orden cerrado que agobia. La ciudad y la casa, en la cual aspira a quedarse poco tiempo, se convertirán a la manera borgeana, en un laberinto a través de la presencia de lo subjetivo como condición del ser y comprensión del mundo.

Esta atmósfera luctuosa se corresponde con la concepción de vida de quien escribe la carta a Andrée, pues sostiene que en la vida no siempre se está en lo alto, sino que a veces transitamos por *el fondo de un pozo tibio* que viene a ser un cielo “*blanco, envolvente y oliendo a lavanda*” (Cortázar, 2018, p.97). En el transcurso de la escritura de la carta-testimonio y confesión- se notan algunos indicios del posible trágico final. Se va perdiendo la noción del existir, nada importa, nada tiene sentido: “Es casi extraño que no me importe Sara. Es casi extraño que no me importe verlos brincar en busca de juguetes” (ob.cit., p.101).

Todo está lleno de ostracismo, de vacíos. Cuando el hombre se mira a sí mismo sin las glorias de la trascendencia y observa su efímera corporeidad condenada a la muerte, se ve en la debilidad de un cuerpo sometido a las desgarraduras del mundo. Hay un momento clave en esa secuencia de la escritura donde el narrador reconoce que ha perdido la noción hasta del tiempo: “¿Es de veras el día siguiente, Andrée?” (ob.cit., p.100) y exterioriza su estado demencial... “todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones” (Ibídem). No hay sosiego, sino desesperación. La relación del hombre consigo mismo y la fatídica perturbación de esa relación, encuentran aquí una representación. No hay puentes o enlaces entre su mundo maldito y el orden impoluto, como un distante equilibrio que ha configurado Andrée. Fragmentar ese “orden” es casi cometer un ultraje. Quien redacta la carta no es más que una figura en la tormenta, el ser de unas aguas incontrolables en ese mar sereno que representa el departamento de Andrée en la calle Suipacha.

Si el narrador autodiegético es capaz de acercarse a las aguas y contemplar sus quiebres e inmensidades, puede que perezca en ellas, ya que las aguas, sobre todo las negras, están asociadas a la oscuridad, a la muerte y a la hondura infernal. Pertenecen al reino de las profundidades. De ahí que “el alma cruce con frecuencia el agua o en ella se hunda al morir” (Frye, 1991, p.194). Simbolizan un tremedal aciago para el hombre, para el narrador. Representan un abismo nictomorfo (Durand, 2005) que devora. La muerte como negación absoluta es lo insoportable, mirarnos en los ojos de la muerte es encontrarnos con las formas terribles del absurdo, ya lo dijo Camus (1953) en *El mito de Sísifo*, el absurdo es el estado metafísico del hombre consciente.

La carta, como modalidad literaria, le permite al narrador establecer un juego ficcional con el lector, la temporalidad de carácter gramatical facilita la concreción de ese mecanismo revelador para los lectores; pero a su vez lo encubre para los personajes, específicamente para Andrée. Desde el punto de vista temático hay un anhelo de recuperación y constatación de un estado presente en el que todo se duda. La conciencia significará sacudir la organización de las cosas, pasar del objeto al sujeto implicará constatar cómo éste último cambia. Entre el sueño y la vigilia, se establece un equilibrio inestable, una tensión dinámica entre dos órdenes distintos y que convocan a la

ficción a una autocrítica.

Luego el narrador, con el propósito de debilitar su propia confesión, emplea algunas formas verbales en modo subjuntivo, ya que éstas denotan eventos hipotéticos, posibles, no factuales o irreales (Cueva Lobelle, 2018). La intención del narrador consiste trasponer el universo de lo “real” con algunos elementos de ese otro espectro conocido como irrealidad.

Extraemos del cuento (Cortázar, 2018). las siguientes muestras: “... *no creo que les sea difícil... tal vez ni se **fijen**... antes de que **pasen** los primeros colegiales...*”. En la primera se alude a una posibilidad, ya que la asertividad de esas palabras, se soporta en las creencias y suposiciones del narrador. En la segunda unidad, la locución adverbial tal vez, se suma a la forma: “*ni se **fijen***”, para crear una marcada incertidumbre sobre el “supuesto negado” de que alguien esté pendiente de unos simples conejillos, mientras a cierta distancia está el cadáver de una persona. El último enunciado da por hecho (una posibilidad real) que los colegiales pasarán, como todos los días de clase, frente a la casa de André. De modo que, no sabemos cuándo comienza o cuando termina la realidad, la materia ha sido imaginada a partir de sus posibilidades de destrucción- construcción-restitución, la escritura se abre hacia innumerables vertientes y hacia infinitos ángulos.

El orden, el armario y la muerte



Imagen: Richard la Rosa.

En el relato hay ciertos personajes que apenas son mencionados en toda la diégesis; pero que de alguna manera contribuyen a que el lector se enfoque en el centro real de lo narrado: *el traductor que alucina con la muerte, mientras escribe una carta y vomita conejos*. Podemos mencionar a Sara, la mucama dubitativa, la de los asombros contenidos en su mirada, esa misma que cada mañana estaba por decir algo; pero que nunca lo hizo. Aparece igualmente, *una señora lejana*, tal vez sea una cliente de traducciones. *La señora de Molina*, quien recibía algunos conejitos y callaba. Amigos como Luis, que le gustaba caminar con el traductor y Jorge, amante de los conciertos.

Y por último está Andrée, personaje secundario- referente lejano- (el principal, es el narrador autodiegético), ha conformado para su vida un orden cotidiano, donde todo parece estar ubicado perfectamente. Un orden-laberinto de lo adentro que se ha construido en *“las más finas mallas del aire”* (Cortázar, 2018, p. 94). Por aquí el aletear de los cisnes, allá el juego de violines y violas, más hacia un rincón los libros entre modulaciones de Ozenfant y unos almohadones verdes, casi al frente la mesita de cristal con

una bandeja de té y el rostro de un entrañable amigo muerto.

Cada quien pareciese estar cómodamente en sus encastres perversos. Sara hundida en su mundo de dudas. Andrée en su orden-laberinto. El narrador, primeramente resistiéndose a esa maldición de vomitar conejos, formulándose cada noche, irremediablemente, la vana esperanza de que no sea verdad su tragedia; blasfemando de su oficio como escritor-traductor que lo mantiene: “*tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta*” (Cortázar, 2018, p. 97). También rechaza su rol de divinidad de lo bestiánico: “*estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, (...) como adorándome*” (ob.cit., p.101). Y los conejos confinados en un armario que se concibe como una isotopía de lo tenebroso. Los conejos se transfiguran en imágenes teriofánicas (Moreno, 2015) que producen terror: “*royeron los lomos para afilarse los dientes*” (Cortázar, 2018, p. 101). Los seres teriofánicos se caracterizan por su condición dual, pueden ser una cosa, pero otra a la vez. Los conejos, al parecer, no eran tan indefensos: pues “*gritaban como yo no creo que griten los conejos* (Ibídem). Se han convertido en figuras bestiánicas. Como diría Louis Vax (1965), el narrador no crea fríamente sus monstruos, sino que siente como llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean.

Para quien lleva los hilos de la narración, mover algo en ese encastre de la intimidad socio-habitable de Andrée, representaba, no solo alterar el juego de relaciones establecido allí, sino luchar contra un sentimiento de culpa por haber ultrajado un paraje casi sagrado. Ese espacio constituye una suerte de encierro donde Andrée lleva el ritmo minucioso de su vida.

La casa (apartamento) no es mansión donde solamente se aloja su universo íntimo, sino el lugar por donde discurre toda la vida en Suipacha. En el relato se justifica así: “*Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma*” (Cortázar, 2018, p. 94). A la casa reconfortable se le opone un escondite: el *armario* como misterioso paraje animal de satisfacción. La condición casi perfecta del apartamento de Andrée es hostil para el traductor. Toda esa perfección amenaza con aplastar al personaje, por eso el armario constituye ese escape o madriguera ideal para sus conejitos. Aquí se contraponen el orden cerrado, minucioso e inquebrantable de la casa de Andrée a la dimensión nocturna e insondable del armario. Decía Bachelard (2000) que el armario representa un espacio profundo donde solo reposa lo más íntimo del hombre. Si el armario simboliza la profundidad de la noche, este no es más que oscuridad. En lo negro se resguarda lo maldito de lo vomitivo. Ese espacio sellado y apartado donde se preserva lo más secreto de la personalidad frente a una realidad avasallante del afuera; no es perenne sino circunstancial, es la manifestación objetiva de la inestabilidad emocional del traductor.

En el marco de la cotidianidad, algunos esquemas terminan cediendo. En el plano horizontal el orden de Andrée es devastado por el desorden siniestro de los conejos: “*Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto*

Torres, llenaron de pelos la alfombra...” (ob.cit., p.101). En el plano vertical los conejos y su armario-orden-tenebroso son arrasados por el narrador y éste último acaba con sus encajes (la escritura, traducciones retrasadas, la maldición) al suicidarse y saltar desde la terraza lo que da pie a un cuadro completamente sombrío, que afecta la naturaleza misma de las acciones, estructura que establece la búsqueda de nuevas relaciones y reelaboración del lenguajes de la escritura, que derivará en una paralela exigencia del lector. Se desintegran los objetos, se descomponen los espacios, es el universo percibido como una gran fractura. El modelo de determinación insinuará el lado tragicómico de la vida, esto se acepta obedeciendo a desplazamientos y ambigüedades en este gran texto Cortazariano: esencial y concentrado. La desintegración como visión de mundo de un ser para lo que toda comunicación exterior es imposible, el narrador no encuentra salida porque jamás se propondrá a buscarla.

Para finalizar expresaremos que la idea de lo narrativo, y en general de lo literario, se transformará en una entidad de relativa autonomía de la escritura como práctica de una conciencia reflexiva con respecto a sí misma y al oficio del escritor-traductor. El antihéroe de Cortázar (traductor) es dominado y minimizado por el vómito de lo animal, estimulado por una vivencia de hastío, angustia y desamparo. El personaje intenta reconstruir, en un hacer cognoscitivo, su vida; para estructurar una historia, pero al final lo vence la necesidad (de evadir) de alcanzar el sueño eterno y acabar de ese modo con su mal, aunque esto represente también dar término a su vida. Dilatadas sus sensaciones, el desmoronamiento hace que su conciencia se fragmente, que pierda su identidad y llegue como los conejos a sentirse multiplicado, reproducido infinitamente en su propia muerte.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. 4ta. Reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, V. (1994). Ensayos des de la pasión. Caracas: Fundarte
- Camus, A. (1953). El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo. Buenos Aires: Losada.
- Cobo Borda, J. (2004). "Julio Cortázar: Traductor". Revista Número (Bogotá), (41), 28-32.
- Cortázar, J. (2018). Cuentos completos 1. Buenos Aires (Argentina): Alfaguara.
- Cueva Lobelle, A. (2018). Aproximación al modo subjuntivo del español desde una perspectiva multivariable. Folios. (48). Pp.78-84.
- Durand, G. (2005). Las estructuras antropológicas del imaginario. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frye, N. (1991). Anatomía de la crítica. 2a ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Jung, C. (1964, orig.1952). Respuesta a Job. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, D. (2015). Aproximación hermenéutica a una simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llanura venezolana. San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- Valles, J. y Álamo, F. (2002). Diccionario de teoría de la narrativa. Granada-España: Editorial Alhulia.
- Vax, L. (1965) Arte y Literatura Fantástica. Buenos Aires: Eudeba

La bestia que nos habita

MSc. Carlos Sandoval
sandovac@gmail.com



Imagen: David Arneaud.

En noviembre de 1951 sale de las prensas de la Editorial Sudamericana el primer libro de cuentos de Julio Cortázar. Por aquellos días el autor cruza el Atlántico, de modo que la llegada del compendio a las librerías argentinas coincidirá con su establecimiento definitivo en París, ciudad que hará tan suya como Buenos Aires. Ha titulado el volumen con el nombre de una de las piezas –la que cierra el conjunto–: *Bestiario*, nominación que revela una de sus obsesiones ya adelantada en el poema dramático *Los reyes* (1949) en el que la figura del minotauro resulta cardinal: el uso de animales o de

seres antropomórficos en sus narraciones, una constante que se relaciona con algunas de nuestras pulsiones y con los comportamientos derivados de ellas (cf., Pérez Venzalá, 1998).

Como señala la crítica, *Bestiario* constituye la realización plena de Cortázar el cuentista, su definitiva salida al ruedo literario más allá de las primigenias tentativas observadas en los sonetos de *Presencia* (1938) –suscritos, además, con el seudónimo de Julio Denis– y en el mencionado *Los reyes*. En adelante, leeremos al maestro del género, al escritor consciente de su talento para el manejo de cualquier material y registro narrativos (sobre todo el fantástico), pero también experto en diluir los límites genológicos del formato. En 1966 confiesa a Luis Harss:

... yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa. (p. 264)

De manera pues que 1951 deviene en *annus mirabilis* para Julio Cortázar por cuanto la publicación de *Bestiario* se convertiría, andando el tiempo, en el título con el cual arranca su verdadera carrera de escritor: aquel libro da cuerpo a su poética (el absurdo, los trazos sobrenaturales normalizados como parte de lo cotidiano, el efecto de oralidad en la dicción de los narradores) desplegada luego en el transcurso de treinta y tres años de intenso trabajo¹.

Así, las recurrencias que puntúan los relatos de Cortázar galvanizan dispositivos que permiten explorar contenidos profundos –simbólicos– mediante la representación de situaciones inevitables acaecidas a sus impares personajes. Examinemos algunos de esos escenarios en la pieza «*Bestiario*».

1. Laberintos

Cuatro años antes de su inclusión en el libro, «*Bestiario*» fue publicado en la revista *Los anales de Buenos Aires* (Roy, 1974, p. 66)². Se trata de un texto construido desde la perspectiva de una niña, pero mediada por la visión de una tercera persona omnisciente. Esta maniobra diluye la posible extrañeza que pudiera causar el hecho de que un tigre cohabite la casa de campo de una familia de tres hermanos, un sobrino pequeño y al-

¹ Por supuesto, resumo, pues la narrativa de Cortázar también amplió las nociones de realidad al denunciar, en clave estética, la chatura de nuestras concepciones sobre el mundo (cf., Alazraki, 1983). Asimismo, cristaliza motivos relacionados con lo lúdico y con el siempre polémico compromiso social del escritor (cf., Roy, 1974), entre otros asuntos.

gunos estancieros. Como es de sobra conocido, exponer las peripecias desde la atalaya del denominado «narrador que todo lo sabe», vieja expresión de manual, da a la voz narrativa autoridad incontrovertible, lo cual facilita las más disímiles o raras acciones. Que un salvaje felino se pasee, entonces, por cuartos y pasillos o se eche en el *living* no causa sospechas o temores por cuanto quien nos lo informa es un sujeto cuyo discurso luce muy corriente y, pese a la sutileza, impositivo.

La normalización de los acontecimientos se incrementa, asimismo, gracias a la carnadura de la protagonista: Isabel, la niña en apariencia candorosa que veranea en la finca y que —otro recurso técnico— escribe una carta a su madre en la que da detalles de los días transcurridos y sobre todo de cómo se manejan sus anfitriones. Esos fragmentos de misiva traslucen, sin mucho énfasis, cierta atmósfera de tensión entre los hermanos e introducen elementos que permiten comprender el desenlace del texto.

Ya se ve: «Bestiario» funciona como un relato cercano a la puesta en escena de eventos sobrenaturales (el tigre que deambula a sus anchas pero que en ocasiones luce más bien como delirio de los personajes) con rasgos quizá aterradores. Sin embargo, aunque resulte ostensible la presencia de un aire ominoso que inficiona todos los rincones de la composición, no estamos ante un cuento fantástico. Por el contrario, el trabajo involucra un marcado realismo, con breves gestos introspectivos —psicológicos— en aquellos pasajes en los que la niña reflexiona, por ejemplo, después de observar por casualidad la actitud del Nene en relación con Rema cuando esta le acerca una taza de café al hombre.³ Esa primera vista azarosa hace madurar un poco a la niña y abre dimensiones insospechadas en la trama.

No obstante, antes del avance de la línea de desarrollo narrativo desgajada de una fractura en la conciencia de Isabel⁴ la proximidad del tigre en cualquiera de las estancias de la casona hace notoria la estructura de laberinto en la que se mueven los personajes. Cada una de las figuras —protagónicas o no— debe constatar dónde se halla la bestia al momento de decidir trasladarse de un sitio a otro del predio. Así, espíar los

² Junto con «Casa tomada» y «Lejana» resulta uno de los tres relatos que introduce, al menos en los cenáculos si nos atenemos a las declaraciones del propio autor, aquella novedosa propuesta basada en peculiares resoluciones estéticas que subvierte el orden natural de las cosas. Sobre la escasa promoción, en general, de su narrativa a finales de los cuarenta sirvan como prueba estas líneas: «Mire, lo he dicho veinte veces y pienso que no será inútil repetirlo: cuando yo era joven, los editores argentinos hacían su dinero con traducciones de obras del extranjero y, a veces, por una especie de caridad, por una razón de amistad y de prestigio, editaban a autores nacionales con reducidas tiradas» (Cortázar en Bernárdez y Álvarez Garriga, 2014, p. 48). Respecto de «Casa tomada» es legendaria la mediación de Borges, en 1946, para dar a conocer ese cuento en la revista *Los anales de Buenos Aires*. Por su parte, «Lejana» fue publicado en febrero de 1948 en *Cabalgata*, revista también bonaerense (cf., Cuevas Aro en Varios, 2003, p. 88).

movimientos de esta variante de minotauro moderno, digamos, garantiza mantener la vida. Este escenario asfixiante permite, al mismo tiempo, adentrarse con mayor comprensión en la disminuida cotidianidad de unos sujetos atenazados por necesidades básicas: comer, reproducirse, durar: el mundo reducido a funcionalidades de supervivencia, la hacienda de los hermanos entendida como terreno de lucha contra potencias raigales y arquetípicas⁵.

Añadamos que ese laberinto que es la casa de los Funes comporta un eminente riesgo y, por añadidura, una permanente zozobra e inquietud, pero también implica un viaje «al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana» (Chevalier y Gheerbrant, s/a, p. 1028). En este sentido, podría señalarse que al convertirse en parte de la rutina de aquella casa Isabel accede, pese a sus escasos años, a un estadio de inusitado conocimiento en virtud de su agudeza al percibir las tensiones entre Rema y el Nene y decide proceder en consecuencia, esto es, dejar que el tigre elimine el objeto de perturbación de esa Aridna encarnada en Rema.⁶

³ En beneficio del lector, condenso el argumento del relato: Isabel –de unos nueve o diez años– veranea en la casa de campo de tres hermanos: Luis, El Nene y Rema Funes. Luis, el mayor de ellos, tiene un hijo: Nino. A Isabel, urbanita de Mar del Plata, la invitan aquellas vacaciones un poco para entretener a Nino (de unos ocho años), un niño solitario sin madre. Rema se encarga de dirigir las actividades domésticas, es una suerte de madre sustituta para Nino y de asistenta para los hermanos, quienes no salen nunca de la chacra: pasan el día leyendo o en tareas que no sabemos. La familia tiene un tigre que campa por la morada y que controla, por fuerza de las circunstancias, el desplazamiento de sus habitantes: antes de entrar a cualquier cuarto o zona de la vivienda o sus aledaños hay que verificar en qué recoveco se halla el felino.

⁴ «... la repetida evocación de un espacio laberíntico [en la obra general de Julio Cortázar] sugiere que el individuo debe recorrer una senda tortuosa y agotadora y corre siempre el peligro de perderse». (Puleo, 1990, p. 36)

⁵ Isabel informa premeditadamente mal la ubicación de la fiera, lo que ocasiona el espantoso ataque –no sabemos si definitivo– del tigre contra el Nene.

⁶ «Se levantó de mala gana, se lavó duramente las orejas. Nino dijo que eran las diez y que el tigre estaba en la sala del piano, de modo que podían irse enseguida al arroyo. Bajaron juntos saludando apenas a Luis y al Nene que leían con las puertas abiertas. Los caracoles quedaban en la costa sobre los trigales. Nino anduvo quejándose de la distracción de Isabel, la trató de mala compañera y de que no ayudaba a formar la colección. Ella lo veía de repente tan chico, tan un muchachito entre sus caracoles y sus hojas». (Cortázar, 2018, pp. 172-173)

Aun cuando también pudiera argüirse que la actitud de la niña al precipitar la embestida del felino contra el Nene es una típica respuesta de maldad infantil, el narrador deja clara la etiología de los sucesos: el relato materializa una reinterpretación del mito de Aridna (Rema) y el minotauro (el tigre) encerrados en el laberinto, pero acá Teseo (el Nene) se transforma en antihéroe e Isabel asume el rol del hilo que logra resolver el conflicto: allanar la salida «donde todo se simplifica por una especie de iluminación» (Chevalier y Gheerbrant, *ibídem*):

... Rema que la tomaba por el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia. (Cortázar, 2018, p. 174)

El final del cuento (que acabamos de leer) es elocuente: la niña no tan niña ya (ha sufrido una transformación al descubrir el terrible impulso que motoriza los visajes del Nene) brinda la solución que Rema quizá no se atrevía a gestionar por sí misma: reducir la animalidad de su hermano.

2. Animales

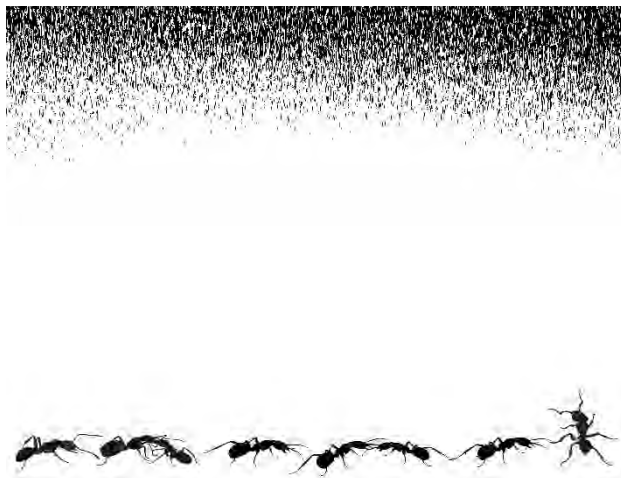


Imagen: David Arneaud.

Señalan Chevalier y Gheerbrant: «El animal en tanto que arquetipo representa las capas profundas de lo inconsciente y del instinto» (s/a, p. 159). En «Bestiario» podemos intuir algunas de esas trazas como un simple juego de niños –el formicario que Isabel y Nino construyen en un alargado recipiente de paredes de cristal donde ven las evoluciones de las hormigas– o en los calificativos que la niña da al chico de los Funes mientras imagina trasladarse a la estancia desde Mar del Plata: «la alegría de Nino cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado (...) Ahora Nino esperándola en el

parque con la red de mariposas» (Cortázar, 2018, p. 160); más aún, en la escena cuando atrapan al mamboretá y sin duda hacia el final del relato al momento de la distribución de los caracoles que han traído del arroyo y el desenlace con el tigre que ataca al Nene.

Por supuesto, el título del cuento nos previene de inmediato: sabemos que accedemos a un mundo codificado desde la antigüedad y la Edad Media (o por lo menos cercano a ese ámbito): los repertorios de seres imaginarios cuya presencia acecha la vida: en cualquier recodo podría saltarnos una fiera o nos inocula un bicho.⁷ Esta sensación de inminente peligro es neutralizada, sin embargo, por el dominio que ejercemos, en tanto organismos más desarrollados cognitivamente, sobre otros animales pero no respecto de algunos que nos superan en fuerza y astucia depredadora en la sabana, la selva o el océano. Como quiera que sea, el influjo bestial acompaña nuestros días, según anotan Chavalier y Gheerbrant, por cuanto hace parte de la conformación psíquica humana. Así, los tanteos experimentales de Isabel y Nino con el formicario allanan el terreno para la irrupción de lo salvaje: la fiera encarnada en el tigre —y por transferencia en la mantis que la niña desea descabezar (insecto que repugna a Rema). Un instante particular, cargado de connotaciones vinculadas con lo más hondo y primitivo de nuestra naturaleza, destaca en la trama:

Era una noche como le gustaban a ella, con bichos, humedad (...) Todo el tiempo ladraban los perros, un mamboretá enorme se plantó de un vuelo en el mantel y Nino fue a buscar la lupa, lo taparon con un vaso ancho y lo hicieron rabiar para que mostrase los colores de las alas.

—Tirá ese bicho —pidió Rema—. Les tengo tanto asco.

—Es un buen ejemplar —admitió Luis. Miren cómo sigue mi mano con los ojos. El único insecto que gira la cabeza.

—Qué maldita noche —dijo el Nene detrás de su diario.

Isabel hubiera querido decapitar al mamboretá, darle un tijeretazo y ver qué pasaba.

—Dejalo dentro del vaso —pidió a Nino—. Mañana lo podemos meter en el formicario y estudiarlo.

Se quedaron solas, con el mamboretá que las miraba. Vino Luis a darles las buenas noches, murmuró algo sobre la hora en que los chicos debían irse a la cama, Rema le sonrió al besarlo.

(...)

–Oso gruñón –dijo–, e Isabel inclinada sobre el vaso del mamboretá pensó que nunca había visto a Rema besando al Nene y a un mamboretá verde tan verde. Le movía un poco el vaso y el mamboretá rabiaba. Rema se acercó para pedirle que fuera a dormir.

–Tirá ese bicho, es horrible.

–Mañana, Rema. (Cortázar, 2018, pp. 170, 171).

Sin solución de continuidad entramos en la escena en la que el Nene le pide a Isabel –de camino a su cuarto– que baje a ordenarle a Rema hacer una limonada y que la propia Rema se le lleve al cuarto. La chica ruega a la niña que suba ella con el encargo; el hombre reclama a Isabel por qué no ha sido su hermana quien se acercara a la habitación, a lo que la niña solo atina a responder: «Está bien fresca, Nene»; de inmediato el narrador apunta: «Y la jarra verde como el mamboretá» (Cortázar, 2018, p. 172). La transferencia se ha completado: el insecto se sublima en líquido, pero también en sujeto: el Nene urgido de la presencia de su hermana Rema es ahora un animalejo que Isabel ha tirado momentos antes⁸. Por tanto, la metafórica decapitación hipostasiada en el ataque del tigre pasa de anhelo a hecho factual. Las pistas se tornan pruebas: la ansiedad del Nene como un felino enjaulado en su habitación o, más tarde, en el piso de abajo y la

⁷ De los ocho cuentos que integran el volumen, en cuatro la presencia y funcionalidad semántica y estructural de animales es significativa: «Carta de una señorita en París», «Cefalea», «Circe» y, obviamente, «Bestiario».

⁸ «–Oime: decile a Rema que me haga una limonada bien fresca y me la traiga aquí. Después subís no más a tu cuarto.

Claro que iba a subir a su cuarto, no veía por qué tenía él que mandárselo. Volvió al comedor para decirle a Rema, vio que vacilaba.

–No subas todavía. Voy a hacer la limonada y se la llevás vos misma.

–Él dijo que...

–Por favor.

Isabel se sentó al lado de la mesa. Por favor. Había nubes de bichos girando bajo la lámpara de carburo, se hubiera quedado horas mirando la nada y repitiendo: Por favor, por favor. Rema, Rema. Cuánto la quería, y esa voz de tristeza sin fondo, sin razón posible, la voz misma de la tristeza. Por favor. Rema, Rema... Un calor de fiebre le ganaba la cara, un deseo de tirarse a los pies de Rema, de dejarse llevar en brazos por Rema, una voluntad de morirse mirándola y que Rema le tuviera lástima, le pasara finos dedos frescos por el pelo, por los párpados...Ahora le alcanzaba una jarra verde llena de limones partidos y hielo.

certeza de Isabel de que el hombre «no había bebido la limonada, que estaba aún mirando la jarra que ella le llevara hasta la mesa como alguien que mira una perversidad infinita» (Cortázar, 2018, p. 172), corroboran la realidad argumental del cuento: el incesto.

De modo pues que este mínimo bestiario en la casa Funes no es más que una estrategia de enmascaramiento simbólico de una antigua pulsión sexual de prestigiosos antecedentes literarios y que en este caso se mixtura, como hemos visto, con otras motivaciones míticas.

3. Sexo

La estancia de la familia Funes lleva por nombre «Los Horneros». Como todo en «Bestiario», se trata de un guiño nominal que marca la entrada a un mundo de tensiones y rarezas en la que el tigre acechante es la más notoria. En aquel horno se cuecen –parece decirnos el topónimo– oscuras pasiones. Hay otros peligros, sin embargo, que se mueven en las profundidades de la psiquis de los personajes y que a fin de cuentas se constituyen en sustrato del deseo: el ansia de conocimiento de Luis, una actividad inútil en este contexto pues la información obtenida no es aplicada de manera eficiente en la interpretación de la cotidianidad (su sapiencia ni siquiera es capaz de atisbar la aviesa naturaleza del Nene); la desorientada vida de Nino, huérfano y apegado a Rema como tabla de salvación ante la ausencia de la madre y, sin duda, el horror bajo el cual habita Rema que sufre en silencio los embates del Nene.⁹ Todas las relaciones temático-estructurales giran en torno de la última:

–Llévase la.

–Rema...

Le pareció que temblaba, que se ponía de espaldas a la mesa para que ella no le viese los ojos.

–Ya tiré el mamboretá, Rema». (Cortázar, 2018, pp. 171-172)

la violencia del Nene contra Rema –que Luis entiende como simple mal carácter de su hermano–: alivianar ese conflicto es lo que constela el relato.

Poner en evidencia el ímpetu incestuoso que satura las tenues acciones del Nene es lo que motoriza, entonces, el desarrollo de las peripecias de Isabel en aquella singular mansión. Para llevarlo a cabo el narrador focaliza los asuntos, según dijimos, a través de una niña que en apariencia no tendría por qué alcanzar a entender ese tipo de lubrici-

⁹ El propio Nene, ¿qué es? Al parecer, un jovencuelo que se pasa los días leyendo la prensa.

dades; no obstante, es lo que ocurre: Isabel capta de inmediato la subterránea corriente de angustia que corroe a Rema por causa de su hermano y pone en marcha el proceso liberador: la falsa pista sobre el lugar que ocupa el tigre en el momento cuando sabe que ese dato acarreará la posible muerte del Nene y el fin de las tribulaciones de Rema.

El motivo del incesto es recurrente en la narrativa de Julio Cortázar. En «Casa tomada», uno de sus cuentos más célebres y que abre Bestiario, resulta obvio que los hermanos que padecen la invasión de sus espacios domésticos por no se sabe qué entidades llevan una existencia cercana a un matrimonio sui géneris. Si bien en ese relato el vínculo incestuoso pasa un poco de largo en medio de los avatares fantásticos que precipitan el abandono del hogar, en «Bestiario» el hecho se castiga, es sancionado con el rigor de un juego de niños, un aparente malentendido que deviene en liberación y solubilidad de las tensiones acumuladas quizá por años en la sumisa Rema. Este cierre podría indicar que la amable e insólita convivencia de inicios del libro («Casa tomada») no debe ser nunca normalizada sino, por el contrario, reducida incluso con la posibilidad de muerte para los infractores («Bestiario»).

Así, el texto que titula el volumen advierte, de forma simbólica, las implicaciones sociales, de carácter moral, míticas aparejadas en aquellas circunstancias cuando se subvierten los tabúes estatuidos por necesidades biológicas y hasta de orden religioso. Una advertencia que siempre debemos atender, pues de ese modo mantenemos bien atada la bestia que nos habita.

Referencias bibliográficas

- Alazraki, Jaime (1983). En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para un poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos.
- Bernárdez, Aurora y Carles Álvarez Garriga (2014). Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico. Caracas: Alfaguara.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (s/a). Diccionario de los símbolos. Barcelona (España): Herder.
- Cortázar, Julio (1938). Presencia. Buenos Aires: El Bibliófilo.
- Cortázar, Julio (1949). Los reyes. Buenos Aires: Gulab y Aldabador.
- Cortázar, Julio (2018). «Bestiario» en Cuentos completos 1 (pp. 160-174). Buenos Aires: Alfaguara.
- Cuevas Aro, Margoth (2003). «Una lectura de “Lejana”, de Bestiario» en Varios. Julio Cortázar, Dossier 1 (pp. 86-97). Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur.
- Harss, Luis (1966). Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pérez Venzalá, Valentín (1998). «Incesto y espacialización del psiquismo en “Casa tomada” de Cortázar». Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html]
- Puleo, Alicia H. (1990). Cómo leer a Julio Cortázar. Madrid: Júcar.
- Roy, Joaquín (1974). Julio Cortázar ante su sociedad. Barcelona (España): Península.

Las puertas del cielo: ese sentimiento de lo fantástico

MSc. María Consuelo Suárez de Bianchi
mconsuelo253@gmail.com



Imagen: Lauren Bianchi.

Al cumplirse setenta años de la publicación de **Bestiario**, el primer libro de relatos de Julio Cortázar, la celebración nos invita a revisar cada cuento de esta obra, que desde sus inicios dio lugar y ha sido objeto de múltiples miradas. En este sentido, el estudio de los cuentos, de alguna forma considera también lo que se ha dicho acerca ellos y sobre todo, lo que se ha escrito referente a lo fantástico y lo bestiarío; que a fin de cuentas son los elementos que caracterizan este trabajo y a los cuales voy a referirme. El texto seleccionado como objeto de estudio: **Las puertas del cielo**, será analizado desde la propuesta que Cortázar ofreció sobre lo fantástico, tanto en una conferencia realizada en la Universidad Católica Andrés Bello (1974), como en las charlas de literatura que dictó en un curso de dos meses en Berkeley, Estados Unidos (1980), compilado en un texto titulado: **CLASES DE LITERATURA**.

En estos trabajos, Cortázar, ofrece una valiosa información sobre lo fantástico, su relación con la realidad, su vínculo y expresión con la literatura, especialmente con

el cuento como género por excelencia, al tiempo que refiere su proceso creador y su postura sobre lo fantástico desde una óptica personal, distanciándose de conceptos tradicionales.

En la Conferencia de la UCAB (1974), Cortázar, hace referencia a la imposibilidad de sujetar lo fantástico a una definición, por muy precisa que parezca. A su juicio, los conceptos para definir lo fantástico, resultan inútiles porque aún cuando la definición sea impecable, lo fantástico siempre rebasará cualquier definición. Es por esto que propone, frente a lo excepcional, una mirada interior, una revisión del mundo interno, donde cada uno de nosotros

se plantee personalmente el problema de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial o están dando su lugar a una excepción (p.1).

Esta manera particular de ver la realidad, donde hay intersticios, como dice Cortázar, por donde se cuelan elementos que no se pueden explicar con lógica ni a través de la inteligencia razonante, eso que queda fuera como en la poesía, ese extrañamiento, esos paréntesis en la realidad, es lo que él denomina: **Sentimiento de lo fantástico**. Para él, esto no es algo excepcional, ni mágico ni sobrenatural o esotérico, es algo que puede ocurrir en cualquier momento de nuestra cotidianidad y que captamos o percibimos, a través de nuestra sensibilidad preparada para este tipo de experiencias. Eso que percibimos como la presencia de algo **diferente**, es lo fantástico, propiamente dicho para Cortázar, quien al respecto afirma lo siguiente:

Ese extrañamiento está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo en cualquier momento, y consiste en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y los hace cambiar (ibid.p.2).

Para Cortázar ni la ciencia ni la filosofía han logrado explicar toda la realidad, están en los umbrales. Afirma que lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria.

En cuanto a la literatura, señala Cortázar, que el cuento es el género por excelencia que le ofrece una casa a lo fantástico, a diferencia de la novela, donde es algo secundario. Dice que a partir de los cuentos fantásticos de Poe, este género se multiplica en las

literaturas de todo el mundo y dio lugar a que en América Latina, a pesar de no estar preparada para este tipo de narraciones, el cuento fantástico haya alcanzado una de sus más altas representaciones.

En el texto **CLASES DE LITERATURA** (2014), Cortázar desarrolla de manera sencilla para sus alumnos, diversos temas vinculados con lo fantástico como el tiempo, la fatalidad, el realismo, el humor, los juegos y el erotismo, ilustrando sus explicaciones con cuentos suyos y de autores de diversas épocas y lugares, al tiempo que va mostrando su postura personal frente a lo fantástico. Dedicó un espacio importante para hablar de su evolución como escritor, y cómo nacieron sus **Cronopios**, algunos cuentos como **La noche boca arriba**, el sentido de **Rayuela** y la gestación del **Libro de Manuel**. En la **Segunda clase. El cuento fantástico I: El Tiempo**, Cortázar habla sobre su manera de ver lo fantástico, y esta explicación permite ampliar aspectos que sobre ella, había ofrecido en la Conferencia de la UCAB. En esta conversación con sus alumnos, él dice que cuando comenzó a escribir cuentos, después de haber escrito varios, se dio cuenta de que todos eran fantásticos y se preguntó por qué no escribió cuentos realistas y si su idea de lo fantástico era igual a la que tenía todo el mundo o si era diferente, y eso le hizo recordar que de niño su noción de lo fantástico era distinta.

Desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida (p.50).

Más adelante, al volver a este aspecto en su clase, acota:

Yo era un niño muy realista por la simple razón de que lo fantástico nunca me pareció fantástico sino una de las posibilidades y de las presencias que puede darnos la realidad cuando por algún motivo directo o indirecto alcanzamos a abrirnos a esas imprevisiones (ibid.p.64).

En cuanto al tiempo, después de una breve disertación sobre la noción del tiempo, pasando por Heráclito, Kant, Einstein, Cortázar señala que “el tiempo es un elemento poroso, elástico, que se presta admirablemente para cierto tipo de manifestaciones que han sido recogidas imaginariamente en la mayoría de los casos por la literatura”(p51). Analiza tres cuentos: **El milagro secreto de Borges**, **Eso que pasó en el Arroyo del Buho** de Ambrose Bierce y **La isla a mediodía** de su producción, como ejemplos de cómo el manejo o el juego del tiempo en cada cuento, incide en el logro de lo fantástico en forma diferente. Muestra cómo algunas veces el tiempo se alarga, se estira, se comprime o se desdobra, en el cuento fantástico.

Para él “la noción del tiempo es algo mucho más rico, variado y complejo que la noción utilitaria del tiempo que todos estamos obligados a tener” (ibid..p.71). Esto, señala, no es solamente una fantasía del escritor, se entra en ese elemento otro, en ese

espacio o tiempo diferente a través de estados de distracción. En esta circunstancia el tiempo cronológico y el tiempo vital, no coinciden. Él lo explica a través de una experiencia que tuvo donde el tiempo vivido, y el de su mente, no podía caber en dos minutos. Es decir que el tiempo cronológico, dos minutos, era exiguo para todo lo que pudo recordar en ese tiempo interno o vital. Y señala que es algo similar a lo que sucede en los sueños, donde también se dan modificaciones temporales y también se manifiesta lo fantástico.

En la tercera clase. El cuento fantástico II: la fatalidad, Cortázar se detiene en la fatalidad, como una de las formas en que suele presentarse lo fantástico en la literatura. Señala que la noción de la fatalidad, es algo ancestral en el hombre y que no solo se dio en entre los griegos sino que atraviesa la Edad Media, abarca todas las cosmogonías y religiones hasta llegar a nuestra literatura contemporánea. La fatalidad es eso que se cumple “a pesar de todos los esfuerzos que pueda hacer el que está incluido en ese ciclo” (ibid.. p. 729). Es lo que algunos llaman destino y que se cumple inexorablemente. Frente a esta postura, Cortázar muestra otra modalidad de lo fantástico, que sería una modalidad extrema de lo fantástico que es cuando “los límites entre lo real y lo fantástico cesan de valer y las dos cosas se interfusionan” (ibid.p.84). Muestra como ejemplo de ello, su cuento **Continuidad de los parques**, y señala que es difícil que esa total interfusión entre realidad y literatura se dé, en la cotidianidad, pero que en la literatura puede alcanzar sus niveles más altos.

En la cuarta clase, **El cuento realista**, Cortázar retoma y profundiza su postura sobre la realidad y la fantasía, tema que había tratado inicialmente. Señala que no acepta la fantasía que gira en sí misma, deliberadamente fuera de la realidad. Para él, la fantasía como la ha tratado de elaborar en sus textos, es la que “sirve para proyectar con más fuerza la realidad que nos rodea”(ibid.p.108). Es el arma más poderosa de un escritor porque “le abre finalmente las puertas de una realidad más rica y muchas veces más hermosa”(ibid.p.108). No obstante, el paso de lo fantástico al realismo no es tan fácil, porque el concepto de realidad es cambiante y permeable a las circunstancias y al punto de vista que se tome, lo que dificulta salir de lo fantástico al realismo. Señala además, que hay una zona intermedia, donde el cuento se mueve dentro de dos atmósferas: realista y fantástica, así como otras formas de realismo: el realismo mágico y el realismo maravilloso, una variante del primero. A estas formas de realismo, Cortázar, incorpora otra que él denomina realismo simbólico.

Entiendo por realismo simbólico un cuento- una novela también puede ser que tenga un tema y un desarrollo que los lectores puedan aceptar como perfectamente real en la medida en que no se den cuenta, avanzando un poco más, que por debajo de esa superficie estrictamente realista, se esconde otra cosa que es la realidad y que es todavía más la realidad, una realidad más profunda, más difícil de captar” (ibid. p. 123).

Con relación a la diferencia con los cuentos fantásticos, señala que el cuento realista debe hacer hincapié en el tema, en la situación que cuenta y que debe ser extraída de la realidad, la conozcamos o no, mientras que el cuento fantástico puede prescindir de esa temática ajustada a la realidad e incluso ir en contra. El cuento realista que se fija en la memoria es aquel que va más allá de la anécdota. Para él, el realismo no es la representación exacta o parecida de las cosas sino más bien,

esa alquimia profunda que mostrando la realidad tal cual es, sin traicionarla, sin deformarla, permita ver por debajo las causas, los motores profundos, las razones que llevan a los hombres a ser como son o como no son en algunos casos. (ibid.p.145).

La musicalidad y el humor, son dos aspectos que trabaja en la **Quinta clase: Musicalidad y Humor en la literatura**. Cuando Cortázar habla de la música, no se refiere a ella ni como tema literario ni como como búsqueda de efectos musicales, mediante el juego de repeticiones, la sonoridad, aliteraciones o rimas internas. Se refiere a la creación de atmósferas, de sugerencias.

Estoy hablando de una prosa en la que se mezclan y se funden una serie de latencias, de pulsiones que no vienen casi nunca de la razón y que hacen que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo, pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza (ibid.p.151).

Para Cortázar, que se confiesa músico frustrado por no poder dominar ningún instrumento, melómano, amante de la ópera, la música sinfónica, la música de cámara; apasionado del tango, que en su generación no era bien visto y se le consideraba vulgar, del jazz que ejerció una influencia en él y que valoró inmensamente por la libertad de la improvisación permanente, cosa que no posee la música escrita, la música es de gran valía, porque además de transmitir su contenido, permite establecer otro tipo de contacto con el lector. El lector además de recibir el mensaje, recibe el efecto de tipo intuitivo que produce en él y que no tiene que ver con el contenido. “se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos” (ibid.p.153).

Con relación al humor, además de establecer las diferencias con la comicidad, señala que el humor “desacraliza en un sentido profano. Esos valores que se dan como aceptados y que suelen merecer un tal respeto de la gente, el humorista suele destruirlos con un juego de palabras o con un chiste” (ibid.p.159). Reafirma que en la literatura, el humor no es algo auxiliar o secundario sino que,

Es el recurso que muchos escritores han utilizado y utilizan admirablemente bien para, al disminuir cosas que parecían importantes, mostrar al mismo tiempo dónde está la verdadera importancia de las cosas que esa estatua, ese figurón o esa máscara cubría, tapaba y disimulaba (ibid.159).

Sostiene que aun cuando el humor, mostró este carácter no secundario a partir del empleo sistemático que hicieron de él, los escritores ingleses a partir de los siglos XVII y XVIII, en América Latina, el humor se presenta en la literatura, escasamente, entre los siglos XVI, XVII, XVIII y buena parte del siglo XIX. Habla de su experiencia con el humor siendo ya un adulto, a través de Macedonio Fernández, afirma: “Ahí el sentido del humor se mostró para mí por primera vez como un potenciador de las cosas más serias y profundas” (ibid.p.161). En este marco, revisa algunos de sus cuentos donde el humor está presente como **Manual de instrucciones**, **Un pequeño paraíso**, **Un tal Lucas**, entre otros.

En su sexta clase, habla sobre **Lo lúdico en la literatura y la escritura de Rayuela**. Como con el humor, establece diferencias entre lo lúdico y los juegos triviales sin sentido, señalando que el juego en literatura no es algo banal; tiene que ver con la actitud de los escritores frente a su trabajo creador, a la temática, al uso del lenguaje, la manera de contar, ya que el juego:

le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal-aunque esté bien escrita y muy bien planteada- no alcanza a transmitir al lector, porque todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores (ibid.p.183).

En la literatura, en décadas anteriores, -a decir de Cortázar- lo lúdico no era bien visto pero actualmente, en América Latina, forma parte de “toda nuestra riqueza de expresión, de todas nuestras posibilidades de manifestación literaria” (ibid. 182). Ejemplifica este aspecto a partir de su trabajo, **Historias de cronopios y de famas**, texto que le sirvió para encontrar un nuevo enfoque de la realidad y una nueva forma de interactuar o jugar con el lector. Al respecto Mario Vargas Llosa (1998) expresa:

Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida-las palabras, las ideas-con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los locos, pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguro no se había propuesto (p.15).

La séptima clase está dirigida a dar cuenta de la génesis y análisis de sus novelas **Rayuela** y **Libro de Manuel**, un apartado de relevancia insoslayable para la comprensión de sus novelas, pero por ser un género distinto, al que venimos tratando, no lo referiremos en este momento.

Cierra el ciclo de charlas, hablando sobre **Erotismo y Literatura**. Hace una síntesis sobre lo que ha sido el erotismo para el pensamiento griego y latino, resaltando la naturalidad con que manejaban el tema, y los cambios que se producen con la llegada del cristianismo, donde el erotismo se sitúa en el mal. Esta idea atraviesa la Edad Media y llega hasta nuestros días. Esto hace que “todo lo que se refiere al erotismo como una de nuestras actividades humanas sea puesta entre paréntesis cuando llega el momento de escribir” (*ibid.*p.251), generando incomodidad en los escritores cuando se encuentran con pasajes eróticos, debiendo acudir para ello a imágenes y formas metafóricas, que sin dejar dudas sobre lo que se escribe, lo disimule. Cuando Cortázar habla de erotismo en literatura se refiere a algo “tan importante y tan fundamental como su vida mental, intelectual y sentimental...mientras que la pornografía apunta siempre de alguna manera a lo comercial, a crear sensaciones de tipo carnal que nada tienen que ver con el erotismo” (*ibid.*p.253). Refiere su experiencia en *Rayuela* y cómo hizo frente a esto en el **Libro de Manuel**. Señala 1950 como una fecha clave, que permitió a los escritores latinoamericanos “liberarse de ese tabú y ese bloqueo” (*ibid.*p.253).

Sobre la base de estos aspectos procederemos a analizar, **Las puertas del cielo**, el penúltimo cuento de **BESTIARIO** (1951). Cuando lo revisamos, en el marco de los otros relatos que conforman el libro, es inevitable pensar en el distanciamiento existente entre este cuento fantástico y otros como: **Casa tomada, Carta a una señorita en París, Cefalea o Lejana**. En cada uno de estos cuentos, así no se sepa con exactitud qué es, hay algo extraño, inusitado, extraordinario, sobrenatural que rompe el equilibrio, la armonía de la vida de los personajes, y que los lectores avizorados o no, identifican con lo fantástico.

En **Las puertas del cielo**, esto no sucede. Este cuento se inscribe dentro de un realismo que es casi exagerado y lo extraño o lo maravilloso, al menos en el sentido de los cuentos antes nombrados, no se observa. Aquí nadie vomita conejitos, nadie se desdobra, nadie es expulsado por fuerzas o energías extrañas de ningún lado. Aquí sólo se habla de la muerte, del dolor, del recuerdo de lo perdido. De **Celina**, personaje central de la historia para quien ni siquiera la muerte ha llegado de manera extraña: Celina estaba enferma. Tenía tuberculosis.

Magistralmente, Cortázar (1998) nos va llevando a lo fantástico a través de técnicas muy bien cuidadas y señaladas en los textos referidos inicialmente. Así encontramos que en el marcado realismo de este cuento se cuela un elemento que no se explica ni con la lógica ni con la inteligencia: ver a Celina después de muerta. Días después de la muerte de Celina, Marcelo invita a Mauro a salir, con el fin de que se distraiga. Lo lleva a un sitio donde además de comer y beber, se canta y se baila tango: el Santa Fe Palace. Un sitio particular por la disposición, parecida a los círculos del infierno. Después de haberse tomado varios tragos y enrarecido el local por el humo, los olores, la gente, Mauro y Marcelo, creen ver a Celina

Y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro cómo comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era el brazo de Mauro que temblaba, o el mío pero no teníamos miedo, eso estaba más ceca del espanto y la alegría y el estómago. En realidad era estúpido, un sentimiento de cosa aparte que no nos dejaba salir, recobrarlos. Celina seguía ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba...((p.163)... voz te fijaste-dijo Mauro- Sí- Voz te fijaste cómo se parecía. No le contesté...(ibid.p.164).

Ese acto, ver a Celina al mismo tiempo, sentir juntos su presencia, el desplazamiento de la lógica frente a lo extraño, colándose en un contexto real y objetivo, la aceptación del hecho por parte de Mauro y Marcelo, constituye el **sentimiento fantástico** en este cuento. Es aquí donde encontramos el nodo fantástico.

Por otra parte, en el desarrollo de la historia, hay otros elementos que coadyuvan lo fantástico: el tiempo y la fatalidad. En cuanto al tiempo, se observa que el tiempo real de la historia es muy breve con relación a todo lo que acontece y llega al lector a través de las “distracciones” de Marcelo, que es el narrador del cuento. Temporalmente hablando, hay dos momentos: el día que muere Celina, un lunes, a las 8 de la noche y que Marcelo recibe la noticia de parte de José María, y el fin de semana, el domingo, cuando Marcelo decide visitar a Mauro e invitarlo a salir.

En estos dos momentos, paralelo al acontecer inmediato, mientras la cotidianidad sigue su curso, en el pensamiento de Marcelo se cuelan situaciones de otros momentos y es así que conocemos a Celina. Cómo era su vida antes de irse a vivir con Mauro. Su pasión por el canto y los centros nocturnos. Su amistad con la pareja. Este fluir del pensamiento es constante y ni siquiera se detiene durante el velorio. Mientras detalla algunos aspectos del funeral, su mente está en Celina, en momentos compartidos. Cuando es conminado por José María a consolar a su amigo, dice: “fui, pero estuve todo el tiempo pensando en Celina” (ibid. P.157).

En la salida de Marcelo y Mauro sucede lo mismo, todo el tiempo Marcelo piensa en ella y de ese modo sabemos que Celina no se acostumbró del todo a su vida de ama de casa, que fingía conformarse y que para alimentar sus deseos de cantante, Marcelo, los invitaba a esos centros nocturnos. Marcelo percibe la frustración de Celina por haber renunciado “a su cielo de milonga, a su caliente vocación de anís y valeses criollo” (ibid.p.161). Percibe en el Santa Fe Palace, en la mujer parecida a Celina, lo feliz que pudo haber sido ella en la milonga de Kasidis, el lugar de donde la sacó Mauro y que ahora en “su cielo, solo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba en el orden donde Mauro no podía seguirla” (ibid.p.163). Percibe también el drama de Mauro, viu-

do, tratando de disipar sus penas y se percibe a sí mismo, diferente a Mauro y Celina por ser doctor, pero reconociendo que los quiere, así como reconoce que le gustaba ir a las milongas por los monstruos, nombre con el que designa a la gente de bajos estratos sociales y que visitan estos sitios nocturnos. Este tiempo de vivencias no cabe en el tiempo del reloj. Es un tiempo que a ratos se dilata, se contrae y ayuda a la construcción de lo fantástico en un marco real.

La fatalidad, se presenta en este cuento de dos maneras: como destino inexorable, y como interfusión de lo real y lo fantástico. Como destino fatal, se observa tanto en la frustración de Celina al renunciar a la vida que realmente le gusta y tratar de adaptarse a una vida de ama de casa, impuesta por Mauro, y en la muerte como algo inevitable. Celina no podía ser feliz totalmente como esposa y ama de casa, así como no pudo evitar la muerte por la tuberculosis, pero estamos en presencia de la fatalidad como interfusión, cuando Mauro y Marcelo ven y sienten a Celina (que está muerta), viva, en el centro nocturno donde se encuentran. Ese momento que es base de lo fantástico, es también la base de la fatalidad por interfusión, porque ambos personajes en la realidad asumen e incorporan sin ningún asombro lo fantástico.

En cuanto al realismo del texto, aspecto al que hemos aludido en varias ocasiones, más allá de la precisión y del talle, de la representación objetiva de unos hechos, siguiendo la propuesta de Cortázar, podemos decir que estamos frente a un realismo simbólico, en tanto que por debajo de todos los detalles subyace una realidad más profunda que es cuestionada. ¿Qué subyace? Subyace un cuestionamiento a las relaciones humanas. Que poco nos conocemos aún cuando estemos juntos: Mauro desconocía la frustración de su esposa. Marcelo no sabía cuánto quería a Celina hasta que murió.

Hay una crítica a las personas de estratos sociales bajos en oposición a los altos. Celina y Mauro con relación a Marcelo, son bajos y el título de Doctor que antepone al nombre, indica su superioridad; el nombre con que Marcelo define a la gente de los barrios, monstruos, la descripción, de su vestuario y hasta sus olores, dan cuenta del desprecio y trato despectivo por este grupo social y por último, la muerte, como un elemento para la reflexión y revalorización de lo que somos y tenemos en nuestra vida terrenal. ¿Qué se esconde en esa hermosa metáfora: ¿Las puertas del cielo? ¿La posibilidad de cumplir nuestros sueños como la “Celina” viva del final? ¿La persona amada que Mauro ve y sigue buscando por la pista de baile y que Marcelo sabe que no encontrará? ¿La mariposa apunto de volar que Lauren Bianchi deja en la imagen de una Celina dormida, acaso muerta?

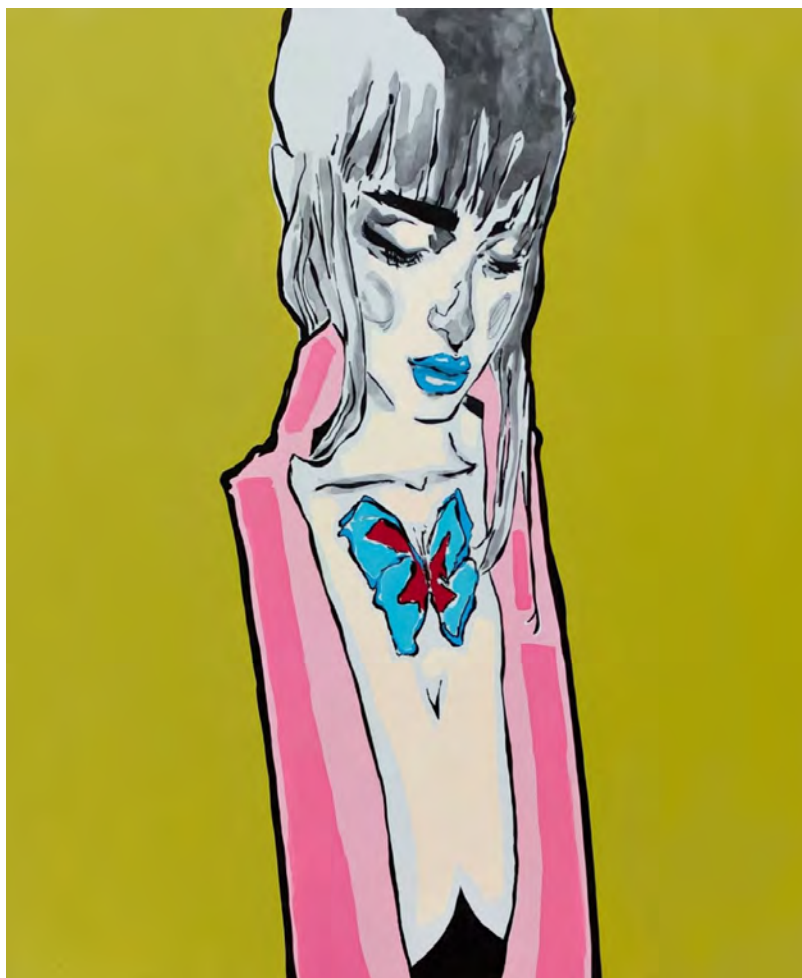


Imagen: Lauren Bianchi.

Por último, se hará referencia a otros aspectos presentes en el cuento de manera poco profusa, pero no por ello, menos importantes. Nos referimos, a la musicalidad, el erotismo, el humor y el bestiario. Para Cortázar la música era una pasión y como bien lo señala en sus charlas, no se trata, simplemente de un tema llevado al texto o de la búsqueda de la sonoridad del lenguaje, sino de efecto, de sugerencia, de atmósfera. En **Las puertas del cielo**, la música desempeña una doble función. Por un lado es parte de la temática del cuento, ya que forma parte de la vida de uno de los personaje. Celina ama la música, los ambientes nocturnos donde se canta y se baila el tango. Celina cantaba en el Kasidis. Una muchedumbre de los sectores bajos, los monstruos, se alimentan del tango, lo viven, lo disfrutan. No es casual que sea en el Santa Fe Palace, donde en medio de un tango y el humo espeso del lugar, aparezca Celina después de muerta. La música genera esa atmósfera de la que habla Cortázar, sugiere estados emotivos,

exaltaciones de los sentidos: - *¿Vos te fijaste cómo se parecía?* La magia se cumplió.

La sugerencia, ya por la música o por otras razones, llena el texto. Acaso en medio de la tristeza por la muerte de Celina no se sugieren deseos, pulsiones sexuales. ¿Qué razones, además de la amistad, motivan a Marcelo a estar tan pendiente de Celina? ¿Por qué Marcelo, siente tanto interés en ella? Marcelo sabía que ellos se querían, “pero el contento de Celina, alcanzaba para los dos, a veces para los tres” (ibid.p.158). Efectivamente, no hay presencia de lo erótico, pero hay una tensión, un deseo latente, casi natural, sugerido en el cuento.

El humor, no es lo que más predomina en este cuento, pero hay pasajes particulares donde aparece de manera punzante y mordaz, rayando casi en humor negro, al ir en contra de valores sacrosantos establecidos, como lo que piensa Marcelo cuando la madre llora por su hija muerta: “Un quejido venía de la pieza trepando por las puertas. - Esa debe ser la madre- dijo el loco Bazán, casi satisfecho. Silogística perfecta del humilde, pensé. “Celina muerta, llega madre, chillido madre” (ibid.p.156). Para finalizar diremos que este **Bestiario**, a diferencia de los tradicionales, que requerían de animales y seres fabulosos para mostrar las debilidades de los seres humanos con una intención moralizante, está referido fundamentalmente a la animalidad intrínseca que existe en el ser humano, desconocida muchas veces, y expresada en miedos, tensiones, deseos, angustias, locura como expresión de la condición humana, para hacernos reflexionar.

Referencias bibliográficas

Cortázar, J. (1974). El sentimiento de lo fantástico. Conferencia U.C.A.B-
En: <http://www.ciudadseva.com/texto/teoria/opin/carta25.htn>.

_____ (1998). Cuentos Completos/1. Cortázar. (2°reimpresión). México: Alfaguara.

_____ (2014) Clases de Literatura. Berkeley,1980. (1°ed). Buenos Aires :Alfaguara.

Platas, A. M. (2000). Diccionario de términos literarios. (1°ed).Madrid: España.

Todorov, T. (1999). Introducción a la literatura fantástica. (4° ed). México: Coyoacán Ediciones.

Cefalea: la ausencia de Leonor y después las mancuspias rasgando ventanas y dinteles de la casa

Dr. Douglas Moreno
duglasmoreno@gmail.com



Imagen: Lorena Acosta.

Palabras iniciales

El relato *Cefalea*¹ se inscribe en el imaginario fantástico-bestial que Julio Cortázar plantea como una línea narrativa fundamental en su primer libro *Bestiario* (Buenos Aires, 1951). Este rasgo temático inaugural no hizo más que consolidarse como una constante narratorial cortazariana en su trabajo literario posterior. Temática que se sustenta en la extrañez misteriosa de seres que se suponen propios del universo animal;

pero que por medio de un rasgo espectral representan un signo amenazante para los personajes de condición humana en el contexto literario.

En los relatos de este primer libro de Cortázar encontramos: tigres, perros, gatos (gato Montés), ratas (ratones), erizos, conejos, hormigas (negras y coloradas), mosquitos (bichos), mamboretás (mantis), cucarachas, arañas, ciempiés, abejas, serpientes (*crotalus cascavella*), peces, sardinas, caracoles, cascarudos (escaraboides) mariposas, palomas, gorriones, martín pescador, zorros, sapos, caballos y las mancupias² que circulan en el relato Cefalea y trasponen imaginariamente el reino de lo animal y se convierten en figuras de naturaleza bestiánica.

En la narración ficcional se inserta el lenguaje médico-científico. Se mencionan 18 tipos de patologías; no por casualidad la primera que aparece es el miedo, esa tormenta o ansiedad que nace de la nada. En esta apreciación dejaremos al margen el lenguaje de carácter científico, sin que esto implique su desconocimiento o irrelevancia, y haremos énfasis en el literario. Quiere decir que si en el informe que preparan los criadores de mancupias se anuncia que alguien sufre un cuadro *Phosphorus*, preferimos estudiar por qué lo aterra el perfume de las flores o el de las mancupias pequeñas, que huelen débilmente a lila. O si se describe el fenómeno *camphora monobromata*, en esta apreciación lo veríamos como un rasgo enantiométrico (Jung, 1994), es decir, como aquello que implica andar en sentido contrario o bajo el juego de los opuestos. Puedes ir con toda seguridad al corredor de la cocina y cuando te das cuenta, estás queriendo abrir la puerta del garaje; pero sin ningún tipo de llave en las manos.

Esta apreciación crítica se basa en un enfoque hermenéutico simbólico (Moreno, 2015) y en ella se analizan algunas presencias extrañas (rumor, gritos, clamoreo rabioso, aullido afilado, la noche como un ojo, casa tenebrosa, la oscura muerte de los animales, un afuera huyendo, inasible, inhóspito) que bien pudiesen configurar una simbólica fantástico-bestial del afuera. Nuestro planteamiento base sustenta que *Cefalea* representa una narración determinante de ese *continuum* narrativo de trasfondo bestiánico que principia de forma concreta con *Bestiario* y que se afianza en el prolijo quehacer literario cortazariano en la panorámica de la cuentística latinoamericana de finales del siglo XX.

En el marco de esa dialógica bestial que se cruza y superpone en los relatos del libro, encontramos otros rasgos simbólicos que refuerzan lo bestiario. En primer lugar está la casa devenida en signo protector; pero a su vez, como espacio damntopofánico en la noche tenebrosa de la Pampa que espera como un ojo³. La tiniebla es abismo y una clara manifestación nictomórfica de lo demónico, mientras que la nocturnidad es un misterioso tránsito nictofánico. Igualmente aparece la imagen de la *circularidad* dancística de las mancupias. Ese grupo de animales inquietos haciendo un redondel de muerte, representa una amenaza para los criadores. Por último mencionamos al personaje de Leonor, mujer misteriosa que la caracteriza un dominio siniestro de lo animal.

Argumento y secuencias diegéticas⁴

Argumento

Un narrador en una compleja voz pluralizada detalla la manera elemental de criar mancuspias en un tambo. Las mancuspias vienen a ser animales extraños. Se desangran a pedazos unas con otras. La gente huye de ellas. Apestan. Sin embargo, las domina, a nuestro parecer, una sed de venganza animal, incitada por Leonor, ya que una noche, sedientas, desesperadas, rodean lentamente la casa donde se ocultan sus criadores y con sus aullidos afilados rasgan sus puertas y ventanas, generando angustia.

Cuadro 1: Secuencias diegéticas

Secuencias diegéticas	Registro isotópico del imaginario cotidiano	Registro isotópico del imaginario fantástico-bestial
1.- Se explica la forma de cuidar las mancuspias.	Pelaje. Mantas. Jaulas.	
2.- Se anuncia que en las afueras de la casa andan las mancuspias en círculo.	Casa. Animales. Pan. Mesa. Espejos. Camas. Dormitorios. Lámparas.	Afuera se oye andar en círculo a las mancuspias
3.- Los síntomas de algunas cefaleas se describen perfectamente.	Medicamentos. Escudilla. Sal. La Pampa. Historias clínicas. Buenos Aires. Ventana. Baños.	Miedo. Vértigo. Hundimiento. Exageración.
4.- Se reconoce que Leonor y el Chango son unos holgazanes. El último termina en prisión y la primera se convierte en fugitiva.	Corrales. Invernadero. Tambo. Termómetros. Bateas. Pichones. Corral. Pasto. Sales. Afrecho. Avena malteada. Leche. Vinos.	Noche. Silencio. Rumoroso parloteo sostenido.
5.- En el tambo se advierten cambios dentro de lo repetitivo.	Postes. Médanos. Bolsas. Tijeras.	Arena (sequedad). Pozo negro. Las mancuspias buscan la luz, vienen a ser animales de las tinieblas.
6.- Leonor y el Chango se fugan del tambo.	Zorros. Gatos. Caballos. Sulky. Portones. Galpón. Roper. Tanques. Cascos de corcho.	Rumor nunca oído. La noche espera como un ojo.

7.- Algo rasga en las ventanas y techo de la casa	Ventanales. Techo.	La casa es un fondo de tinieblas. Aullido afilado. Ráfaga de silencio. Los alaridos nacen desde adentro. Las mancupias en danza reptil rondan la casa.
8.- La policía llega con la noticia de que han capturado al Chango.	Policías. Látigos. Alambrados. Candados. Sillas. Canastos. Sauces. Veranda.	Muerte. Oscuridad.
9.- Los criadores cuando sienten las mancupias asediando la casa, aseguran las puertas y se confinan.	Hierro. Vertex. Molinos. Velas. Manual de homeopatía.	Cascabel (Uroboros). Las mancupias marchan en círculo y rasgan los dinteles de la casa.

El género desde donde se narra en *Cefalea*

En *Cefalea* no se narra desde un “diario” como en *Lejana* o por intermedio de un enfoque epistolar⁵ como en *Carta a una señorita en París*, sino que el cuento se va armando desde unas notas que un “otro”, del “nosotros” trata de completar en un informe con fines médicos. Esto nos lleva a deducir que los “apuntes” descriptivos -vienen a ser una especie de historial clínico- se enmascaran en un género literario como el relato.

Aunque Cortázar, al escribano de *Cefalea*, lo muestra incrédulo ante el rol que le ha tocado asumir, pues especula que deja escrito esos datos sin que en ellos se ponga “un énfasis progresivo (...). Casi todo lo escrito, ya ha pasado en días anteriores, sucedió en la mañana o está ocurriendo en el preciso momento de registrarlo. Lo corrobora quien hace los apuntes, al certificar que los sucesos que se describen sucedieron o suceden repentinamente en el *ahora* de la escritura: “A veces estas cosas que inscribimos ya nos han ocurrido (como la gran cefalea *Glonoinum* el día en que nació la segunda camada de mancupias), a veces es ahora” (Cortázar, 1951, p. 78).

Algunos pasajes de lo que se narra parecen realmente escribirse en el mismo instante en que suceden. Fernández Porta (2014) llama a esta modalidad narrativa: *ostinato* descriptivo del instante. Una genialidad que usa Cortázar para retrotraer las acciones de lo narrado casi al mismo tiempo en el que el criador de mancupias escribe su informe clínico. Por eso los lectores -y hasta el que realiza esta apreciación- se enfrentan al texto ficcional con muchas dudas. El adverbio *ahora* funge de empalme clave en la adjunción de ambas temporalidades (tiempo de la escritura y tiempo del lecto-análisis). Ese “*es ahora*”, refiere en el relato que mientras se está escribiendo, van sucediendo ciertas cosas.

Cuando leemos: “Preferimos no pensar y cerramos la puerta con delicia” (ob.cit., p.88), deducimos que el acto de clausurar las salidas hacia el afuera y confinarse en el adentro de la casa, se producen en el momento de la escritura del informe. Analicemos este otro alerta directo para el lector: “ahora anochece de golpe y el Chango nos robó el farol de carburo” (Cortázar, 1951, p.88). El imprevisto anochecer y la ausencia de un candil harán más misterioso el devenir en el tambo. Los criadores le temen a la noche. Buscan cualquier manera de esquivar sus grietas inexplicables, pero es imposible. Sospechan de ésta, porque es una temporalidad sin normas. Toda la noche y la realidad que la sostiene prevalecen en el ahora, en el ahí de lo que se narra. El hecho verdadero es que las mancupias están acercándose a la casa, vienen de los corrales, y eso no está en el manual homeopático que leen los criadores, sino en la periferia de la casa, igual que en la imaginación o mirada teriomorfía del lector.

Queda claro para el que escribe que, es sumamente necesario asentar esas “observaciones”, para que el doctor Harbín conozca los detalles de las diferentes cefaleas y a su vez para que el lector encuentre las claves narrativas y pueda armar la diégesis total del relato. Nuestro punto de vista final es que *uno del nosotros* registra y narra los hechos como un personaje individual; pero asume una voz pluralizada distante.

La voz narrativa desde el nosotros

La primera idea al respecto es que la voz que narra se oculta o deriva de un cuadro *Acotinum* que no solo lo afecta a él, sino al lector mismo y hasta al crítico de esta apreciación. Todo es desconcierto, confusión. Sin embargo, podemos señalar que el pronombre personal “nosotros” aparece en 23 oportunidades en el texto y su forma apocopada o átona *nos*⁶ -en distribución proclítica- en 56 ocasiones. Esto evidencia que lo narrado deviene completamente desde una perspectiva ficcional pluralizada en su totalidad. Si bien la representación pronominal “nos” es numéricamente mayor, nos vamos a centrar en el pronombre personal “nosotros”, como referente de la voz que narra en el cuento, en sus formas: *sencilla*, *semicompleja* y *compleja*.

En la estructura enunciativa que contiene al “nosotros”, destacamos, en primer término, la forma *sencilla*, donde solo se detalla a un **nosotros** que refuerza y distingue la voz pluralizada que se expresa en la ficción (Y **nosotros** aquí, rodeados de médanos..., también a **nosotros** nos han mirado...) ⁷. La segunda forma la llamaremos *semicompleja*⁸, esta conlleva un marcado carácter anafórico. Identificamos diez (10) y se componen de cuatro elementos básicos. Primero, la alternancia del pronombre indefinido *uno/una*. Más preposición *de*, luego el **nosotros** y por último, un número variado de acciones verbales (reconocer enfermedades, aparear mancupias, dudar ante alaridos, arrastrarse, ir a un lugar, repetir cosas, hacer gestos, preparar comida) que cierran el enunciado narrativo. Veamos dos ejemplos: “**una de nosotros** prepara bruscamente una lata de lenguas..., **uno de nosotros** duda si los alaridos son fuera o aquí...” (Cortázar, 1951, pp.79 y 84).

La tercera y última forma la denominamos *compleja*⁹. También se reviste de un retórico perfil anafórico, contiene, asimismo, la variación expresiva de: “**uno/una**”, la preposición, el pronombre personal, acciones concluyentes del primer enunciado. Así como determinados recursos sintácticos (Marcador contrargumentativo, adverbio de tiempo, conjunción, locución conjuntiva, perífrasis verbal, verbos) adyacentes al uso alternativo de *otro/otra*. En el siguiente extracto se demuestra la presencia de cada uno de los componentes indicados: “**uno de nosotros** saca las mancupias madres de las jaulas de invernadero (...). Las deja retozar veinte minutos, **mientras el otro** retira los pichones de las casillas numeradas” (Cortázar, 1951, p.73).

Al sumar las formas *semicomplejas* y *complejas* de “*uno/una de nosotros*” del relato, nos da un total 18 registros. De esta última totalidad, la representación “*uno de nosotros*”, de evidente trasfondo masculino, acumula 13 presencias, en tanto que la fórmula femenina “*una de nosotros*” la encontramos 5 veces¹⁰. Y más escasa es la aparición de “*la otra*” en la zona codal de las ocho (8) formas complejas, solo la identificamos en una ocasión, mientras que “*el otro*” en las siete (7) restantes.

Esta reducida representación de lo femenino en el esquema narrativo del relato, no hace sino acrecentar el propósito de revelar el predominio de lo masculino en la narración. En tal sentido, se puede deducir que Cortázar quiso remarcar que el narrador en este relato tiende a ser mayoritariamente de condición masculina, ya que la variable anafórica: “*uno de nosotros*” alcanza el 72%, mientras que “*el otro*”, como término conclusivo en la franja codal, obtuvo el 88%.

Podríamos resumir que esta fórmula escritural se esquematiza así: en el inicio aparece la representación anafórica: “*uno/una de nosotros*”, va seguida del *núcleo temático* específico del enunciado narrativo y como coda: la referencia dual: *otro/otra*. A este último recurso, de un sentido epifórico, se le adiciona una tematización que cierra o complementa cada uno de los bloques enunciativos. De tal modo que las expresiones diegéticas regidas por esta marca anafórica, casi siempre demandan, en las adyacencias de estos enunciados narrativos, la aparición de: *otro/otra*, que transitan, cual dispositivos periféricos, en el proceso de finalización de las sentencias relativas a *uno/una* (de) nosotros. Con dos evidencias sustentaremos lo afirmado: 1) “**uno de nosotros** va echando puñados de sales Krüschén y afrecho en las bateas, **la otra dirige** al Chango”. 2) “**una de nosotros** parece decidir personalmente que el otro irá enseguida a buscar alimento con el sulky” (Cortázar, 1951, pp.74 y 85).

La aparente multitud del “nosotros”

El referido número de manifestaciones de *uno/una de nosotros* en el cuento, parece darnos la impresión de que este pronombre estaría conformado por una infinitud dentro de su diversidad *per se* (primera persona plural). Pero realmente ese “**uno de nosotros**” no es más que un **uno** que es definitivamente un **otro** y esa “**una**” debe

entenderse como **otra** persona del nosotros. Alarcos Llorach (2000) asegura que el pronombre *nosotros* equivale a un “yo” acompañado de otro u otros. El nosotros en *Cefalea* lo conforma una dualidad: un “**uno**” que viene a ser el “**otro**” y la “**otra**” que a su vez es “**una**”. En este caso, el uso de los determinantes “el” o “la”, circunscribe un eminente sentido singular (*el otro, la otra*) dentro de lo plural. Jitrik (1971, p.54), asoma la existencia de un “singular pluralizado” o plural disminuido. Se infiere entonces, que la insinuada pluralidad múltiple de los criadores de mancupias es aparente, ilusoria, sencillamente artificiosa.

Pudiese suceder que la referencia al **uno**, tienda a confundir y no sea más que una alusión a la **otra**. Queda confirmado cuando encontramos que “Uno de nosotros ha tenido con intermitencias una fase *Pulsatilla*, vale decir que tiende a mostrarse voluble, llorona, exigente, irritable” (Cortázar, 1951, pp. 77-78). Si allí, **uno**, fuese masculino, la concordancia de género, hubiese demandado el término *llorón* y no *llorona*, como se escribió.

En otro trazado de la narración encontramos las evidencias para sostener esta noción de dualidad integrada (el **uno/una** junto al **otro/otra**). Nos referimos, básicamente, a este contexto relatorial del cuento: “*una de nosotros corre a las jaulas de las madres en tanto que el otro verifica los cierres de portones*” (ob.cit., p.81). Aquí Cortázar pudo haber escrito (esta posibilidad no se extiende hasta el ámbito de la reescritura, ni lo anima el deseo de enmendar o corregir nada, sino que nuestra presunción abarca sólo la dinámica de lo analítico): en tanto que **los otros** verifican los cierres de portones.

En una larga entrevista que Julio Cortázar le concedió a Evelyn Picón Garfield (1978, p. 96; citada en González, 1980, p.30), le confiesa que no tiene una plena seguridad sobre la identidad y conformación del nosotros narrador en *Cefalea*. Sus palabras son: “no se sabe si son dos hombres o dos mujeres o un hombre y una mujer, si son marido y mujer, si son hermanos”. Queda claro que el “nosotros” narrativo de este relato, lo conforman únicamente dos personas. No hay **otros** ni **otras**. De allí que concluyamos que ese nosotros está representado por tan solo dos criadores de mancupias: una mujer y un hombre.

El ruido como recurso fantástico en la narrativa bestiaría

El ruido impreciso y velado representa para Cortázar, uno de los recursos literarios de mayor presencia en el libro *Bestiario* y en su narrativa sucesiva. El relato paradigmático cortazariano sobre el ruido como un enigma insondable es, sin dudas, *Casa tomada*. Es lo que Jitrik (1971) llama lo “*otro*” innominado que avanza y expulsa. La casa se transmuta. Pasa de ser espaciosa, antigua y conservadora de recuerdos familiares, a un cuerpo maléfico. Encarna, en palabras de Pérez Venzalá (1998), el personaje más siniestro del relato, ya que en sus parajes, lo perverso asedia por cualquier pasadizo. Ese mal consiste en atormentar a sus ocupantes, hasta lograr el destierro, con

sonidos imprecisos, ruidos que se apagan contra los paredones y prolongados susurros de conversaciones que parecen ahogarse entre los cerrojos. Sánchez Peiró (2006) considera que esta casa cortazariana habla emitiendo ruidos, hasta hacer insoportable su profundidad.

También en el cuento *La puerta condenada* (*Final del juego*, 1956) el personaje principal, Petrone, oye ruidos en una habitación contigua del hotel donde se aloja. Lo que escucha son los gemidos débiles de un niño que suelen atravesar una puerta cerrada que hace de tránsito hacia lo desconocido. En el libro *Octaedro* (1974), encontramos el cuento *Verano*, donde el personaje Zulma percibe un ruido como en la escalera de piedra del jardín. Es de noche. En la casa ha llegado a hospedarse una niña y hay un sonido raro, casi como un bufido, suena como un caballo. Este ruido animal simboliza el erotismo en el relato.

El ruido de las mancupias en el afuera angustia y atemoriza. La primera alusión al ruido en el texto que analizamos se refiere a que se siente un andar y andar en círculo de las mancupias, después algo rasga otra vez en la ventana del baño, se escuchan gritos que se ocultan en las sillas, el rumor puede ser un clamoreo rabioso o aterrador, se distingue un aullido afilado de las hembras y el ulular más bronco de los machos, peor es afuera, si hay afuera. Los criadores no piensan salir, ya que consideran que estar oyendo sus alaridos en los alrededores es suficientemente atemorizador. Aseguran que hay momentos en que los ruidos nacen como desde dentro, hay un pichón muriéndose con la muerte oscura de los animales, un macho caído y otro muerto en la entrada de su jaula y el aullar crece más y más.

En estos ruidos agitados y lancinantes de las mancupias refuerzan la noción fantástica y siniestra del relato. En ese marco escenográfico predominan *fuerzas hostiles o presencias extrañas* (Yurkievich, 2003) que acosan desde un afuera tensado por lo fatídico; pero a su vez desde un adentro trágicamente sombrío. Allí se origina un terror imaginario que se confabula en esta narración para forjar una fuerte ambigüedad *neofantástica* (Alazraki, 1990)¹¹. Aquí la realidad fantástica del texto desborda las celdillas de lo real. Al dudar de la existencia del afuera, inferimos que ya no existe o tal vez porque el adentro de la casa y su afuera han conformado una sola unidad. El tambo ha engullido a la casa en su misterio y ésta es signo de la soledad en los predios de la Pampa. De allí que los alaridos se perciban como si vinieran desde la interioridad de la casa. Este compendio narrativo también nos devela un rumor terrorífico, un aullido afilado (garras), un asedio que nos pone en alerta ante la posible embestida de un grupo de mancupias, pues algunos animales -lo ha asegurado el doctor Harbín- rodean a sus víctimas y los atacan.

La ausencia de Leonor y la inquietud de las mancupias

Definitivamente, hay un hecho inequívoco que no debe marginarse al momento de esquematizar la realidad ficcional del texto que estudiamos. Nos referimos a la presencia del personaje Leonor en el cuento. Leonor ha establecido una relación especial con las mancupias, tanto es así que al saber que ya no está en el tambo, éstas se tornan inquietas y violentas. La sensibilidad de estos animales les permite sentir la ausencia de Leonor y del Chango. Ella era una parte fundamental en ese “orden establecido y funcionando, de Leonor y el Chango y las mancupias” (Cortázar, 1951, p.82). Al quebrarse ese orden, queda una sensación reinante de *Bryonia*, es decir, imaginamos que todo se hunde alrededor del tambo.

A Leonor se le describe como holgazana, ladrona (junto al Chango se robó un caballo, un sulky, una manta, un farol y el último número de *Mundo Argentino*). No solo son objetos de trabajo, sino que algunos de estos podemos analizarlos desde una perspectiva simbólica. El caballo es un isomorfo de la errancia, la fuga, cabalgata por los arenales del tambo. La manta viene a ser un signo vestimentario de la ocultación. Recordemos que los criadores le atan a las mancupias pequeñas mantas, supuestamente, para protegerlas; pero en el fondo es para ocultárselas a la gente. Para Cirlot (2007) un ropaje simboliza la apariencia, enmascara la real identidad. ¿Sería por eso que la Policía no dio con Leonor?

El farol es claridad y la casa sin luz, oscuridad. Leonor conserva el farol, Leonor encarna la llamada que guía; la casa representa lo tenebroso que engulle. Por eso cuando escapan las mancupias, se dirigen hacia la luz. ¿Buscan la protección de su ama, Leonor? ¿Quieren abandonar las tinieblas del tambo?

Leonor es una mujer misteriosa; pero de un probado cumplimiento en el trabajo: “*Leonor le toca dar de comer a las madres, y lo hace muy bien; nunca vimos que errara en la distribución de porciones*” (Cortázar, 1951, p. 74), sin embargo, se fuga del tambo con el Chango como si fuera una mancupia. Huye a pesar de ejercer una marcada influencia sobre estos animales.

Muchos críticos señalan que en el sistema narrativo diseñado por Cortázar, no hay casualidades, hechos fortuitos; nada se deja al azar. La diégesis de este relato se desarrolla en una esfericidad “donde todo se entreteje, donde la armonía de las palabras llega a un punto que trastoca una realidad cotidiana, que parecía parte inamovible de la costumbre de los personajes o de los narradores” (Ramírez, 2018, p. 75). De tal manera que, Cortázar utilizó el enunciado “*Es la policía con la noticia del arresto del Chango...*” (Cortázar, 1951, p. 85), no solo para que deduzcamos que Leonor se encuentra aún fugitiva, sino para que se reconozca la sagacidad y liderazgo de esta mujer. Ella está libre. El encarcelamiento del Chango¹², lo que hace es proyectar una disimulada realidad: de su compañera de fechorías (heroína) no se tiene ni rastros. Leonor escapó

de las autoridades (posible cárcel) y las mancupias también escapan del cautiverio *-por la tarde vimos tantas jaulas abiertas-* donde las mantienen sus criadores. Mujer y animal intentando fugarse de diferentes órdenes (las mancupias del tambo y Leonor de un reclusorio social).

Leonor representa casi una *femme fatale* seductora de lo bestial. Pensemos que convenció al Chango para hacer el robo y luego evadirse. Ejerce un poder perverso, solapado, sobre las mancupias. Las inquieta con su abandono. Para Durand (2005) los animales “agitados” simbolizan agresividad, lo voraz y la crueldad. Presumimos que esta Leonor simboliza otro tipo de mujer fatal cortazariana (Moreno, 2021), tal como es Rebeca en *Puzzle* (1938); Paula en *Bruja* (1944); Delia Mañara en *Circe* (1951), la mujer vestida de rojo de *Las Ménades* (1956) o Lamia en *Ciao, Verona* (2007). Quizás como Delia Mañara (Chazarreta, 2019) su nombre y acciones se encuentran envueltos en un halo tenebroso. Representa un atributo femenino de la soledad, de lo lejano, tal vez, el de una mancupia dada a la fuga.

Después de caracterizar a las mancupias y presentar un perfil enigmático de Leonor, nos inquietan varias interrogantes, nos dan vueltas como una *cannabis indica*, es decir, como una exageración en el tiempo y universo literario. ¿Esa sola noche de desatención a las mancupias es la ruina de la vida? Es decir, ¿la aparición de la muerte? *Y nosotros a salvo por todo el invierno*. ¿A salvo de qué? ¿Por qué mueren unas mancupias y el resto calla? ¿Acaso ese silencio animal es una orden infernal o la consecuencia de algún poder fantástico-bestial? ¿Por qué la inquietud de las mancupias en los corrales alerta sobre la ausencia de Leonor? ¿Estará Leonor entre la gente que asedia y espía a los criadores de mancupias desde los sauces? ¿Tiene culpa Leonor de que las puertas de las jaulas estén abiertas y de esa manera escapen fácilmente las mancupias? ¿Y será que Leonor, como una linyera más, apenas entre la noche, avanzará, junto a las mancupias y así concretar la conjura de esa fuerza teriofánica indetenible que rasga los muros y dinteles de la casa? Esto último sería factible, si a los criadores los ataca una *camphora monobromata* y creen que Leonor anda lejos de la casa, cuando en verdad es una sombra maligna acechando por los alrededores sáucicos del tambo.

Las mancupias en las noches



Imagen: Lorena Acosta.

Cortázar nos muestra a las mancupias como seres sagaces y malévolos. Animales imposibles, bestias misteriosas (Sariols Persson, 2012). Si atendemos a la clasificación apócrifa, que según Jorge Luis Borges (*El idioma analítico de John Wilkins*, 1976), aparece en la enciclopedia China *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, las mancupias pertenecerían a la clase de *animales que se agitan como locos*. Tal vez tienen en la mirada esa demencia del animal alterado que esboza Franz Kafka (1990) en su historia de animal: *Informe para una academia*.

Lógicamente desde nuestra percepción analítica, se enfadan bajo una sed de venganza animal, pues escapan de las jaulas sin violentar los cerrojos, unas mueren, otras agonizan en las puertas de sus jaulas, mientras las demás rodean lentamente la casa

donde se ocultan sus criadores. ¿Pueden vengarse los animales de sus dueños o captores? Barchiesi (2017) sugiere que Cortázar hace que el tigre, en el cuento *Bestiario*, venga con la muerte, la privación que ha hecho el Nene de su libertad. ¿Devorarán las mancupias a sus amos? Trepan reptante por los postes de los corrales, rozan la hondura sombría de las ventanas, en el techo parecen oírse alaridos desplazándose en secreto, su clamor se hace espeluznante, sus aullidos crecen como filos contra la noche. Cerca de las bateas y casillas se siente su respiración fatigosa, hay una agitación violenta. Unas se alborozan al extremo de generar un rumor nunca oído, otras callan sigilosamente, pues apenas jadean.

Yelin (2008, 2010 y 2015), en algunos de sus planteamientos teóricos, destaca lo animal como una de las variantes fundamentales en la narrativa cortazariana. Esta autora aborda el tema de lo bestiarío como: problema de la animalidad, la cuestión animal, la dicotomía animal/humano, los animales humanos y los animales no humanos y hasta lo híbrido animal-humano o lo animal-animal. El animal no solo es el gran *otro del hombre*, sino que las figuraciones animales sustentan su potencial ícono-simbólico.

Yelin (2010) supone que la narrativa animal de Franz Kafka marca una influencia en Cortázar. En esa línea expone que en los relatos tempranos de Cortázar, básicamente los que aparecen en *Bestiario*, se busca establecer una narrativa bestiaría donde el hombre asimila su pérdida de identidad. Así encontramos que el hombre de *Carta a una señorita en París*, se suicida. El Nene de *Bestiario* fallece entre las garras del tigre. Delia Mañara deviene en mujer maldita por su relación con ciertos animales y en *Cefalea*, las mancupias hacen que los criadores se encierren y alucinen ante la presencia insaciable de lo animal.

Basándonos en esta idea de Yelin, nos interesa revisar el relato: Una *cruza* (Kafka, 2000)¹³. No se trata de establecer algún patrón de rasgos comparativos entre *el animal curioso* del relato de Kafka y las mancupias de Cortázar, pero sí identificar algunas homologías correspondientes a ambos animales. La hibridez destaca en *Una cruza*: mitad gatito, mita cordero; las mancupias parecen conejos. La cruza es de piel suave, mientras que las mancupias cuando se erizan, muestran su “piel tan delicada” (Cortázar, 1951, p. 74). El paseo favorito de la cruza, sobre todo en noches de luna, es “la canaleta del tejado” (Kafka, 2000, p.111), las mancupias también circulan por los techos. La cruza, en los huecos de los ventanales, se ovilla y ronronea, las mancupias rasgan las ventanas. Ambos animales se alimentan con productos que el hombre consume; la cruza toma leche y las mancupias, leche con vino blanco. Los dos animales son inquietos.

De igual manera, Boccuti (2012), en un interesante análisis temático-comparativo, encuentra que la cuentística de Dino Buzzati es una fuente inspirativa para Cortázar, en cuanto al canon fantástico. Asegura que tanto Buzzati como Cortázar, alcanzan lo fantástico recurriendo a vacíos, a “formas distintas de reticencia que contribuyen a vol-

ver cada vez más lábil el nexo causal entre los eventos y a cubrir con ambigüedad e indefinición el discurso fantástico “(p. 77). En el trabajo de Boccuti se compara el cuento *Non aspettavano altro de Buzzati y Cefalea* de Cortázar. Anna, personaje principal del texto de Buzzati, se enfrenta a los habitantes de un pueblo que por un momento solo emiten bestiales gruñidos. Las mancupias cortazarianas también expresan un clamoreo inquietante. Estos nos lleva a suponer que el misterio del grito animal, como una manifestación teriomorfa, nos trae a la imaginación figuras siniestras con sus aullidos atemorizantes: dragones, minotauros, lobos, buitres, águilas, sirenas, etcétera.

Jorge Luis Borges (1967) confirma que hay los animales comunes y otros que son fantásticos. Estos últimos forman parte de lo inestable y misterioso de la vida y configuran los símbolos del universo literario. La literatura como testimonio ficcional de la imaginación del hombre, no ha dejado de tener un rostro teriomorfo. Lo animal transfigurado en imágenes espectrales ha estado allí en sus creaciones como sombra acechante. Comenta Durand (2005) que *el grito animal* es uno de los aspectos de la teriomorfa que mayor presencia tiene en el universo de la literatura. Existen, según este autor, poderes maléficos en el simbolismo animal que se originan en el grito de las figuras bestiánicas más conocidas del imaginario literario.

El afuera asfixiante de la casa

En *Casa tomada*, la casa es un símbolo de lo humano que pasa de la protección a la amenaza. En su interioridad está lo expulsante, el ruido, una especie de laberinto, donde queda lo innombrado (Valero, 2016). Se erige como espacio dual: prisma espacial protector (casa como espacialidad habitable) y el otro deviene en espacio prismático caracterizado por lo expandible, lo inestable y lo azaroso. En *Cefalea*, la casa no está tomada; pero sí rodeada de mancupias. Representa un espacio que resulta frágil ante el afuera (La Pampa argentina con sus mancupias) que como aura de opresión provoca angustia. Se pasa de una localización abierta (borde de los corrales) a un lugar cerrado. Para Rodríguez Barcón, (2020, p.772) queda subrayada la idea de la “alienación y encarcelamiento” de los criadores. Las mancupias han logrado someterlos, encerrarlos en el laberinto negro de la casa que no es más que la noche.

De allí que nada sea más aciago que el afuera de una casa en un apartado silencio y además teniendo a la noche en espera como un ojo delator y cómplice. Ese ojo no mira, sino que espía en la inmensidad nocturna. No es más que una mirada polifémica que aterroriza y aniquila por su condición fantástico-maligna. Cuando el afuera luce esa fijeza irrespirable, no debe extrañarnos que aceche indefectiblemente lo bestiarío. Así la casa que se describe en el relato *Cefalea*, no ha de ser más que un lugar envuelto en tinieblas, aunque por varias rendijas se filtre un hilo ceniza de luna llena o el esputo repugnante de las mancupias.

Diremos que la casa cefaliana se encuentra plantada en los medanales de un valle,

bajo una quietud brumosa y donde a veces asoma un viento arenisco tocando incansablemente sus puertas. La casa es pequeña, tiene muchos silencios, aún conserva, a pesar del trajín de la gente, un adentro signado por el vértigo y el miedo. Como bien lo expresa Peri Rossi (1980), en la narrativa de Cortázar destacan casas; pero *sitiadas*, donde logramos ver su interioridad o el afuera, desde el ángulo de un relator que se escuda ya sea, en su abandono, escape (*Casa tomada*), o en el “nosotros” encarcelado de *Cefalea*.

El pánico de quienes se encuentran encerrados en la casa deviene de un temor: “*sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las mancupias*,” (Cortázar, 1951, p. 70); pero también de hechos muy evidentes en la periferia de la casa. Las mancupias andan por los pasillos, aúllan, arañan, dan alaridos y se agrupan como si el adentro fuera su destino final.

Estas alucinaciones o verdades ficcionales que denotan lo peligroso que resultan las mancupias, no hacen sino crear un entorno, “donde todo se confunde y nada es menos cierto que su contrario” (Cortázar, 1951, p.84), demarcado por la ansiedad, la sospecha y un vértigo transparente, es decir, por un cuadro *Aconitum*.

El andar en círculo de las mancupias

Durand (2005, p.332) destaca el *círculo* como “un símbolo de la totalidad temporal y del nuevo comienzo”. La manada de mancupias, en ronda, no se detendrá. La llamaríamos una circularidad teriofánica, donde la imagen que gira deja la huella ominosa de lo animal. Harán por toda la noche el mismo ritual, una especie de danza escalofriante que consiste en arañar partes de la casa. Sobre todo las que representan un tránsito hacia lo lejano del afuera: techo, portones, ventanas y puertas. Con ese marchar circular demuestran que poseen la hegemonía sobre el devenir cíclico entre el afuera (pampa) y la interioridad sin luz de la casa.

De igual manera entendemos que en la narración cortazariana las mancupias constituyen seres teriofánicos que infunden miedo. Así, el apacible tiempo de las casillas, las jaulas, los corrales, el invernadero y de las verandas del tambo han dado paso a un ambiente atestado de figuras *teriomorfás*. Por cualquier parte asoma una exaltada mancupia. A medida que la lectura del texto avanza, vamos sintiendo la estridencia del clamor y el forcejeo a muerte de las mancupias. Sus gritos penetrantes conforman el aspecto ruidoso de toda representación teriomorfía (Durand, 2005). La reconfiguración del sentido bestiánico del relato no viene dada por la tipología cefalóidica expuesta, sino por eso viviente que camina en círculo y aúlla con la entrada de la noche.

Por ese motivo, cada palabra del texto, cada erizaje y arañazos contra los barandajes del tambo, nos ayudan a imaginarnos los golpes afilados contra los dinteles y ventanales de la casa. No solo imaginamos la escena, sino que apelando a la hipotiposis

(acción del pensamiento que consiste en ver imaginariamente lo narrado) o afectados por una *cannabis indica*, creemos presenciar como los pedazos de madera, arrancados por las mancupias, caen en la tierra y a su vez, sentimos llegar desde unos sauces los ecos de una voz que dan contra la veranda y que parecen incitar a las mancupias a devorarlo todo.

Lugares damntopofánicos

En la mayoría de los relatos de Cortázar, se distingue una especie de “eslabones” (Alazraki, 1980) que se amoldan no solo a las necesidades expresivas de la narración, sino a los espacios reales y fantásticos del relato. Son dimensiones caracterizadas por un enigmático imperio de fuerzas extrañas (Yurkievich, 2003). Se encajan una dentro de otra. Todo responde a la necesidad de un orden. Dentro de *Cefalea*, sobresale la Pampa como un macroeslabón. Encastrado en éste, despunta el *tambo*, luego los corrales, el invernadero, las jaulas y la casa.

Afirma Moreno que los lugares damntopofánicos (2015) los caracteriza el asombro y lo espectral. Vienen a ser el reverso de un *topos uranos*, es decir, son instancias propias de un *topos maleficus*. La Pampa -que engulle en sus entrañas al *tambo*, a las mancupias y a sus criadores- como toda inmensidad, no es más que lo infinito, hecho imagen ante la mirada. Diremos que el final de toda vastedad es también su mismo origen. La lejanía viene a ser un uroboros que devora su principio y su fin. La Pampa es una lejanía circular que va estrechando y asfixiando lo que la habita.

Bachelard (2000) ratifica que las grandes inmensidades (el mar, la llanura, la Pampa, los horizontes de arena) se agrandan aún más con la imaginación. Lo inmenso avasalla y su interioridad confina. Toda inmensidad natural hunde, en un mundo sin límites. El espacio imaginario de la Pampa se transforma en vértigo, en cárcel interminable. El lugar damntopofánico de *Cefalea* aloja a esas visiones o seres que se repiten en signo de lo animal y rasgan las paredes y batientes de las casas. Las imágenes damntopofánicas pueden ser una confluencia de senderos, una boscaza de sauces que parecen tener gente en sus entrañas o bien ruidos que se corren furtivamente por una veranda.

Palabras finales

Si bien en *Cefalea*, se cruzan, en cierto sentido, dos tipos de lenguajes, el científico (abundan términos y expresiones científicas en latín) y el literario; lo fantástico-bestial se superpone y deja una obra narrativa que reafirma la imaginación simbólico-bestiaría del texto.

El imaginario fantástico-bestial, base fundamental de *Cefalea*, representa unas de las líneas temáticas de mayor producción y estudios del continuum narrativo bestiarío

en Julio Cortázar. Para Fernández Porta (2014), *Cefalea* es un uno de los grandes aportes de Cortázar en los albores de la posmodernidad de la literatura.

La voz que narra en *Cefalea*, se ha erigido en uno de los laberintos sombríos y herméticos de la narrativa bestiaría de Cortázar. El mismo escritor se encargó de situar el tema en una suerte de despeñadero al reconocer que no sabía si ese “nosotros” que narra, eran dos hombres, dos mujeres o un hombre y una mujer. De tal manera que este tópico de estudio sigue estando en una encrucijada y aún sin salidas concretas. Aquí solo nos atrevemos a plantear que un creador de manuscritos, escribe y narra lo ficcional desde una voz plural solapada en una ilusoria multitud.

Asumiendo los riesgos y las críticas que surjan de nuestra concepción, concebimos que Leonor es el personaje protagónico de lo narrado. Representa una atípica *femme fatale* por el dominio mostrado en el relato sobre de lo bestial. Además de seducir al chango –acción que normalmente encaja en este *símbolo de mujer vil-*, burla a la policía y hace que las manuscritos giren inquietas y en círculo perverso por la casa.

Los espacios damntopofánicos del relato se van encajando uno sobre el otro hasta lograr un estado total de angustia. Las manuscritos confinan en la casa a los criadores, la casa es una imagen solitaria en el tambo, el tambo se hunde en la Pampa y la Pampa se pierde en la inmensidad de la imaginación teriomorfia.

NOTAS

¹ Todas las citas de *Cefalea* para esta apreciación crítica fueron tomadas de la edición original de *Bestiario* (Editorial Sudamericana, 1951). Agradezco a Víctor Aizenman de la Librería Anticuaria, de Buenos Aires-Argentina, haberme facilitado la digitalización de las 22 páginas (pp.69-90) de este relato. Se debe acotar que Cobo Borda en “Julio Cortázar: Traductor”, Revista Número (Bogotá). No 41 del año 2004, asegura que para el 30 de marzo de 1951, ya el libro se había impreso. Y una primera reseña sobre *Bestiario* aparece en la revista Sur, número 201, mes de julio de 1951; está firmada por Sebastián Salazar Bondy. En la entrevista concedida a Rita Guibert en 1969 (“Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad”, LIFE, en Español, vol. XXXIII, No. 7), Cortázar asegura haberse ido “de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*”. Esta aparición, suponemos, se refiere al momento oficial (mes de noviembre) en que se coloca el texto a las librerías argentinas.

² Luis González García (2018), expone en un esclarecedor trabajo, que el origen la palabra manuscritos, usada por Cortázar en este cuento, es gallego. Un breve cuento popular le sirve para mostrar el uso de uno de los símbolos más famosos del universo en la narrativa bestiaría cortazariana: “*Tres canteros pasean por la noche cerca de un río, ven la luna reflejada en el agua y piensan que es un queso, de manera que deciden hacer una cadena en la pendiente de la orilla para cogerlo. Cuando ya habían formado la cadena asiéndose de las manos, el que sujeta a los dos compañeros en la parte más alta les dice: ‘Agarrádevos, que vou facer a manuscrita’* (‘sujetaos, que voy a escupir en las manos’). Al soltarse, los compañeros caen al río” (p. 77). Afirma González García que esta forma parasintética tiene poca presencia en gallego,

ya que la variación fonética mancospia es de mayor frecuencia. Para nuestra apreciación, el término mancuspías, quizás sea una de esas desconocidas hidromurias gílgicas que Cortázar, una que otra vez, echaba a andar para desbordar esa cotidianidad tan simple de la vida.

³ En varios textos Cortázar utiliza la figura de un solo ojo para referirse al alcance y misterio de la mirada. Por *Rayuela*: anda una gigantesca rata blanca que espía con un ojo. En *62/modelo para Armar*, encontramos a una niña cuyo ojo izquierdo es como *la entrada de un túnel* que se pierde en lo hondo. En el relato *Los venenos* aparece una pluma de pavorreal, usada como señalador de página en la lectura de libros, que era verde con un *ojo violeta y azul*. También pensemos que en *La noche boca arriba*, destaca, en la sala de un hospital, como penumbra tibia, una lámpara violeta en lo alto de una pared, como *un ojo protector*. En su poemario, *Salvo el crepúsculo*, hay un ojo intensamente verde de pupila blanca que mira sin mirar.

⁴ Una secuencia es un enunciado sintáctico que responde a una acción básica del relato. Podemos denominarla como estructuras lógicas de la narración que regulan el discurso literario. Aquí vamos a entender por secuencia diegética, aquella serie de hechos que suceden en el relato y que pueden ser sistematizados en una estructura o resumen argumental enunciativo (Moreno, 2015).

⁵ El género epistolar en la narrativa de Julio Cortázar se erige como un recurso literario de uso frecuente. Los mejores ejemplos son: “*Carta a una señorita en París*”, donde un hombre confiesa en una carta que su padecer (vomitar conejos) lo calcina y lo endurece por dentro. “*Sobremesa*”, se compone de 5 cartas que se intercambian el doctor-señor Federico Moraes y el doctor-señor Alberto Rojas entre el lunes 14 y el lunes 21 de julio de 1.958. En el cuento “*La salud de los enfermos*”, tenemos cartas que supuestamente le escribe un hijo (Alejandro) a su madre enferma. El joven Alejandro ha muerto en un accidente, pero los hermanos no encuentran la forma de anunciarle a la madre la desgracia familiar que seguramente acabaría con su delicada vida. Pero la madre muere y ahora Rosa, hermana de Alejandro, piensa cómo le notificará a su hermano muerto que la madre ha fallecido. En el libro *Alguien que anda por ahí* de 1977, aparece otro relato de naturaleza epistolar: *Cambio de luces*, narración que se inicia por una carta que una radioescucha le hace llegar a un famoso actor de radio. En *Botella al mar* (Deshoras, 1982), se va remitir una carta, pero no por la ritualidad ordinaria del sobre y el correo, sino que se despachará en una botella al mar o en el cuello de una gaviota. Quizás el más emblemático y representativo del recurso epistolar en Cortázar sea “*Cartas de mamá*” publicado en *Las armas secretas*, 1959. En este relato, las cartas poseen la capacidad de cambiar y alterar el orden y el tiempo en la vida de Luis y Laura. Lo hacen por intermedio de la aparición del nombre de Nico, pues los verdaderos fantasmas son los nombres de la gente, representan esa duración pertinaz que atormenta. Aquí Nico, como fantasma epistolar, habla a través de la madre. La imagen fantástica de Nico es tan real que a Luis le parece que Nico *está mucho más flaco* y Laura solo se atreve a decir: *Un poco. Uno va cambiando*. Para ahondar más en el género epistolar en la narrativa de Cortázar, se sugiere consultar: *La cuentística de Julio Cortázar*. (Quintero Marín, 1981), *Los símbolos de la culpa en «Cartas de mamá»*. (Graciela Pucciarelli de Colantonio, 1988), *Cortázar, el género epistolar y lo fantástico* (Gai, 1997), *Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, (Ramos Ruiz, 2015), *Lo fantástico configurado desde la ausencia: «Cartas de mamá» de Julio Cortázar* (Soad Lozano Peters, 2015), *El género epistolar en La Cifra Impar y Mentiras Píadas* (Daniela Oulego, 2016) entre otros trabajos.

⁶ No **nos** sentimos bien (aparece 3 veces), **nos** cuesta atender a los animales enfermos, **nos** parece cada vez más penoso andar, **nos** ocurrió, pero era un caso Bryonia, **nos** hundíamos, **nos** ayudan la fatiga y el silencio, **nos** despierta un esperanzado sentimiento de mejoría, **nos** alegra tener salud, **nos** entretienen mucho, **nos** conmueve el alborozo de las pequeñas mancuspías, **nos** salva del síntoma complementario, Chango, **nos** parece que se bebe el vino, **nos** domina el sueño, **nos** morimos de cansancio, **nos** hostigan hasta dentro de la casa, **nos** lleva hasta el anochecer, **nos** quedamos solos adentro, **nos** engañamos con el arreglo del botiquín, **nos** vamos quedando callados en la mesa, ya **nos** han ocurrido, **nos** salimos del tema, **nos** levantamos temprano, no **nos** afecta la fuga del Chango y Leonor, se **nos** han ido anoche los muy hijos de puta, **nos** agobia hacia el mediodía, **nos** encierra en la sombra del dormitorio, si se **nos** permite, **nos** equilibra para la marcha, **nos** lanzamos fuera, **nos** separamos después, **nos** enceguece el sol, **nos** arrasa hasta precipitarnos agotados, **nos** deja una maravillada gratitud, ya no **nos** separamos como antes de un orden establecido, **nos** vamos quedando dormidos, y **nos** dormimos, **nos** abate un sueño sin reposo, **nos** traen de vuelta el sulky, también a nosotros **nos** han mirado, **nos** parece oír gritos, el doctor Harbín **nos** ha prevenido contra las reacciones animales, **nos** dimos la mano, se **nos** hará muy tarde para volver, **nos** rechaza el color de tiza de la tierra, no **nos** atrevemos a soltarlas, no **nos** explicamos cómo hay diez jaulas vacías, el Chango **nos** robó el farol, a veces pensamos si no **nos** espían, la gente es tan ignorante y **nos** tiene tan entre ojos, **nos** alegra comprender, **nos** envuelve en una fría protección, **nos** ilustramos a gritos, **nos** olvidamos de poner en marcha el molino, **nos** estamos mirando.

⁷ Con la forma sencilla “**nosotros**”, ubicamos cinco (5) enunciados en el relato: 1) ...nos alegra tener salud para cumplir **nosotros** mismos con cada cosa, 2) Ahora es febrero, en mayo estarán vendidas las mancuspías y **nosotros** a salvo por todo el invierno, 3) Y **nosotros** aquí, rodeados de médanos, 4) ...ya **nosotros** estamos en la veranda controlando, 5) ...también a **nosotros** nos han mirado.

⁸ Muestras de la forma semicompleja: “uno/una de nosotros”: 1) **uno de nosotros** ha debido reconocer, con qué amargo asentimiento, el avance de un cuadro Silica, 2) **uno de nosotros** tiene entre tanto que aparear los machos con las mancuspías jóvenes, 3) **uno de nosotros** se ocupa del apareo prefijado y del control de peso, 4) **uno de nosotros** duda si los alaridos son fuera o aquí porque hay momentos en que nacen como desde dentro, 5) **uno de nosotros** deja que las zapatillas se pongan sus pies y se arrastren hasta la llave, 6) **uno de nosotros** debería ir ahora al pueblo, 7) **uno de nosotros** repite la mención, 8) y si **uno de nosotros** alude con un gesto al aullar que crece más y más, 9) la manta de **una de nosotros**, 10) una **de nosotros** prepara bruscamente una lata de lenguas.

⁹ En esta muestra representativa de la forma *compleja*, encontramos: 1) “**Uno de nosotros** es Aconitum... **El otro**, en cambio, es marcadamente Nux Vómica”; donde “*en cambio*” dentro del proceso de textualización ficcional funciona como un marcador contraargumentativo (Martín Zorraquino y Portolés, 1999; Domínguez, 2005) para diferenciar la enfermedad de **uno** y la del **otro**. 2) “**Si uno de nosotros** salta de la cama antes que **el otro**, puede ocurrir con todo que asistamos consternados a la repetición de un fenómeno Camphora monobromata”, se nota que a **otro** lo antecede *antes*, un adverbio de tiempo. Por otra parte, la conjunción **mientras** (en el sentido de que una acción se ejecuta en el mismo tiempo en que otra se está efectuando) destaca en (3) “**uno de nosotros** saca las mancuspías madres de las jaulas de invernadero..., **mientras**

el otro retira los pichones de las casillas numeradas”. Aquí, *mientras*, claramente contrapone dos acciones ejecutadas por cada una de las personas del nosotros. La idea de la contraposición se impone a una posible superposición de acciones (sacar manuscipias y retirar pichones) al mismo tiempo. 4) En “*una de nosotros* corre a las jaulas de las madres en tanto que *el otro* verifica los cierres de portones”. Los dos enunciados ficcionales articulan sus acciones principales (correr a las jaulas y verificar el cierre de portones) por intermedio de la locución conjuntiva: *en tanto que*. Un esquema semiperifrástico (*parecer+infinitivo*) hallamos en 5): “*una de nosotros* parece decidir personalmente que *el otro* irá enseguida a buscar alimento con el sulky”. Esta perífrasis verbal: *parece decidir*, no hace más que hacernos conjeturar que el *otro*, persuadido por la *otra*, probablemente vaya a buscar alimentos. En los tres últimos registros: 6) “*uno de nosotros* va echando puñados de sales Krüschén y afrecho en las bateas, *la otra dirige* al Chango”, 7) “*Uno de nosotros* ha tenido con intermitencias una fase Pulsatilla... y coincide con el cuadro Petroleum que afecta *al otro*” y 8) “*una de nosotros* cree que alcanzaremos a venderlas, que debemos ir al pueblo. El *otro* hace estos apuntes”. La aparición de esa *otra* tiene que ver con acciones verbales propias de un tambo: dirigir el trabajo y vender las manuscipias, mientras que ese *otro* escribe el sufrimiento y padecer (afectado) de las cefaleas. Vale señalar que tanto: marcador contraargumentativo, adverbio de tiempo, conjunción, locución conjuntiva, perífrasis verbal, verbo, funcionan como partículas sintácticas adyacentes a *otro/otra* para complementar y cerrar los enunciados de las diferentes secuencias diegéticas.

¹⁰ 1) la manta de *una de nosotros*..., 2) *una de nosotros* prepara..., 3) *una de nosotros* corre a las jaulas..., 4) *una de nosotros* parece decidir..., 5) *una de nosotros* cree que alcanzaremos a venderlas...

¹¹ Jaime Alazraki (1990) define lo neofantástico como una perplejidad oblicua o una inquietud figurada soportada, en parte, en “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”(p.29). Hace énfasis en que el sentido metafórico alude una realidad que se resiste a ser nombrada por el lenguaje común.

¹² En *Informe para una academia*, relato de Franz Kafka, se narra la transmutación de un chimpancé (Chango) que abandonó su vida simiesca y asume actitudes y roles humanos. El término *chango*, nos ayuda a vincular estos dos cuentos. En la obra de Kafka (data de 1917) se narra que en una expedición de caza organizada por la empresa Hagenbeck capturan a un chimpancé (*chango*) y en Cortázar la policía arresta al Chango (trabajador joven). Durante su cautiverio el *chango* kafkiano con su opresor ha vaciado unas cuantas botellas de vino y en *Cefalea* sospechan que el Chango se bebe el vino, por eso ocultaron la bordalesa. El Chango de Cortázar escapa del tambo, y el de Kafka deja la jaula, buscando una salida y “se escurre entre los matorrales”. Uno es un hombre de trabajos menores en un tambo y el otro un simio, capaz de disertar en una academia, pero ambos han perdido su libertad. Son objetos de captura, seres listos para la fuga.

¹³ El crítico literario y profesor de la Universidad de Barcelona, Jordi Llovet preparó en 1990, para la editorial Anagrama, el libro *Bestiario*, donde compila 11 relatos de Franz Kafka sobre historias de animales. Allí se encuentran: *El topo gigante*, *Chacales y árabes*, *El nuevo abogado*, *Un cruzamiento*, *Informe para una academia*, *Preocupaciones de un jefe de familia*, *El si-*

lencio de las sirenas, El buitre, Fabulilla, Un artista del hambre e Investigaciones de un perro. En el año 2000, la Editorial Planeta (España) y Biblioteca El Nacional (Venezuela), publican *La metamorfosis y otros relatos*. La introducción estuvo bajo la firma del profesor Jordi Llovet. En esta obra la historia *Un cruzamiento* pasa a denominarse *Una cruza*. Oímos el nombre y aparece el miedo por eso desconocido. Según nuestra imaginación teriofánica, pudiéramos estar ante una alimaña fantástico-bestial. La presencia de un *animal cruza* (mirmecoleón, hipogrifo, ornitorrinco) es siempre un vedado enigma. De allí que las formas bestiales ornitorráceas sean las más sorprendentes ante la mirada e imaginación del hombre.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, E. (2000). Gramática de la Lengua Española. Segunda reimpresión. Madrid: Espasa Calpe.
- Alazraki, J. (1979). Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar. INTI. Revista de Literatura Hispánica. (10-11), 145-152.
- _____ (1980). Cómo está hecho “Casa tomada” de Julio Cortázar. Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, (2-3), 139-152.
- _____ (1990), ¿Qué es lo neofantástico? Mester, xix (2), 21-33.
- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. 4ta. Reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barchiesi, M. (2017). De enciclopedias y bestiarios riopletenses: Felisberto Hernández y Julio Cortázar. En F. Amaya. La política de la mirada. Felisberto Hernández hoy. (pp. 81-96). Milano: Ledizioni. [En línea] Disponible en: <http://bools.openedition.org/ledizioni> [Consulta: 2021, marzo 7].
- Boccuti, A. (2012). “‘Vacíos’ fantásticos y absurdo: un itinerario en los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar”. Les Ateliers du SAL, (1-2), 75-92.
- Borges, J. L. (1967). La literatura fantástica (Conferencia). Buenos Aires-Argentina: Ediciones Culturales Olivetti. [online]. Disponible en: <http://guelyofsweden.blogspot.com>[Consulta: 2021, febrero 20].
- _____ (1976). El idioma analítico de John Wilkins. En Otras inquisiciones: 102-106. Madrid: Alianza.
- Borges, J.L. y Guerrero, M. (1982). El libro de los seres imaginarios. Barcelona, España: Editorial Brujuna.
- Chazarreta, D. (2019). Tapiz y cifrado: tradición clásica en tres cuentos de Julio Cortázar (1951-1956). Synthesis, 26 (1). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Helénicos.
- Cirlot, J. E. (2007). Diccionario de símbolos. 11a edición. Barcelona-España: Siruela.
- Cobo Borda, J. (2004). “Julio Cortázar: Traductor”. Revista Número (Bogotá), (41), 28-32.
- Cortázar, J. (1951). Bestiario. Buenos Aires (Argentina): Editorial Sudamericana.

- Domínguez, C. 2005. *Sintaxis de la lengua oral*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gai, A. (1997). Cortazar, el género epistolar y lo fantástico. *E.I.A.L.*, 8, (2), 125-132.
- Fernández Porta, E. (2014). *Estética del relato posmoderno* [Tesis doctoral]. Barcelona-España. Universitat Pompeu Fabra. Facultad de Filología. Departament d'Humanitats.
- González García, L. (2018). Cortázar y la creación de palabras. A propósito de las manuscipias. *Estudios de Lingüística Galega*, (10), 73-85.
- González, C. (1980). "Bestiario": Laberinto y Rayuela. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (364-366), 392-397.
- Harss, L. (1966). Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. En *Los nuestros*. (pp. 252-300). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jitrik, J. (1971). *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires (Argentina): Siglo XXI Argentina. Editores.
- Jung, C. (1994). *Tipos psicológicos*. Barcelona-España: Editorial Edhesa.
- Kafka, F. (1990). *Bestiario. Once relatos de animales*. Prólogo y notas de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____(2000). *La metamorfosis y otros relatos*. España: Editorial Planeta. Biblioteca El Nacional.
- López Parada, E. (1993). *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Lozano Peters, S. (2015). Lo fantástico configurado desde la ausencia: «Cartas de mamá» de Julio Cortázar. *Brumal*, III, (2), 135-153.
- Martín Zorraquino, M. y J. Portolés. 1999. Los marcadores del discurso. En I. Bosque y V. Demonte (coords.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol, 3: 4051-4214. Madrid: Espasa Calpe.

- Moreno, D. (2015). Aproximación hermenéutica a una simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llanura venezolana. San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- _____ (2021). Circe y el eterno retorno de la mujer fatal. *Revista Cronopio*. (91). Disponible en: <https://revistacronopio.com>. [Consulta: 2021, febrero 22].
- Parodi, G. (2008). Géneros del discurso escrito: Hacia una concepción integral desde una perspectiva sociocognitiva. En G. Parodi (ed.), *Géneros académicos y géneros profesionales. Accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 17-37). Valparaíso: EUV.
- Pérez, Venzalá, V. (1998). Incesto y especialización del psiquismo en “Casa tomada” de Cortázar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nro. 10 Universidad Complutense de Madrid. [online] Disponible en: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html [Consulta: 2021, febrero 12].
- Peri Rossi, C. (1980). El ángulo del narrador o un tal Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (344-346), 237-241.
- Picón Garfield, E. (1978). Cortázar por Cortázar. [Jalapa, México]: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- Quintero Marín, M. (1981). La cuentística de Julio Cortázar. [Tesis doctoral]. Madrid-España. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Literaturas Española.
- Ramírez, D. (2018). Un puente para el hombre nuevo: la obra de Julio Cortázar desde una perspectiva mitocrítica. (Colección Dissero). Toluca, Estado de México.
- Ramos Ruiz, A. (2015). Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras. [Tesis doctoral]. Galicia-España. Universidad de Santiago de Compostela. Facultad de Filología.
- Rodríguez Barcón, A. (2020). De alteridades y madrigueras de conejo: espacialidad y simbología en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. *Revista Signa*, (29), 763-786.
- Rosenblat, M.L. (1990). Lo fantástico como nostalgia. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sánchez Peiró, F. (2006). El espacio en Casa tomada de Julio Cortázar. *Literatura, Teoría, Historia, Crítica*. (8), 195-232.

- Sariols Persson, D. (2012). Un tigre, dos tigres... lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Cuadernos del CILHA. Vol. 13, (16), pp. 43-59. [En línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es> [Consulta: 2021, enero 7].
- Valero, E. (2016). Para una poética del espacio (la casa) en el cuento latinoamericano de los 60 a nuestros días: Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar y Cecilia Eudave. Anuales de Literatura Hispanoamericana. Vol. 45, 343-360.
- Yelin, J. (2008). Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos. LL Journal. Vol.3, (1).
- _____ (2010). Kafka en Argentina. Hispanic Review, Vol. 78, (2), 251-273.
- _____ (2015). Breve estado de la cuestión animal. Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. Vol.8, (15), 29-43.
- Yurkievich, S. (2003), Julio Cortázar: Sus bregas, sus logros, sus quimeras. Obras completas I. Nicanor Vélez (ed.). (pp. 7- 35). Barcelona: RBA.

Acerca de los autores de las apreciaciones críticas y de los creadores de sus imágenes

Autores

“Lejana”

Gregory Zambrano

(Mérida, Venezuela, 1963). En la actualidad es profesor-investigador de la División de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Tokio. Poeta, ensayista, crítico literario y editor. Estudió Letras en la Universidad de Los Andes (ULA), donde ingresó como profesor en 1989. En el año 1993 obtuvo el título de Magíster en Literatura Iberoamericana en la ULA. Es Doctor en Literatura Hispánica (El Colegio de México, Ciudad de México). Desde septiembre de 2004 hasta marzo de 2007 fue Director del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes. En 2005 aparece su libro: *Los mapas secretos*, que recopila su poesía escrita entre 1990 y 2002. En 2015 la Universidad Autónoma de Nuevo León, México, editó su poemario: *Paisajes del insomnio*, en su colección “Palabra en Poesía”. Dentro de su obra ensayística destacamos: *de historias, héroes y otras metáforas* (Universidad Autónoma de México, 2000), *La Literatura Venezolana del Siglo XIX: fuentes críticas para su estudio* (ULA, 2002), *Hacer el mundo con palabras* (APULA, 2011). Ha sido colaborador en publicaciones venezolanas como: Revista Nacional de Cultura, Imagen, Contexto, Kaleidoscopio, Veintiuno, así como en extranjeras: Casa de las Américas (Cuba), Kipus (Ecuador), Guatapique (Francia), Quimera (España), Quaderni ibero-americani (Italia), entre otras.

Contacto: gregory.zambrano@gmail.com

“Casa tomada”

Jhon Felipe Benavides

(Pasto, Colombia, 1972). Docente e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes en la Universidad de Nariño. Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño. Doctor en Antropología de la Universidad del Cauca. Director-Fundador de la Revista Literaria La Maga. Posee diversas menciones en el ámbito regional, nacional e internacional en ilustración y literatura. Aparece en diversas publicaciones nacionales e internacionales. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en países como Ecuador, Venezuela, Perú, Argentina, México, España, Portugal e Inglaterra. Actualmente coordina la Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto de la Universidad de Nariño.

Contacto: jhonfelipebenavides@gmail.com

“Circe”

Malena Andrade Molinares

(Mérida, Venezuela, 1967). Doctora en Ciencias Humanas. Magíster en Literatura Iberoamericana. Licenciada en Letras y Licenciada en Educación. Toda su formación académica la ha realizado en la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela). Actualmente, ejerce la docencia en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, adscrita al Centro de Investigación HUMANIC-ULA. Autora de múltiples artículos científicos publicados en revistas nacionales e internacionales.

Contacto:

“Ómnibus”

Juan Molina Molina

(Mérida, Venezuela, 1966). Profesor Titular de la Universidad de Los Andes, adscrito al Instituto de Investigaciones “Gonzalo Picón Febres”, dedicado a la investigación de las relaciones entre la Literatura y las Artes plásticas. Doctor en Filología por la Universitat de València (España, 2010). Ganador de la XV Bienal Literaria “José Antonio Ramos Sucre” en la mención ensayo (2005). Ha publicado los libros de ensayo: *Hendidura e hipérbole del cuerpo*, *Correspondencias entre Botero y García Márquez* (1998), *El portabotella y el Minotauro*, *Correspondencias entre la Literatura y las Artes Plásticas* (2005), *Las formas del borde*, *La pintura de Néstor Alí Quiñones y Los ensamblajes de Jesús Guerrero* (2007). Ha sido colaborador de las revistas Voz y Escritura, Bordes, del suplemento literario El Papel Literario de El Nacional y de Prodavinci. Como artista plástico ha participado en salones nacionales como el Salón Aragua y el Arturo Michelena y en la Bienal Nacional de Mérida e Internacional de Escultura de Valladolid (España).

Contacto: molmol_1@hotmail.com

“Carta a una señorita en París”

Delsy Mora

(El Vigía, Mérida-Venezuela, 1968). Licenciada en Letras (1990) y Licenciada en Educación (1997) de la Universidad de Los Andes (ULA). Magíster en Literatura Ibe-

roamericana (ULA). Ha cursado seminarios en el Doctorado en Ciencias Humanas (ULA). Profesora de la Universidad de Los Andes (desde 2009) y de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida Kléber Ramírez (2020). Ponente en eventos literarios y culturales. Tiene publicaciones nacionales e internacionales. Jefe de División de Entes Públicos y Privados del sector cultural del estado Mérida.

Contacto: *delsymor2@gmail.com*

“Bestiario”

Carlos Sandoval

(Caracas, Venezuela, 1964). Docente e investigador del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y de la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Ha sido profesor invitado en: Universidad de Los Andes, Universidad de Oriente y en el extranjero: Universidad de Salamanca y Universidad de Nápoles. Compilador del libro: *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX* (Universidad Central de Venezuela) y *De qué va el cuento* (antología del relato venezolano 2000-2012, Alfaguara). Autor de: *La variedad: el caos* (Monte Ávila Editores) y *El círculo de Lovecraft* (Lugar Común). Ha sido merecedor del Premio Municipal de Investigación Literaria, el Concurso de Crónicas de la Revista Clímax y el Premio Bienal “Julián Padrón” en Novela Breve.

Contacto: *sandovac@gmail.com*

“Las puertas del cielo”

María Consuelo Suárez de Bianchi

Licenciada en Educación, Mención Lengua y Literatura de la Universidad de Carabobo (UC). Magíster en Literatura Venezolana. Doctoranda del Programa Ciencias Sociales, mención Estudios Culturales. Profesora Titular de la Facultad de Ciencias de la Educación (UC). Investigadora. Ha publicado artículos en revistas especializadas. Casa de espejos (2015) representa su primer poemario.

Contacto: *mconsuelo253@gmail.com*

“Cefalea”

Duglas Moreno

(Lagunitas, Cojedes-Venezuela, 1964). Licenciado en Letras de la Universidad de Los Andes (1990). Magíster en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo

(2003). Doctor en Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales de la Universidad de Carabobo (2015). Ha publicado: *Aproximación hermenéutica a una simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llanura venezolana*. (UNELLEZ. San Carlos-Cojedes, 2015) y *Escenas narratorias de Lagunitas. Ahora te llamarás septiembre (cuentos)*. Editorial Nuevo Horizonte, 2017. Parte de su trabajo crítico y narrativo reciente se ha publicado en Colombia, Chile, México y España.

Contacto: *duglasmoreno@gmail.com*

Creadores

A) Portada e introducción

Rhonal Suárez

(Caracas, Venezuela, 1978). Egresado como Diseñador Gráfico del Instituto Perera, Caracas, 1999. Licenciado en Artes Visuales (Universidad de Los Andes, 2009). Magíster en Educación mención Informática y Diseño Instruccional (Universidad de Los Andes, 2021). Se desempeña como profesor de Dibujo y Color en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Ha realizado el diseño digital para libros y revistas universitarias. Sus creaciones pictóricas se han exhibido en: Exposición Colectiva “*Encuartelados sin rejas*”, Barquisimeto, 2014 y su edición N° 7 en el 2021; Tercera Bienal Nacional de Artes Gráficas “Alirio Palacios”, Caracas, 2015; Exposición Individual “Dibujos” en Galería La Otra Banda, Mérida, 2019. Actualmente, en los talleres de: *ven a inspirarte*, Caracas ([//https://facebook.com/Ven-a-inspirarte // @ramstorage](https://facebook.com/Ven-a-inspirarte)), desarrolla un conjunto de obras denominadas “Serie Orianas” Su aporte para este libro no solo estuvo en la creación de la imagen y diseño de la carátula, sino en su maquetación digital.

Contacto: *rhonal.rasm@gmail.com*

Sofía Albarrán Rodríguez

(Mérida, Venezuela, 2010). Culminó la formación preescolar en su ciudad natal. Desde mediados de 2016 se encuentra radicada en Almería-España. En la actualidad curso el 5to. Grado de Educación Primaria. Domina el inglés. Practica natación y judo. Hace estudios de pintura con el artista español Pedro Martínez.

Contacto: *malbarranula@gmail.com*

B) Relatos

“Lejana”

Sara Serna Loaiza

(Rionegro, Antioquia, Colombia, 1999). Desde temprana edad su interés estuvo en los libros como fuente imperecedera del conocimiento. A los 14 años inicia sus clases de dibujo en el Centro Cultural de Rionegro. Estuvo allí 2 años, durante este tiempo participa en algunas exposiciones de la institución. Desde esa época, la pintura, junto a la formación académica, es una de las actividades más importantes de su quehacer cotidiano. En la actualidad cursa estudios de arquitectura en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Sus más recientes trabajos se pueden observar en la Revista *Cronopio* (<http://www.revistacronopio.com>).

Contacto: sarasernaloaiza@gmail.com

“Casa tomada”

Guido Chaves Larrea

Nativo de Guaranda, provincia de Bolívar de la República del Ecuador. Estudió Artes en la Universidad Central del Ecuador y desde el año 2000 se dedica profesionalmente a la ilustración y al cómic. Trabaja en la revista *Ecuador Terra Incógnita* desde el año 2000 como dibujante de cómics. Su obra, en el área infantil y juvenil, se encuentra en más de 40 libros respaldados por editoriales como Norma, Santillana, Libresa, Edinun. Se ha hecho acreedor del Premio (2013-2016) *Darío Guevara Mayorga a la Ilustración*. Ha escrito también libros de cuentos como: *La pelota azul* (2012), *Araniña Niñaraña* (2017), entre otras producciones literarias.

Contacto: guidochavesl@gmail.com

“Circe”

Yanasasha Pacheco Luzardo

(Mérida, Venezuela, 1996). Artista visual, estudiante del octavo semestre en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA). Siempre ha sido una apasionada por el dibujo y las artes. Asistió a la Escuela de Arte Metropolitana (EMA), en Mérida, Venezuela, durante el período 2006 – 2008. En el año 2014 hizo estudios en la escuela Fleisher art en Philadelphia, Estados Unidos.

Contacto: yanasashapacheco@gmail.com

“Ómnibus”

Amílcar Alejo

(El Baúl, Cojedes- Venezuela). Artista Plástico. Estudió en el Centro de Artes Plásticas de San Carlos (1983) e hizo el Mejoramiento Profesional, mención Pintura, en el Instituto de Arte Federico Brandt (Caracas 1991). Es Licenciado en Educación, mención Desarrollo Cultural. Docente en Artes Visuales y Proyectos museográficos de la Unearte. Director del museo Casa La Blanquera (San Carlos, Cojedes). Ha expuesto su obra (individual y en colectivo) en diversos museos y galerías de Venezuela. Su arte ha llegado a: España, USA, Canadá, Colombia e Italia. Actualmente reside en Tinaco, Cojedes.

Contacto: amilcaralejo@gmail.com

“Carta a una señorita en París”

Richard la Rosa

(San Carlos, Cojedes, 1966). Egresado de la Escuela de Artes Plásticas “Arturo Michelena”, Valencia, Estado Carabobo, en Arte Puro (1990). Lleva más de 34 años mostrando su obra pictórica por diversas regiones de Venezuela. Su trabajo artístico, sostenido en más de tres décadas, le ha permitido obtener más de 28 premios regionales. Dentro de estos destacamos: I Premio (1989) “Braulio Salazar”, Escuela de Artes Plásticas Arturo Michelena; I Premio para el Artista Cojedeño, Salón de Artes Plásticas Cojedes; I Premio Salón Bejuma, Edo. Carabobo. Ha realizado portadas para revistas (Quemadura, Revista cultural Tiriguá, entre otras) y libros de Literatura e Historia de nuestro país.

Contacto: larosarichard66@gmail.com

“Bestiario”

David Arneaud

(Caracas-Venezuela). Incursiona en las artes plásticas desde temprana edad. Su trayectoria en las artes gráficas lo llevó a formarse en estudios de diseño gráfico computarizado, área donde obtuvo el título de Técnico Superior Universitario. Gran parte de su trabajo lo ha desarrollado en el campo editorial, en la ilustración artística y digital, en la edición gráfica, serigrafía, el empaque y la encuadernación artística. Ha diagramado más de 350 títulos en diversas editoriales dentro y fuera del país, en diferentes formatos

y composiciones gráficas.

Contacto: @Arneaud21

“Las puertas del cielo”

Lauren Bianchi

(Valencia, Carabobo-Venezuela, 1988). Licenciado en Educación (2014), mención Artes Plásticas de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Ha presentado sus obras en: *I Salón Elsa Gramcko. Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 2008; Mercados de arte y diseño Nido Creativo, Valencia, 2014-2019; “DIALOGO, Arte contemporáneo VENEZUELA – ITALIA”. Treviso, Italia, 2017; Quorum: A human extravaganza. Wynwood Warehouse Project. Miami, USA, 2017; Live painting Colectivo. Inauguración POP-UP Store Synergy. Valencia, 2019 y Des-confinemos el Arte. Muestra Colectiva. Cacao Cultura. Jardín Gourmet. Valencia, 2020. Ha hecho individuales como *Suprapop - Hesperia WTC Valencia, 2018. Jervas – Galería Artkao – La Ventana – Centro de Arte los Galpones, Caracas, 2019. Se desempeña en la actualidad como Promotor Cultural de la Galería Universitaria Braulio Salazar.**

Contacto: *laurenbianchiarte@gmail.com*

“Cefalea”

Lorena Acosta

(San Carlos-Cojedes, Venezuela, 2001). Desde joven ejecuta manualidades y artesanías. Tiene conocimientos y experiencia en disciplinas como: tejido, bordado a mano, pintura y teñido textil. Ha sido docente de Lengua de Señas Venezolanas, en la “Fundación Gemelos y Mellizos de San Carlos-Cojedes”. Estudia Medicina Natural en el Instituto Suramericano de Naturología y Desarrollo Humano (INSUNATH; 4to. semestre). Igualmente realiza estudios de Artes Plásticas, mención Pintura, en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Núcleo Amado Lovera, cursando el 6to. semestre. Recientemente se inició en el arte del tatuaje en donde desarrolla su obra artística utilizando como lienzo la piel humana. Su último trabajo lleva por nombre: Serie “*Musas Dormidas*”, donde muestra a mujeres con cuerpos mayormente desnudos, deformes, pero dejando ver también la desnudez femenina de sus almas.

Contacto: *yanmaryacosta@gmail.com*

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de JULIO CORTÁZAR

Fragmentos bestiaríos

“Lejana”

“...Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango...”.

“Casa tomada”

“El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”.

“Circe”

“Héctor murió solo, en una noche de helada blanca, a las cinco horas de haber salido de casa de Delia como todos los sábados”.

“Ómnibus”

“...todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente”.

“Carta a una señorita en París”

“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...”

“Bestiario”

“Pasó un rato largo hasta que un peón avisó que el tigre estaba en el jardín de los tréboles”.

“Las puertas del cielo”

“...entonces me volvió la idea de que Celina había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí”.

“Cefalea”

“...otra vez las sentimos cerca de la casa, en los techos, rascando las ventanas, contra los dinteles”.

ISBN: 978-980-18-2486-2

*San Carlos
Cojedes
Venezuela*

2022