

## BESTIARIO, DE JULIO CORTÁZAR: LA CLAUSURA DEL YO

*María Cristina Salatino*

"En **El perseguidor** quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también al prójimo."\*

Cuando el lector de Cortázar toma uno de sus libros de cuentos se dispone gozoso a una tarea a la vez inteligente y rica en emociones. Sabe que encontrará en esas páginas no sólo una historia bien urdida sino un poso velado y celosamente guardado por el brillo diestro de un buen narrar.

La confesión que emana de las palabras del epígrafe no constituye sólo un propósito formulado después de una trayectoria nada corta de creación de cuentos. Es la formulación explícita y consciente que el mismo escritor hace en voz alta de una búsqueda esencial que ha movido su quehacer antes de **El perseguidor**.

---

\* Palabras de Julio Cortázar en "Conversaciones con Luis Harss". En: Los nuestros. Buenos Aires, Sudamericana, 1966. p. 273-274.

Búsqueda presente ya en obras iniciales como **Los Reyes** (1949) o **Bestiario** (1951). Porque el echar mano al mito, a lo bestial, al juego generalmente siniestro entre la realidad conocida y la desconocida, en ficciones que revelan una creatividad exacta y minuciosamente geométrica en la construcción intensa del edificio narrativo, no es otra cosa que dar los primeros pasos hacia la necesidad de hacer luz sobre la abierta pregunta palpitante de saber qué se es, porque interesa sobremanera llegar a saber qué sean los otros y el mundo.

Veamos cómo se concreta esta búsqueda en la conocida colección de cuentos titulada **Bestiario**. Sin alcanzar todavía la madurez autoconsciente que revelan las palabras del epígrafe en cuanto a **El perseguidor**, Cortázar busca operativamente llegar a expresar el sentimiento de pérdida de las propias dimensiones del hombre inmerso en el oleaje de lo cotidiano, la presencia permanente de una transrealidad más auténtica que éste y que, fuera del alcance del espíritu domado del hombre común, cobra el carácter extraño y las más de las veces amenazante de lo incomprensible.

Esa transrealidad encubre, rodea lo cotidiano como una esfera a otra menor y asoma por sus grietas y resquicios. El hombre vive en el mundo cerrado, concluso, de lo habitual y sólo circunstancialmente logra rasgarlo y entrever lo absoluto. La mayor parte de las veces se lo tropieza sin querer. Hay pues un espacio cerrado que es común a los cuentos de **Bestiario**<sup>1</sup>. "Casa Tomada", "Carta a una señorita en París", "Omnibus", "Cefalea", "Circe", "Bestiario" proponen algunas de sus variantes: la casa, con su entrecruzado laberinto interior de cuartos fácilmente reductibles a un único lugar, a un centro; su correlato móvil, el ómni-

---

<sup>1</sup> El tema del espacio cerrado ha sido tratado bien que con otros objetivos, de manera más general, menos interpretativa y en relación con otros relatos que no pertenecen al libro que estudiamos, además de algunos de éste - por Carmen de MORA VALCARCEL en su artículo "La fijación espacial en los relatos de Cortázar". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. CXXII, N° 364-366, octubre-dic. 1980, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 342-353.

bus; o, ya más finamente, el monólogo interior de una conciencia encerrada en los límites de la alienación.

El espacio deja de ser en estos relatos el mero lugar donde suceden los hechos o aquel conjunto de condicionamientos que dan la explicación profunda del carácter de los personajes que determinan. En los cuentos de **Bestiario** el espacio es la trasposición física de una síntesis firme y ceñida: la de los personajes con aquello que les sucede. Acontecimiento y caracteres se han fundido en una entidad sincrética y clara que se desenvuelve en un espacio cerrado porque ella misma constituye una interioridad cerrada. Aun en cuentos donde la clausura espacial no es tan obvia -"Lejana" o "Las puertas del cielo"-, las peripecias vienen accionadas por un polo espacial acotado y único: Budapest, un puente sobre el río para Alina Reyes y uno de los locales de un club de suburbio, el "Santa Fe Palace", para la Celina del segundo de los relatos mencionados. En cada caso, el ambiente es un conjunto estricto de notas esenciales inmodificables para personajes inmersos en sí, que sólo son en ese ámbito, a medias entre lo real y lo sobrenatural, donde se define lo que les pasa.

El motivo de la casa y su correlato, el del laberinto, es una coordenada común a varios cuentos de la serie. Merece la pena detenerse un poco en él.

La casa es, en primer término para Gastón Bachelard "nuestro rincón del mundo(...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos."<sup>2</sup> Y, también, es quien sostiene al hombre "a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano(...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa."<sup>3</sup> Esto es, la casa constituye un todo ordenado en sí mismo y, además, un entorno protector que permite blandamente la vida del hombre.

---

2 Gastón BACHELARD, La poética del espacio. Trad. Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 37.

3 Ibid. p. 39.

No es ésta la casa de Cortázar. Sí es cierto que es un orden acabado, desde el que se genera la situación narrativa. Pero, a poco, ese orden se va trastrocando en un desorden paulatino que acaba en el caos o en una realidad animada y semoviente que se cierra sobre los personajes.

En **Casa Tomada**, la generosa distribución de los cuartos no impide la existencia de una puerta transversal que divide en dos la casa y la transforma en dos unidades pronto incomunicadas. A medida que la presión de los intrusos aumenta, el espacio se va reduciendo hasta expulsar a los personajes. En "Carta a una señorita en París" al orden perfecto del departamento de Andrée...

"(...)Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés) allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... (...)""<sup>4</sup>

sucedirá el caos más absoluto a manos de los conejitos en un final siniestro que termina con la vida del protagonista:

"(...)Anoche di vuelta los libros del segundo estante; alcanzaban ya a ellos, parándose o saltando, royeron los lomos para afilarse los dientes -no por hambre, tienen todo el trébol que les compro y almaceno en los cajones del escritorio. Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo

---

<sup>4</sup> Julio CORTAZAR. Bestiario. Buenos Aires. Sudamericana. 1983. p. 18.

bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos(...)"<sup>5</sup>

Cuando a la casa se le suma la presencia del laberinto, toda la estructura cuidada del edificio real guarda un punto por donde lo ilusorio, lo irreal se filtra: es el centro ubicuo del laberinto, el lugar de descanso del minotauro harto de vagar por galerías infinitas. En "Circe" ese punto es la cocina, el antro de la maga, al que circunstancialmente Mario -nuevo Teseo- desciende y donde reconoce el engaño de Delia Mañara. En "Bestiario", resulta ser la biblioteca. Una trampa para el Nene, el encuentro accidental de un lugar, un destino y una voluntad homicida.

La casa que se reitera en Cortázar carece de verticalidad<sup>6</sup>, es una realidad que se extiende horizontalmente, ensimismada y autosuficiente, sin raíces ni cielo, ausente de cualquier relación con el universo de la naturaleza, con un mundo exterior que la supere en armonía y le dé sentido. No es más que la trasposición simbólica de un yo permanentemente expulsado de sí y bajo el acecho sin pausa de lo que no conoce pero que sabe que existe.

De allí la impresión de arrinconamiento que brota de estos cuentos. En casi todos ellos los personajes están como agazapados, parapetados en el rincón más oscuro de ellos mismos y desde allí miran el entorno. Ven cómo la casa va siendo tomada -esto es, como ellos mismos van siendo tomados-; cómo los conejitos acaban por imponer su orden que no es sino el caos, la imposibilidad de convivir del lado conocido de la realidad; cómo las mancupias desbordadas aúllan de hambre afuera, donde ya todo está perdido en un crescendo circular que acaba en asfixia; cómo la ferocidad encubierta por las conductas vigiladas que nos impone la convivencia, acecha a su vez desde su rincón o cómo ha sido necesaria la minuciosa observación de cada uno de sus

---

5 Ibid. p. 32.

6 Cfr. los conceptos de Gastón BACHELARD. Op. cit. p. 59.

ángulos para urdir la liberación de Rema, dejando libre la amenaza del tigre.

Para Gastón Bachelard el rincón es un punto fundamental por donde se puede entrever los mecanismos de la imaginación creadora:

"(...)He aquí el punto de partida de nuestras reflexiones: todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa (...)"<sup>7</sup>

Los relatos de **Bestiario** coinciden en la visión sesgada de un yo que se comprende a sí mismo a partir de lo que mira suceder a su alrededor. Impresión ésta de seguir el desarrollo de lo narrado desde una esquina que también se reitera en el lector, incluso en cuentos donde el espacio deja los límites menores de la casa y se extiende, aunque siga siendo cerrado, como en "Lejana" -donde la protagonista se desdobra y analiza todo (los demás y ella misma) con una dureza que llega al cinismo, al tiempo que se prepara para la fusión en Budapest con la otra Alina Reyes,- o en "Las puertas del cielo"- donde todo lo vemos y sabemos desde la perspectiva crítica y analítica de un narrador testigo, a la vez ajeno a los acontecimientos y puente único que permite la contemplación de una realidad más plena que escapa a los sentidos de los cotidianos.

Observado así, el espacio no sólo es cerrado en sí sino que se amplía en núcleos interiores también cerrados, más pequeños. De este modo, armarios, bateas de microorganismos, formicarios, recrean en su organización primitiva, elemental, originaria, un cosmos en miniatura dentro del cosmos mayor donde residen los personajes, lo que permite siempre una comprensión indirecta de éste. La mirada de los personajes se proyecta oblicuamente en estos mundos

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 182.

y aprende a reconocer en ellos los sucesos y la verdad secreta del propio.

En "Carta a una señorita en París", el armario de Andrée se convierte en el lugar de la noche de los conejitos, un mundo nocturno del que salen a la luz del día, en el living, durante la noche del protagonista. La inversión de las horas de uno y otro mundo aumenta progresivamente la angustia ante una realidad que va creciendo destructiva y potente en el seno mismo de la rutina diaria del personaje narrador:

" (...) Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí (...) De día duermen. Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia. (...) Son diez. Casi todos blancos. Alzan la tibia cabeza hacia las lámparas del salón, los tres soles inmóviles de su día, ellos que aman la luz porque su noche no tiene luna ni estrellas ni faroles. Miran su triple sol y están contentos (...) "<sup>8</sup>

En "Bestiario", el formicario de Isabel reitera con símbolos minuciosos los sentimientos y las relaciones de los personajes. Así, a la idea sacada del Tesoro de la Juventud de hacer un formicario en un "largo y profundo cofre de cristal"<sup>9</sup>, sigue el encuentro entre Rema y el Nene y el intento de éste de tomarle la mano. Esto es, la primera vez que Isabel mira y empieza a darse cuenta del conflicto de los hermanos y de su extraña relación, así como también de la actitud huidiza y angustiada de Rema. Entonces, continúa el párrafo siguiente:

---

<sup>8</sup> Op. cit. p. 25-27.

<sup>9</sup> Ibid. p. 148.

"(...) Mejor hormigas negras que coloradas: más grandes, más feroces. Soltar después un montón de coloradas, seguir la guerra detrás del vidrio, bien seguros. Salvo que no se pelearan. Dos hormigueros, uno en cada esquina de la caja de vidrio. Se consolarían estudiando las distintas costumbres, con una libreta especial para cada clase de hormigas. Pero casi seguro que se pelearían, guerra **sin cuartel** para mirar por los vidrios, y una sola libreta(..)"<sup>10</sup>

Hormigas negras que representan al Nene, hormigas coloradas que son Rema. El vidrio y el monólogo interior en tercera persona plural que muestra a Isabel, ya atenta sobre el drama de la vida de Rema. El formicario es pues el lugar de la historia paralela e idéntica, un microcosmos dentro del mundo, que lo repite y lo evidencia:

"(...) El formicario valía más que todo Los Hornos, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin ningún miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. Y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara (..) "<sup>11</sup>

Con mano maestra, Cortázar adensa la tensión del relato con la presencia muda y nocturna del formicario. Las pasiones en que están inmersos los personajes bullen sordas, encerradas y ausentes de todo lo que sucede fuera de ellos

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 149.

mismos como la callada actividad permanente del hormiguerro:

" (...)Le pareció casi curioso, no podía hacer salir el formicario, más bien lo alcanzaba como un peso, un pedazo de espacio denso y vivo (...) Pobres hormigas, iban a creer que era el sol que salía. Cuando pudo mirar uno de los lados, tuvo miedo; en plena oscuridad las hormigas habían estado trabajando. Las vio ir y venir, bullentes, en un silencio tan visible, tan palpable. Trabajaban allí adentro, como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir (...) "<sup>12</sup>

Formicario-mundo, hormigas-personas. El crispado aferrarse a la vida presos en la malla trabada de la propia interioridad, sin esperanza real de salida, aunque con una ciega y obcecada fe en ella. Esta es la última referencia al formicario en el cuento. Isabel ha comprendido la historia secreta de la familia de Los Horneros. Su decisión no tardará en formularse y precipitará el desenlace. La misión especular del formicario ha terminado.

Bachelard extiende el horizonte de estas experiencias creadoras y reflexiona:

" (...)Estoy más a mi gusto en los mundos de la miniatura. Son para mí mundos dominados. Viviéndolos siento partir de mi ser soñante ondas mundificadoras. La enormidad del mundo ya no es para mí más que la nebulosa de las ondas mundificadoras. La miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente. La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite mundificar con poco riesgo. ¡Y qué reposo en este ejercicio del

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 154.

mundo dominado! La miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa (...)"<sup>13</sup>

Lejos de la impresión de sosegada alegría a que nos remite Bachelard, la miniatura o los mundos cerrados dentro del mundo en Cortázar proyectan hacia afuera, en su dimensión simbólica, el sentimiento agobiante de mundos sin salida aparente, pero sí coinciden con los descritos por el ensayista francés en el recurso a organizar un orden paralelo paradigmático, cifra y clave del orden mayor que, a diferencia de éste, puede ser vigilado y controlado por la inteligencia.

La observación sesgada del narrador que desdobra su mundo a fin de conocerlo cristaliza en la concurrencia de la primera persona narrativa en la mayoría de los relatos de la serie. Si bien no exclusivamente, el juego del punto de vista está llevado de tal manera que aun en los cuentos en donde narra la tercera persona omnisciente -el párrafo final de "Lejana," "Omnibus", "Circe" (con la reiteración de un yo narrativo que se presenta claramente al lector como la voz exterior a los acontecimientos encargada de hacerse los saber a éste) o "Bestiario" (donde se introduce la primera persona a través de los fragmentos de las cartas de Isabel a su madre)- la impresión de ajenidad tradicional inherente a este punto de vista está ausente. Las terceras personas asumen lo narrado y se identifican de tal modo con los personajes y lo que les sucede que más de una vez se tiene la falsa certeza de asistir a un monólogo interior en tercera persona. El relato queda así teñido de una fuerte tonalidad biográfica. Nota que el mismo Cortázar encuentra esencial cuando se trata de decidir acerca de la naturaleza y la forma del cuento. No por muy citado se puede dejar de releer un fragmento de lo que el escritor asienta en **El cuento breve y sus alrededores**:

"(...)Alguna vez Horacio Quiroga intentó un "decálogo del perfecto cuentista", cuyo mero

---

<sup>13</sup> Op. cit., p. 210.

título vale ya como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la **vida** en el cuento".

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica (...)"<sup>14</sup>

La cita podría extenderse. Pero lo anotado aquí basta para dejar en claro la preocupación consciente de Cortázar desde sus primeros cuentos por lograr la autarquía plena del cuento operando desde su centro y no desde la exterioridad plana del narrador. Más allá de lo estrictamente técnico, el fragmento afirma la presencia corpórea de un yo que tiene todo el relato.

Es que, puesto a la búsqueda de sí mismo para aclarar-

---

14 Julio CORTAZAR. "Del cuento breve y sus alrededores". En: Ultimo Round. Tomo 1. Madrid, Siglo XXI, 1974. p. 59-60.

se el prójimo, y habiendo dado en la intuición de una meta-realidad absoluta, desconocida y plena que se filtra por las grietas abiertas de lo real, el yo se arrincona en un ángulo de sí para abarcar la totalidad de su mundo, para alcanzar sus límites. Hay, pues, una relación esencial entre clausura espacial y visión oblicua del yo que cuaja de manera exacta y necesaria en un punto de vista que, como signo notorio de la precisión técnica con que está amasado el cuento, surge de la entraña misma de lo acontecido. Fondo y forma, experiencia y técnica fundidos en la transmisión de una obsesión:

"(...) Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcisándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola (...)"<sup>15</sup>

Pero ahora cabe preguntarse, ¿qué hace de la realidad un todo cerrado y agobiante?, ¿qué movimientos están permitidos en ese ámbito?, ¿qué relación tiene esto con la presencia muda y siniestra de lo animal que descansa en el interior secreto de las conductas?

Por un lado, la organización viva de lo cotidiano ordenado según la costumbre rápidamente fosilizada en rutina que aliena al hombre, lo separa de la conciencia de sí, borra de su espíritu la certeza del límite y el temblor ante lo desconocido, achata, aplana, allana todos los gestos en el carril fácil de lo consabido, de lo que no exige ni merece ser

---

15 *Ibid.* p. 66.

preguntado, con lo cual el yo pierde no sólo su identidad sino su más profunda razón de ser. Así, en "Casa Tomada", donde a la progresiva simplificación de las tareas se suma otra, cada vez más grave, de los impulsos vitales mínimos. En la oración final del párrafo anterior al desenlace, el narrador protagonista reflexiona: "Se puede vivir sin pensar"<sup>16</sup>. El proceso de enajenación interior culmina en este último vaciamiento profundo de las posibilidades de vivir y ser persona. El individuo es definitivamente expulsado de sí mismo. La llave debe ir a la alcantarilla porque toda posibilidad de rehabilitación está perdida.

El mismo tema se repite en "Omnibus". Esta vez los personajes se oponen a la costumbre. No van al cementerio y llevan el ramo de flores. Y cuando todo hace pensar que por fin hay una victoria, cuando han logrado bajar del ómnibus y burlar la furia del conductor, silenciosamente aceptan lo que el mundo les manda. Pero entonces el terror vivido y el posterior reencuentro plácido con la ciudad, sus canteros y su aire de río, esto es, la vida vivida plenamente por primera vez ante el filo inminente de la muerte, empieza a desdibujarse y separa las manos que habían estado juntas, disolviendo en la agrisada luz del deber ser la victoria fugaz de la huida:

"(...)El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento."<sup>17</sup>

---

16 Op. cit. p. 15.

17 Op. cit. p. 67.

Por otro lado, el estar inmersos en el seno de lo conocido, trae consigo la pérdida de la identidad. En "Lejana", la protagonista, con plena conciencia de sí y de su mundo, tiene la seguridad de que otra persona, desconocida, lejana y extraña, la espera. Alina Reyes se dice al cerrar su diario:

"(...) En el puente la hallaré y nos miraremos  
 (...) 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 (...)"<sup>18</sup>

Sin embargo, el narrador en tercera persona indica otro final. En rigor es Alina la zona oscura de la mujer de Budapest. Ella resulta absorbida por la otra. Estos juegos de alteración de la identidad -que se repite en los personajes ambiguos de "Cefalea" y su enfermiza dependencia del Chango, Leonor y las mancupias- brindan al yo arrinconado en el espacio cerrado de sus posibilidades la rasgadura de la malla por donde se entrevé otra realidad, más abierta, enigmática y puede que hasta incognoscible, pero no por eso menos estremecedoramente cierta; un cielo especial que sólo se muestra a aquellas almas primitivas y casi animales que gozan epidérmicamente la gracia de lo vital biológico.

Un cielo como aquel adonde ingresan los monstruos del "Santa Fe Palace" en "Las puertas del cielo", ámbito que deja en un afuera irreductible a quienes no comparten sus modos de ser: el narrador -con su duro cinismo profesional y sus diferencias de clase- y Mauro, definitivamente distinto con su sana moral de obrero pobre y sencillo:

"(..) Van a eso, los monstruos se enlazan con  
 grave acatamiento, pieza tras pieza giran  
 despaciosos sin hablar, muchos con los ojos

---

<sup>18</sup> Op. cit. p. 47.

cerrados gozando al fin la paridad, la completación. Se recobran en los intervalos, en las mesas son jactanciosos y las mujeres hablan chillando para que las miren (...) "<sup>19</sup>

Un cielo que Celina, atada exteriormente a Mauro y al narrador, pudo conocer y que volvió a habitar en esa noche cuando ambos la vieron de nuevo, fantasmal, feliz y arrobada en medio del baile, entre los suyos:

" (...)Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender (...) Celina seguía siempre ahí sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba (...)yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango. Me quedó inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en lo de Kasidis de no existir el trabajo y los clientes. Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales (...) "<sup>20</sup>

Guardan, pues, los relatos de **Bestiario** una realidad más honda que asiste a aquella otra evidente y obvia que ordena lo cotidiano. En su profundidad escueta los personajes se enfrentan con ellos mismos: el narrador de "Casa Tomada", con esos desconocidos nombrados sólo en la tercera persona plural de las desinencias verbales; el escritor de "Carta a una señorita en París", con el irreprimible décimo primer conejito; Alina Reyes en "Lejana", con la atracción de la mujer de Budapest; los protagonistas de "Omnibus", con la fiera agresión del conductor; los pobres psicópatas de "Cefalea"; con el dolor de cabeza y las horribles mancuapias;

---

<sup>19</sup> Op. cit. p. 130.

<sup>20</sup> Ibid. p. 136-137.

Mario, con la alquimia repugnante de Delia Mañara en "Circe"; Mauro, con el cielo de los monstruos; los Funes, con la presencia minuciosamente eludida del tigre. Una metarrealidad que circula por las venas más bajas e interiores de la conciencia y que sólo raras veces aflora. Cuando lo hace, constituye siempre la aparición a la vez enigmática y de profunda vitalidad de lo bestial. El fondo más primitivo del hombre, allí donde el orden clasificatorio y distintivo de la razón no llega, el punto exacto donde lo animal originario y común a todos los seres animados se consolida en basamento tácito y sordo de nuestras conductas inteligentes.

Encerrado en la clausura de sí mismo, el héroe cortazariano se mueve siempre en viajes que no lo desplazan de su punto de partida, que no son sino idas y vueltas. El juego de caer y recaer que el escritor piensa que puede ser el único modo de ser pleno del hombre<sup>21</sup>, con la alternancia ininterrumpida de "desalterarse" en cada rehabilitación, no es más que un movimiento circular y cerrado, el golpearse del insecto contra la rigidez geométrica de las cuatro paredes que forman el paralelepípedo del mundo.

En los relatos de **Bestiario**, la ecuación mundo cerrado-salida aparente-arrinconamiento del yo-proyección oblicua en mundos paradigmáticos en miniatura-emoción biográfica de la primera persona narrativa e intuición del otro lado de lo conocido y de la Gran Costumbre ante la aparición de lo extraño bestial que evidencia las raíces profundas y el pasajero contacto con lo absoluto, conduce necesariamente a la contemplación de un yo alienado y solo, a una primera aprehensión del sentido de la propia vida que acerca al conocimiento de los otros prójimos.

Cortázar ha logrado con maestría incuestionable que la naturaleza, de suyo escurridiza y lábil, del cuento fantástico cumpla a la vez con la función esencial del género y remita al lector a la contemplación en profundidad de las

---

21 Estas ideas del escritor argentino han sido extraídas del texto, leído por el mismo Cortázar, titulado Me caigo y me levanto, en la grabación discográfica "Cortázar lee a Cortázar", de la editora Laberinto.

galerías más remotas y oscuras de la propia interioridad, al tiempo de obligarlo a preguntarse por aquella otra dimensión de lo real que la miopía de sus ojos, domados por la reiteración de lo evidente, no puede ver.

El juego literario se carga del sentido pleno del juego primitivo, el de la imaginación creadora puesta a la tarea de levantar un pliegue del velo de Maya que encubre la verdad honda y última de la vida. Una tarea continua que Cortázar expresó años más tarde en la clara brevedad de un poema:

*"Empapado de abejas,  
en el viento asediado de vacío  
vivo como una rama,  
y en medio de enemigos sonrientes  
mis manos tejen la leyenda,  
crean el mundo espléndido,  
esta vela tendida."* <sup>22</sup>

---

22 Julio CORTAZAR. Ultimo Round. Tomo II. Madrid, Siglo XXI, 1974. p. 51.