

## Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en *Bestiario* de Julio Cortázar

Sabrina Riva

([rivasabrina@yahoo.com.ar](mailto:rivasabrina@yahoo.com.ar))

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

### Resumen

*Bestiario* se construye a partir de un conjunto de motivos recurrentes y posee una particular “serialización” de sus relatos, que conforman una red de sentido analizable en la agrupación de personajes, la disposición del sujeto enunciativo, la presentación del espacio y la temporalización.

### Abstract

*Bestiario* is constructed by a group of recurrent topics and it suffers a “serialisation” of their narrations. Those stories conform a net of characters, a special disposition of the enunciative subject and the presentation of the space and the time of the narration.

### Palabras clave

Julio Cortázar  
*Bestiario*  
Literatura argentina siglo XX

### Key words

Julio Cortázar  
*Bestiario*  
20<sup>th</sup> century Argentine literature

**AnMal Electrónica 23 (2007)**  
**ISSN 1697-4239**

*Podemos concebir un film panteísta  
cuyos cuantiosos personajes, al fin,  
se resuelven en Uno, que es perdurable*  
(J. L. Borges, «Notas: El Dr. Jekyll y Edward  
Hyde, transformados», *Discusión*).

Distribución de personajes (parejas, tríadas, grupos), espacios, temporalidades y tópicos propios de la literatura fantástica, tales como el incesto, la necrofilia, el amor condenado como opuesto al amor materno y la presencia de símbolos del deseo sexual, por ejemplo los bombones que Delia Mañara («Circe») le preparaba a sus novios, junto con otros motivos que se repiten a lo largo de los diversos relatos de *Bestiario* (escenas de lectura, muertes, llantos, viajes o traslados, la aparición de «lo/s otro/s», huidas), configuran una red temática y de sentido que permite articular los cuentos como miembros de un

todo, y no como narraciones inconexas: el libro como una textualidad versátil y compacta, distanciado de la miscelánea o suma heterogénea sin vinculación alguna. De ahí que la obra haya generado las más disímiles interpretaciones, desde lecturas en clave histórico-política a lecturas en las cuales se plantea la visión cortazariana de la realidad como mítica, concatenadas o atravesadas, a su vez, con el problema genérico (literatura fantástica, pero también estética del «gótico» y el efecto de lo siniestro). Es decir, en última instancia, y en relación directa con el título del texto, consideraciones que toman la figura del monstruo como el «otro» social (advenimiento de las masas propiciado por el régimen peronista), como el «otro» humano y como la entrada de lo siniestro respectivamente.

*Bestiario* se construye a partir de un conjunto de motivos recurrentes y posee una particular serialización de sus relatos. Pero, más allá de la resolución que se efectúe en el conflicto entre interpretación y lectura, dichos elementos instauran una *red de sentido* propio dentro del espacio de la escritura. Esto es lo que lleva en el presente trabajo a desarrollar un recorrido por distintas *zonas* de los cuentos, como son la cuestión del personaje (las tríadas/las parejas/los grupos/el doble), el sujeto de enunciación (el narrador y el sistema pronominal: los pasajes y los deslizamientos entre sujeto y objeto de la enunciación), la topología del relato (galerías, puertas, puentes, pasajes), y los desplazamientos de la temporalidad. El objetivo es observar cómo se organiza la escritura y su *topografía* singular, al tiempo que ésta sutura o conecta las diversas narraciones en una estructura mayor.

Podemos vislumbrar dos tipos de gradaciones en relación con los personajes: una cuantitativa y otra biológica. La primera se encuentra asociada a la aparición de los mismos —en una escala que va del dueto al conjunto— en parejas, tríadas o grupos. Ejemplos del primer caso lo constituyen «Casa tomada», «Cefalea», «Circe»; del segundo, «Las puertas del cielo», y del tercero «Ómnibus» y «Bestiario». El ejemplo más cabal del primer tipo es «Casa tomada», en el cual se nos presenta a dos hermanos, «Irene y yo» (Cortázar 1995: 13) —dice el narrador—, que viven en una relación de pareja vinculada en el texto con el matrimonio y que ha permitido a la crítica hablar de la aparición del incesto. La alusión más clara a dicha idea es la siguiente: «el nuestro, simple y silencio-

so matrimonio de hermanos» (1995: 14). En «Cefalea» tenemos la presencia de una pareja, pero se nos relata que en el pasado convivían o trabajaban con ellos otros dos empleados que huyeron; es decir, se marca una divisoria a partir del espacio entre *el quedarse* y *el irse* y, en realidad, eran un grupo o dos parejas. «Circe» también presenta a dos pares, Delia y Mario y Los Mañara (padres de Delia), e inclusive una tríada, si pensamos en los novios de Delia: Héctor, Rolo y Mario. Sin embargo, como el lugar protagónico lo tiene la pareja, decidimos incluir el cuento aquí, lo que no quita que los personajes de este relato puedan ser considerados como constituyendo un grupo. La tríada de «Las puertas del cielo» la forman Mauro y Celina, matrimonio, y Marcelo Hardoy, amigo de la pareja. Es interesante destacar cómo el narrador obra una distinción entre Celina y los otros dos, a partir de su proximidad fisonómica y, hasta si se quiere, racial, con los «monstruos»: el «otro» humano, las personas de extracto más popular, del interior del país o mezcladas con negros:

Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo (Cortázar 1995: 119).

Por otro lado, si bien «Ómnibus» presenta a un grupo de pasajeros, también puede pensárselo en relación con la construcción de dos parejas: Clara y el joven, el conductor y el guarda, en franca oposición desde el segundo par. Pero, en un principio, tales sujetos se muestran rodeados por un grupo numeroso de personas que se dirigen al Cementerio de la Chacarita; de ahí que las parejas puedan subsumirse al *colectivo* general. Hay que subrayar, además, que cuando el joven asciende al ómnibus es posible tomarlo en una relación especular con Clara, sería su doble, en el sentido de que transita por las mismas situaciones que ella o es colocado bajo la misma mirada cuestionadora: «“De quince”, oyó Clara. Como ella: de quince. Pero el guarda no cortaba el boleto [...] hubo un momento [...] en que todos los pasajeros estaban mirando al hombre y también a Clara» (1995: 55).

Otro ejemplo de un cuento que presenta un grupo de personajes es «Bestiario». Allí tenemos dos niños, Isabel y Nino; dos hombres adultos, Luis y el

Nene; y Rema, sobre la que recaen todos los celos, la atención y expectativas de los otros, aunque ella no sea la protagonista principal del relato.

«Carta a una señorita en París» y «Lejana» plantean otras particularidades. El primero, por tratarse del género epistolar, establece la presencia en la escritura de dos sujetos, el que enuncia y el interlocutor, pero, en relación con las descripciones anotadas en la carta, el accionar del que enuncia y sus conejitos. Por lo que serían tan protagonistas los conejitos como el que escribe la carta (algo similar ocurriría en «Cefalea» con las manuscipias y, hasta si se quiere, en «Bestiario» con el tigre). El segundo ofrece el caso más singular del libro: una dualidad dentro o a partir de una individualidad. Es decir, un desdoblamiento. El personaje central, Alina Reyes, tiene un doble que ella intuye, más bien siente, que vive en Europa y piensa que es la «parte que no quieren» (1995: 39) de ella. Dicho suceso puede ser pensado sin recurrir a la idea de la aparición de elementos maravillosos, a través del planteo en Cortázar de una *visión mítica*:

La visión mítica de la realidad acepta la posibilidad de intercambios físicos. La apariencia externa, los cuerpos y sus investiduras, sólo tienen una importancia secundaria —lo primordial es el principio vital interior común a todo lo que es. El intercambio entre Alina y la lejana fue posible porque ambas eran un mismo ser desdoblado en dos manifestaciones corpóreas opuestas (Sosnowski 1973: 39).

Es decir, si bien ellas se manejan en sustratos empíricos, su posterior intercambio se realiza a partir de fuerzas o leyes suprarreales. Además, ese desdoblamiento produce la duplicación, al mismo tiempo, de los novios de la protagonista. Mientras Alina se casa con Luis María, la «lejana» se encuentra relacionada a un tal «Rod, Erod, Rodo».

La gradación biológica segmenta el texto en tres espacios: el de «lo humano», el de «una especie de zoología fantástica» (más allá de lo humano) y el de lo que Rosa llama el espacio «para-humano» (1980: 104). El primero de los mismos coincidiría con las reflexiones presentadas anteriormente respecto de la «gradación cuantitativa», ya que allí sólo se habla de seres humanos y de soslayo sobre animales u otros elementos. El segundo se encuentra integrado

por las manuscipias, los conejitos, los insectos que manipula Delia y aquellos animalitos sobre los que ella genera atracción (gatos, mariposas, etc.), el tigre y el espacio recortado del formicario. Cabe destacar que entre estas dos zonas se producen pasajes o se desdibujan los límites, como por ejemplo, en la idea que concibe Marcelo en «Las puertas del cielo» sobre los que asisten al baile, «los monstruos». El tercero, «el espacio-meta», es una zona marginal de la realidad donde irrumpe lo inesperado como por ejemplo en «Lejana», o más aún, en «Las puertas del cielo», en el que, aunque difuminado y desprendido tal vez de una metáfora, se crea un espacio entre la vida y la muerte.

En relación con el sujeto de enunciación y el sistema pronominal que se instaaura en el texto, *Bestiario* presenta una modulación particular. Si bien en una primera lectura podría parecer que hay cierta monotonía en el procedimiento narrativo, por el uso constante de la primera persona, una nueva lectura realizada con mayor detenimiento arroja otros resultados: hay relatos en tercera persona, pero los mismos esconden de algún modo una primera persona. Tal es el caso por ejemplo de «Bestiario», «Ómnibus» o «Circe». El sujeto en primera que predomina, a su vez, se desplaza usualmente entre una enunciación en primera y otra en tercera. Por ejemplo en «Casa tomada» observamos que el relato comienza en primera persona del plural, «Nos gustaba la casa...», que cambia a una tercera persona singular: «Irene era una chica nacida para no molestar», y luego a una primera persona en singular: «yo creo que las mujeres tejen [...]» (Cortázar 1995: 13-14). Lo mismo sucede en «Cefalea», en donde se fluctúa de una primera persona plural («uno de nosotros es [...] el otro [...]»), a una tercera singular: «la otra dirige» (1995: 68 y 71). En cambio, «Carta a una señorita en París» desarrolla, debido a que se trata del género epistolar, un intercambio entre la primera persona del singular y la apelación a una segunda persona —de nuevo singular— desde un tratamiento enunciativo de respeto: «Usted sabe por qué vine a su casa» (1995: 24). También «Las puertas del cielo» y «Lejana» presentan una narración en primera persona del singular pero, en el segundo caso, hay una marcación más acentuada debido a que se abandona la primera persona proveniente de un diario íntimo, por la de una tercera de un narrador omnisciente fuera del mismo, que termina de relatar los sucesos desde otra zona del texto.

Respecto de aquellos relatos en los que la escritura está signada por una tercera persona, pero en realidad esconde una primera, indica Rosa: «El sujeto de la enunciación de la escritura es un sujeto autobiográfico que narra la biografía de su constitución y para ello apela a los datos más próximos, los datos biográficos del autor, lo que no implica, como es sabido, sostener una relación automática y directa entre biografía y sujeto de la narración» (1980: 113). Tales rasgos pueden observarse en «Ómnibus», donde el sujeto narra desde los datos que tiene de Clara; en «Circe», en donde el yo testigo lo hace desde Mario, o en «Bestiario», en el que la mirada infantil de Isabel es la que predomina. De ahí que más allá o por encima de los personajes, se dé la intensificación lírica de una personalidad que se impone: la de un autor-narrador o un autor-personaje.

Por lo tanto, el sujeto en primera, si se quiere axial («Bestiario», «Lejana»), se expande hacia otro sujeto (de la primera a la tercera), oscilando entre lo ubicuo y lo descentrado («Circe») y también hacia otro sujeto unitario, la pareja narrativa de «Cefalea», por ejemplo. Hay que destacar, con referencia al sistema pronominal, un caso singular que es el que se produce en «Cefalea». Allí, al apelar al «Nosotros dos» se obliga al sujeto narrador a señalar un género, someterse al absoluto masculino propio de la pluralidad en español. El pasaje entre *uno de nosotros* / *una de nosotros* marca la dualidad genérica, pero simultáneamente mantiene la incertidumbre acerca del género de la pareja. El masculino de nosotros pareciera no poder ser neutralizado por el determinante *uno* / *una*.

Por otra parte, los deslizamientos entre sujeto y objeto de la enunciación pueden vislumbrarse claramente en los siguientes ejemplos. En «Casa tomada» se dice: «A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos»; en «Cefalea»: «Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja...» (Cortázar 1995: 13 y 84); pero el ejemplo más puntual es en donde se tematiza la cuestión del doble, «Lejana». En dicho cuento encontramos expresiones como «En el puente *la* hallaré» (1995: 47), donde la primera persona del narrador y el pronombre objeto se unen en una enunciación unitaria, debido a que Alina y la «lejana» son intercambiables. Aún más claro es ese deslizamiento en «soy yo y le pegan» (1995: 38).

En términos generales se podría indicar que los relatos presentan pocos personajes y que en su mayoría la enunciación se da a partir de una primera persona —encubierta o no—, como fenómenos que propician una mayor concentración y tensión, y autonomía respecto del autor-narrador, respectivamente.

La topología del relato sugiere una serie de gradaciones, que al mismo tiempo marca separaciones del espacio dicotómicas. Yendo de lo más general a lo particular, encontramos en «Las puertas del cielo» la presencia de un *más allá* en contraposición a un *más acá*, que remiten a los ámbitos del par vida / muerte. Subsumido a ese par, en «Lejana» observamos la presentación de dos espacios, América / Europa y, al mismo tiempo, la idea de que los lugares son intercambiables (Quetzaltenango, Jujuy). También se tienen en cuenta para la descripción zonas de la ciudad en «Circe» y principalmente en «Ómnibus», en donde lo que se tematiza tiene que ver con un viaje a la Chacarita y su cementerio, es decir, lugares de Buenos Aires (pero también Budapest en «Lejana»). Por último, tenemos que, exceptuando solo algunos cuentos, la mayor parte de ellos presenta la descripción de casas y, a partir de éstas, la marcación del par adentro / afuera, junto al de espacio cerrado / espacio abierto, y generalmente luz / oscuridad, respectivamente; a lo que se le suma, por ejemplo en «Casa tomada», el estar de *un lado* o del *otro*, que es posible traducir como la separación entre lo conocido y lo desconocido. Y, por ejemplo, en «Circe» se postula una categoría para el sujeto en relación con el espacio, intermedia entre el adentro y el afuera: la del visitante (o *visita*): «Hasta ese entonces Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa. Era siempre una visita» (1995: 88).

Otra posibilidad de análisis de los espacios la provee Rosa, que establece que «como operadores del movimiento espacial aparecen los “itinerarios”, los “espacios intersticiales” y los “espacios transicionales”» (1980: 101). Los primeros son mediadores entre zonas y se superimprimen sobre caminos ya establecidos, por ejemplo los viajes («Ómnibus», «Lejana»). Los segundos están constituidos por puentes («Lejana», «Ómnibus»)<sup>1</sup>, pasajes, galerías, pasillos

---

<sup>1</sup> Además de incluir puentes en sus narraciones, Cortázar concibió en uno de sus ensayos («Algunos aspectos del cuento») al cuento mismo como tal: «Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que pro-

(«Casa tomada», «Ómnibus»), y serían los destructores de la contigüidad opositiva, tenderían a mediar entre el espacio real y el mítico y en ellos se encontraría aquello que la escritura no puede representar. En tal sentido, hay que destacar la existencia de *puertas* en «Carta a una señorita en París» (junto con el armario) y en «Casa tomada». La biblioteca sería otro espacio dentro de esos dos cuentos y zona privilegiada en «Bestiario», lugar de lo fatal. En este último, además, se presentaría un interesante desplazamiento del mundo humano en un espacio del mundo animal: el formicario. De alguna manera es una figura que aclara en su repetición, el sentido del cuento todo. Isabel no se puede imaginar un mundo sin la existencia del 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... (Cortázar 1995: 136).

Vuelven a aparecer en la cita el tigre, los pasillos y sujetos extra-humanos, las hormigas, concentradas en un numeroso grupo.

En cuanto a la temporalidad de los cuentos, casi todos se encuentran desarrollados en un presente de la escritura, dentro del cual se relatan las historias, episodios o anécdotas en tiempo pasado; de ahí el frecuente desplazamiento de la temporalidad: generalmente el tiempo de la enunciación es el presente y el del enunciado el pasado. Por ejemplo, en «Cefalea» el narrador hace —desde un tiempo presente— una referencia a la escritura como documento, por un lado, —«Creemos necesario documentar estas fases para que el doctor Harbin las agregue a nuestra historia clínica cuando volvamos a Buenos Aires» (Cortázar 1995: 74)—; por el otro, antes se pronuncia acerca de la distancia temporal de aquello que escriben en ese texto: «A veces estas cosas que inscribimos ya nos han ocurrido [...], a veces es ahora o por la mañana» (1995: 74).

---

yecta la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector» (1994: 377).

En «Carta a una señorita en París» y «Lejana», a su vez, se instaura la posibilidad de un futuro. En el primer caso es el de la lectura de la carta por parte de Andrée, la señorita: «Dejaré esta carta esperándola» (1995: 33). Probabilidad que se anula con el final del cuento en el que se alude a un posible suicidio: «No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales» (1995: 35). En el segundo se trata de un accionar proyectado, que tiene su resolución dentro del relato, pero fuera del diario íntimo de Alina, en la narración de una tercera persona omnisciente: «En el puente la hallaré y nos miraremos [...] y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna» (1995: 47).

Por otro lado, «Las puertas del cielo» plantea una desrealización del espacio y el tiempo a partir de las ensoñaciones o visiones de Marcelo: él está en el velorio pero, gracias a su memoria y particular predisposición, se ve como transportado a otro tiempo y lugar: «Todo esto ocurría, pero yo estaba otra vez con Celina y Mauro en el Luna Park bailando en el Carnaval del cuarenta y dos»; «Otra vez la vi girando entusiasta en brazos de Mauro» (Cortázar 1995: 109 y 111). La superposición de tiempo y espacio se tematiza asimismo en «Lejana». Allí, la cuestión está condicionada o subsumida al desdoblamiento de Alina. Por lo que, al menos desde la inmanencia de la textualidad y más allá de las ensoñaciones que también en ella se dan, hay una superposición real. La ensoñación es pensada por ella como un viaje durante la vigilia: «pero vengan a decirme de otra que le haya pasado lo mismo, que viaje a Hungría en pleno Odeón» (1995: 45)». La superposición o el desdoblamiento proponen, en principio, una simultaneidad temporal; luego, como una incertidumbre, la posibilidad de defasajes más o menos extensos, aunque el relato hacia el final tenga una resolución puntual:

Me acuerdo que un día pensé: Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra... Y me parecía bonito, posible,

tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo (1995: 44-45).

Por último, hay que señalar que los desplazamientos temporales entre el presente de la escritura y el pasado de lo que se relata, conllevan la idea de la implantación de una historia o registro de una genealogía, en las que el entramado textual se configura a partir de una serie de anticipos y retrospectaciones. Así, un relato como «Circe» expresa el máximo de espacio otorgado a la inscripción de anticipos que se resemantizarán hacia el final (la reacción de los animales en torno de Delia, los sollozos que los vecinos dicen haber sentido la noche de la muerte de sus novios, la extraña dedicación en la preparación de los bombones, etc.); igualmente lo hace «Lejana» según otras modulaciones, como hemos visto; y las analepsis son muy frecuentes de acuerdo a los deslizamientos temporales indicados (en especial en «Carta a una señorita en París», «Casa tomada» y «Circe»).

Asimismo se pueden encontrar en el texto otra serie de motivos que desde su constitución semántica y factual, se repiten en la mayor parte de los cuentos, como las escenas de lectura, el llanto, los viajes o traslados, la muerte, las huidas y la ruptura de un orden —en gran medida rutina— que es necesario reconstruir.

En conclusión, pudimos observar la conformación de una red de sentido generada a partir de la aparición de una serie de motivos recurrentes y una particular serialización de los relatos. Los personajes se encuentran dispuestos configurando parejas, tríadas o grupos o —desde una gradación biológica— podría clasificárselos dentro de los espacios de lo humano, lo extra-humano o lo para-humano. La mayoría de los cuentos tiene un sistema de enunciación gobernado por la primera persona, en su defecto la tercera, pero se da un deslizamiento particular de dichos pronombres, porque la tercera persona de algún modo esconde una primera. En cuanto a la topología del relato, la misma alterna un más allá / un más acá, pasando por una escisión América / Europa, a un adentro / afuera, es decir, un espacio cerrado y otro abierto. También hay diversos espacios de transición como puentes, pasillos y pasajes. La temporalidad, por su parte, se halla desplazada, en un sentido porque el tiempo de la enunciación es el presente y el tiempo del enunciado el pasado.

Pocos personajes, predominio de la primera persona, tensión y... «el cuento nace puente».

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

CORTÁZAR, J., *Obra crítica 1 / 2 / 3*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, J., *Bestiario*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

ROSA, N., «Julio Cortázar», en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

SOSNOWSKI, S., *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.