

# La magia de lo ancestral en la cuentística de Julio Cortázar

Autor(en): **Andres-Suárez, Irene**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **7 (1985)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-254431>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## LA MAGIA DE LO ANCESTRAL EN LA CUENTÍSTICA DE JULIO CORTÁZAR

Al iniciar la lectura de *Bestiario*<sup>1</sup> nos damos cuenta de que estamos ante una presencia alucinante, como una especie de sortilegio, que se instala en nosotros desde las primeras frases, fascinándonos y haciéndonos perder el contacto con la desvaída realidad que nos rodea. Las más diversas sensaciones y sentimientos, incluso contradictorios, se agolpan en nosotros y nos instan a continuar la lectura, a desvelar las incógnitas que presentimos fascinantes pero que se nos escamotean con insistencia. La apertura de una puerta deja entrever una galería del laberinto; mas pronto percibimos otra puerta y otra y otra y todas ellas tendrán que ser abiertas y todos los espacios recorridos si queremos llegar al recinto sagrado de la extratextualidad: al descubrimiento del sentido profundo del cuento. Algo similar es lo que le sucede a la muchacha Isabel, protagonista central del relato, con la que vamos a recorrer una parte del camino, de su viaje en búsqueda de la luz, de la comprensión de ciertos secretos pertenecientes al mundo de los adultos, secretos que intuye, que la desazonan, y cuyo significado se le oculta a cada nuevo intento de descubrirlos. Y es que este cuento cristaliza el rito de la iniciación, con sus correspondientes ceremonias o subritos de «pasaje» al estado adulto.

El rito de iniciación – según los estudios realizados por diferentes etnólogos, antropólogos y folkloristas<sup>2</sup> – se supone que era una de las instituciones peculiares del régimen de clan (tipo de sociedad característico de los pueblos primitivos) que se celebraba al llegar la pubertad y a través del cual los jóvenes eran introducidos en la comunidad de la tribu, se convertían en miembro efectivo de ella y adquirían el derecho a contraer matrimonio. El aprendizaje era más o menos largo y duro. Se les enseñaban los métodos de la caza, se les comunicaban secretos de carácter religioso, se les impartían conocimientos histó-

ricos, normas y mandamientos de la costumbre social, etc. Hacían su aprendizaje como cazador y miembro de la comunidad, aprendían igualmente los bailes y los cantos y todo lo que se consideraba indispensable para la vida.

Como es lógico el rito de iniciación en el cuento que nos ocupa no presenta exactamente las mismas características, dado que estamos en el siglo XX y que dicho rito – según señala V. Propp en el libro citado – desapareció al desaparecer la caza como único y fundamental recurso de subsistencia, pero presenta, sin duda, ciertos elementos, transmutados evidentemente a causa de la evolución histórica, que se remontan a este rito y a otros fenómenos históricos antiquísimos cuya huella se revela de forma todavía mucho más visible en el cuento maravilloso como trataremos de ver más adelante<sup>3</sup>.

En nuestra época los niños y adolescentes, desprovistos de la presencia del «anciano» o «sabio» de la tribu<sup>4</sup> que los iniciaba en los misterios de la vida exterior e interior y les transmitía la sabiduría colectiva de la especie humana, tienen que afrontar solos la dura realidad, perdidos en una marisma de conflictos internos, de evoluciones e involuciones, efectuar en soledad el arduo y difícil «pasaje» que conduce a la edad adulta, lo que provoca un sinnúmero de angustias y temores que no siempre lograrán superar, como le sucede a Isabel según veremos, y transmutar en experiencias positivas para su futuro. Pero veamos cómo y en qué condiciones se desenvolvía el rito de iniciación para poder trazar con mayor precisión la conexión de *Bestiario* con la realidad histórica del pasado y, consecuentemente, valorar su importancia.

Según la hipótesis generalmente aceptada, esta ceremonia tenía lugar con la llegada de la pubertad. Un «anciano», el «anciano» de la tribu llevaba al joven a un espeso bosque rodeado del más profundo misterio y allí era sometido a diferentes pruebas y a una muerte simbólica de la que iba a renacer renovado, convertido en un hombre nuevo. La partida para el bosque era considerada, por una parte de la población y sobre todo por los mismos jóvenes, como una desgracia, pero este acto era estimado de la opinión pública dado que el iniciando iba a conseguir con ello grandes beneficios porque el rito de la

iniciación era una escuela, una enseñanza en el verdadero sentido de la palabra. Con la iniciación, los jóvenes eran instruidos en todas las representaciones míticas, en todos los ritos, los rituales y las normas de la tribu. Pero en realidad no se trataba de conocimientos, sino de capacidad; no se trataba de conocer el mundo imaginario de la naturaleza, sino de influir en él. No hay que olvidar que el rito no es ni más ni menos que un reflejo volitivo que desemboca en actos y acciones cuyo fin primordial es obrar sobre la naturaleza y someterla. Así las danzas y las diferentes representaciones de estas tribus no eran meros espectáculos de tipo teatral sino un procedimiento mágico para actuar sobre la naturaleza y las ceremonias que forman parte de los ritos del otoño, la primavera y el invierno, tenían análogamente como objetivo esencial aumentar la caza, provocar la lluvia, mejorar la cosecha, ahuyentar las enfermedades, etc.

Por otra parte, estaba muy difundida la idea de que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. Esta es la denominada muerte temporal. La muerte y la resurrección eran provocadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos. Se imaginaba que era tragado por ese animal y que, tras haber transcurrido algún tiempo en el estómago del monstruo, volvía a la luz, es decir, que era escupido o vomitado<sup>5</sup>. Para la celebración de tal rito se construían, a veces, casas o cabañas, a propósito, que tenían la forma de un animal, cuyas fauces estaban representadas por la puerta. Otra forma de muerte temporal consistía en quemar simbólicamente al niño, en cocerle<sup>6</sup>, asarle, cortarle en pedazos y resucitarlo. Al resucitado se le imponía un nuevo nombre, sobre su piel se imprimían marcas y otras señales de que se había celebrado el rito. Se sabe también que en un determinado estadio se creía que la muerte consistía en una transformación en animal, y justamente por eso la señora o dueña de los animales – la maga – se hallaba de guardia a la entrada del reino de los muertos (o sea, el reino de los animales) y otorgaba esta transformación y con ello también el poder sobre los animales a los iniciados, después de haberlos sometido previamente a una serie de pruebas.

Expuestos ya, aunque de forma muy esquemática, los rasgos fundamentales del rito de iniciación, podremos comprender mejor no sólo el relato que nos ocupa sino también el cuento



maravilloso, el cual, según ha demostrado V. Propp<sup>7</sup> conserva las huellas de numerosos ritos y costumbres ancestrales, aunque «una correspondencia directa entre relato maravilloso y rito no es muy frecuente». Lo que se da más a menudo es la transposición de sentido; es decir, «la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito, que se han vuelto superfluos o incomprensibles como consecuencia de cambios históricos, por otro elemento más comprensible»<sup>8</sup>. Pero la teoría de Propp no se detiene aquí, sino que demuestra que el ciclo de la iniciación es la base más antigua del cuento maravilloso juntamente con el de las representaciones de la muerte y que la suma de ambos ciclos nos da ya casi todos los factores fundamentales del cuento.

Otro aspecto estudiado por el mismo crítico en otro de sus libros<sup>9</sup> y que adquiere especial relieve al analizar *Bestiario*, como veremos inmediatamente, es la unidad estructural del cuento maravilloso. Observamos – dice el estudioso ruso – que los cuentos maravillosos siguen siempre el mismo tipo estructural: un niño tiene que dejar su hogar para ir a rescatar a una persona o para encontrar un objeto mágico. Después de haberse enfrentado con numerosos obstáculos (el monstruo), se deja guiar por una maga y llega a otro mundo, el reino lejano o el reino de los muertos, donde será sometido a una muerte simbólica. Pues bien, a nuestro juicio, *Bestiario* se ajusta perfectamente a esta estructura: Isabel, joven adolescente («no tenía miedo de viajar sola porque era una chica grande»), se aleja de su hogar y efectúa un viaje para llegar a la casa de los Horneros en la que viven los Funes y donde reina un «orden» diferente al que ella estaba acostumbrada; se trata de un mundo misterioso rodeado por un cancerbero: un tigre. Allí va a tener que pasar por diferentes pruebas iniciáticas (el agua, el fuego, el espejo, la muerte) – pruebas que analizaremos más tarde – y al final del relato, con la muerte (¿simbólica?) del Nene, Isabel renace a otra vida, efectúa el «pasaje» al estado adulto al tomar conciencia de la realidad.

Pero sigamos viendo el proceso de *Bestiario* a través de otros elementos más específicos para poder apreciar mejor la multitud de paralelismos y conexiones de este cuento con otros muchos de los pertenecientes al género llamado maravilloso o, más popularmente, cuento de hadas.

En todo viaje iniciático el héroe encuentra dos tipos de personajes: el «bueno» y el «malo»: la maga y el monstruo. La maga «donante» vive en el bosque – «la dama del Bosque» – y se halla siempre provista de todos los signos de la maternidad, aunque no conoce la vida conyugal. Una característica determinante de este personaje es que es una mujer de edad, una vieja sin marido, porque la maga no es madre de hombres, es madre y señora de los animales del bosque<sup>10</sup>. Todas estas figuras maternas cumplen la función de alimentar al héroe, aconsejarle y guiarle. En el cuento *Bestiario* análogamente contamos con la presencia de la maga – encarnada en la figura de Rema – único personaje femenino que encuentra Isabel en la casa de los Horneros y que va a ocuparse de ella y de Nino. Rema les da de comer (Isabel la asocia con «las vainillas con crema», para ella «una de las mejores cosas de la vida»), les guía en sus juegos (les ofrece un caleidoscopio que refleja las múltiples facetas de la realidad) y les aconseja («Rema les dijo que era mejor así, se lo dijo como advirtiéndoles. Ellos sabían leer en sus silencios»). Rema les guía pero, al mismo tiempo, intenta alejarles de la casa, del Nene – encarnación del monstruo – convirtiéndose así en la guardiana del reino lejano y oscuro.

La figura contrapuesta a la maga en los cuentos maravillosos, como ya se dijo anteriormente, es la del «monstruo», que puede presentarse bajo un aspecto animal o humano pero siempre se enfrenta hostilmente con el héroe e intenta destruirle. En *Bestiario* es el Nene con su actitud negativa, sádica y demoníaca el que ilustra esta figura. Aparece siempre como un animal feroz enjaulado. Isabel «oía andar a alguien abajo, alguien se paseaba de un lado al otro del comedor, llegaba al pie de la escalera, volvía» (p. 29). Los términos «abajo» y «escalera» nos sugieren la idea de un mundo subterráneo, infernal, demoníaco. El monstruo vacila en subir – utilizando la escalera – al mundo de los vivos, al mundo de Isabel. Pero la nota más negativa de este personaje, a lo largo de todo el cuento, es su crueldad, crueldad que llega a su paroxismo cuando, celoso de Nino – su sobrino – por hallarse éste en los brazos de Rema, hacia la cual él se siente atraído incestuosamente, le abofetea brutalmente mientras la mira a ella sádicamente: «le empezó a pegar, miraba a Rema cuando pegaba, parecía furioso contra Rema» (p. 25).

Isabel presencia esta escena con estupor y rebeldía y, por la noche, «cuando fue el momento de las caras en la oscuridad», es decir, cuando vuelve sobre la escena para intentar comprenderla, en su mente, el Nene se metamorfosea en una «boca de labios escarlata» (rojo de sangre, violencia, pasión) y de «dientes salientes y brillantes» como de lobo. Esa boca «perversa» y devastadora acentúa la animalidad del personaje y nos hace pensar en la figura harto conocida del «ogro», o en Saturno que devoraba a sus hijos a medida que Cibeles los traía al mundo.

Otro elemento que conviene examinar detenidamente es el de «la casa de los Horneros», por el paralelismo que guarda con «la casa del bosque» característica del cuento maravilloso. Al salir del hogar, el héroe del cuento maravilloso descubre con frecuencia ante sí, en un claro del bosque, un edificio de tipo especial que de ordinario es llamado simplemente «casa»; ésta se distingue por su gran tamaño y por constar de multitud de locales o habitaciones. Con frecuencia está rodeada de una valla, construida sobre columnas y la entrada y los demás vanos están tapados<sup>11</sup>. Otra de sus características es la de tener las puertas cerradas con cadenas, puertas que sólo un guía podría abrir, facilitando así el acceso a las diferentes habitaciones.

Pues bien, volviendo a la casa de los Horneros, en la que se desarrolla casi toda la acción del cuento, vemos que también presenta la particularidad de estar compartimentada en multitud de locales o habitaciones<sup>12</sup>. Es una casa enorme, laberíntica, compuesta de innumerables comedores, bibliotecas, corredores, etc. El espacio que rodea la casa es análogamente extensísimo y pluridimensional, formado de diferentes espacios verdes: el jardín de los tréboles, el jardín del frente, el parque de las hamacas, el bosque de sauces, la costa del arroyo, etc. Incluso el dormitorio de Isabel tiene una distribución de cajas chinas, en las que unas contienen a las otras:

*Le dieron un cuarto arriba, entero para ella, lindísimo. Un cuarto para grande (...) y dentro otro cuarto chiquito con un cardenal enorme y salvaje. El baño quedaba a dos puertas (pero internas) de modo que se podía ir sin averiguar antes dónde estaba el tigre, lleno de canillas y metales, aunque a Isabel no la engañaban fácil y ya en el baño se notaba bien el campo (p. 18)<sup>13</sup>.*

Pero hay otro elemento coincidente en la realidad histórica ancestral, en la casa del cuento maravilloso y en la casa de los Horneros y es «la despensa o cuarto prohibido» en torno al cual va a girar todo el misterio del cuento *Bestiario*: «los Horneros era una casa grandísima y en el peor de los casos había que no entrar en una habitación, nunca más de una, de modo que no importaba» (19–20)<sup>14</sup>. En los cuentos maravillosos esta despensa contiene animales, horrores de todo tipo, cuerpos descuartizados, hombres semivivos, huesos, manos y pies amputados, sangre, una jofaina ensangrentada – *Barba Azul* de Perrault, *Fitschers Vogel* de los hermanos Grimm, *Mr. Fox* de tradición inglesa, por citar algunos ejemplos, ilustran bien lo dicho<sup>15</sup> –, y ¿qué es lo que contiene el cuarto prohibido de los Horneros?, ni más ni menos que un animal: un tigre que vigila y cuenta con la inatención de alguno de los moradores de los Horneros para devorarlo<sup>16</sup>.

Si a todo lo dicho hasta aquí añadimos algún detalle más coincidente en *Bestiario* y en muchos cuentos maravillosos, como la presencia de todos los hermanos en la casa – Luis, Nene y Rema son hermanos – o el hecho de que la casa esté rodeada de toda clase de animales, podríamos inclinarnos a pensar que estamos en presencia de un cuento maravilloso, pero, a nuestro juicio, *Bestiario* difiere de este género en algunos elementos. Primeramente los Horneros no es una casa mágica propiamente dicha, a pesar de sus dimensiones casi míticas, sino una casa señorial, tipo feudal, perfectamente verosímil en la realidad, máxime si la situamos en el contexto latinoamericano. Por otra parte, los objetos que rodean a la muchacha tampoco son mágicos o maravillosos. Lo verdaderamente mágico en los Horneros es la atmósfera reinante, atmósfera que se vuelve cada vez más extraña a causa de diferentes factores como el comportamiento de los personajes que generan un ambiente asfixiante (Isabel «sólo advertía la casa triste, que Rema estaba como cansada, que apenas llovía y las cosas tenían, sin embargo, algo de húmedo y abandonado») (p. 20) y, particularmente, la obsesión de todos ellos por esquivar al tigre, ese tigre misterioso que se pasea por la casa dictando unas leyes que todo el mundo acata sin plantearse ningún interrogante. Lógicamente el escritor se vale de múltiples recursos para acentuar esta impresión de extrañeza, como la repetición constante



de palabras claves: llaves, canillas, metales; la inserción de prolongados silencios en el texto que refuerza el ambiente de misterio, sabiamente conseguido desde las primeras frases; el uso recurrente de la «metonimia»: la mano de Rema adquiere en varias ocasiones un relieve tan excepcional que todo el resto de su figura se desvanece en un segundo plano.

Pero hay que advertir, sin embargo, que si bien el elemento maravilloso es el componente más importante de *Bestiario* no es el único, dado que lo fantástico pesa también en la balanza compositiva. Sabemos que para Cortázar «sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado»<sup>17</sup>. Esto es efectivamente lo que ocurre en *Bestiario*. Lo fantástico – la presencia del tigre en la casa – está inserto en la vida diaria de los personajes y se nos presenta tan real – no sólo tan verosímil – como lo real cotidiano<sup>18</sup>.

Lo fantástico y lo maravilloso se funden, pues, en este cuento logrando un producto literario fascinante, producto que podríamos incluir en el género «fantástico-maravilloso» siguiendo la teoría de T. Todorov desarrollada en *Introduction à la littérature fantastique*<sup>19</sup>.

Vemos, pues, que *Bestiario* es un cuento complejo que engloba elementos maravillosos y fantásticos, pero es, ante todo, un cuento iniciático como vamos a tratar de demostrar.

Después de una prolongada convalecencia – a la que se hace alusión en la página treinta: «salones con flores, campanillas, corredores de clínica, hermanas de la caridad, termómetros...» – Isabel, joven adolescente, es enviada a pasar el verano al campo, a casa de los Funes, situada en el mar del Plata, con el fin de fortalecer su frágil salud. Sabemos por la conversación que mantienen la madre de Isabel e Inés que este viaje no les agrada demasiado: «A mí, créeme que no me gusta que vaya – dijo Inés –. No tanto por el tigre, después de todo cuidan bien este aspecto. Pero la casa tan triste, y ese chico solo para jugar con ella...» (p. 16). Mas la delicada salud de la muchacha y la carestía de la región del Plata terminan imponiéndose al tomar la decisión. Al recibir la noticia, las sensaciones y los sentimientos de la muchacha se contradicen y comprendemos que para ella este viaje es algo simultáneamente terrible y maravilloso:

«Sintió miedo, delicia, olor a sauces y la ú de Funes se le mezclaba con el arroz con leche» (p. 17). Se siente feliz de poder viajar sola por primera vez, de volver a un lugar que le ha sido grato y, sobre todo, de alejarse de su familia, pero, al mismo tiempo, la invade el temor de lo desconocido. Durante el viaje, «repuesta ya del llanto forzado (de la despedida), contenta, muerta de miedo, activa en el ejercicio pleno de su asiento» contempla desde la ventanilla de su vagón el campo que se extiende ante sus ojos y descubre, con una mirada nueva, los objetos que la rodean. Su maravillosa capacidad de recepción se acentúa considerablemente al afrontar sola el mundo exterior. Todo se llena ahora de un nuevo y hondo significado. Isabel desea desligarse de su familia, volar con alas propias, afianzar su personalidad, conocerse, y conocer el mundo que la rodea pero presiente que para lograr este «pasaje» tendrá que afrontar arduas pruebas y siente temor, mas ello no le hace disentir de su empeño y veremos que no parará en barras para lograr su deseo.

Cuando la muchacha llega a la casa de los Horneros, aunque ya la conocía dado que había venido «apenas tres años atrás», ve las cosas y los seres de forma totalmente diferente. Se da cuenta de que en su anterior venida todo era «más menudo, más de cristal y rosa, sin el tigre entonces, con don Nicanor menos canoso (...). Nino un sapo, Nino un pescado, y las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentirlas eternamente contra su cabeza» (p. 18). Ahora le asignan «un cuarto para grande» y su relación con los miembros de la familia Funes nada tiene que ver con su anterior venida a los Horneros. Entonces no había tigre en la casa y ella era aún bien pequeña e inocente para advertir los secretos de los adultos y, consecuentemente, los de esta familia extraña y compleja.

Desde el inicio de su llegada Isabel presiente algo invisible, algo turbio que mina y corroe a los hermanos Funes creando una atmósfera de tensiones y de odios que se extiende, como un líquido denso, contaminando todo lo que toca; pero este enigma es para ella como un puzzle, formado de multitud de piezas, que se resiste a ser ordenado totalmente en su cerebro; de ahí que, en lo sucesivo, guiada por la curiosidad, no escatime ningún esfuerzo para llegar a la comprensión.



Su primera reacción es interrogar a Rema, pero a su mente vienen las advertencias de su madre de ser discreta y, por otra parte, «Rema parecía detener, con su tersa bondad, toda pregunta»; con Nino no puede contar porque, aunque es muy fácil hablar con él, es aún muy niño para percibir ciertas cosas, «todo tan claro y evidente cuando él lo explicaba. Sólo por la noche, si quería repetirse esa claridad y esa evidencia, Isabel se daba cuenta de que las razones importantes continuaban faltando». Instigada, pues, por la curiosidad, se va a entregar a una serie de ritos privados y de juegos que van a animar su voluntad a desvelar las incógnitas y efectuar el «pasaje».

No hay que olvidar que el juego, en sus orígenes, está ligado a lo sagrado y que constituye un rito social de suma importancia, expresando y reforzando, a la manera de un símbolo, la unidad de un grupo cuyas oposiciones internas se exteriorizan y se resuelven, precisamente, a través de esas manifestaciones lúdicas. Los juegos infantiles, por su parte, son análogamente ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso<sup>20</sup> y, aunque en la actualidad han perdido su significación sagrada, tanto los juegos como los juguetes siguen jugando un papel psicológico y social capital, esencial como símbolos agonísticos y pedagógicos.

El juego aparece siempre, de manera consciente o inconsciente, como una de las formas de diálogo del hombre con lo invisible, convirtiéndose en un «rito de entrada» que prepara el camino para la adaptación del objeto real. Constituye, pues, una preparación instintiva e inconsciente de futuras actividades esenciales y, al mismo tiempo, refleja las relaciones del niño, no sólo respecto a su mundo interior, sino también con las personas y los acontecimientos del mundo exterior; de ahí que los juegos a los que se entrega Isabel constituyan, para el lector, una piedra angular en el descubrimiento de sus problemas y del sentido profundo del cuento.

Al leer *Bestiario* con atención distinguimos tres etapas esenciales en la iniciación de Isabel, marcadas por otras tantas actividades lúdicas, relativas al descubrimiento de la naturaleza, a saber: la primera centrada en el *Acuario*, la segunda en el *Herbario* y, por último, la más importante, en el *Formicario*.

La primera corresponde a la venida de Isabel a los Horneros, tres años atrás, cuando tanto ella como Nino eran

aún bien inocentes, «...vaivén para traerle el entero acuario de su anterior venida a los Horneros (...) Nino un sapo, Nino un pescado» (p. 18). «Pasaron una semana espléndida criando bichos en una batea con agua estancada y hojas de cala» (p. 20).

El agua indica el espacio materno, la matriz, el origen de la vida. Contiene todo lo virtual, lo informal, los gérmenes del desarrollo ulterior de Isabel. Por su parte, el acuario se asocia a los batracios – que, con sus constantes metamorfosis, son símbolos lunares privilegiados – y a Rema, mujer, símbolo de la madre original generosa. Vemos, pues, que Isabel se halla aún en un estadio embrionario, virtual, paradisiaco en cierta manera. Es lo que Bruno Bettelheim llama el «estado de naturaleza»<sup>21</sup>.

La segunda etapa correspondiente al *Herbario* coincide con la segunda venida de la muchacha a los Horneros. «A ella o a Nino (...) se les ocurrió montar un herbario». Pero este juego no logra absorber totalmente su atención; lo único que interesa un poco a Isabel son las hojas «en forma de corazón», lo que nos sugiere un estadio afectivo y sexual más avanzado; en cambio, la vamos a ver apasionada, febril, en la tercera etapa, relacionada con el *Formicario*; etapa que será decisiva en su viaje iniciático y en su pasaje al estado adulto. «La idea del formicario la habían sacado del Tesoro de la Juventud, y Luis les prestó un largo y profundo cofre de cristal» (p. 21)<sup>22</sup>, en el que introducirán hormigas<sup>23</sup> negras con el fin de observar su comportamiento en un espacio cerrado, espacio que refleja el de la casa de los Horneros, mundo cerrado, replegado en sí mismo, aislado del mundo y de la civilización, generador de odios y tensiones: «el formicario valía más que todos los Horneros, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigre 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» (p. 22)<sup>24</sup>.

Isabel se pasa horas y horas, casi obsesionada, estudiando el comportamiento de las hormigas porque presiente que dentro del cofre hay algo invisible que no acierta a dilucidar pero que podría revelarle lo que busca: «a Rema no quería preguntarle

porque Rema parecía encontrar en eso algo tan obvio y necesario; preguntarle hubiera sido pasar por tonta, y ella cuidaba su orgullo delante de otra mujer» (p. 26). Y es el juego, efectivamente, el que establecerá el puente con lo invisible, permitiéndole comprender los laberintos y vericuetos de los sentimientos de la familia Funes y, particularmente, la relación existente entre Rema y Nene. Como un espejo, el formicario refleja la experiencia interior de los adultos, es como una puerta transparente que Isabel tiene que franquear para aprehender lo invisible: «eso estaba ahí y no se veía». A través del juego comprende, al fin, que tanto el formicario como la casa de los Horneros es «una cosa muerta y rezumante, un horror de patas buscando salir, un aire viciado y venenoso», «un espacio denso y vivo» donde trabajan y se mueven sin cesar, respectivamente, las hormigas y los hermanos Funes «como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir».

La interferencia entre ambos mundos la descubre Isabel al ver reflejado en el cofre de cristal el delantal de Rema, cuando ésta, a petición de la niña, se inclina para contemplar la actividad de las hormigas dentro del recipiente cerrado, «el delantal de Rema se reflejaba en el vidrio. Isabel le vio una mano levemente alzada, con el reflejo en el vidrio parecía como si estuviera dentro del formicario, de pronto pensó en la misma mano dándole la taza de café al Nene, pero ahora eran las hormigas que le andaban por los dedos, las hormigas en vez de la taza y la mano del Nene apretándole las yemas» (p. 23). Entonces surge la pregunta tantas veces contenida: «¿El Nene está enojado con usted, Rema?» Esta huye, no se atreve a contestar, las hormigas se espantan como Rema, huyen del reflejo de su mano, pero Isabel ha comprendido, la luz se ha hecho, por fin, en su cerebro y se siente feliz y asqueada a un mismo tiempo:

Golpeó la pelota *con rabia, con alegría*, cortó un tallo de aguaribay con los dientes y lo escupió *asqueada, feliz*, por fin de veras bajo el sol del campo (p. 23).

A partir de ese momento sobreviene la caída de las máscaras: «cuando fue el momento de las caras en la oscuridad, vio a su madre y a Inés mirándose con un sonriente aire de cómplices

y poniéndose unos guantes de fosforescente amarillo<sup>25</sup>, (...) vio al Nene sin los anteojos» con la misma cara contraída que tenía cuando empezó a pegar a Nino por haber roto un cristal de su estudio y Rema quiso interponerse. «El se rió con la cara casi tocando la de Rema». «Todo tan rápido» y tan claro, ahora, para ella. En sueños Isabel ve al Nene con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos:

en la tiniebla los labios eran todavía más escarlata, se le veía un brillo de dientes naciendo apenas. De los dientes salió una nube esponjosa, un triángulo verde (p. 25).

Visión que, en su conjunto, simboliza el elemento masculino, la pasión, la cólera, el fuego.

A pesar de todas las advertencias implícitas y explícitas que la muchacha Isabel ha recibido (de su madre, de Inés, de Rema) a propósito de las terribles consecuencias que le esperan si trata de conocer las realidades del sexo y de la vida, no ha aceptado permanecer en la ignorancia; ha preferido conocer la verdad a vivir en el vacío. El descubrimiento de los secretos sexuales es, sin duda, fascinante pero el despertar sexual no se hace sin una gran dosis de angustia, de repulsa, incluso de cólera y esto es lo que le sucede a nuestra protagonista. A nuestro juicio, el tigre que se halla en la habitación prohibida no es otra cosa que la creación de sus propios fantasmas sexuales, su miedo acerbo al lado animal, bestial – pensemos en el título del cuento: *Bestiario* – de la sexualidad<sup>26</sup>. No hay que olvidar que en la tradición occidental el sexo sin amor va revestido, con frecuencia, de la animalidad y que esta animalidad se centra particularmente en el hombre, posiblemente, a causa de la creencia ampliamente difundida de que su papel en la relación sexual es más activo, más brutal. Por otra parte, Isabel crece en un ambiente en el que domina una actitud crítica hacia la sexualidad – el comportamiento de las mujeres que la rodean lo atestiguan – y esto contribuye a acrecentar sus temores, sus angustias y resentimientos; temores arcaicos que, más que producto de experiencias vividas, son el reflejo de cosas contadas o transmitidas, consciente o inconscientemente, por las mujeres mayores – su madre, Inés, Rema – a las que se ha despojado, con frecuencia, de su belleza secreta.



Visto así, *Bestiario* nos hace pensar en los cuentos maravillosos que escenifican el motivo del «novio-animal» o «amante-animal». Pensemos en relatos como *El rey rana*, *La dama y el león*, *El cerdo encantado* de los hermanos Grimm, o en la historia *La Bella y la Bestia*. En casi todos los cuentos que desarrollan este tema, la «bestia» – ya sea un cerdo, un león, un oso, una rana, una serpiente, etc. – es siempre de sexo masculino y sólo el amor de una mujer puede liberarle del encantamiento<sup>27</sup>. Por otra parte, el relato *La Bella y la Bestia* plantea el tema del incesto – gran tabú de la sociedad –, anticipando así, en varios siglos, la idea desarrollada por Freud de que el sexo cuando va ligado a los padres o familiares cercanos debe ser experimentado por el niño como algo repulsivo, repulsión necesaria para poder asegurar la estabilidad de la familia humana. Pues bien, es así como Isabel experimenta la atracción incestuosa del Nene hacia Rema y de ahí proviene, posiblemente, en parte, el odio acerbo que va a despertar en ella este personaje. A sus ojos el Nene es una especie de Minotauro, mitad hombre, mitad animal, que tiraniza a todos los miembros de la familia Funes y ella decide liberarles del vergonzoso tributo. Al matarlo (¿simbólicamente?), igual que hizo Teseo en la Antigüedad, se solidariza con los demás y elimina del laberinto – los Horneros – los odios y las tensiones, la hostilidad, el incesto, pero no la sexualidad. La joven ha utilizado al tigre para destruir al Nene, pero el tigre sigue y seguirá en el laberinto e Isabel tendrá que integrarlo en su personalidad, asumirlo y transmutarlo en amor, en experiencia poética, si quiere penetrar en el recinto sagrado.

A través de la intuición, las formas, los olores, etc. – el juego – la protagonista ha llegado a conocer la realidad multiforme y laberíntica de los adultos, ha pasado del estado de naturaleza (infancia) al estado de cultura (edad adulta). El «pasaje» se ha efectuado, pero el viaje prosigue. No sabemos si, en el futuro, Isabel logrará trascender la angustia sexual y franquear todas las puertas hasta llegar al centro de perfección. Cortázar no nos da la salida del laberinto y al lector tampoco le interesa demasiado; lo que nos fascina es que haya asumido, al escribir este relato, la postura infantil, viendo y diciendo las cosas desde dentro de la infancia y que, en tan pocas páginas, haya sido capaz de transmitirnos tal cúmulo de sensaciones y sentimientos.

Hemos llegado al final del análisis de *Bestiario* mas no quisiéramos concluir nuestro trabajo sin insistir en el hecho de que este texto nos ha hecho remontarnos a las fuentes históricas del cuento y nos ha revelado que el cuento literario moderno, contrariamente a lo que nosotros habíamos pensado inicialmente, no está desvinculado de la tradición cuentística ancestral, bien por el contrario es en ella donde se nutre. Nuestra tesis no tendría ningún interés si lo dicho hasta aquí se aplicase únicamente a este cuento o a un número limitado de los de Julio Cortázar, pero es un hecho evidente que este fenómeno se observa en la mayoría de los cuentos hispanoamericanos. Tanto los relatos del escritor que nos ocupa, como los de G. García Márquez, Alejo Carpentier, José M.<sup>a</sup> Arguedas, por citar algunos ejemplos, muestran que las tradiciones míticas y rituales ancestrales siguen vigentes en nuestra época<sup>28</sup> y que son, incluso, la savia del cuento literario actual en América Latina.

Evidentemente esta huella se observa análogamente en otros géneros literarios, pero el cuento es, sin duda, el más privilegiado y ello se explica fácilmente si nos remontamos a sus orígenes, cuando poseía un carácter sagrado y esotérico.

Sabemos, por V. Propp, que durante la iniciación los ancianos contaban a los jóvenes lo que les sucedía, pero se lo contaban refiriéndolo al antepasado fundador de la estirpe y de las costumbres. Estas narraciones revelaban al neófito el sentido de los actos a los que era sometido, constituían una parte imprescindible del ritual y tenían una función mágica inherente, de ahí que estuviese prohibida su divulgación.

El relato formaba parte del rito, del ceremonial, estaba vinculado a él y era una especie de amuleto verbal, un medio para obrar mágicamente sobre el mundo<sup>29</sup>.

Posteriormente, con la desaparición del régimen que creó el tema, estos textos se desacralizan, pierden su carácter mítico y esotérico y se transforman en un producto artístico: el cuento; género que conocerá en lo sucesivo una existencia exhuberante. Nosotros nos inclinamos a pensar que el cuento, aunque se libera de sus funciones religiosas y rituales iniciales, no pierde totalmente su sentido sagrado y esotérico y esto se refleja de forma visible en la cuentística latinoamericana, quizás porque



estos escritores viven en comunión estrecha con sus valores primitivos y arcanos, con sus ritos y costumbres; realidad muy desvaída, desgraciadamente, en nuestras latitudes europeas.

A menudo, el cuento latinoamericano utiliza un lenguaje que se dirige al mundo de nuestra experiencia interior, más que al universo de nuestro raciocinio y es eso lo que nos subyuga y desconcierta a un mismo tiempo. Creemos que para poder captar en toda su plenitud el cuento latinoamericano en general, y los de J. Cortázar en particular, debemos desprendernos de nuestros hábitos mentales fosilizados y remontarnos a los orígenes, no sólo del cuento sino del hombre, porque es allí donde se encuentra el manantial inagotable de la inspiración de estos escritores. Los títulos *Juegos*, *Ritos* y *Pasajes* otorgados por Cortázar a la casi totalidad de su obra cuentística, con motivo de la publicación en Alianza Editorial, apuntan como un dardo a las líneas de fuerza aquí mencionadas.

Esta es, a nuestro juicio, la óptica que hay que adoptar al acercarse a su obra.

Irene Andres-Suárez  
Université de Genève

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cuento elevado a la categoría de etiqueta de todo un volumen publicado, por primera vez, en Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951, e incluido posteriormente, por el mismo escritor en el libro *Ritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1976. Las citas aquí utilizadas corresponden a esta última edición.

<sup>2</sup> – A. Van Gennep: *Les rites de passages, études systématiques des rites*. Paris, Emile Nourry, 1909.

– C. Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Paris, Editions Plomb, 1962.

– Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. E. Fundamentos, 1974 (en el capítulo tercero se describen los rasgos fundamentales del rito de iniciación).

<sup>3</sup> Para el estudioso francés P. Saintyves, «Pulgarcito», «Barba Azul», «El Gato con Botas», «Riquete el del Copete», etc. se remontan a este rito de iniciación. Ver *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, Librairie Critique, 1923, p. 21.

<sup>4</sup> En su mayoría tampoco pueden recurrir a los abuelos, personaje que, a nuestro juicio, ha desempeñado durante siglos el papel que ocupaban los «ancianos» en la época en que todavía estaba vigente el rito.

<sup>5</sup> La estancia de Jonás, durante tres días, en el vientre de la ballena y su expulsión milagrosa guarda, sin duda, una relación estrecha con este rito.

<sup>6</sup> El cuento o capítulo de novela «Iniciación (c)» incluido en el libro *Ecue. Yamba*. O. de Alejo Carpentier, atestigua la pervivencia de este rito en Cuba, aunque desvirtuado, a causa de la interferencia del ritual cristiano.

<sup>7</sup> V. Propp: *Las raíces históricas del cuento...*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>9</sup> V. Propp: *Morfología del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1972.

<sup>10</sup> El hecho de que reine justamente sobre los animales y en particular sobre los del bosque, se halla relacionado con la dependencia del individuo de ese estadio respecto de los animales del bosque, de la caza, a la que atribuye su misma organización en tribus. Por otra parte, en la maga se reconocen las huellas de relaciones matriarcales antiquísimas. Con la decadencia del matriarcado la mujer pierde su autoridad, conservando sólo la maternidad como una entre las muchas funciones sociales que poseía.

<sup>11</sup> Esta casa, según Propp, es reflejo de las casas para hombres o mujeres, existentes en la realidad histórica ancestral, adonde iban los jóvenes después de haber pasado por el rito de la iniciación y antes de contraer matrimonio. Eran recintos de aspecto grandioso y estaban adornadas con tallas y pinturas. En ella se custodiaban los objetos sagrados de la tribu y estaba prohibida la entrada, bajo pena de muerte, a los no iniciados. Era una casa apartada del mundo, compartimentada en pisos a los que se subía por una escalera.

Para el estudio de este tema, véanse los trabajos siguientes:

– V. Propp: *Las raíces históricas del cuento* (capítulo cuarto).

– Frazer: *Belief in Immortality and the Worship of the Dead*. III Vs. Londres, 1913.

<sup>12</sup> Para el estudio del espacio en *Bestiario* consultar el magnífico trabajo de Cristina González: «Bestiario»: Laberinto y Rayuela», en *Cuadernos Hispano-americanos*, núms. 364–366, octubre–diciembre, 1980.

<sup>13</sup> Subrayados míos.

<sup>14</sup> Según V. Propp, en esta despensa prohibida se guardaban en las casas para hombres o mujeres, antes mencionadas, los objetos sagrados de la tribu, prohibidos a los no iniciados y añade que la denominación «habitación secreta» no es totalmente apropiada, porque sólo constituía un secreto para el neófito antes de la iniciación. Después de ella dejaba de serlo.

<sup>15</sup> El tema de la despensa prohibida aparece ya mucho antes en algún cuento de *Las mil y una noches*.

<sup>16</sup> Más adelante hablaremos del significado que adquiere este cuarto prohibido en *Bestiario*, así como del tigre que encierra.

<sup>17</sup> J. Cortázar: *La casilla de los Morelli*. Barcelona, Tusquets Editor, 1975, p. 114.

<sup>18</sup> Dada la abundancia de trabajos que han proliferado en torno al estudio de lo fantástico en la cuentística de J. Cortázar no creemos de interés el extendernos en ello. En cambio, lo maravilloso ha retenido toda nuestra atención porque, hasta la actualidad, nadie se había fijado en este punto que nosotros consideramos de suma importancia.

<sup>19</sup> Define de esta manera Todorov los relatos fantástico-maravillosos: Son los «récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel. Ce sont là les récits les plus proches du fantastique pur, car celui-ci, du fait même qu'il demeure non expliqué, non rationalisé, nous suggère bien l'existence du surnaturel. La limite entre les deux sera donc incertaine» (Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 57).

<sup>20</sup> Pensemos en las rayuelas, por ejemplo, que, a nuestro juicio, siguen conservando un poco de ese antiguo valor sagrado que poseían inicialmente, aunque en la actualidad los niños no lo perciban conscientemente. La rayuela representa el laberinto donde se perdía momentáneamente el iniciando. Cada una de las casillas representa una etapa de la iniciación y todas tendrán que ser recorridas para llegar al cielo – al conocimiento – situado en el extremo opuesto a la tierra. Pero hay otros muchos cuentos de Cortázar donde se percibe este carácter sagrado y religioso del juego; así en *Final del juego* vemos que las niñas juegan a «las estatuas y actitudes» que representan los siete pecados capitales. Para ellas el juego es algo de suma importancia hasta el punto de que «el final del juego» marca el final de su infancia, cuando «todo deja de ser serio para ceder a la sucia máscara de seriedad». Conviene recordar además que *Juegos* es un libro que reúne dieciocho relatos seleccionados por el mismo Cortázar, cuyo significado esencial apunta, precisamente, al juego como rito.

<sup>21</sup> En su libro *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1976. Traducido al español bajo el título *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977.

<sup>22</sup> Todo recipiente cerrado representa, desde la Antigüedad, todo aquello que puede contener secretos, como el arca de la alianza de los hebreos o la caja de Pandora.

<sup>23</sup> Conviene recordar que la hormiga era atributo de Ceres y que se usaba, con frecuencia, para la adivinación.

<sup>24</sup> Subrayados míos.

<sup>25</sup> Isabel se da cuenta de que su madre e Inés le han velado la verdad, la luz, por eso las ve en sueños con guantes amarillos. Quitarse los guantes significa hablar sin velos.

<sup>26</sup> Asociado a Dioniso, el tigre es símbolo de cólera y de crueldad, corresponde al estado de desenfreno de todas las potencias inferiores de la instintividad. Simboliza igualmente el oscurecimiento de la conciencia sumergida por un torrente de deseos elementales desencadenados.

<sup>27</sup> La tradición occidental de este ciclo *La Bella y la Bestia* comienza con la historia de Cupido y de Psique, escrita por Apuleyo en el siglo segundo antes de Cristo y se sabe que el mismo Apuleyo se dejó influenciar por fuentes mucho más antiguas. Esta historia forma parte del libro *Metamorfosis* que, como indica su título, hace alusión a toda una serie de iniciaciones.

<sup>28</sup> Piénsese en *La agonía de Rasu Niti* de J. M.<sup>a</sup> Arguedas, por ejemplo, que es casi por completo un rito sagrado, un mito, aunque en él se adviertan, lógicamente, elementos de una narración artística.

<sup>29</sup> V. Propp: *Las raíces históricas del cuento*, p. 528.

**Section d'italien**  
**Bâtiment central**  
**1015 Lausanne-Dorigny**