

Rosso, Pontormo, ese movimiento que nosotros, perezosamente, llamamos *Manierismo*, englobando en él cosas muy distintas entre sí. El Greco pudo reconocer en ese otro ambicioso, ese otro descontento con una alta idea de sí mismo, un «alma gemela». Y puesto que iba a vivir en España y estaba dispuesto a expresar allí su genio, nada más natural que, voluntaria o involuntariamente, haya mirado para el lado de Alonso Berruguete en lo que éste podía enseñarle.

Estoy persuadido de que para comprender al Greco, para hacerle plenamente justicia hay que tener en cuenta sus orígenes, su formación italiana, el choque con el más avanzado arte español de la época precedente y su propia floración. Todos esos elementos van a fundirse en el alto horno de su exigencia permanente y de su implacable afán de gloria. De la coincidencia de todos esos factores, que él tuvo el talento y la fortuna de poder integrar, va a salir ese híbrido maravilloso que llamamos la pintura del Greco.—DAMIAN BAYON. (*Quai Branly, 105. PARIS.*)

## AÑOS DE APRENDIZAJE \*

*Bestiario* es, como ya se señaló, el primer libro entre los que realmente cuentan en la obra de Julio Cortázar. En este segundo artículo los cuentos de *Bestiario* serán considerados, por razones que se verán más adelante, junto con los de *Final del juego* (1), como partes de un mismo momento narrativo. Hay en ellos cuentos ejemplares y otros que ya no lo son tanto, e incidentalmente, alguno mediocre (como «La banda», en *Final del juego*); pero, en líneas generales, estos dos libros muestran ya a un escritor en posesión de unas técnicas de contar y una seguridad expresiva—en suma, de un estilo—poco comunes entre los escritores argentinos o hispanoamericanos de la época. Un sumario análisis de algunos de ellos, entre los más característicos, permitirá encontrar el punto de partida de una segura evolución que irá con el tiempo a desembocar en la literatura de plenitud de *Todos los fuegos, el fuego* o *62 Modelo para armar*.

«Carta a una señorita en París» es, sin duda, uno de los cuentos más extraños en un libro ya de por sí extraño. Está narrado en primera

---

\* Capítulo II del libro, inédito, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, que, desde el número 254, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publicará íntegramente en números sucesivos. (N. de R.)

(1) En su libro *Los nuestros*, Luis Harss da como fecha de conclusión de *Final del juego* el año 1956.

persona. El anónimo narrador—en quien pueden reconocerse algunos rasgos del propio Cortázar—ocupa el apartamento de Andrée, una señorita que se encuentra en ese momento en París. El narrador comienza a vomitar conejitos, y este hecho anormal trastorna todas sus costumbres, sus hábitos mentales, el ritmo de su vida. El cuento asume la forma de una extensa carta a la señorita en París, donde el narrador expone cómo el absurdo va instalándose en el meollo de la cotidianidad. En el absurdo crece la angustia y ésta desemboca en el suicidio.

El cuento tiene un claro matiz fantástico—hechos no verificables en el orden de lo real—y existe en él una indudable dimensión simbólica. El lector carece, sin embargo, de las claves para descifrar coherentemente esa simbología, por lo que las interpretaciones pueden ser variadas, pero siempre arbitrarias e igualmente legítimas. Es posible a la vez analizarlo desde otra perspectiva, como descripción del absurdo e investigación de la angustia y señalar un rasgo importante, que reaparecerá a lo largo de toda la obra de Cortázar: los hechos narrados no pertenecen al orden de la racionalidad, no son verificables en la realidad objetiva, pero tienen al mismo tiempo su propia verdad.

En oposición a la realidad aparente, Cortázar ha creado, pues, su propia realidad, una nueva realidad, cuya virtualidad se define en el dominio propio de lo estético. Así como la transfiguración de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* resulta verosímil, coherente y compulsiva porque Kafka ha sabido descubrir los recursos expresivos que le permitan superar —e incluso abolir— la hipnosis de lo racional, esta historia del narrador que vomita conejitos es también compulsiva y aterradora. Tiene la lógica de una pesadilla, y como tal—sin contradecir los postulados de una perspectiva realista—puede ser el resultado de una alucinación. Cortázar puede haber descrito aquí un caso de locura—hipótesis que no contradice los fundamentos de su actitud como narrador—. El desarrollo casi geométrico del relato contribuye a robustecer esta interpretación. Chesterton dijo que lo último que un loco pierde es la razón. Esta preocupación por lo inconsciente, visible ya en *Los Reyes*, ha de desarrollarse más marcadamente en cada una de sus obras posteriores.

En «Carta a una señorita en París» Cortázar define las costumbres como «formas concretas del ritmo; son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método». El cuento que da su título a *Bestiario* es una macabra corroboración de este principio. Isabel es enviada por su madre a una casa de campo a pasar unas vacaciones de verano. Un tigre misterioso deambula libremente por las habitaciones, y los personajes del cuento juegan con él a un aluci-

nante escondite. Al principio esto crea en Isabel una comprensible sensación de estupor. Pero «después de unos días se habituó al orden de la casa, a la no difícil disciplina de aquel verano en Los Horneros». En el ínterin Isabel llega a penetrar el complejo entramado de odios, terrores y simpatías que preside las relaciones entre los personajes. «Carta a una señorita en París» concluye en un suicidio; «Bestiario», en un asesinato. Tanto el uno como el otro han sido fríamente premeditados: han brotado de un orden de cosas presidido por esas nuevas costumbres. La enajenación (el fenómeno de apropiación de los personajes por una circunstancia exterior) concluye por revelar su esencia trágica.

«Omnibus», como los anteriores, está construido con una gran economía expresiva y una idéntica economía de elementos. Es la tarde del sábado, y Clara parte para encontrarse con su amiga Ana. Toma el 168, y al subir todas las miradas se clavan en ella. Repentinamente descubre la razón de su singularidad. Es la única entre todos los pasajeros que no lleva un ramo de flores. Esta singularidad se transforma pronto en causa de una abierta hostilidad. Otro joven sube y la escena se repite. La hostilidad los acerca. Una escena perfectamente cotidiana se ha convertido en un viaje en el terror. Todo cobra perfiles ominosos; pero, pese a todo, Clara y el joven no descienden. Oscuramente se intuye que han transgredido las reglas. Cuando, finalmente, bajan en el Retiro, el joven compra dos pensamientos y entrega uno a Clara. En ese preciso instante la fraternidad se desvanece y todo vuelve a su lugar, y obviamente, cuando la escena se repita, esta vez Clara y el joven estarán entre los agresores.

La perfecta circularidad de este cuento, donde Clara y el joven son incidentalmente las víctimas, y a partir del provisorio desenlace quedan prefigurados, mediante la adquisición de un par de flores, como futuros agresores, prueba cómo más allá de un dudoso simbolismo político (hay quien ha querido ver en este cuento una alusión al peronismo) Cortázar apunta un poco más lejos. Describe el orden perfectamente racional y coherente de una sociedad cosificada y alerta sobre los peligros de toda singularidad. Este mundo, para el cual la singularidad reviste carácter de amenaza, prefigura ya bastante claramente la atmósfera esquizoide de la obra cortazariana posterior. Pero, por ahora, los personajes se contentan con ensayar tímidamente diversas tácticas defensivas, sin comprender realmente la esencia del conflicto. Habrá que aguardar hasta la irrupción de los cronopios para encontrar una metodología eficaz y coherente de la rebelión.

No está de más recordar que Julio Cortázar ha sido desde temprano un devoto admirador de escritores como Franz Kafka y Robert

Musil, etc. (2), escritores todos aquellos en quienes la presencia de este conflicto se manifiesta de manera pertinaz y obsesiva, y que precisamente el último de los nombrados ha dejado escrita en su epopeya genial *El hombre sin cualidades* esta comprobación reveladora: «La pobreza interior, la mezcla pavorosa de agudeza en cuanto a los detalles y de indiferencia en cuanto al conjunto, la inmensa desvalidez del ser humano en un desierto de detalles...» A la luz de las palabras anteriores puede quizá resultar algo más comprensible este primer libro de Cortázar. Más allá de toda conjetura sobre la contradictoria simbología de estos cuentos hay una verdad insoslayable. Sus personajes, el anónimo redactor de la «Carta a una señorita en París» o los protagonistas de «Casa tomada», más ambigüamente los personajes de otros cuentos y más explícitamente aún los de «Omnibus» o «Cefalea», son seres que se ajustan por entero a la observación de Musil: maniáticos de una falsa objetividad, náufragos en un océano de detalles, y cuya interioridad indigente se revela en su misma incapacidad para comprender la verdadera dimensión de los conflictos que los aquejan. En suma, como en Joyce o Kafka, los personajes de Cortázar no son otra cosa que hombres vulgares, a los cuales les suceden cosas exorbitantes.

En todos estos cuentos, pese a la minuciosa veracidad de los detalles que la informan, la realidad emerge como una inmensa y desoladora abstracción. Una constante en todos estos personajes es su sentimiento de impotencia frente a una realidad que los desborda y cuyos perfiles se desdibujan en la vaguedad de lo no conocido. Como segunda constante surge la cosificación del individuo, su apropiación por parte de elementos exteriores a su persona. La vida de estos personajes está regida —condicionada— por unos fantásticos conejitos, la amenaza de un tigre o la invasión de ciertos espíritus ominosos. De la imposibilidad de comprender la naturaleza de los conflictos se produce el salto a la intuición de una quiebra de la racionalidad —o un cierto tipo de racionalismo vulgar—, y ese descubrimiento de la irracionalidad —el absurdo— de lo cotidiano los sitúa en el umbral de la disolución. Vale la pena observar que estos personajes continúan aferrados, sin embargo, a ese racionalismo vulgar, que se obstinan en resistir la irracionalidad desde dentro de ese mismo racionalismo vulgar. En suma, no hacen otra cosa que sufrir la cotidianidad como una condena. Será necesario aguardar hasta *Las armas secretas* para encontrar los pri-

---

(2) Esto no quiere decir que ya por aquella época Kafka y Musil fueran los «maestros» de Cortázar. Indica sólo cómo, instintivamente y desde un principio, la obra de Cortázar se orientó en un sentido similar, cómo el encuentro posterior con los dos escritores mencionados es más el resultado de una conjunción que de una elección arbitraria.

meros indicios de una rebelión de los personajes cortazarianos contra los abusos de la razón.

A los seis meses ciertos niños chillan cuando se les baña y ven con terror la cuchara aproximarse a su boca. Otros encuentran en ese mismo baño un placer paradisíaco y saludan en esa misma cuchara a un visitante largamente esperado. En el primer caso, sin embargo, no es seguro que pueda hablarse de niños psicóticos, retardados, enfermos o simplemente malcriados. Es probable, como algunos psicólogos sostienen hoy, que esos ragos sean congénitos. En *Final del juego* y *Bestiario* los niños reaparecen muchas veces. Sin embargo, Cortázar no incurre en la tentación de «explicar» esos caracteres. Se contenta con darlos. Porque su verdadero interés se orienta hacia las situaciones en que ellos se encuentran y no hacia la explicación de lo que ellos son. Hay un solo cuento en toda su obra en que Cortázar ha intentado *explicar* un carácter: el Johnny Carter de «El perseguidor». Y es precisamente por eso que en «El perseguidor» ha parcialmente frustrado un cuento excelente en sí, pero estilísticamente rezagado en relación a otros de *Las armas secretas*.

Esas situaciones son las que Cortázar—a su modo—pudo en un momento dado ver como claves de la existencia. Las que disparan la sinceridad o incuban el rencor, las que pueden frustrar o regenerar, enloquecer, alegrar u horrorizar. Cortázar se vale de esas situaciones—tal vez ésta sea una historia velada del origen de sus propias emociones—para instalarse de lleno en la cotidianidad. *Final del juego* se encuentra a mitad de camino entre la geometría de *Bestiario* y la asimetría ya casi total de *Las armas secretas*. El carácter ambicioso y excesivamente simbólico de cuentos como «Casa tomada» o «Cefalea» ha comenzado a eclipsarse. Puede fugazmente reaparecer en una u otra página, incidentalmente en un cuento entero—como en el caso de «Axolotl»; pero los símbolos están ya condenados. A partir de *Las armas secretas* desaparecen ya definitivamente.

En *Final del juego* hay, pues, varios cuentos de niños. El hecho no es casual. Los personajes maduros de Cortázar—Oliveira o Juan, Traveler o Hélène, Persino o Marrast—son lo que un psicoanalista llamaría individuos que tropiezan con dificultades para integrar una experiencia de la vida. Por razones biológicas, un niño se encuentra en la misma situación. Actos triviales pueden revestir para él un sentido finalista. A causa de ciertos celos infantiles, el protagonista de «Los venenos» puede fumigar un jazmín con la misma saña con que Austin asesina a Hélène en uno de los posibles desenlaces de *62/Modelo para armar*. El protagonista de «Después del almuerzo» sufre tan *íntimamente* la presión de un deber exteriormente impuesto, pasean-

do su «cosa» por la plaza de Mayo, como Hélène lo hará más tarde, llevando su paquete por la ciudad fantasmagórica de *62/Modelo para armar*. Falta aún la intensidad de las pasiones y la escatología de la experiencia y también la liberación de las formas narrativas que supone el hito de *Las armas secretas*; pero básicamente Cortázar ha acertado a definir ya con bastante precisión la esencia de su mundo imaginario. Hay, por supuesto, en este libro cuentos que no se ajustan para nada a las características señaladas; pero así como en *Bestiario* los cuentos que arquetípicamente lo definen son, por ejemplo, el que da su título a la colección y *Casa tomada*, también en *Final del juego* los momentos decisivos son, por no citar más que dos casos, el titulado precisamente «Final del juego» y «Los venenos», y no «Axolotl» o «Continuidad de los parques».

Este último presenta un problema particular. Para analizarlo, nada mejor que reproducir anticipadamente unas palabras de «El perseguidor»: «Secuencias. No sé decirlo mejor; es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que se sepa qué ley, fuera de las leyes clasificadas, decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia...», etc. (3). Esta teoría de las secuencias, sumariamente esbozada en *El perseguidor*, va a desembocar más tarde en la teoría de las figuras desarrollada en las páginas finales de *Rayuela*. Pero, en realidad, su origen remoto está en un cuento de *Final del juego*, precisamente «Continuidad de los parques». (Hay un larvado anticipo de ella en «Lejana»; pero de nada sirve —al menos, en este caso— extremar la sutileza). El tema no es nuevo. Está en diversas páginas de Borges y en otros varios escritores, y su estirpe se remonta hasta una curiosa fábula persa, por la cual Borges ha confesado su admiración en repetidas oportunidades, o el *Edipo, rey*, de Sófocles.

En efecto, *Edipo, rey* puede ser concebida —según Lionel Trilling observó— como la historia de un personaje que «se propone descubrir la identidad de la persona que ha cometido un crimen de gran importancia y se ve forzada por las evidencias a reconocer que el criminal es ella misma». En cuanto a la fábula persa, en la ciudad de Ispahán un sirviente va a ver a su amo y le dice que en el mercado se ha encontrado con la Muerte, y ésta lo ha mirado con gesto amenazador. Huyen juntos a Samarra. Allí se encuentran con la Muerte otra vez, y el amo le pregunta: «Por qué has amenazado a mi sirviente?» La Muerte replica: «No fue un gesto de amenaza, sino de sorpresa.

---

(3) Todas las citas de los cuentos remiten a la edición de cuentos completos del autor, publicada por Sudamericana en 1970 bajo el título de *Relatos*,

Tenía una cita contigo en Samarra y me sorprendió descubrir, viendo a tu sirviente, que todavía te encontrabas en Ispahán.» Las similitudes y diferencias son notorias. En la fábula persa está el esquema desnudo; un hombre huye a su destino y sin saberlo va a su encuentro. La fábula puede deslumbrar, pero no conmover; carece de significación humana. En *Edipo, rey* la situación se configura en estructura significativa. Es una tragedia de destino y a la vez puede no serlo. Las pasiones introducen el necesario matiz de complejidad y ambigüedad. En el cuento de Cortázar, un hombre lee una novela y se transforma en el protagonista de la misma. Al leer sobre su asesinato es asesinado.

La teoría de las secuencias, en su formulación inicial, exhibe un carácter determinista. Todo está ya predeterminado. Alguien ha tendido una trampa y el hombre debe inexorablemente caer en ella. El protagonista de «Continuidad de los parques» es un objeto de su propia historia. Carece del poder necesario como para alterar su curso. Muchos años después el tema reaparece, por ejemplo, en un magnífico cuento de *Todos los fuegos, el fuego*: «Instrucciones para John Howell». El desenlace de este cuento queda abierto a la infinita posibilidad. Como la tragedia de Sófocles, aunque en un plano distinto, las «Instrucciones» pueden o no ser una historia de destino, porque la historia es ya conflicto; está conflictivamente vivida; el personaje es simultáneamente objeto y sujeto de la historia. El tema de ese cuento es, pues, la libertad o, si se quiere, las paradojas de ese estado de libertad condicional en que se encuentra el hombre en la moderna sociedad industrial, y es a la vez una reflexión sobre las ilusiones de la realidad. «Continuidad de los parques», por el contrario, es todavía un brillante ejercicio de estilo, una de las páginas más perfectas de Cortázar, y a la vez sólo una ambigua intuición de aquella teoría de las figuras (tan íntimamente ligada al tema de las *realidades paralelas*) formulada en *Rayuela*, y que va a encontrar su más acabada expresión en *62/Modelo para armar*.

Hay en estos dos libros diversas imágenes de destierro; pero éste no es una circunscripción espacial, sino una atmósfera ligada al conflicto de desarraigo. En «El ídolo de las cícladas» Morand alude en dos oportunidades al destierro de Somoza en las afueras de París. Otro tanto ocurre en «Relato con un fondo de agua», donde el anónimo relator habla de Buenos Aires como «ese mundo remoto a menos de cincuenta kilómetros» de distancia. Estos detalles pueden poner al lector sobre la pista de uno de los rasgos fundamentales de la obra cortazariana. La aventura de sus personajes es una aventura esencialmente solitaria; su mundo comienza a perfilarse a partir de las realidades

elementales, de las percepciones, de la intuición de ciertas carencias, y las fronteras de esa aventura están determinadas por la capacidad del personaje para comprender la dimensión de su conflicto. Hay, pues, una inversión del planteamiento tradicional: el personaje ya no busca en el mundo la realización de ciertos diseños, sino que se ve a sí mismo como diseño, y el sentido de la única aventura posible se identifica con una exploración interior. El personaje se ve a sí mismo como desterrado de la sociedad, exiliado del resto de los hombres, extrañado del mundo; náufrago en el islote de su propia individualidad. Todas sus tentativas se orientarán, en consecuencia, en el sentido de restablecer las relaciones interpersonales sobre una base diferente.

En «Las ménades» aparece por primera vez en forma explícita un tema característico de Cortázar que alcanzará su formulación más exacta mucho más tarde en *Rayuela*, y que define su actitud ante la relación autor-lector: su condena de lo que el escritor llama el «lector-hembra». El cuento comienza con la trivial descripción de un concierto. Paulatinamente el paroxismo comienza a cundir entre una audiencia totalmente poseída por el «genio» de un vulgar director, y el lector asiste a un caótico desenlace, en el que no falta ni siquiera una ambigua referencia al vampirismo. Aunque de todo el cuento se levanta como una airada inferencia esta condena del espectador (o lector u oyente), hay, sin embargo, un párrafo que interesa destacar. Es el siguiente:

Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él, los primeros aplausos sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad (p. 93).

Más tarde Cortázar desarrollará toda una teoría acerca de la literatura concebida como agresión, y de la relación entre autor y lector, como una tarea de cooperación no lejana en sus puntos centrales de aquella divulgada por José María Castellet en su *Hora del lector*; pero en este cuento se limita a constatar la existencia de un público-hembra y a convertirlo en blanco de una de sus sátiras más feroces. Es sorprendente el hecho de que algún crítico haya creído advertir en este cuento —¡otra vez más!— una alusión al peronismo, cuando su sentido real es tan absolutamente obvio, que la no literalidad de la interpretación en este caso supone no ya sagacidad, sino más simplemente estupidez.



Es posible encontrar ya en *Bestiario* varios recursos que habrán de reaparecer con insistencia significativa en todos sus libros posteriores y que perduran todavía en *62/Modelo para armar*. Uno de los más característicos consiste en concluir una oración con uno o varios términos de distinta categoría gramatical, unidos por coma o copulativamente a los anteriores:

...la *u* de Funes se le mezclaba con el arroz con leche, tan tarde y a dormir, ya mismo a la cama «Bestiario»; no así insinuándose detrás del retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra concavidad del escritorio, siempre menos de diez, siempre seis u ocho, y yo preguntándome dónde andarán los dos que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa, y la presidencia de Rivadavia, que yo quería leer en la historia de López («Carta a una señorita en París»).

Este recurso, próximo a aquello que Leo Spitzer llamó *enumeración caótica* (de claro linaje surrealista) aparece normalmente vinculado, como en los dos casos citados de *Bestiario*, a situaciones de angustia o desasosiego, y su finalidad parecería ser la de dar una mayor plasticidad y condensación a la descripción de esas mismas situaciones, asociándolas repentinamente a un factor previamente omitido en la vertebración del conflicto o ciertos detalles que retrospectivamente pueden contribuir a iluminarlo. Cortázar —a diferencia de buen número de escritores— nunca abusa de estos mecanismos de iluminación oblicua, y es esta falta de designio retórico lo que hace que en su mayor parte estas cláusulas irregulares pasen inadvertidas al lector.

Otro de estos recursos —estrechamente vinculado con el anterior— es el reemplazo de la descripción por la aparente descomposición de ésta en sus elementos simples:

Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba, conducta regular, con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias («Bestiario»).

Esta enumeración es, por supuesto, en sí una descripción, y su importancia está determinada por la vivacidad con que la síntesis visualiza un proyecto vital, sin que ese intermedio prospectivo interfiera, por su carácter de impostación, en el curso del relato.

Un tercer rasgo es la formulación deliberada de una contradicción,

cuya función radica en enfatizar clandestinamente un estado de perplejidad, estupor o mera obstinación:

Así, André, o de otro modo, pero siempre así («Carta a una señorita en París»). Acostada, sin luz, llena de besos y miradas tristes de Inés y su madre, no bien decididas, pero ya decididas del todo a mandarla («Bestiario»), etc.

Están también las repeticiones como exorcismo liberador de ciertos estados obsesivos:

«Antes de dormirse tuvo un momento de horror cuando imaginó que podía estar soñando... No era un sueño. No era un sueño. [Punto y aparte.] No era un sueño. La llevaron a Constitución una mañana... (*Bestiario*.)

Otro recurso característico son los juegos de palabras: las charadas, los anagramas, que tan notorios resultan en un cuento como «Lejana». Estos van a reaparecer más tarde, mucho más elaborados y con una significación distinta, en las páginas de *Rayuela* y *62/Modelo para armar*. Están también las permutaciones sensoriales («Los vio ir y venir en un silencio tan bullente, tan palpable», «Bestiario»), las interrupciones súbitas, calculadas, como en el legendario soneto de trece versos de Darío, para estimular la imaginación y la cooperación del lector, dejando un abanico de posibilidades suspendido sobre la inminencia de un misterio captado en su devenir, etc. Es curioso que casi todos estos rasgos —y otros que no vale la pena reseñar— sean comunes a casi todos los cuentos de *Bestiario* y no, en cambio, a algunos de los recogidos en *Final del juego*, aunque reaparezcan más tarde en *Las armas secretas* y sus tres novelas. Esto abre la posibilidad de que la redacción de parte de *Final del juego* sea quizá incluso anterior a la conclusión de *Bestiario*.

En estos dos libros de cuentos Cortázar demuestra haber alcanzado una maestría envidiable en el dominio de los recursos expresivos. Su prosa exhibe ya una precisión denominadora que demuestra una atenta frecuentación y una inteligente asimilación de los recursos borgianos y —más allá de éste— ciertos clásicos ingleses y franceses. A la vez, esta prosa ha perdido el carácter excesivamente clasicista, geométrico, visible en los escritores aludidos, para orientarse hacia las nuevas posibilidades de expresión plurívoca intuitas en la literatura hispanoamericana por un Horacio Quiroga, por ejemplo, y desarrolladas en Europa e Hispanoamérica por las investigaciones derivadas de la revolución surrealista.

A diferencia de Borges, cuya palabra está siempre consagrada a la expresión de un mundo excesivamente ordenado por la razón, escritor en el que incluso ciertas páginas de carácter conjetural están más relacionadas con el cálculo probabilístico que con la realidad de lo inconsciente, en estos dos libros de cuentos Cortázar se aboca a la descripción de situaciones esencialmente ambiguas, donde la conjetura surge de la quiebra de la razón y no de las distintas posibilidades de interpretación de hechos en sí mismos encuadrados dentro de las coordenadas de la lógica. La ambigüedad o la paradoja brotan así como un hecho con el cual hay que contar, como una nueva categoría de lo real y no como un designio de la inteligencia, como ocurría en el caso de Borges y Chesterton, inveterados sofistas y suplicadores de la razón, pero nunca hasta el punto de preconizar su abolición.

En un cierto sentido—perfectamente verificable, por lo demás—puede vincularse este sistemático rechazo cortazariano de las técnicas más o menos realistas de la literatura rioplatense—o hispanoamericana—de la época, con la ya clásica tesis de Walter Benjamin a propósito de Baudelaire: una determinación de no convertir su arte en mercancía negociable en el mercado burgués. El hecho de que, finalmente, todos estos cuentos hayan sido publicados contribuye a contradecir esta hipótesis; pero simétricamente, la despreocupación de Cortázar por todo lo relativo a su publicación—Cortázar es un escritor tardío; «Bestiario» se publica cuando cuenta ya treinta y ocho años—contribuye a robustecerla. Una circunstancia histórica puede haber incidido con bastante fuerza para posibilitar esa opción: la irrupción del peronismo, que ubicó a muchos escritores argentinos de la época en una difícil coyuntura que Cortázar resolvería a su modo, inhibiéndose de toda acción política (4). Esto no justificaría, sin embargo, una

---

(4) A propósito de esto escribe Luis Harss en su libro, ya mencionado: «Recuerda los años angustiosos del cuarenta, cuando la realidad argentina se le había convertido en una interminable pesadilla. Durante la segunda guerra, el país había comprado la neutralidad—y una prosperidad espuria—con la mojigatería. Era una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. En seguida se instaló el peronismo. Cortázar, con la desesperación de tantos de sus contemporáneos, tras su breve entronazo con la política en la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza—lo bautizó el fuego cuando fue encarcelado durante un motín estudiantil—, se retiró de la arena, prefiriendo—confiesa— la pasión al equívoco. Porque la oposición al peronismo había polarizado la opinión pública, creando una situación de extremos absolutamente maniqueos, el intelectual sin filiación concreta corría el riesgo de hacer un papel ridículo. Para los que creían—como Cortázar— que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazaban las figuras ambiguas de Perón y su mujer, sin poder, por otra parte, incorporarse a las filas de una oposición, en general, tan oportunista como el régimen contra el que combatía, una posible alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismo» (pp. 284-285, ed. de 1966).

vulgar acusación de *artepurismo*, ya que incluso en los llamados momentos de evasión (5) la estética continúa verificando su desarrollo en un nivel menos obvio, pero estrechamente vinculado a lo que convencionalmente podría llamarse la forja de un estilo. Esta etapa sería la de los años de aprendizaje del escritor.—JUAN CARLOS CURTCHET. (*Lucio del Valle*, 8. MADRID.)

(5) Cualquier psicólogo podría demostrar cómo no hay evasión posible, y que un tipo de literatura introspectiva permite, llegado el caso, medir con una exacta precisión el empuje de las presiones exteriores.

## MAETERLINCK, EN ESPAÑA

La influencia de Maeterlinck en la literatura catalana y castellana de fines del xix y principios del xx, como dramaturgo, pensador y, en menor grado, como poeta, ocupa un lugar preeminente. Un examen detallado de la fortuna de este escritor no cabe en este artículo, nos limitaremos a hablar de su introducción en España (1).

Iniciaremos nuestro trabajo señalando el papel de Maeterlinck como transmisor del prerrafaelismo, continuaremos con un examen de la influencia de su propia obra dramática como en prosa, para terminar con algunas conclusiones.

El prerrafaelismo inglés en sus aspectos literarios y plásticos fue conocido por pequeñas minorías en la última década del xix. Poemas de Dante Gabriel Rossetti aparecieron en versiones catalanas en 1898 (2). Recientemente José León Pagano recordaba la emocionada entrevista de Rubén Darío con William Rossetti, en alguno de cuyos poemas ya había señalado J. F. Montesinos la directa huella prerrafaelista (3). Más conocidas fueron, sin embargo, las obras pictóricas de esta escuela o las de su continuador Whistler. En 1898 se publicó en Madrid el libro *La pintura contemporánea en Inglaterra. La escuela prerrafaelista* (4), y en Barcelona el Círculo de Sant Lluç celebró una sesión en memoria de Burne Jones. Su gran divulgador fue Alejandro de Riquer, director artístico de *Luz y Joventut*, donde publicó ilustraciones de Rossetti para

(1) Sobre la influencia de Maeterlinck en España existen dos trabajos: «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* (1962), pp. 714-728, de GRACIELA PALAU DE NEMES, y «Maeterlinck, en Cataluña», de LILY LITVAK, en *Revue des Langues Vivantes* (1968), pp. 184-198. En nuestro trabajo, sin embargo, utilizamos fuentes diferentes y puntos de vista no tomados en cuenta en los anteriores trabajos.

(2) «Sant Lluç», *Catalonia* (1898), pp. 217 y 263.

(3) J. LEÓN PAGANO: *Evocaciones*, Buenos Aires (1964), y J. F. MONTESINOS: *Die Moderne Spanische Dichtung*, Leipzig - Berlín (1927).

(4) Madrid, 1898, volumen 19 de la Biblioteca Popular de Arte.