

# LA ANIMALIDAD COMO MATERIA DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

---

*Catherine Bretillón*

---

*Universidad de La Sorbona*

Todo lo que las relaciones entre la vida humana y la vida animal tiene de extraño y fascinante atrae a Cortázar, y aparece en casi todos sus libros: "Si hiciera una estadística de mis libros, el porcentaje de animales es enorme"<sup>1</sup>

En particular, con un primer volumen de cuentos, el autor reactualiza, con un sentido distinto y contemporáneo, la tradición de los *bestiarios*<sup>2</sup>. En *Territorios*, Cortázar consagra un largo artículo<sup>3</sup> acerca de los animales y las relaciones que mantiene con ellos.

¿Qué sentido tiene la presencia de la animalidad en los cuentos de Cortázar, y en qué medida son materia singular de ficción en unos cuentos que pertenecen al género fantástico?

Los animales cortazarianos, reales o imaginarios, se manifiestan con singular intensidad dentro o fuera de la mente humana, y suelen presentarse como criaturas domesticadas, salvajes o monstruosas. Pero la particularidad de los animales en los cuentos, es que estos nos acercan al "sentimiento de lo fantástico": su manera de vivir y de percibir el mundo son materia fértil de lo fantástico. Nos invitan a establecer pasajes hacia "lo otro" que no pueden expresar, y que el ser humano vive como una experiencia del horror. Pero este horror parece ser el reflejo directo de nuestras propias obsesiones: Los animales apelan al misterio de nuestro ser. Finalmente los animales son símbolos que encarnan las pulsiones inconscientes, que nos llevan a lo monstruoso.

\* \* \*

¿Qué es lo que origina esta fascinación por la animalidad? Al observar los animales sentimos esta atracción íntimamente mezclada a un sentimiento de repulsión y de incompreensión que nos acerca y nos aleja al mismo tiempo de ellos: quizás sea esta **dualidad** la que nos hace ver en ellos como un aura inquietante que nos produce un sentimiento de miedo.

Basta con pensar en el miedo milenario que los humanos les tenemos por lo general a ciertos insectos o arácnidos de aspecto inquietante, a ciertos reptiles cuyas actitudes asociamos inmediatamente con pensamientos sospechosos y extrañamente humanos. Si asociamos mitológicamente la serpiente con la Maldad, es sin duda porque su paso reptante y su aspecto pegajoso nos incita a ver en ella sentimientos bajos y viles, porque el veneno que posee como un arma mortal la hace detentora de un Poder que no podemos controlar. Si la "mantis religiosa" nos aterriza y nos inquieta al mismo tiempo, es porque su cabeza es capaz de girar antropomórficamente (mitológicamente, esta actitud hacía de

este insecto un animal capaz de analizar el pasado y de predecir el futuro), y por su aterradora costumbre -para nosotros, que rehuímos el canibalismo como una marca de salvajismo- de comerse al macho en plena cópula.

Todas esas actitudes, que en el reino animal tienen su coherencia o su finalidad instintiva y vital, **pero no su razón** (porque los animales no son seres "pensantes"), son **interpretadas** por el hombre de manera antropomórfica, simplemente porque estamos acostumbrados a establecer en nuestros propios actos una axiología razonante: es la razón que le da *sentido* a nuestra praxis y a nuestra vida; es la dimensión de la razón que le da *sentido humano* a las cosas. Por eso nos sorprende y nos inquieta compartir el mundo tan cercanamente con criaturas cuyas razones de actuar y de ser se nos escapan. Para tratar de comprender su modo de vida, podemos responder biológicamente a la pregunta del "cómo" (su mecanismo de vida); pero no podemos responder a las preguntas del "para qué" y del "por qué" (su razón de vivir).

Este sentimiento de no tener acceso al "por qué" es tanto más inquietante cuanto que los animales parecen **cumplir destinos** de complejidades extrañamente refinadas, sin rebelarse contra ese enrevesado orden establecido (¿por quién?), sin parecer preocuparse por redefinir ellos mismos sus gestos, y sin ninguna actitud condescendientes para con los humanos: este destino nos parece pues **indiferente** e infinitamente **absurdo**. Los animales parecen **cumplir sus destinos fuera del tiempo histórico**, lo que hace todavía más absurdos y fascinantes sus "comportamientos".

*"...(la hormiga) está fuera de toda noción de historia. O sea que los hormigueros del tiempo de Pericles son los mismos hormigueos de hoy, no*

*hay la menor diferencia, y las hormigas del tiempo de Pericles hacían exactamente lo mismo que hacen las de hoy. Y las abejas no han cambiado a lo largo de millones de años.*

*Es decir que los animales se mueven fuera del tiempo (...) repiten al infinito los mismos movimientos y ¿por qué?». <sup>4</sup>*

Este aspecto nos acerca particularmente a ciertos aspectos fantásticos de los cuentos de Cortázar: en efecto, encontramos en ellos una dimensión fantástica del tiempo que se asemeja extrañamente al tiempo fuera de la historia que viven los animales. En el caso de *Liliana llorando*, el destino de Liliana se cumple en un plano del tiempo que se nos escapa, por haber sido escrito y ordenado en una dimensión ficticia que se vuelve inesperadamente realidad.

*“se cumple en otro plano del tiempo, pero se cumple”<sup>5</sup>*

González Bermejo alude a este respecto al cuento *La autopista del Sur*. Cortázar indica efectivamente

*“Es un grupo de gente que (...) entra en una dimensión temporal inconcebible para nosotros pero que en ellos cumple” (p. 57).*

Podemos cotejar estas particularidades del tiempo al espacio-tiempo que Cortázar elabora en el motivo estructural de “las figuras”: en esas figuras laberínticas el tiempo es acronológico, y el destino de los seres se cumple en una dimensión que se les escapa y de la cual ni siquiera están conscientes, tal cual los animales: es un

*“plano de espejos y repeticiones fuera del tiempo histórico”<sup>6</sup>*

Por los demás, sabemos que estas características del espacio-tiempo en los cuentos de Cortázar son las condiciones privilegiadas para construir el lugar y el estado anímico de “los pasajes”, tal como lo siente el narrador de *El otro cielo*, que pasa automáticamente del espacio-tiempo de Buenos Aires de 1946 al París de 1870 en un estado de distracción mental en donde el tiempo pierde todo asidero:

*“ se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte. Con tan pocos asideros no alcanzo a calcular el tiempo que pasó...” (p.21)*

o tal como Johnny, quien trata de vivir por medio de la música un estado de tiempo que lo incorpore a una dimensión más auténtica y verdadera, en donde

*“podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes”<sup>7</sup>*

**Así pues el tiempo fuera de la historia en el que viven los animales es una materia fértil de lo fantástico en los cuentos de Cortázar.**

Por otra parte, esa dimensión temporal nos parece cuanto más inconcebible que no hay manera de comprender ese espacio-tiempo tal cual lo viven los animales. En efecto,

*“lo que me obsesionó siempre fue la imposibilidad que tenemos de proyectarnos por lo menos un segundo en la estructura del animal para tener, desde él, una idea de la realidad que capta.*

*Es evidente que un insecto capta una realidad. Sólo que la noción de captar supone ya un registro. Y en el caso de un animal, ¿qué es lo que registra?\**<sup>8</sup>

Cuanto más nos parece cercanos a nosotros los animales, más infinitamente lejanos los sentimos: ni aún la semejanza de apariencias entre ciertos animales y el hombre es capaz de salvar la distancia.

*“Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría; la distancia que va de ellos a nosotros”*<sup>9</sup>

En efecto, vivimos frente a ellos, y en particular, frente a los insectos, **una incomunicabilidad total:**

*“A mí lo que me fascina en el reino animal (...) es el hecho de estar frente a algo que vive pero en un estado de incomunicabilidad total y absoluta conmigo”*<sup>10</sup>

Esta es la experiencia que vive el personaje de *Axolotl*: lo que más le duele al personaje, es sentir (inexplicablemente) que esos axolotl pudiesen tener, como él, conciencia

*“todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa”* (p. 205)

pero una conciencia que desesperadamente no puede comunicar con el exterior:

*Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abismal, a una reflexión desesperada”* (p. 203)

*"sin comunicación posible (...) incapaces de expresión"* (p. 205).

El único mensaje que le llega al personaje, es un *"mensaje de dolor"* (p.204) Cortázar declara, a propósito de *Axolotl*,

*"...ese mundo fuera del tiempo, esos animales que te están mirando. Vos sentís que no hay comunicación, pero al mismo tiempo es como si te estuvieran suplicando algo. Si te miran es que te ven, y si te ven, qué es lo que ven"*.<sup>11</sup>

Inexplicablemente el personaje de *Axolotl* trata de comprender este mensaje de súplica; y en ese esfuerzo desesperado *"por penetrar lo impenetrable de sus vidas"* (p. 203), cierto grado de comunicación se establece entre el hombre y el axolotl. Es más, el personaje opera el salto que usualmente el ser humano es incapaz de dar: en este cuento Cortázar cumple su sueño de *proyectarse en la estructura del animal*. El personaje alcanza a proyectar su conciencia en la mente silenciosa del axolotl. Pero aún en este caso en que el "puente" del pasaje es inesperadamente lanzado, la comunicación entre el hombre y el axolotl queda quebrada: *"los puentes están cortados entre él y yo"* (p. 205). Una vez franqueada la distancia, la comunicación se vuelve una trampa: del otro lado del cristal, el divorcio es eterno.

Vemos pues, que este sentimiento de incomunicabilidad entre los hombres y los animales constituye una materia directa de la ficción: al querer establecer el imposible vínculo de la comunicación, Cortázar opera un salto fantástico en el cuento. Es el salto que Jhonny desea, como una posibilidad de comprender lo incomprensible, de ir allá de las cosas usuales:

*"En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades"*<sup>12</sup>

**La fantasmaticidad de los cuentos se constituye como una posibilidad de establecer un "pasaje", de manera a superar el orden de incomunicación establecido entre los animales y el hombre.**

¿Qué es lo que produce en los personajes de los cuentos este deseo de superar la incomunicación, de franquear la puerta del cristal? Este deseo de "penetrar lo impenetrable" se origina en un sentimiento de **extraño vínculo entre el hombre y los animales**, como si estos despertasen en los humanos la consciencia de un antiguo origen común, de una íntima convivencia perdida:

*"desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (p. 201).*

dice el personaje de *Axolotl*. El axolotl queda así asumido en el cuento como la figura de un doble, como el reflejo directo de una **"misteriosa humanidad"**. ( p.203).

Extraña modalidad de la fantasmaticidad, la de **invertir el sentido de los bestiarios tradicionales**, en los cuales generalmente los animales son tratados como si fueran seres humanos, mientras que en el caso de Cortázar son los hombres quienes tienen propiedades de bestias.

Los personajes de los cuentos revelan una **identidad profunda** con los animales, los cuales son asumidos como sus **dobles**:

*"No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo"<sup>13</sup>*

Esta identidad de *"una profundidad insondable"*<sup>14</sup> aparece primero bajo la forma de una semejanza de apariencias: el personaje de *Axolotl* advierte el extraño parecido de las manos de los humanos con las patas de los anfibios, de uñas y dedos menudos. Sus ojos son "semejantes a los nuestros" (p.202). El narrador llega así a dudar de la animalidad de los axolotl:

*"Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales" (p.203).*

Pero esa "misteriosa humanidad" (p. 203) no emana tanto de las semejanzas ("La absoluta falta de esperanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles" (p.203) como de la certeza de un vínculo perdido que acaso los unirían íntimamente en un tiempo remoto. Así mismo el personaje de *Axolotl* parece volver a remotas centurias, insinuando una suerte de regreso antropológico a formas pretéritas y larvales de la existencia. La conversión del hombre en axolotl es una manera extrema de **asumir la conciencia de nuestro ser más antiguo, de formas de existencia que todavía moran oscuramente en el transfondo de nuestro propio ser.** La profundización del estado animal, es pues, asumida desde la vivencia humana como algo nuestro, inseparable y extraño. Así pues reconocer esta "voluntad secreta" (p.202), ese "diáfano misterio interior" (p.202), **es reconocer el misterio mismo de nuestro propio ser, asumir nuestra propia identidad como un enigma.**

Por otra parte, el cuento *Axolotl* posee un marcado símbolo de orden religioso. Estos animales poseen algo de dioses: el hecho de que Cortázar no escogiese el término español "ajolote" permite al título insinuar la genealogía azteca de *Axolotl*:

*"Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas"*  
(p.200),

remitiendo así a la originación de uno de los mitos fundadores de la América precolombina. La conversión del hombre en axolotl asume así el sentido de un sacrificio, de una suerte de ofrenda a esas criaturas sufrientes o a esos dioses ocultos en su forma animal.

El hombre es pues visto como un *estado fronterizo* entre el animal y lo humano: en este sentido los axolotl se prestan particularmente bien a su condición de doble. En efecto, estos anfibios permanecen toda su vida en estado de larvas, reproduciéndose en ese estado sin completar su desarrollo. Por otra parte, el personaje los llama por medio del pronombre indefinido "eso", destacando así la imposibilidad de situar categóricamente a los axolotl.

El propio yo es un enigma. Las confusiones entre los dobles, las incertidumbres que tantos personajes sufren en su contacto con los demás hombres y con los animales, revelan una indeterminación de su identidad, tan incierta como la frontera entre lo real y lo fantástico, incapaz de distinguir lo humano de sus alienaciones. Acaso sea éste uno de los sentidos más hondos en que las situaciones narradas por Cortázar son representativas del hombre contemporáneo. Es sorprendente que mientras las ciencias humanas aumentan sus conocimientos, el arte presenta las imágenes del hombre más desdibujadas más deformadas, *como si cada vez supiera menos lo que "es*

**lo humano.** Si un animal nos apela e inquieta no es tanto por su diferencia como por su semejanza con nosotros. **Advertimos en él una de las posibilidades de lo humano, la angustiosa incertidumbre de lo que creíamos nuestra "naturaleza".** Cortázar utiliza esta incertidumbre, este estado fronterizo, como una condición necesaria al conocimiento osmótico de la realidad, tal un **camaleón** como lo es el poeta:

*"el poeta renuncia (...) a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible (...) se le da tempranamente al sentirse a cada paso otro, al salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben..."<sup>15</sup>*

Esa facilidad para identificarse con lo otro, para consentir el avasallamiento del axolotl, esa condición camaleónica del hombre es propia de su virtud poética.

Por otra parte, este estado fronterizo incita a darles a los humanos características de animales en los cuentos:

*"Con mucha frecuencia (...) los seres humanos son vistos como animales o son considerados desde el ángulo animal; hay ciertos climas en los que son vistos zoológicamente"<sup>16</sup>*

Así es como Cortázar nos presenta a personajes como Hardoy<sup>17</sup>, cuyo punto de vista intelectual cultivado desnuda clínicamente a los seres humanos por medio de fichas, y los observa zoológicamente: Hardoy advierte en Mauro algo de animal

*"lloraba a cara descubierta como todo animal sano y de este mundo" (p. 185).*

de otro personaje dice

*"... dándome una mano que me pareció una sardina viva" (p. 184)*

De la misma manera que los animales cumplen indiferentemente un destino sin siquiera sospecharlo, Hardoy advierte en Mauro y Celina

*"(una) existencia de la que ellos mismos no sabían nada" (p. 184)<sup>18</sup>*

De la misma manera, en *Lejana* lo animal está en breves pero punzantes referencias al respecto de los personajes: para Alina Reyes, Renato Viñes tiene una *"cara de foca balbuceante"* (p.90); su madre, después de una noche de fiesta, le parece *"pescado enormísimo y tan no ella"* (p. 90). Los impertinentes pasajeros de *Omnibus* son vistos de manera semejante: *"El viejo de mi asiento (...) con esa cara de pájaro"* (p. 157). Los policías de Satarca encarnan las ratas, como un monstruo voraz y despiadado.

Paralelamente, Hardoy califica de "monstruos" los asiduos de la milonga del *Santa Fe Palace*, lugar fronterizo y doble entre el infierno y "las puertas del cielo", de la descripción de los personajes que asisten a la fiesta de *La escuela de noche* - otro lugar doble-, emana una impresión de monstruosidad (*"pájaro embalsamado"*, *"un poco frankenstein"* (p. 69).

***Todos estos ejemplos indican en los cuentos la manifestación de una animalidad latente, o de un vínculo con un mundo elemental que se hace presente en el ser humano.***

Así mismo, los personajes tienen afinidades profundas con ciertas capacidades que sólo tienen los animales. En particular, la **mujer** está íntimamente vinculada con la figura del **gato**. En *Cuello de gatito negro*, Dina incontrolable araña a su amante como si ella fuera un gato. Pero más singularmente, en *Orientación de los gatos*, la feminidad vive una relación osmótica con el animalito, quedando el narrador descartado de tal relación. En efecto, para el narrador

*"mujer y gato (se conocen) desde planos que se me escapan"* (p.295)

Paradójicamente, cuanto más sincera y transparente la mirada de Alana, más esconden sus ojos un misterio que se le escapa al narrador. La mujer parece poder mirar, como los gatos, *algo invisible que el hombre no alcanza a ver*.

*"nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente"* (p. 298)

dice hermosamente el narrador.

En "Del sentimiento de lo fantástico"<sup>19</sup>, Cortázar aclara singularmente el **sentido fantástico que tiene los gatos** para él:

*"Esta mañana Teodoro W. Adorno hizo una cosa de gatos (...) se quedó inmóvil y rígido mirando fijamente un punto del aire en el que para mí no había nada que ver.."*(p. 69-t.1).

Los gatos tienen, para Cortázar, una extraña capacidad de ver cosas que nosotros los humanos no alcanzamos a ver: los gatos, como los tigres<sup>20</sup>, son naturalmente propicios a percibir

los "puntos bélicos" del aire, a ver "*cualquiera de las instantáneas fracturas de lo continuo*"<sup>21</sup>, lo que para Cortázar constituye los "intersticios" por los cuales se manifiesta lo fantástico. Para poder ver, como los gatos, esos "intersticios" del aire, es decir, para poder acercarnos al sentimiento de lo fantástico, el ser humano debería

*"hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo al encuentro fortuito (que no lo será).."* (p. 74-t.1)

*"y no escandalizar(se) frente a las rupturas del orden"* (p. 75-t.1)

Cortázar abre, por medio de este sentimiento de la animalidad, una de las modalidades de lo fantástico: para poder acceder a él, tenemos que aceptar lo misterioso, lo extraño, como una dimensión más de nuestra existencia que aún no sabemos percibir:

*"pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver"* (p. 75-t.1)

Los gatos son unos de los múltiples mensajeros que tiene el hombre para acceder a los "pasajes": así mismo los gatos son "teléfonos"<sup>22</sup> singulares capaces de ponernos en contacto con "lo otro". Los animales son pues criaturas privilegiadas que nos ponen en contacto con lo desconocido y con lo fantástico, con otras leyes que para nosotros son sorprendentes pero que ellos cumplen con tenaz indiferencia hacia los humanos:

*"el mismo verano me acercó largamente a las anguilas y a los erizos, supe muchas cosas de*

*ellos y ellos me ayudaron a comprender otros ritmos, otros ciclos que tendemos a simplificar*<sup>23</sup>

*“pronto se presiente a los Zolt en acción, su especialísima manera de dar acceso a la fantasía y al misterio (cuando no a la sonrisa y a la fascinación por la inocencia y el exotismo) hasta ir creando voluntariamente una realidad paralela” (p. 42).*

Los gatos son símbolos de esa actitud visionaria que Cortázar intenta transmitirle al ser humano de manera a que éste pueda establecer un “pasaje” hacia lo fantástico. Así pues estos tipos de animales están dotados, para Cortázar, de una forma de conocimiento.

\* \* \*

La figura del gato llega pues a simbolizar ese estado visionario en que lo fantástico se hace presente: la misión de Cortázar es de invitar al lector a operar el pasaje hacia lo fantástico.

*“pedirte que busques en vos mismo si no tenés también alguno de estos gatos, de esos muertos que quisiste y que están en ese ahí...”<sup>24</sup>,*

al buscar el ser original que se encuentra en el fondo mismo del enigma de la identidad, primordialmente vinculada con lo animal. Al tomar consciencia de una forma de existencia más auténtica que mora oscuramente en el transfondo de nuestro propio ser, quizás podamos acercarnos mejor al sentimiento de lo fantástico.

En particular, este ser original muestra su más auténtica revelación en las **zonas del inconsciente**: en los cuentos, los **animales despiertan en nosotros las zonas psíquicas ocultas en nuestro ser.**

\* \* \*

En muchos cuentos de Cortázar los **animales parecen simbolizar los instintos primitivos reprimidos que desbordan e invaden a los personajes.**

La invasión del caballo en *Verano* despierta en Mariano los instintos sexuales reprimidos por la vida desabrida de la pareja. La invasión de las "mancuspías"<sup>25</sup>, estos animalitos fantásticos, simboliza la aceptación terrorífica de los verdaderos "egos" profundamente ignorados. En un relato colmado de una pululación de animalitos, de hormigas, larvas, y el mamboretá, *Bestiario* pone en escena un tigre que parece ser la proyección de los sentimientos bestiales del Nene, la materialización de su ansia incestuosa que espera una oportunidad. En ciertos casos los animales surgen del interior de los personajes (*Carta a una señorita en París*, *Cefalea*). **Estos animales parecen representar una amenaza oculta** ("recurrencia de un temor atávico, el del totalitarismo zoológico lanzándose contra el hombre")<sup>26</sup>, introduciéndose bruscamente dentro de un orden preestablecido, y despertado así los instintos más reprimidos. Antonio Planells<sup>27</sup> señala a este respecto, citando a Jung.,

*"el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente". La primitividad del animal indica la profundidad del extracto. La multiplicidad empeora y primitiviza aún más el sentido. La identificación con animales significa una integración del inconsciente y, a veces,*

*como la inmersión en las aguas primordiales, un baño de renovación en las fuentes de la vida".* (nota 9, p. 165).

Cortázar señala que la presencia de los animales en sus cuentos

*"se refiere también al mundo onírico porque incluso los arquetipos jungianos: el tema del toro, el tema del león, suelen volver en los sueños y son siempre símbolos sexuales, o de voluntad, o de poderío. En mí, eso se da en el plano del cuento"<sup>28</sup> (p.53).*

En efecto, estos aspectos se encuentran expresados en particular en los cuentos de **Bestiario** y en *Verano*. Los animales expresan el enigma inconsciente de los personajes y develan su intimidad. El horror nace de este desnudamiento, pues al sentirse descubiertos, **los personajes ven fracturada su interioridad y se sienten acosados por ella bajo la forma animal que representa o simboliza su fuerza amenazadora.**

Cortázar utiliza, por ejemplo, la araña, como símbolo de una fuerza amenazadora que asedia al narrador de *Manuscrito hallado en un bolsillo*: la "araña" es, en el cuento, sinónimo de sensación interior inquietante, una especie de cosquilleo que por momentos es portador de angustia y dolor, el tumor canceroso y cancerbero que se apodera de la mente y del cuerpo, que aparece más allá de todo control. La simbología de la araña la sitúa en los deseos profundos que habitan nuestro inconsciente. La araña es vivida como un animal horroroso pues atrapa sus presas por medio de una trampa que ella misma construye minuciosamente (recordando esto la figura de Delia en *Circe*), y que inocular a su presa inyectándole un veneno que la

inmoviliza, comiéndosela a veces viva. Además la araña mata a su inseminador y a sus hijos que tienen que huir de ella al nacer. Antonio Planells cita a Jung a este respecto:

*“En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen en algunos casos, dominando uno de ellos. Son de la capacidad creadora de la araña, el tejer su tela; el de su agresividad, y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro. La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo, en ese sentido es considerada en La India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones”<sup>29</sup>*

En el cuento, el hilo de la araña tejedora asociada a las Parques y al destino, es explícitamente asociado con el árbol de Mondrian, y de allí al árbol cósmico, al eje del mundo en cuyo centro espera voráz y ansiosa la araña, tal y como espera Delia en *Circe* (mujer-araña: maraña, los Mañara; la señora Mañara indica además que Delia jugaba con las arañas de pequeña).

Por otra parte, Malvá E. Filer<sup>30</sup> señala una forma original de la animalidad en tres cuentos de Cortázar (*Estación de la mano*, *No se culpe a nadie*, y *Cuello de gatito negro*): la mano-animal, que figura la independización involuntaria de un aparte del cuerpo, vivida ésta como un aspecto aterrador y horroroso. Las manos cercenadas remiten a la simbología de castración propuesta por Freud. En *Cuello de gatito negro*, el salvaje ataque de la mano, que la desesperada Dina no puede impedir, se produce después de una intensa satisfacción sexual.

En “Paseo entre las jaulas”<sup>31</sup>, Cortázar indica que su relación con la animalidad se inauguró como una “**experiencia**

**traumatizante”** (p. 32). Los animales son singulares **agentes del horror**, en la medida en que se despiertan en nosotros un miedo ancestral, con la difícil definición es verdaderamente humano en nosotros. ¿Qué esconde como amenazador y como animal nuestra psiquis? Esta violencia amenazadora se pone de manifiesto en el comportamiento de los niños, que espontáneamente demuestran su crueldad para con los animales: por ejemplo, simbólicamente, se le quiere cortar la cabeza al mamboretá de *Bestiario*.

*“Le monde des insectes habitait aussi des cauchemars parce que tant petit enfant-vous savez bien a quel point les enfants sont assez sadiques, contrairement al’idee rose que on se fait de l’enfance-il m arrivait de tuer et de torturer des insectes”.*

Declaraba Cortázar.<sup>92</sup> La animalidad pone pues de manifiesto en el hombre una violencia, una fuerza amenazadora que lo habita inconscientemente y que el ser no puede controlar. Así mismo, la animalidad en los cuentos tiene por función la de materializar esta amenaza, y ciertas pulsiones inconscientes. Cortázar declaraba a este respecto:

*“Je ne trouve pas très étrange que’à un moment donné de ma vie, quand j’ai commencé à écrire des contes fantastiques, certaines forces, appelons capulsions si vous voulez, qui étaient très intenses en moi et qui avaient besoin de s’exprimer, mais ne pouvaient pas s’exprimer de facon directe parce que’il n’ y a pas de facon directe, se sont pour ainsi dire incarné, ont trouvé leur symbole”<sup>93</sup>*

**A nivel de los cuentos, estos símbolos se encarnan en las figuras de los animales.**

Cortázar señala, por ejemplo, que los conejitos de *Carta a una señorita en París* encontraron para él una neurosis profunda que había sufrido en los tiempos en que escribió el cuento. Así mismo,

*“dans Eté, qui est aussi très autobiographique, le cheval blanc a été pour moi l’incarnation totale d’une force démoniaque, d’une force qui essayait de truire non seulement moi-même mais tout ce qui m’entourait, et surtout ce moment de ma vie qui était d’ailleurs sur le point de se briser”<sup>34</sup>*

Circe se originó por el efecto de un estado de neurosis de Cortázar, que en el autor exorcizó mediante la escritura del cuento:

*“Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetividad (...) como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcisándole en la única forma que le era dado hacerlo: escribiéndola”<sup>35</sup>*

No resulta pues extraño que ciertos personajes de los cuentos de Cortázar encarnen las figuras que los acercan horrorosamente al reino animal, en esa

*“región poco definible, zona de antiguas y obstinadas hibridaciones de la psiquis humana y el reino animal (que son) la licantropía y sobre todo (el) vampirismo”<sup>36</sup>*

Encontramos así personajes-vampiros o caníbales, como el vampirismo de Hardoy<sup>37</sup>, como el canibalismo de los personajes-animales<sup>38</sup> de *Las Ménades*, así como encontramos diversos cuentos en que se pone de manifiesto una voracidad animal (el “*canibalismo de oro*” de axolotl, el placer de succión inusitado entre el humano y lo animal: se vuelven **monstruos**. Esos monstruos, son los humanos:

*“El monstruo se alegrará (...) con una horrible e inocente alegría de que sus ojos sean una vez más los ojos con que López lo mira y lo odia”<sup>39</sup>*

Lucas<sup>40</sup> es una hidra a la cual el narrador decidió cortarle las seis cabezas, y no guardar sino la pensante.

Así llegamos a una fuerza amenazadora que se encarna en la figura del **monstruo**. En *Casa tomada*, el símbolo de la fuerza amenazadora aparece ontológicamente indeterminada: el laberinto de la casa alude silenciosamente a la figura del Minotauro, cuya presencia no nombrada se encarna en la forma de un *vacío* que interpretamos como monstruoso por su inclusión en el volumen de **Bestiario**. Cotejamos esta figura vacía con un texto de *Un tal Lucas*<sup>41</sup>, en donde “Abdekunkus” es la denominación animal del vacío:

*“¿Cómo luchar contra esa concreción de vacío? Me dormí un poco con él hueco y ausente”*. (p. 113).

Cortázar señala a este respecto:

***“precisamente ese monstruo es un monstruo en cuanto no es, en cuanto esta ahí como nada viva, una especie de vacío que abarca y posee”<sup>42</sup>***

Finalmente, la presencia de los animales en los cuentos de Cortázar remite a las figuras de la mitología. No podemos dejar de pensar en la figura mitológica de la bruja Circe, quien transformaba a los hombres en animales. En el cuento, las mariposas están simbólicamente ligadas a lo nocturno, a la muerte. En *Verano*, el caballo nervioso y furioso remite a la figura del Gorgos griego. Para los griegos, el relincho del caballo furioso recuerda el estruendo de las Erinyes. Las aventuras de Hiponema y Leimone cuentan cómo hiponema encerró a su hija en una casa retirada con un caballo es también la bestia furiosa y que por ello agredirá bestialmente. El caballo es también la bestia furiosa de la pesadilla, la montura del visitador nocturno, de los Junites del Apocalipsis.

Pero ¿a qué código, a qué enciclopedia, qué bestiario, qué simbología corresponden los conejitos de *Carta a una señorita en París*?

*“Faut-il voir dans ces lapins envahissants les “quatre cent lapins” (Centzon Totochtin), les divinités de l’abondance et de l’incontinence que les aztèques relient aux phases lunaires? (...) Le pain, en tant que symbole agro-lunaire du renouvellement cyclique de la vie, ne réfère-t-il pas à la geste mythique de la transmutation et du double animal?”*

Señala Bernard Terramorsi<sup>43</sup>. Preferimos optar por una interpretación que remita al sentido de los conejitos en función de esos fragmentos de obsesiones, tensiones, fobias, fatigas, confusión emocional, constricción intelectual o neurosis que el texto nos señala como detalles, pero de los cuales no nos señala la causa. Tales conejitos aparecen en el cuento como unos pequeños monstruos que hacen parte de uno, hechos de nuestras propias inquietudes, fobias y angustias, que se liberan de nuestro control y se vuelven contra nosotros para gobernarnos.

Así, frente a estos tipos de textos, el lector se ve obligado a remitirse a la figura puramente textual del animal representado: **la figura del animal no remite a una simbología preestablecida, sino que se construye como una figura puramente textual.**

\* \* \*

Las relaciones entre hombre y animal se articulan de dos maneras: o bien se introduce un animal en un orden preestablecido, o bien se enfatiza la similitud interna que comparten.

Los animales actúan como una fuerza amenazadora que estorba el orden establecido, haciendo que el hombre cambie su concepto de la realidad. Los animales parecen pertenecer a otro orden que el de la razón; basta con mirarlos atentamente para ver en ellos unos "pródigos"<sup>44</sup>, ponen al hombre en contacto con *"algo que me atrevo a llamar extremidad"*<sup>45</sup>. Cortázar vive esta experiencia como

*"una especial iluminación para ascender a un nivel combinatorio más rico, para verdaderamente nacer y hacernos nacer"*<sup>46</sup>

Así pues

*"no hay necesidad de inventar animales fabulosos si se es capaz de quebrar las cáscaras de la costumbre"*<sup>47</sup>

Cotejamos esta cita con de Jaime Alarzaki:

*"Todorov acota una cita de Sartre, para quien escritores como Kafka o Blanchot convierten lo fantástico en un lenguaje que ya no depende de seres extraordinario y cuyo único objeto fantástico es el hombre"*<sup>48</sup>

En efecto, a quienes apelan estos animales es al hombre:

*"detrás de esas rejas una silenciosa multitud de formas, de movimientos, de sigilosas conductas, no solamente en las jaulas sino también esas zonas intersticiales donde alientan las larvas de nuestra noche más honda. Un bestiario, un zoológico: espejos"*<sup>49</sup>

Por último, esos "cronopios, famas y esperanzas" que Cortázar nos presenta como "criaturas de ecología"<sup>50</sup>, esperanzas que no deforman ni representan, sino que amplifican nuestra visión de lo humano. Son "monos" que como Johnny ("el perseguidor") llevamos adentro y que tenemos que liberar.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar** Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona, 1978. p. 53.
- <sup>2</sup> Julio Cortázar: **Bestiario**. Edl. Sudamericana. Buenos Aires, 1era edición 1951.
- <sup>3</sup> Julio Cortázar: "Paseo entre las jaulas" in **Territorio**. Siglo XXI. México, 1978. pp. 29-48.
- <sup>4</sup> Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar** Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona, 1978. p. 54-55.
- <sup>5</sup> Julio Cortázar in *Ob. Cit.* p. 57.
- <sup>6</sup> Julio Cortázar. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI. México, 1970. p. 99-t.2.
- <sup>7</sup> *El Perseguidor*, p. 231
- <sup>8</sup> Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar**. Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona. 1978. p. 54.
- <sup>9</sup> *Axolotl*. p. 203.
- <sup>10</sup> Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar**. Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona, 1978. p.54.
- <sup>11</sup> Julio Cortázar in **La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar**. Omar Prego. Muchnik Edts. Barcelona, 1985. p. 59.
- <sup>12</sup> *El perseguidor*. p. 248.
- <sup>13</sup> *Axolotl*, p.203.
- <sup>14</sup> *Axolotl*, p. 202.
- <sup>15</sup> Cf. Julio Cortázar: "Casilla del camaleón" in **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI. México, 1970. p. 190-t.2.
- <sup>16</sup> Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar** Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona, 1978. p. 53.
- <sup>17</sup> *Las puertas del cielo*.
- <sup>18</sup> Cortázar utiliza esta misma modalidad del comportamiento humano para fines humorísticos en "Ocupaciones raras" e "Históricas de cronopios y de famas", en donde los personajes actúan sin un fin determinado o práctico.
- <sup>19</sup> Julio Cortázar: **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI. México, 1970.
- <sup>20</sup> El tigre que va y que viene mirando estroboscópicamente la nada" dice Cortázar in **Territorios** Siglo XXI. México, 1978. p. 43.

- 21 Julio Cortázar: "Del sentimiento de no estar del todo" in **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI. México, 1970. p. 34-t.1.
- 22 Julio Cortázar: "Como se pasa al lado" in **Un tal Lucas** Edcs. Alfaguera. Madrid, 1979
- 23 Julio Cortázar: **Territorio** Siglo XXI. México, 1978. p. 40.
- 24 *Ahi para donde, cómo* p. 203.
- 25 *Cefalea*
- 26 Julio Cortázar. **Territorio**. Siglo XXI. México, 1978. p. 36.
- 27 Antonio Planells. **Cortázar: metafísica y erotismo**. José Porrúa Turanzas Edcs. Madrid, 1979.
- 28 Julio Cortázar in **Conversaciones con Cortázar**. Ernesto González Bermejo. Edhasa. Barcelona, 1978.
- 29 Antonio Planells. **Cortázar: metafísica y erotismo**. José Porrúa Turanzas Edcs. Madrid, 1979. Nota 37, p. 62.
- 30 Malva E. Filer. "La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar" in **La isla final**. Ultramar Edtrs. Madrid, 1983. pp. 323-334.
- 31 Julio Cortázar: "Paseo entre las jaulas" in **Territorio**. Siglo XXI. México. 1978. pp. 29-48.
- 32 Julio Cortázar: "Julio Cortázar et la réalite en forme d'éponge". Entrevista radiofónica de Julio Cortázar y Marcel Béranger en *Radio Canada*. Réalisation Fernand Duelllette. Canada. 13 de febrero de 1980. Retranscrito por Bernard Terramorasi in **Rites, jeux et passages ou le dèmon de l'écriture. Eude du fantastique dans les nouvelle de Cortázar**. Tesis de doctorado. Dir. André Rousseau. Universidad de Aix Marsella 1, 1986. Anexo, p. 502.
- 33 Julio Cortázar: "Julio Cortázar et la réalite en forme d'éponge". In Op. Cit. p. 504.
- 34 Julio Cortázar: "Julio Cortázar et la réalite en forme d'éponge" In Ob. Cit. p. 504.
- 35 Julio Cortázar: "DEl cuenta breve y sus alrededores" in **Ultimo Round**. Siglo XXI. México. 1988. p. 66.
- 36 Julio Cortázar. **Territorio**. Siglo XXI. México, 1978. p. 47.
- 37 *Las puertas del cielo: Me vela forzado a eliminarme por reflejo de su sangre* p. 184.
- 38 "me rodearon como gallinitas cacareantes" (p.188). "un enorme zumbido de colmena alborotada" (190). "lamentables langostinos sudorosos" (p. 192).
- 39 Julio Cortázar: "Tema para San Jorge" in **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI. México, 1970. p. 46-t.1.

- <sup>40</sup> Julio Cortázar. "Lucas, sus luchas con la hidra". in *Un tal Lucas*. Edcs. Alfaguera. Madrid, 1979. p. 15-18.
- <sup>41</sup> Julio Cortázar: "Now shut up, you distasteful Abdekunkus" in *Un tal Lucas*. Edcs. Alfaguera. Madrid. 1979. p. 111-113
- <sup>42</sup> Julio Cortázar: "Tema para San Jorge" in *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI. México, 1970. p.43-t-1.
- <sup>43</sup> Bernard Terramorsi: *Rites, jeux et passages ou le demon de l'écriture. Etude du fantastique dans les nouvelles de Cortázar*. Tesis de doctorado. Dir. Andre Rousseau. Universidad de Aix Marseille 1, 1986. p. 229.
- <sup>44</sup> Julio Cortázar. *Territorio*. Siglo XXI. México, 1978. p. 35.
- <sup>45</sup> Julio Cortázar: Ob. Cit. p. 40.
- <sup>46</sup> Julio Cortázar: Ob. Cit. p. 42.
- <sup>47</sup> Julio Cortázar: Ob. Cit. p. 32.
- <sup>48</sup> Jaime Alazraki: *En busca el Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 1983. p. 36.
- <sup>49</sup> Julio Cortázar. *Territorio*. Siglo XXI. México, 1978. p. 48.
- <sup>50</sup> Julio Cortázar: Ob. Cit. p. 29.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras de Julio Cortázar

CORTAZAR, Julio.

*Los relatos*. Alianza Editorial, El libro de bolsillo. Madrid.

- (1) *Ritos* 1989, 7ma reimpresión
- (2) *Juegos*, 1988, 5ta reimpresión.
- (3) *Pasajes*, 1988, 5ta reimpresión.
- (4) *Ahí y ahora*. 1985.

*Historia de cronopios y de famas*. Edhasa. Barcelone, 1970.

*La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI. México, 1970; 1970. 2t.

*Ultimo Round*. Siglo XXI. México, 1988.

*Territorios*. Siglo XXI. México, 1978.

*Un tal Lucas*. Edcs. Alfaguara. Madrid, 1979.

## 2. Obras críticas y entrevistas

- ALAZRAKI Jaime. *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 1983.
- CORTAZAR Julio. "Julio Cortázar et réalite en forme d'éponge". Entrevista radiofónica. Retranscrita por Bernard TERRAMORSI in **Rites, jeux et passages ou le demon de l'écriture. Etude du fantastique dans les nouvelles de Cortázar**. Tesis de doctorado. Dir. Andre Rousseau. Universidad de Aix Marseille I, 1986.
- FILER Malva E. "La ambivalencia de la mmo en la narrativa de Cortázar". in *La isla final* Edición de ALAZRAKI Jaime, IVASK Ivar, MARCO Joaquín Ultramar Edtrs. Madrid, 1983. pp. 323-334.
- GONZALEZ BERMEJO Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa. Barcelona, 1978.
- PLANELLS Antonio. *Cortázar: metafísica y erotismo*. José Porrúa Turanza Edcs. Madrid, 1979.
- PREGO Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Muchnik Edts. Barcelona, 1985.
- TERRAMORSI Bernard. **Rites, jeux et passages ou le demon de l'écriture. Etude du fantastique dans les nouvelles de Cortázar**. Tesis de doctorado. Dir. Andre Rousseau. Universidad de Aix Marseille I, 1986.