

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, Andréé, 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.