

sia, una cripta y un palacio real. El todo ejecutado en un estilo viñolesco sentido a la española, en lo que lo hispánico puede tener de exagerado. Aclarando que en este caso la exageración está en el despojamiento absoluto, lo que Unamuno llamaba muy gráficamente: el «nudismo arquitectónico».

Por último, para complicar las cosas, un arquitecto excepcional como Rodrigo Gil de Hontañón (que había practicado también el mejor plateresco), crea dos catedrales—las de Salamanca y Segovia—tratadas en un gótico tardío sentido según proporciones renacentistas claras y bien articuladas.

El Escorial y estas últimas catedrales son absolutamente contemporáneos de los años españoles del Greco. Los otros estilos los pudo también ver todos en Toledo, en donde estaban muy bien representados: el Reyes Católicos, el plateresco y el clásico. Así, aunque sepamos que aparte de algún raro viaje a Madrid, el Greco no circuló mayormente por la Península, no hay duda de que lo que la arquitectura local tenía para ofrecerle era rico y bastante contradictorio como para estimular a un artista insatisfecho como él. Aunque, dada su formación, el Greco arquitecto se haya comportado siempre como un clásico que siente un principio de inquietud, vale decir como un manierista que presiente ya el desborde barroco.

La escultura está, en ese tiempo, muy vinculada a la arquitectura, considerada entonces como arte mayor. O sea, que en España consiste sobre todo en la talla—en piedra o en madera—de sillerías, pulpitos, confesonarios y retablos con sus consiguientes imágenes. A pesar, pues, de no haber casi escultura independiente o profana, debemos admitir que, en el siglo xvi se trata de un arte «dominante», superior a la pintura. Ya sea en la región cultural catalano-aragonesa, en donde está representada especialmente por Damián Forment, como en la zona de dominio castellano, en la que encontramos artistas «importados» como Felipe Bigarny, Juan de Juni, Esteban Jamete (todos borgoñones o franceses), Francisco y Jacobo Florentín (cuyos nombres indican claramente su origen) o nativos españoles como Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé—ya mencionado como arquitecto—y Alonso Berruguete.

Ordóñez murió joven y no tuvo tiempo de evolucionar mayormente a partir de lo que había aprendido en Italia. Con todo, es el autor del magnífico coro de la catedral de Barcelona y de la doble tumba de mármol de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la *Capilla Real* de Granada. Siloé y Berruguete han dejado, en cambio, multitud de pruebas de su genialidad verdaderamente anticipada: ya sea en sus retablos o en las imágenes sueltas que pueden verse hoy, sobre

todo, en el *Museo de San Gregorio*, de Valladolid. Incorporados primeramente estos dos artistas a la gran tradición italiana y separados después brutalmente de ella al instalarse en España, puede decirse que llegan a realizar lo que los mismos italianos —obsesionados por la sombra de Miguel Ángel— no lograron hasta la aparición de un Bernini, ya en pleno siglo xvii.

¿La pintura? La pintura ha quedado para el final porque es la más pobre —la menos «inspiradora»— en esta primera mitad del Quinientos, justo antes de la llegada del Greco a España. En otras ocasiones (D. Bayón, «El manierismo español bajo el signo religioso; figuración y temática», *Revista de Occidente* números 43 y 64, Madrid) me he asomado ya a este problema; en efecto, España ha sido la gran consumidora europea del arte religioso: pocos retratos —sólo de los más grandes señores— y casi ningún tema mitológico.

Más tarde aparecerá la naturaleza muerta, y a fines del siglo xvii, la escena de costumbres; el paisaje nunca. Toda la pintura que se practicaba en España cuando llegó el Greco era un arte de compromiso, el intento de proveer a los fieles de modelos verosímiles o deseables ante los que poder orar. La reforma emprendida por Cisneros y que es anterior a la Reforma, con mayúscula; la *Philosophia Christi*, de Erasmo, que tanto se había divulgado en España, según lo estudió Marcel Bataillon; en una palabra, toda la «vanguardia» religiosa se traducía en la tendencia a una nueva presentación artística. El problema es que esos artistas eran apenas mediocres y carentes en absoluto de universalidad.

Ninguno pudo influir en el Greco que venía de Italia, donde se llevaba a cabo, desde hacía varios siglos, la gran historia de la pintura. En cambio, el Greco no pudo dejar de ver —y yo creo que de modo positivo— la escultura de Alonso Berruguete. Allí mismo en Toledo se encontraba el retablo de *Santa Ursula*, la tumba del cardenal Tavera, la sillería del coro y la *Transfiguración* de la catedral. Berruguete, más escultor que pintor, debió impresionar al recién llegado, por el contrario, siempre mucho más gran pintor que escultor.

Como he dicho, el Greco no parece haber viajado por la Península, lo que se hacía en Sevilla, en Valencia o en El Escorial —los grandes centros artísticos de la época— no pudo así influir en él en absoluto. Empero, si el Greco no viajó, tuvo, en cambio, ante sus ojos la obra final —la mejor— de Alonso Berruguete. Una deformación significativa, una cierta levedad como la de la *Transfiguración*, debieron quedársele grabadas. Alonso —hijo de Pedro Berruguete el pintor— había también él ido a Italia cuando mozo. A Florencia, para ser más exactos, donde iba a crear, junto con los mejores toscanos de entonces:

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-