

### Seis propuestas de Italo Calvino para ‘Bestiario’ de Julio Cortázar

**Flor Janeth Adriana Arvelo**

FlorJaneth.Arvelo@autonoma.cat

Universitat Autònoma de Barcelona

España

#### Resumen

Italo Calvino, el reconocido escritor italiano, nació el 15 de octubre de 1923. Por lo tanto, en el año pasado el 2023 se celebró el centenario de su nacimiento y su legado literario. Lamentablemente esta publicación aparece un poco en retraso, pero no por eso con menor importancia para el disfrute de su lectura.

Este artículo examina las conexiones entre la obra de Julio Cortázar (1914-1984), específicamente su colección de cuentos *Bestiario* (1951). y las seis propuestas literarias de Italo Calvino presentadas en su libro. *Lezioni americane-sei proposte per il prossimo millennio*, libro que nace en junio de 1984 cuando Italo Calvino fue invitado a ocupar la cátedra de las Charles Eliot Norton Poetry Lectures en la Universidad de Harvard, Massachusetts, durante el curso 1985-1986. Calvino preparó un ciclo de conferencias eligiendo como tema los valores literarios que él más apreciaba y que habrían de conservarse en el nuevo milenio, aunque nunca llegó a impartirlas, pues falleció en Italia una semana antes de su partida a los Estados Unidos.

Se analiza cómo Julio Cortázar, grande amigo suyo incorpora elementos de brevedad, exactitud, rapidez, visibilidad, multiplicidad y consistencia en su escritura, en consonancia con las ideas de Italo Calvino. Se exploran ejemplos específicos de cuentos de *Bestiario* para ilustrar cómo estas propuestas se manifiestan en la obra de Julio Cortázar. Además, través de ejemplos concretos de los cuentos de Julio Cortázar, el artículo ilustra cómo el autor argentino emplea estos conceptos para crear narraciones breves que desafían la realidad y exploran la relación entre lo humano y lo animal. El artículo concluye destacando la conexión entre los dos autores y sugiriendo que esta confrontación directa con la obra de Julio Cortázar puede fomentar un mayor interés en la lectura y el estudio de ambos escritores.

#### Palabras Claves

Julio Cortázar, Italo Calvino, Bestiario, Propuestas Literarias, Literatura latinoamericana.

## Six proposals by Italo Calvino for Julio Cortázar's 'Bestario'

### Abstract

Italo Calvino, the renowned Italian writer, was born on October 15, 1923. Therefore, in the past year, 2023, the centenary of his birth and literary legacy was celebrated. Unfortunately, this publication appears a bit delayed, but not any less important.

This article examines the connections between the work of Julio Cortázar, specifically his collection of short stories *Bestiario* (1951), and Italo Calvino's six literary propositions presented in his book. *American Lessons: Six Proposals for the Next Millennium*. This book originated in June 1984 when Italo Calvino was invited to occupy the Charles Eliot Norton Poetry Lectureship at Harvard University, Massachusetts, for the academic year 1985-1986. Calvino prepared a series of lectures, choosing as his theme the literary values he most appreciated and believed should be preserved in the new millennium, although he never got to deliver them as he passed away in Italy a week before his departure to the United States.

The article analyzes how Julio Cortázar, a close friend of Calvino, incorporates elements of brevity, exactitude, swiftness, visibility, multiplicity, and consistency into his writing in line with Italo Calvino's ideas. Specific examples from the stories in *Bestiario* are explored to illustrate how these propositions manifest in Julio Cortázar's work. Additionally, through concrete examples from Cortázar's stories, the article illustrates how the Argentine author employs these concepts to create short narratives that challenge reality and explore the relationship between the human and the animal. The article concludes by highlighting the connection between the two authors and suggesting that this direct confrontation with Julio Cortázar's work can foster greater interest in reading and studying both writers.

### Keywords

Julio Cortázar, Italo Calvino, Bestiario, Literary Propositions, Latin American Literature.

## **Introducción**

En este artículo, se investiga la influencia de las propuestas literarias de Italo Calvino en la obra de Julio Cortázar, centrándose en su colección de cuentos *Bestiario*. Italo Calvino, en su libro *Lezioni americane-sei proposte per il prossimo millennio*, delineó seis características que consideraba fundamentales para la literatura del futuro: brevedad, exactitud, rapidez, visibilidad, multiplicidad y consistencia. A lo largo del artículo, se examinarán cómo estas propuestas se reflejan en la narrativa cortazariana y cómo contribuyen a la construcción de su universo literario.

El desarrollo del artículo se dividirá en secciones que aborden cada una de las propuestas de Italo Calvino y cómo se relacionan con la obra de Julio Cortázar. Se proporcionarán ejemplos concretos de cuentos de *Bestiario* que ilustran la aplicación de estas propuestas en la escritura de Julio Cortázar. Se citarán fragmentos relevantes de textos y se realizará un análisis crítico de las conexiones entre ambos autores.

## Desarrollo

Está bien sabido que en la vida del escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) recurren muchos nexos con América latina. Nace en Santiago de las Vegas en Italia, para luego contraer matrimonio con Esther Singer, traductora argentina e hilo conductor con el mundo cultural y de las letras hispánicas, con amistades cómo Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Jorge Luís Borges entre otros y con los viajes que lleva en México, Cuba y Argentina.

En la existencia de Italo Calvino la huella de la lengua paterna es fuerte y revive con las vivencias que producen estos viajes en tierras latinas. Estos aspectos que lo unen al mundo hispano son fáciles de detectar en el proceso de creación que lleva al autor a escribir muchos artículos y obras como *Palomar*, *Collezione di Sabbia* y *Sotto il sole*, en ecos, imágenes y lengua.

“... le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in piú* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità dell'informazione.”<sup>1</sup>.

En las obras de Calvino que hemos citado anteriormente se realiza el proceso inverso que se verifica en las obras de Julio Cortázar, por ejemplo, los préstamos lingüísticos que usan a la hora de escribir y que nunca alterarán la sintaxis o la morfología del texto y que, a su vez, sirven para crear una cierta analogía entre las lenguas conocidas por estos dos autores, una vez toca al italiano otras al inglés etc.etc. Esta analogía ha sido estudiada abundantemente mientras en este artículo, me propongo estudiar los ocho cuentos que comprenden *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, utilizando como marco referencial las *Lezioni americane-sei proposte per il prossimo millennio* (1985) de Italo Calvino.

Es legítimo preguntarse por qué empleamos las propuestas de Italo Calvino para detenernos sobre *Bestiario* de Julio Cortázar. Para responder, puedo decir por qué los acomuna una amistad muy estrecha particularmente desde el 1950 al 1960 cuando Julio Cortázar trabajaba en Bruselas como traductor, por ser contemporáneos y ser considerados precursores de las formas “hipertextuales” en literatura, por pertenecer a una corriente universal de ideas: la renovación del arte. Italo Calvino desde que conoció a Julio Cortázar quedó fascinado por la carga enigmática de su obra, por esos tiempos trabajaba para la casa editorial Einaudi en Italia y, decidió escribir la

---

<sup>1</sup> Italo Calvino: *Lezioni americane-sei proposte per il prossimo millennio*, Verona, Ed. Arnoldo Mondadori, 2002, p. 82.

“postfazione” de la traducción italiana de *Bestiario* en el 1965, abriéndole las puertas a la editoría italiana.

Sabemos bien, que la obra de Julio Cortázar es rica de interpretaciones, sin embargo, en este artículo no se plantearán interpretaciones de contenido, es mi intención emplear las propuestas de Italo Calvino para fundamentar y demostrar cómo los valores que este espera que prosigan en el futuro puedan ser demostrados en los cuentos utilizados para mi estudio, en síntesis, mi tesis consiste en identificar ciertos aspectos estructurales de los cuentos cortazarianos con las propuestas de Italo Calvino.

Por ejemplo, en lo que se refiere a préstamos lingüísticos encontramos que en su novela *Palomar*, Italo Calvino utiliza palabras y frases en español en situaciones específicas para crear un efecto cultural o emocional en la trama. En *Bestiario* de Julio Cortázar, podemos encontrar ocasionalmente palabras en italiano que se insertan de manera similar para evocar una sensación particular o establecer un ambiente específico. Mientras que las analogías entre lenguas podemos encontrarlas en *Sotto il sole* de Italo Calvino, dónde el autor puede explorar la relación entre el italiano y el español, creando analogías entre las estructuras de ambas lenguas para transmitir un mensaje poético o conceptual.

En uno de los cuentos de *Bestiario*, Julio Cortázar utilizará el inglés de manera estratégica para comparar o contrastar elementos en la historia, lo que aportará un matiz interesante a la narrativa.

Estos dos autores pertenecen al periodo vanguardista de la historia de la literatura; que nace en una sociedad burgués y capitalista siempre más interesada a los descubrimientos y a la tecnología que al hombre, el poeta como sostiene Hauser no podía ser el cantor de una sociedad que no lo comprendía. Es el síntoma de un malestar que digamos desbordó por el desencanto de los románticos frente a la sociedad moderna y, que ya había sido anticipado en obras como la de André Malraux, *La Condizione Umana* (1933):

“<Tutti soffrono > pensó, e tutti soffrono perchè pensano. Infondo, lo spirito non pensa che nell’eterno, e la coscienza della vita con lo spirito, bisogna pensarla con l’oppio. Quante sofferenze sparse in questa luce

scomparirebbero, se scomparisse il pensiero.... Liberato di tutto, anche della sua essenza d'uomo, carezzava con riconoscenza ..."<sup>2</sup>.

*Las Lezioni americane-sei proposte per il prossimo milenio* de Italo Calvino son una serie de sugerencias literarias que ofrecen una visión de lo que consideraba esencial en la literatura del siglo XXI. Una de estas propuestas, por ejemplo, es la "rapidez", la capacidad de condensar una historia o un concepto en una forma breve y eficaz. Esta propuesta se relaciona con la obra de Julio Cortázar en *Bestiario* de varias maneras, casi siempre cortados en extensión, pero tan cargados de significado y emoción.

En varios cuentos de *Bestiario*, Julio Cortázar logra una economía de palabras impresionante. A través de su prosa concisa, es capaz de transmitir complejas emociones y conceptos en un espacio relativamente pequeño. Un ejemplo destacado es el cuento *Las babas del Diablo*, donde Julio Cortázar utiliza la brevedad para crear una historia intensamente impactante; una situación aparentemente simple, pero a medida que se desarrolla la trama, se revelan capas profundas de ambigüedad y complejas. Aquí está la habilidad de Julio Cortázar para condensar una experiencia humana rica en un espacio limitado, en acuerdo con el concepto de "rapidez" propuesta por Italo Calvino.

Otra propuesta de Italo Calvino es la "levedad", la capacidad de crear una historia que flote en la imaginación del lector sin peso innecesario. Esto se relaciona con la obra de Julio Cortázar en la forma en que sus cuentos en *Bestario* a menudo dejan una impresión duradera y evocadora en el lector, a pesar de su brevedad. Julio Cortázar logra la "levedad" a través de su estilo narrativo único y su habilidad para sugerir significados más allá de las palabras escritas. Esta "levedad" en la escritura de Julio Cortázar se conecta con la idea de Italo Calvino de que la literatura debe ser sutil y sugerente, sin cargar al lector con exceso de información o peso narrativo.

Este periodo histórico abarca desde el 1905 hasta el 1930 y en todas las manifestaciones artísticas se verifica un proceso evolutivo. Argentina aislada desde el punto de vista cultural con respecto a las manifestaciones europeas por no haber participado a la primera Guerra Mundial, buscó unirse a las nuevas corrientes literarias a través de la creación de revistas culturales, donde se daba espacio a las inquietudes

---

<sup>2</sup> André Malraux: *La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2001, p.298.

de los jóvenes poetas, cómo Felisberto Hernández y el mismo Julio Cortázar, los dos descubiertos por J.L. Borges (1899- 1986).

Entre otros, encontramos Vicente Huidobro (1893-1948), inventor del Creacionismo, consideraba el acto de crear cómo único objetivo del poeta y, entre sus principios estéticos el querer cambiar el valor usual de los objetos para crear a su vez objetos nuevos. También, Oliverio Girondo (1891-1967) poseía una precisa intención de masacrar todo lo que hasta ese momento había sido considerado sagrado, con una poética de agresividad verbal hacia todos los valores convencionales y con una estética de lo feo. Es posible entender, entonces cómo la poética que nace en este periodo acomunará a muchos escritores de los dos lados del mundo.

Girondo en su libro, *Espantapájaros* (1932), refleja las influencias europeas de Guillaume Apollinaire (1880-1918), Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Valéry (1871-1945), y la voluntad de mostrar los estados de ánimo del hombre y la visión simultánea de las cosas en base a estos:

“Yo no tengo personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. En mí, la personalidad es una especie de furunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad”<sup>3</sup>.

El termino de la vanguardia entonces no es más que: “una trovata exclusivamente moderna, nata soltando quando l’arte ha cominciato a contemplare sé stessa sotto un aspetto storico”<sup>4</sup>.

A los dos autores de mi interés, es difícil estudiarlos bajo una única perspectiva, ya que han sido autores que han logrado una renovación y revolución continua, constante y permanente en sus obras. Por ejemplo, la obra de Julio Cortázar dependiendo de la perspectiva con que se observe puede estudiarse desde varios puntos de vista. Desde los “ismos europeos”, a considerarse neo-vanguardista desde la perspectiva de una nueva literatura hispanoamericana y, si proseguimos en el intento hasta bajo la perspectiva de una *literatura potencial*. Esta es “...la búsqueda de formas (...), de estructuras nuevas que además puedan ser utilizadas por los escritores de la –manera - que les plazca...”<sup>5</sup>. Al hablar de *literatura potencial* es riguroso citar a Alfred Jarry y la Patafísica, que influenció tanto en la búsqueda de los significantes recónditos de

---

<sup>3</sup> Oliverio Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.31.

<sup>4</sup> Renato Poggioli: *Teoria dell’arte d’avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p.27.

<sup>5</sup> Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1993, p.13.

las cosas como, en el lenguaje, en la estructuración de conceptos y juegos lingüísticos, por ejemplo, los palíndromos, anagramas, lipogramas, etc.

Tenemos que recordar que Alfred Jarry era alumno de Henri Bergson (1859-1941) en la Universidad de la Sorbona, y esto deja su huella, en todo lo que promulga. El concepto de “intuición” de Bergson en su *evolució creadora* influenciará los seguidores de la obra de Alfred Jarry (1873-1907) a la hora de crear la Patafísica, ciencia inútil (parafraseo a los patafísicos en definirse así), que intenta abrir el entendimiento a los hombres, dando soluciones imaginarias y que más adelante veremos en qué medida está presente en los cuentos de Julio Cortázar.

La obra de Italo Calvino también podría ser estudiada bajo esta lente, el mismo sostiene que prefiere “lo scrivere breve”, por qué concentra en lo creado potenciales infinitos, en obras como *Il castello dei destini incrociati* (1973) y *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), también por este motivo su predilección por J.L.Borges;

“Ció che piú m’interessa sottolineare é come Borges realizzi le sue aperture verso l’infinito senza la minima congestione, (...); il raccontare sinteticamente e di scorcio porti aun linguaggio tutto precisione e concretezza, la cui inventiva si manifesta nella varietà dei ritmi, delle movenze sintattiche, degli aggettivi sempre inaspettati e sorprendenti”<sup>6</sup>

Italo Calvino es un profundo conocedor de la obra de los Oulipos, es amigo de Raymond Queneau (1903-1976) y lo traduce al italiano. No queriendo salir de este ambiente oulipiano de (Ouvroir de Littérature Potentielle), podemos añadir que, hay un concepto que los apasiona y es el de “mises en abime”, que según Dällenbach (1942) nace con el escritor André Gide (1869- 1951) y que, gracias al cual se pueden distinguir tres tipos elementales de estructuras narrativas; la del enunciado como cita del contenido, la estructura que hace evidente la relación entre narrador y narratario y la estructura del código que refleja tanto la forma como el cómo. Claramente es un término francés que se traduce como “colocación en el abismo o infinito”. Es un recurso literario y narrativo que se utiliza para crear una estructura en capas dentro de una obra literaria. En resumen, se incluye una narrativa dentro de otra narrativa, lo que da lugar a un efecto de espejo o de reflejo infinito. Esta técnica literaria se utiliza para explorar la reflexión, la autorreferencia y la metanarrativa en la literatura.

---

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane...op. cit.*, p.58



Usando este recurso, la narrativa principal de una obra contiene una historia secundaria que se relaciona de alguna manera con la trama de la historia principal. Esta historia secundaria a menudo refleja o amplía los temas o los elementos de la historia principal, construyendo una estructura en capas, donde cada nivel de narración puede influir en la interpretación de los demás.

En resumidas cuentas, este procedimiento implica una interrupción de la diégesis es, por definición atemporal, es decir, es un recurso literario que sirve para enfocarte en la línea narrativa dentro de otra narrativa, como explica también Calvino en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* y, en este sentido puede ser:

1) prospectiva, es decir que anticipa eventos de la historia general; 2) retrospectiva, que refleja lo que ha ya pasado; 3) retro-prospectiva, que se encuentra a mitad de la historia, puede asumir un aspecto anterior, dando al lector la posibilidad de presumir los eventos a partir de su resumen.

*“Per questo Marana propone al Sultana uno stratagemma ispirato alla tradizione letteraria dell’Oriente: interromperá la traduzione nel punto piú appassionante e attaccherà a tradurre un’altro romanzo, inserendolo nel primo con qualche rudimentale espediente, per esempio un personaggio del primo romanzo che apre un libro e si mette a leggere... Anche il secondo romanzo s’interromperá e lascerà posto a un terzo, che non andrà avanti molto senza aprirsi a un quarto, e cosí via...”<sup>7</sup>.*

Una vez establecidos los tres tipos elementales de estructura Dällenbach distinguir los tres tipos de duplicación es simple: la similitud; la reduplicación al infinito, y la reduplicación paradójal. Hay pues, una

“ duplicazione semplice (Amleto), (due): la duplicazione paradossale (Don Chisciotte, Ramayana e Le mille e una notte), (tre): la duplicazione illimitata (la “carta dell’Inghilterra”) (...) riprendiamo gli esempi che abbiamo prodotto quando si trattava di verificare che lo specchio rappresentava spesso la “mise en abyme” in maniera vicaria....anche se tendono a mutare la propria natura e a captare, ogni volta, realtà diverse, questi specchi sono costretti, cosí sembra, a regolare la loro riflessione sull’uno e/o l’altro tipo della nostra tripartizione...”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, p.145.

<sup>8</sup> Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare, saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994, pp.159 -160.

Estos elementos pueden construirse a partir de los tipos elementales, además Dällenbach sostiene que, si la reflexión sobrepasa los orígenes del texto, el objeto de la reflexión no puede ser ficcionalidad, es decir, remplazado en la historia que lo simboliza, estableciéndose así una circularidad que une reflejo y objeto.

Julio Cortázar se sirve de muchos instrumentos y estrategias, entre los cuales la “mise en abyme”, para formular sus ideas poéticas, filosóficas y más tarde políticas. Por ejemplo, utiliza sus personajes como portavoces como en el caso de Johnny y Bruno en *El perseguidor* cuando hablan Johnny y Bruno sobre el arte, el jazz, entre otras cosas para manifestar las ideas del autor sobre la sociedad y la opresión política. Por ejemplo, en su cuento *Las armas secretas* (1959), Cortázar, emplea este recurso literario de una manera que sugiere una crítica a la opresión política en Argentina durante su época. En el cuento está Emir, un personaje que escribe una serie de cartas a un amigo en París, confesándole sus experiencias y sentimientos mientras vive bajo un régimen opresivo en su país. En sus cartas encontramos otra historia de un hombre llamado Wong, quien perseguido por las autoridades de una ciudad ficticia llamada San Marcos, representando así la lucha a la opresión y la resistencia a un sistema injusto.

En *Rayuela* (1963), Julio Cortázar, emplea la “mise en abyme”, para dar opciones narrativas al lector. El libro tiene una estructura no lineal y ofrece múltiples rutas de lectura. Un ejemplo es el capítulo 73, donde el narrador Horacio Oliveira está escribiendo su propia novela, que es una versión diferente de la historia que se desarrolla en la novela principal. Esto crea una narrativa dentro de la narrativa y desafía al lector a tomar decisiones sobre el orden de lectura.

Otro ejemplo podría ser en *Las babas del Diablo* (1959), aquí Cortázar utiliza esta técnica cuando el narrador tiene que observar y fotografiar a un niño que se encuentra en la calle. Luego, el narrador revela las fotografías a otros personajes, lo que genera una reflexión sobre la naturaleza de la observación y la representación de la realidad en la fotografía. Esta narración dentro de la narrativa cuestiona la percepción y la objetividad.

Mientras que en Italo Calvino encontramos la “mise en abyme”, en novelas como *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), aquí incluye una historia dentro la otra; el libro comienza con una historia principal en la que el lector es protagonista y está involucrado en la búsqueda de una historia que se interrumpe continuamente. A lo largo de la novela, el lector encuentra fragmentos de diferentes novelas dentro de la

historia principal, creando una estructura en capas que refleja la búsqueda constante de una historia completa.

En *Il castello dei destini incrociati* (1973), Italo Calvino emplea cartas del tarot como base para múltiples narrativas. Cada carta del tarot desencadena una historia diferente que se relaciona de alguna manera con las otras. Esta estructura en capas yuxtapone diferentes historias que se entrecruzan y se reflejan entre sí, creando una "mise en abyme" que permite al lector explorar múltiples realidades y posibilidades.

Estos pocos ejemplos ilustran cómo tanto Cortázar como Calvino incorporan la "mise en abyme" en sus obras para crear una estructura narrativa en capas, donde las narrativas secundarias a menudo reflejan, comentan o amplían los temas de la narrativa principal, desafiando al lector a una exploración más profunda y reflexiva de la obra. Además de este recurso usan otros conceptos subordinados a la narración ficcional como intertextualidad, alusión, interdiscorsividad y muchos más, que si sirven como estrategias para llevar a cabo la intención en el momento creativo pero son a su vez convicciones que promulgan a la hora de hablar sobre sus obras, recordemos que ambos poseen como referente común un grande autor J.L.Borges, el cual es maestro en usar deliberadamente estas estrategias para potencializar la estructura ficcional de los relatos, y así vemos que en el primer cuento de *Ficciones* (1944); *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* escribe:

“En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”<sup>9</sup>.

En *Bestiario* encontramos muchas estrategias narrativas, que son como diría Cortázar propias del oficio del escritor y, que en el cuento, no por ser una forma de narración breve, son de menor importancia, más bien él mismo sostiene que no hay nada que pueda darse por descontado en esta forma breve de contar los hechos que, es el mismo rigor de la estructura que lleva al autor a concentrar todo y a dar la justa intención a las palabras, creando tensión, ritmo y precisión, necesarios para capturar al lector y raptarlo para que pueda a su vez superar los límites del convencionalismo y recrear la obra en su imaginación, el papel del lector como vemos ya no es el de simple consumidor de historias, sino activo participante de la creación literaria que,

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1994, p.28.

tiene de frente a sí mismo un mundo por hacer no ya hecho, y que en el ejercicio de la lectura que lleva refleja el acto mismo de la creación del escritor, equiparando estos dos procesos:

“Quizá el rasgo diferencial más penetrante sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podrá enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que le rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas de resignación”<sup>10</sup>.

La exactitud que también pregona Horacio Quiroga en su *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) es la misma que también pretende sea Cortázar que Calvino, al hablar de la literatura para el próximo milenio: “una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell’ordine mentale e della esattezza, l’intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia...”<sup>11</sup>. Es en el último punto del decálogo de Quiroga: “No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento”, que Cortázar también se identifica, admitiendo que desde sus primeras obras su intento ha sido el de crear un ambiente esférico que encierre todo y en donde se desarrolle la historia, por eso su predilección en ambientarlas en espacios cerrados, como casas, milongas, hacienda.

*Bestiario* es el último cuento que da nombre a esta colección de narraciones cortas y, nos remanda a otras obras de otros autores con el mismo título, por ejemplo *El Bestiario* de Guillaume Apollinaire, para nosotros semejanza no casual, a estos dos los acomuna la concepción lúdica de la escritura, muy oulipiana, recordemos los poemas de *Caligramas* donde Apollinaire rompe la estructura lógica de la sintaxis poética, como a su vez hace Oliverio Girondo en *Espantapájaros* y el mismo Cortázar en *Rayuela*. También el título llama la atención por estar dedicado a animales (bestias)

---

<sup>10</sup> Julio Cortázar, “del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo Round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 109.

<sup>11</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane... op. cit.*, p. 129.

y, ya nos anticipa la animalización que se producirá al interno de los cuentos. Cortázar comparte con Borges, aunque sea desde puntos de vista diferentes, la idea de la bestialidad oculta y latente en los hombres de manera inherente. *Bestiario*, posee los parámetros de las narraciones de ficción especificados por Calvino y Dällenbach vistos anteriormente y, a la luz de lo que se ha referido puede incluirse dentro del género fantástico, según lo que dice T. Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), ya que lo fantástico es “un género narrativo que se mueve entre la representación de la realidad extraña y la de lo maravilloso. Lo fantástico se articula sobre una duda planteada y mantenida por el narrador y comunicada al narratario – y al lector - acerca de la realidad o irrealidad de lo narrado”<sup>12</sup>.

Asumiendo todo lo que hemos querido anteponer a nuestro estudio específico, pasamos a adentrarnos en las narraciones breves que componen *Bestiario* para fundamentar nuestra tesis, es decir, identificar algunos aspectos estructurales de los cuentos cortazarianos con las propuestas de Calvino. Veamos, *La Casa Tomada*, especialmente en lo que respecta a la visibilidad y la descripción narrativa. En este relato Cortázar a través de un uso casi abstracto del lenguaje y un tono objetivo en las descripciones, se asegura que el lector participe a las vivencias de los personajes, eliminando los estados de ánimo en todo el relato, solo que al final la inesperada reacción de los intrusos llevará al narrador a manifestar su asombro delante de los hechos improvisos. Un esquema útil a la hora de interpretar los hechos en este cuento podría ser:

**1. OBJETIVIDAD (DESCRIPCIÓN DETALLADA DE LOS HECHOS):** descripción y distribución de la casa, actividades que los personajes desarrollan dentro de ella.

**2. INTRUSIÓN DEL ELEMENTO AJENO/IRREAL AL RELATO (Y AL LECTOR):** aparición de las presencias ajenas en la casa., notar la pluralidad de estas presencias y que cuentan con las mismas limitaciones humanas.

**3. RESTABLECIMIENTO DEL ORDEN (CONDICIONADO POR LA INTRUSIÓN):** los hermanos se adaptan y se acomodan a las nuevas circunstancias dictadas por la intrusión.

**4. ASALTO FINAL DEL ORDEN ESTABLECIDO:** las presencias se multiplican y los protagonistas deben dejar la casa de manera improvisa.

---

<sup>12</sup> Angelo Marchese, Joaquin Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1989, p.162.

**5. DESENLACE:** salen de la casa, del orden establecido y al marcar este nuevo tiempo que se abre delante de ellos, será el reloj con el que el hermano-narrador lleva consigo.

**6. (IDA HACIA LO IGNOTO):** al salir de la casa y tirar las llaves a la alcantarilla se tendrán que enfrentar a un orden, un mundo nuevo y desconocido:

“...cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”<sup>13</sup>.

En base al esquema anterior que, nos muestra el desenvolverse de la trama y, queriendo establecer un paralelismo con las propuestas de Calvino, este cuento lo podemos observar bajo la teorización de la cuarta lección, *la visibilidad* y la importancia de la capacidad de crear imágenes en la mente del lector:

“Se ho incluso la Visibilitá nel mio elenco di valori da salvare é per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltá umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall’allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini”<sup>14</sup>.

Calvino ha estado siempre preocupado por el hecho de que vivimos en una sociedad llamada de “imágenes”, en el hecho de que en un mundo donde los seres humanos están bombardeados por los *mas media*, no tendrán ni las ganas ni la capacidad de crear imágenes. Esta misma preocupación persigue a Cortázar, o mejor, la imposibilidad de evocar imágenes en la mente del lector, de ahí su minuciosa descripción de los hechos y de los hábitos de los protagonistas. La intriga y el misterio en torno a los intrusos y su significado contribuyen a la intensidad de la narración y a la participación activa del lector en la creación de imágenes y significados.

“Cómo no acordarme de la distribución casa.El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña”<sup>15</sup>.

En *La lettura* (1969) Calvino, sostiene que la descripción tiene que ser vista como una experiencia que ofrece el conocimiento que, nos acerca a lo descrito pero a su vez nos lleva a un afán de precisión, que en el momento de la creación sirve como motor

---

<sup>13</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos 1*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004, p.147.

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane...*, *op.cit.*, p.103.

<sup>15</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos...op. cit.*, p.143.

para generar ideas, imágenes, en este cuento Cortázar cuenta con encender ese mismo motor en la mente del lector, dejando bajo un alón de misterio la identidad de los intrusos que toman la casa, dejando sin explicación el por qué hacen esto, el por qué los protagonistas los temen y permiten que se apoderen de la casa, del por qué es mejor que nadie entre nunca más en esa cada tomada.

Hay otro cuento en el que podemos establecer este paralelismo con la cuarta lección de Calvino, *Ómnibus*, dónde destaca la idea de que lo aparentemente cotidiano y mundano, como el simple hecho de tomar un ómnibus, puede llevar a descubrimientos y realidades paralelas, en efecto, los protagonistas Clara y el muchacho se ven envueltos por una extraña realidad, todos los pasajeros que están en el ómnibus 168 llevan flores al cementerio:

“-Llevan flores a la Chacarita-dijo Clara-. Los sábados va mucha gente a los cementerios.

-Sí, pero....

-Un poco raro era, sí...”<sup>16</sup>.

Al final, cuando los pasajeros que llevan flores se bajan del ómnibus en Chacarita (el cementerio), y al bajar ellos también, deciden comprar las flores, de esta manera terminan pasando al otro lado de la realidad. Aquí la visibilidad entendida como recurso descriptivo es para Cortázar el medio con el que nos hace reflexionar sobre la paradoja de la vida, sobre las realidades paralelas que existen en todo lo que hacemos. Parte de algunos hechos recurrentes en la cotidianidad como tomar un ómnibus y, busca demostrar que detrás de ellos pueden tener lugar significados recónditos y fantásticos, como sostiene Roman Ingarden, *lo ficticio no existe por su propia condición si no más bien es porque es parte de una entidad real*.

En el cuento *Carta a una señorita en París*, se puede verificar el mismo esquema para establecer la sucesión de los hechos:

**1. OBJETIVIDAD (DESCRIPCIÓN DETALLADA DE LOS HECHOS):** el narrador presenta el orden del apartamento.

**2. INTRUSIÓN DEL ELEMENTO EXTRAÑO O AJENO AL RELATO (Y AL LECTOR):** nace el primer conejito, lo describe y se especifica la reacción del personaje delante de este evento en casa de la amiga Andreé.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p.175

### **3. RESTABLECIMIENTO DEL ORDEN (CONDICIONADO POR LA INTRUSIÓN):**

el protagonista se organiza la vida en función de los nacimientos de los conejitos para evitar los desastres que estos pueden producir a la casa. “Las costumbres, Andreé, son 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”<sup>17</sup>.

**4. ASALTO FINAL DEL ORDEN ESTABLECIDO:** anuncia el nacimiento de otros nueve conejitos, que alteran sus costumbres lo obligan a reparar continuamente los daños que estos hacen en la casa.

**5. DESENLACE:** la decisión de terminar con esa situación y escribir una carta a su amiga para explicar los motivos.

**6. (IDA HACIA LO IGNOTO):** el suicidio que se deja entender lo lleva a lo desconocido.

Este esquema es similar al del cuento anterior, en este se produce una intrusión de elementos extraños (el nacimiento de conejitos) y esto condiciona el orden. Sin embargo, a medida que los nacimientos se intensifican y cambia el orden de las cosas, el protagonista decide poner fin a esta realidad alterada y toma una decisión drástica que lo lleva a lo desconocido.

Tengamos presente que para Cortázar el desdoblamiento y la explotación de múltiples realidades dentro de un mismo individuo es un factor recurrente y enriquecedor, a través de este se consigue conocer algo que siempre se nos escapa en nuestra esencia y que es pura esencia en la otra, en el doble, que se manifiesta. Oliverio Gironde en *Espantapájaros* nos muestra esa multitud que cada uno lleva dentro:

“Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente. El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenúen, discutiendo lo que han de hacer con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup>*Ibíd.*, p.152.

<sup>18</sup> Oliverio Gironde, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada, 1997, p 32.



En *Carta a una señorita en París*, los conejitos se duplican, sacando al protagonista del esquema que se ha construido para vivir, es **la multiplicidad** que nos propone Italo Calvino en su quinta lección, la que ajusta como aplicación para este cuento. Nos permite

“...d’uscire dalla prospettiva limitata d’un io individuale, non solo per entrare in altri io simili, al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia,”<sup>19</sup>.

La multiplicidad sirve a Cortázar para mostrar la cara oculta de las cosas, la que una mirada veloz y desinteresada no son capaces de descubrir. Por eso el protagonista del cuento se detiene a mirar el primer conejito que vomita en la palma de su mano, lo observa más bien lo estudia, es un conejito blanco, en un segundo momento vomita uno negro y luego uno gris, es probable que Cortázar con estos colores quiera simbolizar las diferentes caras de una misma realidad, que por mucho que resulte fantástica se convierte en verdadera en la vida del protagonista. Ya, por qué el hecho de vomitar conejos se introduce en la normalidad de las cosas, hasta el punto de que esa misma normalidad lo envuelve y lo lleva siempre más hacia un camino desconocido y para no enfrentarlo, visto que no se siente preparado para esto, decide salir de ella por medio del suicidio. También es importante señalar como está anunciado en el título del cuento, el hecho que el protagonista haya querido escribir una carta a la propietaria de la casa explicándole lo sucedido, Ya Calvino en la propuesta anterior a la multiplicidad había sostenido que los hechos por mucho que parezcan anormales al momento de escribirlos adquieren veracidad y, la intención de hacer que el protagonista escriba esta carta pues será la misma, Cortázar desea que los eventos paradójales adquieran una existencia, una veracidad que al mismo tiempo se queda suspendida ya que, es el protagonista quién escribe y al terminarla sugiere el suicidio.

Esta multiplicidad también puede ser vista cómo desdoblamiento, el uso del *doble* es un recurso permanente en la escritura de Cortázar. Véase el cuento *Lejana*, en donde la protagonista Alina Reyes cree tener una doble en Budapest; un impulso la llevará a ocupar el cuerpo de su doble, mientras esta se irá del brazo del marido. Esa mendiga es la otra posibilidad que se da Alina, es el pasaje a una interioridad no confesada. Por qué para Cortázar el desdoblamiento no es separación sino más bien participación

---

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane...op. cit.*p.135.

en el descubrimiento, intención de completamente del propio yo delante de uno desconocido.

Lamentablemente hemos dado poco espacio a los recursos estilísticos que nuestro autor emplea para llegar a determinados aciertos en su escritura, podemos sumar a los que hemos referido, a pesar de que este breve espacio no nos permite ser específicos, la escasa adjetivación para mantener una mirada fría delante de los hechos y crear a su vez un clima de tensión, capaz de sugestionar al lector y así, los varios puntos de vista según el uso de las personas gramaticales dentro de cada relato. Claramente esto crea una confusión en el lector, pero el intento de Cortázar es disolver los confines que hay entre las perspectivas, así que cada vez que el narrador utiliza el pronombre Yo, puede aludir a su rol de narrador como al de personaje. Como sugiere Dallenbach, lo reflejado puede configurarse en múltiples facetas que a veces son homologas y otras veces otras antitéticas. Como también el mismo Cortázar nos dice en, *Las babas del Diablo*:

“Nunca sabré cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros”<sup>20</sup>.

También Calvino emplea esta posibilidad de usar diferentes puntos de vista al momento de contar una historia, un ejemplo *sui generis* es cuando se dirige directamente al lector al inicio de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, y en otras ocasiones enfrenta también problemas como el de la escritura y la lectura:

“Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. (...) Solo quando mi verrà naturale d'usare il verbo scrivere all'impersonale potrò sperare che attraverso di me s'esprima qualcosa di meno limitato che l'individualità d'un singolo. (...) a pensarci bene, la lettura é un atto necessariamente individuale, molto piú dello scrivere. Ammesso che la scrittura riesca a superare la limitatezza dell'autore,

---

<sup>20</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos... op. cit.*, p.301.

essa continuerá ad avere un senso solo quando verrà letta da una persona singola e attraverserà i suoi circuiti mentali”<sup>21</sup>.

Sea Cortázar que Calvino como podemos ver no olvidan los objetivos nobles de la escritura, al emplear todo recurso que privilegie la comunicación entre autor, obra y lector, sobretodo al momento de escribir narraciones breves, Cortázar tiene bien claras algunas normas, ya hablamos de la necesidad de crear ritmo y tensión, a propósito para unos de los precursores de esta breve forma narrativa E. A. Poe era necesaria la brevedad (como para muchos entre los cuales Cortázar), para poder leerse en un única vez y, la fábula limitada a un episodio o situación, con pocos personajes para evocar un desenlace sorprendente. La grandeza de Cortázar está también en utilizar medios extra-literarios a parte de corresponder de manera perfecta a los enunciados de Poe, su propósito que es puramente expresivo sea de lo conocido que de lo que puede resultar desconocido, ilógico.

Pensemos al cuento *Cefalea*, aquí no es posible verificar el esquema que empleamos para los dos primeros cuentos para establecer la sucesión de los eventos. Todo se desarrolla en el espacio de una finca aislada, aquí la especularidad de las cosas como sostiene Borges se manifiesta con las continuas referencias a un círculo. Se nombran los cuatro elementos que componen el mundo como son la tierra, el agua, el aire y el fuego, también las cuatro figuras fundamentales que constituyen la base del universo: el centro, la cruz, el cuadrado y el círculo; el círculo estaría asociado a la divinidad y a la eternidad, en el sentido del Eterno Retorno que da vuelta sobre si mismo y nunca termina, que nos recuerda a un laberinto.

Los personajes cuidan obsesivamente de algunos animales, las mancupias y esto los lleva a varios síntomas, no solo al de la cefalea. Los personajes Leonor y Chango, al salir de la finca alteran el orden establecido por absurdo y se dirigen hacia el ignoto, provocando eventos particulares y extraños. Los ruidos que producen estos animales imaginarios se confunden con el dolor de cabeza de los protagonistas, dolor producido por ellos mismos ya que estos no son que la materialización de las angustias y obsesiones que cada uno posee dentro y difícilmente deja ver a los demás.

“El cráneo comprime el cerebro como un casco de acero-bien dicho-. Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza.(Entonces la

---

<sup>21</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore...op. cit.*, p.p.3, 205.

casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancupias ahí afuera).Cabeza y pecho comprimidos por una armadura de hierro”<sup>22</sup>.

Cortázar en este relato emplea exhaustivamente la propuesta de Calvino en su tercera lección *la exactitud*. La misma que según Calvino lleva hacia dos direcciones: una a la reducción de los temas, lo que Cortázar llamó *brevidad* y que como hemos venido estudiando es una norma para la escritura de cuentos no sólo para nuestro autor como para muchos y, la otra dirección, el esfuerzo de encontrar las palabras justa, precisa para dar mayor fidelidad a los aspectos visibles y sensibles de las situaciones que se presentan en cada relato. Veamos como Calvino define la exactitud:

- “1) un disegno dell’opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l’evocazione d’immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, *\_icastico\_*;
- 3) un linguaggio il piú preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell’immaginazione”<sup>23</sup>.

Esta claro que, *la exactitud* Cortázar la entiende y la emplea al mismo modo para describir en este cuento sea sus personajes que los estados anímicos, es la misma exactitud que utiliza, por ejemplo, Leonardo da Vinci para escribir sus códigos, siempre según Calvino, Leonardo usa la escritura como medio conocedor y le interesa más el proceso de búsqueda que el llegar al objeto de esta. Pues no hay duda que se verifica lo mismo en el proceso creativo de la escritura de Cortázar y no tan solo para este cuento, por este motivo emplea tantas citas y palabras científicas y que termine así:

“... a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, al aullar de las mancupias muriéndose de hambre”<sup>24</sup>.

El titulo del cuento siguiente *Circe*, nos recuerda la hechicera que aparece en un episodio de la *Odisea*, Circe, hija de Helios y Perséis, que se destacaba por la preparación de brebajes y venenos para transformar a los seres humanos en animales, como hizo con algunos de los compañeros de Ulises, convirtiéndolos en cerdos. Luego Ulises, bajo el consejo de Hermes, neutralizó el brebaje que le ofrecía

---

<sup>22</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos...*, op. cit, p.194.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane... op.cit.*, p.66.

<sup>24</sup> *Ibíd.*,p.194.

Circe con unas hierbas y la obligó a que restituyese la condición humana a sus compañeros.

Cortázar en este cuento trata a la protagonista como una araña que teje sus hilos de trampas para envenenar a sus novios, el cuento es una tela de araña, una trama de mentiras que, como se ve, llega hasta el narrador.

Por boca del mismo autor sabemos que, este cuento como otros de esta colección nace de algunas de sus pequeñas neurosis, como la protagonista que está afectada por problemas psicológicos. Delia Mañara, es la Circe del cuento a la cual se le han muerto dos novios en condiciones desconocidas. Es ella la que prepara bombones para sus novios y, es la que nos transporta a ese plano mitológico y mágico que nuestro autor quiere dar a su relato, propósito que persigue desde el inicio con el título del cuento, *alusión textual* del mito como diría Luiz Aurora Pimentel. Al terminar, el tercer novio, Mario se da cuenta del engaño, descubre que la masa de los bombones encierra cuerpos de cucarachas, elude el envenenamiento y devuelve la novia a su familia.

Es evidente, como en este relato los eventos se desarrollan con un ritmo cerrado y de manera acelerada. Calvino en su segunda lección nos habla de la *rapidez* y utiliza J. L. Borges como autor emblemático y, que a la hora de escribir comparten con las nuestras muchas preocupaciones, a pesar de enfrentarlas de manera distinta. Cierto es, que los dos tratan la "otredad" y, esto los lleva a colocar sus historias (vivencias, personajes y ambientes), en un plano fantástico de la representación de la realidad. Lo que aquí Calvino escribe sobre Borges podemos recordarlo para los propósitos de Cortázar a la hora de escribir *Circe*:

"Ció che piú m'interessa sottolineare é come Borges realizzi le sue aperture verso l'infinito senza la minima congestione, nel periodare piu cristallino e sobrio e arioso(...) lo vorrei mettere insieme una collezione di racconti d'una sola frase, o d'una sola riga, se possibile. Ma finora nn ho trovato nessuno che superi lo scrittore guatemalteco Augusto Monterroso: \_Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"<sup>25</sup>.

La rapidez de Calvino podemos decir que coincide con lo que Cortázar llama intensidad, la concisión en el estilo capaz de presentar la simultaneidad de pensamientos que se producen en la mente, como se verifica en este cuento, es decir:

---

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane...op.cit.*, p.58

“Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado *El barril de amontillado*, de Edgar A. Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. Los asesinos, de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado”<sup>26</sup>.

Cortázar usa la exactitud para describir a la protagonista y su situación psicológica. El uso de elementos mitológicos y la comparación de la protagonista con una araña que teje una tela de mentiras y envenena a sus novios crea una imagen visual nítida y memorable en la mente del lector. Esta exactitud en la descripción de la protagonista y su comportamiento contribuye a la atmósfera inquietante y surrealista del cuento.

El uso del mito de Circe suma al cuento un aspecto más al cuento, ya que evoca la idea de la transformación y la traición, elementos que están presentes en la historia de la protagonista. La rápida sucesión de eventos y la revelación del engaño hacia el final del cuento también cumplen con la idea de la rapidez en la narración, como se menciona en la segunda lección de Calvino sobre la rapidez en la narrativa.

*Las puertas del Cielo* es el cuento de mayor sabor porteño que hay en la colección, con mate, tangos, milongas, sonidos y voces del barrio. Elementos de una aparente *Ligereza* de la cual queda solo un recuerdo borroso y la que se contraponen a los monstruos de los que habla el narrador. Italo Calvino sostiene en su primera lección, que no es fácil para un escritor mostrar su ideal de ligereza, queriendo llegar a una (quête), emplea el ejemplo de M. Kundera en *La insoportable levedad del ser*, para demostrar las consecuencias de esta misma; la protagonista Teresa obtiene a través

---

<sup>26</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en revista de la Casa de las Américas, 1970, pp. 178-179.

de una aparente calma vivir junto a Tomás, después de haber constatado la pesadez de su elección fugaz: “Uno decide algo, ni siquiera sabe muy bien cómo, y esa decisión se mantiene luego por su propia inercia. Cada año que pasa es más difícil cambiarla”<sup>27</sup>.

Es la misma *ligereza* según Calvino, sirve como pretexto para mostrar la gravedad que conllevan los actos fútiles. En esta pequeña pieza Cortázar, emplea la ligereza inicial como pretexto para mostrar la gravedad de los actos fútiles y usa una serie de estrategias narrativas para mostrarnos ya a temprana edad, sus ideas sobre la condición de la mujer y sus actos dentro de la sociedad argentina. La protagonista del cuento Celina, está muerta y es a partir de este hecho que inicia la narración de imágenes difusas en la memoria de Marcelo, en un altercar de elementos reales e irreales. Todo en el aire trae el recuerdo de esa mujer, todo está marcado por sus vivencias

“Me dan ganas de bailarme otro tango –dijo Mauro- quejoso. Yo estaba un poco bebido al entrar en la cuarta caña. Yo pensaba en Celina, tan en su casa aquí, justamente aquí donde mauro no la había traído nunca. (...) A esta hora, metido sin vuelta en el Santa Fe, medí la grandeza de Celina, su coraje de pagarle a mauro con unos años de cocina y mate dulce en el patio. Había renunciado a su cielo de milonga, a su caliente vocación de anís y vales criollos”<sup>28</sup>.

Marcelo y Mauro asisten al velorio de Celina, se contraponen entre ellos y a su vez a la misma Celina que los pone en contacto con la vida pasada y la de la milonga, a la que había renunciado por vivir con Mauro. Y es en este medio de aparente *ligereza* es dónde recupera su verdadera esencia:

“.... A Celina le hubiera gustado quedarse. Se le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 2004, p.315

<sup>28</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos...op. cit.*, p.223.

<sup>29</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos...op. cit.*, p.223.

## Conclusión

*Bestiario* es el último cuento de la colección que lleva su nombre, en el encontramos un tigre que transita y vive libremente con los componentes de una familia y, es propio esto lo que se convierte en un hecho mágico, la normalidad con la que los personajes comparten entre ellos un hecho singular, este juego de las transposiciones de las circunstancias se verifica en este como en todos los cuentos:

“Todo tan rápido, todo porque Nino estaba ahí y rema vino a decirles que no se movieran del living hasta que Luis verificara en qué pieza estaba el tigre...”<sup>30</sup>.

La similitud que se crea entre las hormigas encerradas en un hormiguero y los personajes que viven en esta casa, también es interesante y respeta todo lo que hemos argumentado anteriormente, sobre el gusto que posee Cortázar de llevar a los humanos a la condición de animales. Como dijimos también anteriormente, el título de esta colección de narraciones breves seguramente no es casual, la definición que encontramos en el diccionario de la Real Academia de este término nos orienta hacia el objetivo que perseguía Julio Cortázar al poner este título a esta colección: “Hombre que luchaba con las fieras en los circos romanos // En la literatura medieval, colección de fábulas referentes a animales reales o quiméricos”<sup>31</sup>. La primera definición nos recuerda los personajes que luchan con las mancuspías en *Cefalea*, las cabecitas negras que agobian a Marcelo en *Las puertas del cielo*, los novios de Delia Mañana en *Circe* o los conejitos de *Carta a una señorita en París*. Por lo que se refiere a la segunda definición, claramente estos relatos se alejan de la inicial intención didáctica de las fábulas, pero corresponden a la definición perfecta de ellas en clave moderna. En Julio Cortázar cómo en Italo Calvino el elemento fantástico puede ser verificado de la misma identidad e hipótesis de una naturaleza extraña para la primera. Para los dos, regresar sobre el mundo animal es el descubrimiento del mundo humano. En *Palomar* de Italo Calvino por ejemplo, encontramos ese universo animal ya tratado por Julio Cortázar. Siguiendo el paralelismo entre los dos, añadimos que es el autor italiano por reseñar *El juego del mundo* y las *Historias de cronopios y de famas*, esta última preferida por él, por estar compuestas por breves narraciones, donde la descripción minuciosa más bien obsesiva demuestra el arte de Julio Cortázar en

---

<sup>30</sup> Julio Cortázar, *Cuentos Completos...op.cit.*, p.238

<sup>31</sup> A.A.V.V. Diccionario de la Real Academia, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.286



pensar por imágenes, descubriendo la lógica conexión y contraposición de estas, el hecho de dar a los animales características humanas y viceversa.

En definitiva, podemos decir que hemos llegado al objetivo de nuestro estudio, es decir, establecer y demostrar una perfecta conexión entre las propuestas de Italo Calvino y los cuentos de Julio Cortázar, aunque si se podría realizar un estudio más detallado con un espacio mayor a disposición. Por demás, el elemento innovativo de este estudio consiste en la intención de haber querido establecer dicha relación con la confrontación directa de los cuentos cortazarianos estudiados en vez, de utilizar los ensayos de Cortázar cómo *Último Round*, por ejemplo.

De una confrontación directa con la obra a nuestro parecer se pueden alimentar, el entusiasmo para una posible lectura y, en un segundo momento el estudio de los dos autores, este artículo sería pues un "*invito alla lettura*", para utilizar un termino común en la empresa editorial italiana, para que se pueda corresponder a la satisfacción de verificar las ideas de Italo Calvino en *Bestiario* de Julio Cortázar.

## Bibliografía

### *Obras de Julio Cortázar:*

- Julio Cortázar, *Cuentos Completos 1*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
- , *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
- , *Historias de Cronopios y famas*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
- , *Rayuela*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
- , “del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo Round*, México, Siglo XXI, 1969.
- “Algunos aspectos del cuento”, en revista de la Casa de las Américas, 1970.

### *Obras específicas:*

- Frenando Ainsa, “Las dos orillas de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*; Vol.39.N.84-85,1973.
- Saúl Yurkievich, “Julio Cortázar: al unísono y al diasono”, en *Revista Iberoamericana*; Vol.39.N.84-85,1973.
- Alazraki, Jaime; *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar, Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Ed. Gredos, 1983
- Alazraki, Jaime; *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, . Barcelona, Anthropos, 1994
- Barrenechea, Ana María; *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Mastrángelo, Carlos; *Usted, yo, los cuentos de Julio Cortázar y su autor* Córdoba, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- Laslo Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda,1977.

### *Obras de Italo Calvino:*

- Italo Calvino: *Lezioni americane-sei proponte per il prossimo millenio*, Verona, Ed. Arnoldo Mondadori,2002.
- , *Le città invisibili*, Milano, Oscar, Mondadori,1993.
- , *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Meridiani, Milano, Mondadori, 1995.
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano,ArnoldoMondadori,2002.

### *Obras específicas:*

ASOR ROSA, ALBERTO (a cura di), *Calvino e la narrativa 'strutturale'*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi. 2000

, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi. 2001

ECO, UMBERTO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani. 1985.

BONURA, G., *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia. 1972.

*Diccionarios, Manuales y obras en general:*

V.V A. A.. *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

DUCROT, Oswald, - TODOROV, Tzvetzan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003.

MARCHESE A., - FORRADELLAS, J. , *Diccionario de r torica, crítica y terminología literaria*; trad. esp. Forradellas, Joaquín, Ariel, Barcelona, 1989.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Fondo de cultura económica, México, 2002.

BAJTÍN, Mijaíl M. *Est tica de la creación verbal*. Ed. Siglo Veintiuno, 1997, Madrid

, *Est tica de la creación verbal*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2002.

BRIOSCHI, F. - DI GIROLAMO, C. , *Introducción al estudio de la literatura*; trad. esp. Va llo Carlos, Ariel, Barcelona, 1988.

COLETTI, Vittorio, *Il linguaggio letterario*, Zanichelli, Bologna, 1983.

DALLENBACH Lucien, *Il racconto speculare, saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994

HAUSER, Arnold, *Sociologia dell'arte III*; trad ital. De Angelis Enrico, Einaudi, Torino, 1974.

GARRIDO, Miguel  ngel, *Teor a de los g neros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988.

GUILL N, Claudio, *L'uno e il diverso*; trad. ital. Gargano Antonio, Il Mulino, 1992.

MILANI, Raffaele, *Le categorie estetiche*, Nuovi Saggi, Parma, 1991.

POGGIOLI Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

SEGRE, Cesare, *Avviamento all' analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1988

WELLEK, Ren  - WARREN, Austin, *Teoria della letteratura*; trad. esp. Forradellas Joaquín, Ariel, Barcelona, 1989

PEREC georges, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1989

MALRAUX Andr : *La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2001.

GIRONDO Oliverio, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada, 1997.

QUENEAUX Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1993.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1994

KUNDERA Milán, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 2004.