ADENTRO DE LAS JAULAS. (IMAGINARIOS DE LA MULTIPLICIDAD EN ALGUNOS RELATOS ARGENTINOS DE LA DÉCADA DEL CINCUENTA. EL CASO DE *BESTIARIO* DE JULIO CORTÁZAR).

Por Julieta Yelin

I. IMAGINARIOS DE LA MULTIPLICIDAD

> *A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico.* [...] *En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del mundo animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso?* (Borges y Guerrero, prólogo al *Manual de zoología fantástica*)

Es habitual hallar estudios del fenómeno de la multitud que la describen como una comunidad de hombres sin rostro, hombres que en el gesto de unirse a sus pares abandonan su singularidad para devenir una parte anónima e indiferenciada de una totalidad. La multitud es así concebida como una fuerza que toma a los hombres en tanto que otra cosa, que aprehende de ellos algo que ellos mismos desconocen, los une entre sí, los homogeniza y los arrastra hacia la destrucción. Esta caracterización general, presente de algún modo en muchos de los discursos que la indagan,[1] no dista demasiado de la que Gilbert Durand (1982) –discípulo de Gastón Bachelard y estudioso del campo de lo imaginario desde una perspectiva antropológica– utiliza para describir la presencia y el efecto de los imaginarios teriomorfos en la conciencia humana. Según Durand, las impresiones de homogeneidad, movimiento caótico, expansión, invasión, destrucción, son propias del modo en que lo animal se manifiesta en la imaginación humana y a la vez rasgos que explican la aversión que en muchas ocasiones esta percepción provoca. Una de sus formas más primitivas es la del *fourmillement* (hormigueo):

> No conservemos del hormigueo más que el esquema de la agitación, del pululamiento. [...] Es este movimiento anárquico el que, de entrada, revela la animalidad a la imaginación y rodea de un aura peyorativa la multiplicidad que se agita. (67)

Movimiento inmotivado e incontrolable, agitación vital de una multiplicidad informe, la pululación se presenta como impresión primera de lo animado

[1] Uno de los más importantes desarrollos se encuentra en Canetti, Elías, *Masa y poder* (1987).

sin ánima, de una existencia regida por leyes completamente extrañas a la racionalidad. Para Durand "el esquema de animación acelerada que es la agitación hormigueante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio (…)" (68). Así, la función de los símbolos teriomorfos aparece ligada a una repugnancia primitiva frente a la agitación que expresa una angustia ante el paso irrevocable del tiempo. Los imaginarios teriomorfos constituirían uno de los rostros del tiempo para la imaginación humana, y es por ello que su presencia en una enorme cantidad de testimonios artísticos puede ser asociada a experiencias de angustia o terror. Desde esta perspectiva es que Durand sostiene que es bastante común encontrar lazos estrechos entre construcciones iconográficas o literarias del mal y la utilización, ampliación o reinvención del repertorio de los bestiarios.[2] La relación con el mal es también constitutiva de los imaginarios de la multitud, pero en este caso cabría conjeturar que lo que se cifra allí no es el testimonio del paso del tiempo sino la revelación de un umbral de la individualidad. Estos imaginarios atraviesan también los discursos literarios pero tienen una mayor visibilidad en los discursos de las ciencias sociales, como la historia, la sociología, o la criminología.

Nos interesa estudiar aquí los puntos de convergencia de los imaginarios de la multitud y de lo animal. Enfrentada a la agitación de una multitud o al movimiento caótico del animal, la identidad humana es expuesta a una interrogación que podría formularse de este modo: ¿qué hay en mí de plural, de irreductible a *uno* que se me aparece como propio? La fascinación o el horror que producen ambos imaginarios evidencia que se trata del encuentro con un territorio que no constituye "lo otro" del hombre, una pura exterioridad, sino más bien un límite, una línea fronteriza que pone continuamente en suspenso los presupuestos de la individualidad: la unidad y la singularidad (soy uno y soy único). La literatura, tierra fértil para el cultivo y la transformación de los imaginarios, es un espacio privilegiado para que esta interpelación –que no tiene forma definida ni parece estar a la espera de una respuesta– acontezca.

II. Vaivenes de la "ola invasora".[3] Del retrato naturalista a la transfiguración fantástica

Hacia finales del siglo diecinueve y principios del veinte Buenos Aires comienza a convertirse en una gran ciudad y su vertiginoso crecimiento da lugar a la aparición de nuevas prácticas y nuevos imaginarios –modos

[2] Durand nombra como ejemplos las imaginaciones iconográficas del infierno y el tratamiento del tema del Mal en la literatura de Víctor Hugo. Podríamos agregar aquí, como texto emblemático, *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont.

[3] Expresión utilizada por Lucio V. López para referirse a la población de origen inmigratorio en un discurso pronunciado en la colación de grados de la Facultad de Derecho el 24 de mayo de 1890: "La ola invasora [...] que pulula en las riberas de nuestras ciudades, llevando todavía sus trajes nacionales". Citado por Ricardo Figueira en el prólogo a *La gran aldea*, Bs. As, C.E.A.L., 1980.

inéditos de representarse la realidad cambiante– en la vida de sus habitantes. Los imaginarios de la multitud y de la inmigración son dos de ellos, y su surgimiento simultáneo vuelve aún más visible la percepción de lo múltiple bajo la forma de lo extraño, lo invasor, lo enfermo, lo contaminante. Ambos impregnan rápidamente gran parte de los discursos sociales y se constituyen en objeto de estudio de nuevos campos de saber como la psiquiatría o el higienismo. Podría decirse que la multitud y las ciencias destinadas a indagarla nacen en nuestro país relativamente al mismo tiempo. El discurso literario atestiguó esta coincidencia desde un inicio: el movimiento que más tarde la crítica denominó "naturalismo argentino" dibujó con precisión el fenómeno de la inmigración coloreado de una amplia gama de enfermedades y degradaciones morales sobre las que las recientes ciencias humanas estaban enfocando sus estudios y para las cuales comenzaban a diseñar mecanismos de control.

Es necesario dar un salto hasta mediados del siglo XX para visualizar un fenómeno de masas que, del mismo modo que la inmigración en relación con el naturalismo, atraviese el discurso literario y lo pueble de imágenes de animalidad y multiplicidad. Estos imaginarios, más patentes en la producción de los escritores de finales del XIX –sostenida y justificada en la creencia en la posibilidad de una "literatura científica", tal como lo proclamaba Emile Zolá en *La novela experimental*–, toman en los años cincuenta la impronta de las nuevas poéticas asociadas al relato breve y a la imaginación fantástica. Tal es el caso de los cuentos de *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, sobre los cuales nos centraremos más adelante, como así también de las fábulas de *Mundo animal* (1953) de Antonio Di Benedetto, del curioso *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y de algunos relatos de *La furia* (1959) de Silvina Ocampo, en los que pequeños animales domésticos llevan al límite –de la locura, la alineación, la obsesión– la vida de sus amos. Nos interesa aquí vincular este pequeño y provisorio corpus de relatos poblados de imaginarios de animales o de figuraciones de lo animal[4] (caracterizados por la inclusión de personajes y/o narradores animales en las tramas narrativas y por el retorno a formas genéricas de la tradición literaria occidental asociadas al tópico de los animales, como la fábula y el bestiario) con la emergencia de nuevos imaginarios de la multitud a partir de la irrupción de los regímenes totalitarios[5] en la primera mitad del siglo veinte, tanto en el continente europeo como en América Latina.

No se vislumbra en los personajes de los relatos de los años cincuenta la brutal amenaza que acechaba tras las cejas prominentes de los personajes inmigrantes en las novelas de Antonio Argerich, Julián Martel o Eugenio Cambaceres; algo de ella, sin embargo, parece cifrarse en las

[4] Si bien no se ha hecho hasta el momento un relevamiento exhaustivo, este corpus podría ampliarse a la literatura latinoamericana, con relatos que integran los libros *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola, *Laços de familia* (1960) de Clarice Lispector, *Primeiras estórias* (1962) de Joao Guimaraes Rosa y *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso.

[5] Tomamos el concepto de "totalitarismo" de Hannah Arendt, quien lo formuló por primera vez en *Los orígenes del totalitarismo* (Arendt 1974).

transfiguraciones, multiplicaciones o enajenaciones que éstos padecen y en la intensificación de la tensión hombre-animal que estas experiencias producen. Los narradores-personajes de estos cuentos no esconden —como escondían su origen los inmigrantes de las novelas naturalistas– un horroroso secreto, una identidad monstruosa y callada, sino que están sujetos a lo que Deleuze y Guattari (1989) llaman un "devenir animal", un tránsito sin punto de partida ni llegada, un espacio abierto, un *entre* que suspende toda distinción entre humano y animal, entre uno y múltiple.

> En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad. [...] Ahí es donde el hombre tiene algo que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad. (pp. 245-246)

La exposición de este lugar de indefinición y de pasaje podría ser pensada como la forma literaria que adopta el imaginario de la multitud en algunas escrituras de la década del cincuenta. Pero ¿de qué modo se construyen textualmente estos pasajes, con qué recursos, bajo qué condiciones? Hemos señalado que el naturalismo se valió de una aproximación entre la ficción y algunos tópicos procedentes de los discursos de las ciencias biológicas y humanas, que proveían al modo de representación realista de una base de sustentación científica. Los relatos a los que aludimos en el presente trabajo, en cambio, encuentran su vía de legitimación (que no es ya una legitimación social o política como en los escritores del ochenta, sino fundamentalmente literaria, como lo puede hacer presuponer la por entonces ya clara conformación de un campo específico) en el recurso al género fantástico, el cual les brindaba la posibilidad de escribir éticamente lo que acontecía sin renunciar a una búsqueda estética.

III. LA INDIGNACIÓN TRANSFIGURADA

Analizando el fenómeno de la emergencia del género fantástico en la literatura rioplatense de la década del cuarenta, Carlos Dámaso Martínez (2004) otorga una enorme importancia a la coyuntura histórica mundial; la literatura fantástica, sostiene, podría ser pensada como expresión de

> una fascinación por lo incierto, por la ambigüedad de lo sobrenatural y lo imaginario, que se vincula con la preocupación acerca de qué es lo real en ese presente tan complejo y perturbado por la existencia de la Segunda Guerra Mundial, por el despliegue del nazismo y el fascismo, tanto en Europa como en la Argentina. (171)

Es interesante observar que aunque las primeras aproximaciones al género fantástico en Argentina datan de finales del siglo XIX (Eduardo L. Holmberg) y producen algunos textos brillantes a lo largo de las décadas del diez y del veinte (Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga), notablemente la adhesión de un mayor número de escritores, la experimentación con

nuevos temas y la búsqueda de tramas cada vez más abstractas y rigurosas recién comienzan a tener lugar hacia finales de la década del treinta y principios de la del cuarenta. De 1940 es la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, que marcó un punto de inflexión en cuanto a la introducción de esta poética no sólo en nuestro país sino también en gran parte de la literatura latinoamericana.[6]

Tal como conjetura Dámaso Martínez, la creciente adhesión al género fantástico podría ser considerada como una "respuesta" literaria al acontecer de una "realidad" que se presentaba como irrepresentable. Puesto que, si bien la Primera Guerra Mundial había inaugurado ya un sistema de muerte masiva, anónima y automatizada que cambiaba radicalmente las formas del enfrentamiento y la violencia humana (Traverso 2003: 91-99), el advenimiento de la Segunda Guerra excedió todo lo conocido e imaginable hasta entonces. A partir de 1945, cuando comenzaron a difundirse en todo el mundo los horrores de los campos nazis y las inconcebibles dimensiones del holocausto, un nuevo elemento entró en escena: a las minadas posibilidades de conocimiento y representación de lo real se sumó la incertidumbre acerca de lo específicamente humano. En adelante, y en consonancia con la acentuación de la crisis de la ideología humanista originada en el período de entreguerras, la imaginación fantástica no sólo cuestionó el estatuto de lo real sino que además problematizó la entidad propia de lo humano, desdibujando los límites que distinguían la racionalidad del comportamiento animal.

En nuestro país esta coyuntura mundial se superpuso al advenimiento del movimiento peronista, adoptando sus rasgos particulares.[7] Es inevitable pensar en las metáforas que se utilizaron para nombrar a ambos sectores de la sociedad: "aluvión zoológico" fue una de las expresiones que la burguesía utilizó para nombrar el ingreso de las clases trabajadoras a la escena política argentina el 17 de octubre de 1945, y "gorilas" fue el término con que se designó -y aún hoy se sigue designando- a los antiperonistas. Esta animalización de los imaginarios de la sociedad[8] aparece sujeta a

---

[6] Ver Augusto Monterroso: "La literatura fantástica en México" (Monterroso 1991: 80).

[7] Sobre la interpretación del peronismo como movimiento totalitario ver: Emilio de Ipola, *Peronismo y populismo: una nueva propuesta de interpretación*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques i Socials, 1991.

[8] Estos modos de figuración no pueden desvincularse de las impresiones generadas por las narraciones (ficcionales o ensayísticas) del holocausto, en donde victimarios y víctimas también fueron asociados a imágenes de animalidad: los primeros, detentadores de una irracionalidad y ferocidad inéditas; los segundos, eliminados en masa como una plaga o llevados al límite de la supervivencia meramente fisiológica. En *Lo que queda de Auschwitz* (Agamben 2002b), ensayo dedicado al rol del testigo en los campos de concentración, Giorgio Agamben analiza con detenimiento la construcción que éstos hacen en su discurso de la figura del "musulmán" y de qué modo se da cuenta en ella de una experiencia del límite: el musulmán es el testimonio más patente de los campos en tanto sólo en él, en función de su muerte psíquica y su supervivencia fisiológica, es visible la aniquilación

múltiples transfiguraciones en los relatos. Algunas veces con una fuerte impronta moral, otras con una gran dosis de imaginación fantástica que disuelve y hasta pervierte la presumible orientación ideológica. Mezclando alegoría política con elementos del género fantástico, cada escritor metabolizó el *shock* producido por la espectacular aparición del fenómeno de los totalitarismos. Dice Antonio Di Benedetto en un reportaje, refiriéndose al proceso de creación de su primer libro:

> *Mundo animal* es un conjunto de cuentos, cada cuento, una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes o lo articulaba en una trama. ¿Por qué la transfiguración? No sé, tal vez para que el cuento fuera algo superior al episodio o a la persona que motivó la furia; tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo; pudo haber estado condicionado a la época: pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado.[9] (Lorenz 1972: 131)

El testimonio legitima la lectura ya clásica del período realizada por Andrés Avellaneda (1983), quien, al igual que muchos críticos que desde finales de los años cincuenta participaron de un proceso general de reevaluación ideológica de la literatura argentina, interpretó la suscripción al género fantástico como un gesto más bien consciente y estrechamente ligado a la coyuntura nacional.[10] Según Avellaneda se trataría de "un tipo de respuesta ideológica elaborada por un grupo de intelectuales comprometidos políticamente a través de sus respectivos discursos literarios" (106). Sin embargo, pareciera que es también posible sostener –basándose asimismo en los testimonios de algunos escritores- la posición contraria: que el recurso al fantástico operó como un modo de evasión y escape de las circunstancias políticas, como refugio de la identidad (burguesa, culta, vanguardista) ante el avasallamiento de lo que era percibido como la

---

absoluta de lo humano. ("Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni *una huella de pensamiento." (Primo Levi 2003: 155). Abandonado por la palabra, este sujeto fronterizo entre lo humano y lo animal es evitado por todos los demás prisioneros porque escenifica con crudeza -al igual que el mal que inventa la violencia nazi-, una línea límite de lo que se podía considerar territorio humano.*

[9] El subrayado es nuestro.

[10] En esta misma línea, aunque poniendo el énfasis en la crisis económica del treinta, lee Blas Matamoro el surgimiento del fantástico en la argentina: "Si fechamos esta literatura, podemos situarla como una respuesta del imaginario argentino a la crisis de 1929, la gran depresión y su parálisis consiguiente. La historia pierde prestigio y la realidad del realismo queda en entredicho. La práctica humana en el mundo se torna conjetural y ambigua. Dialécticamente, lo exterior también se impregna de conjetura y ambigüedad". ("Fantasmas argentinos", citado en la bibliografía general).

irrupción de una masa brutal y caótica. Cortázar, por su parte, cuenta en un reportaje que le realizó Ernesto González Bermejo:

> Entonces, dentro de la Argentina, los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando 'Perón, Perón, qué grande sos' porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. (González Bermejo 1978: 119)

Ambas interpretaciones, aunque aparentemente opuestas, pueden resultar útiles para considerar el problema que motiva este trabajo: más allá del posicionamiento de los autores frente las circunstancias políticas, la presencia de los imaginarios de animales y la apelación al fantástico contienen la evasión y el compromiso como elementos constitutivos y los hacen funcionar en los textos de un modo sumamente productivo. Podríamos decir que estos relatos de los años cincuenta articulan un espacio de encuentro entre los tópicos literatura de evasión/literatura comprometida que puede leerse como reacción ante una realidad imposible de ignorar y la vez imposible de narrar. En el recuerdo de Cortázar que hemos citado esta ambigüedad es ostensible: aparece efectivamente la incapacidad de entender junto con la de desentenderse de lo que ocurría afuera; los gritos que entraban violentamente por la ventana no podían no escucharse, del mismo modo que no puede no leerse la inquietante presencia de la multitud en el fantástico multiplicarse en conejitos depredadores del narrador de "Carta a una señorita en París", en la invasión de las mancuspias y la enfermedad en "Cefalea", en la amenazante e invisible presencia del tigre en "Bestiario", en el devenir mendiga de Alina Reyes en "Lejana", en los bombones-alimañas de "Circe" o en la ya tan interpretada ocupación de "Casa tomada".

El trabajo sobre la figuración animal que enfrenta naturaleza a cultura, multiplicidad a singularidad, irracionalidad a racionalidad, construcción a destrucción, y que en principio pareciera no presentar ninguna ambigüedad, es sometido en los relatos a un desvío, a una interferencia que complejiza la interpretación meramente alegórica. Como si la dimensión animal no pudiera ser reconocida enteramente como "lo otro" del personaje que la produce o la padece sino como un "devenir otro" de quien vomita conejitos, cría mancuspias o construye un formicario para observar la "guerra sin cuartel" entre las hormigas negras y coloradas. En algunos relatos se produce un enrarecimiento de la alegoría política (que opone masa-animalidad a sujeto-humanidad) provocado, desde nuestro punto de vista, por un contrasentido inherente a toda figuración animal: el imaginario animal señala todos los anti-valores de lo humano (la barbarie, lo instintivo, lo brutal), pero, pese a ello, no define a lo humano de manera antitética; por el contrario, señala zonas de encuentro, signos de reconocimiento. Estas zonas se inscriben en los cuentos en zonas de pasaje. Así, en "Carta a una señorita en París" el narrador se multiplica en conejitos, en "Cefalea" los

personajes se enferman a medida que pierden el control sobre la mancuspias, en “Bestiario” el tigre termina comiéndose al Nene. Allí donde hombre y animal se encuentran se rompe la posibilidad de la alegoría, la confluencia de los dos universos vuelve ilegible el texto en tanto símbolo y plantea la más interesante complejidad que estos bestiarios introducen en relación con la animalidad: su relación de *intimidad* con el mundo humano.

IV. ADENTRO DE LAS JAULAS (NOTAS SOBRE LO TESTIMONIAL EN EL *BESTIARIO* DE CORTÁZAR)

> *Peut-être même les camps de concentration et d'extermination sont-ils (…) une tentative extrême et monstrueuse de décider entre l'humain et l'inhumain, qui a fini par entraîner dans sa ruine la possibilité même de la distinction.*[11]

Escribe Cortázar en “Paseo entre las jaulas”, carta-prólogo que presenta el *Bestiario* de Aloys Zötl publicado por Franco María Ricci en 1978:

> Recuerdo todavía que el negro río devorante me mostró en vivo el sentido de la asociación de esos millones de mandíbulas, de patas, de antenas, generando una máquina particularmente temible, una especie de superanimal que los paisanos acataban inconscientemente al hablar de *la* corrección, como en la región pampeana se hablaba de *la* langosta; al igual que el fascismo, Ricci, hay los animales que sólo saben atacar a partir de lo gregario [...]. (Cortázar 1978: 36)

Su propio *Bestiario*, escrito casi treinta años antes de estas reflexiones, constituía ya una *respuesta literaria* a la acentuación de la tensión hombre-animal en el contexto de la segunda posguerra. Dicha *respuesta* aparecía escenificada allí no sólo a través de la tematización de diversas formas de animalización y del tratamiento de tópicos propios de la presencia animal, como el caos, la invasión, la destrucción o la metamorfosis, sino también por medio de la selección de recursos formales, entre ellos, algunos elementos de la poética del fantástico y ciertas características propias del género testimonial. Este último había cobrado por esos años una enorme importancia a partir del impacto generado por la amplia difusión del relato de los sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio. Con una referencia a la presencia de lo testimonial en *Bestiario* quisiéramos concluir el presente trabajo.

Lo primero que evoca la narrativa testimonial en el libro de Cortázar es la primacía de la narración en primera persona asociada a la existencia en los narradores de un imperativo de narrar y dar orden a una experiencia que se presenta como irrepresentable: lo que se quiere contar es inenarrable, imposible, inimaginable y, sin embargo, exige ser contado. La pulsión del

[11] Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, p.39.

testimonio en los personajes tiene que ver con ese intento (también presente en el relato de los sobrevivientes) de darle un orden narrativo a una experiencia que escapa por completo a la comprensión. Esta urgencia se resuelve con la utilización de soportes textuales *documentales*: en el cuento "Cefalea" se recurre al modelo del informe médico ("Creemos necesario documentar estas fases para que el doctor Harbin las agregue a nuestra historia clínica..."); en "Carta a una señorita en París" y en "Bestiario" al género epistolar: los personajes intentan describir –fragmentaria, dificultosamente– a un tercero lo que les acontece; en "Lejana" lo testimonial se canaliza a través del formato del diario íntimo.

Estos testimonios giran obsesivamente sobre la experiencia del encierro, tópico central del relato del sobreviviente. Cortázar sitúa sus relatos en espacios cerrados (casas, habitaciones, un departamento, un criadero) en los que los personajes están recluidos o de los que son expulsados, pero que en todos los casos impiden un tránsito natural entre interior y exterior. En "Cefalea" hay una descripción minuciosa del "campo" donde son criadas las mancuspias (las casillas, los corrales, las jaulas, los portones, las mangas) y de las extenuantes actividades cotidianas (el baño, la esquila, la unión y separación de madres e hijos). Estas imágenes, unidas a los síntomas y malestares que padecen los personajes nos envían de modo bastante directo a las descripciones de la vida cotidiana en los campos nazis; pensamos fundamentalmente en *Si esto es un hombre* de Primo Levi, donde se detallan la arquitectura del campo, los rituales cotidianos, el trabajo, las enfermedades. En el relato de Levi, como en "Cefalea", se narra la ordenación racional del conjunto de normas y prohibiciones que organizan la vida diaria y someten a su dominio el "devenir animal" de cada uno de los sujetos. Regida por una razón normativa la barbarie funciona bajo el aspecto simulado de la civilización: el trabajo, la higiene, el orden, tales son las categorías que describen ese universo cerrado. Todo funciona a la perfección sobre un fondo de sinrazón, tanto en el testimonio de Levi como en los cuentos de Cortázar; la cefalea en los personajes que custodian las mancuspias es el síntoma que lo recuerda a lo largo de toda la narración.

No podemos saber si Cortázar tuvo noticia del testimonio de Levi antes de escribir *Bestiario*, puesto que la primera edición de *Si esto es un hombre* fue de 2.500 ejemplares y contó con una escasísima repercusión hasta 1958, cuando fue publicado por la editorial italiana Einaudi y comenzó a ser leído y traducido a otras lenguas. Pese a ello, y aún suponiendo que Cortázar no haya leído el libro de Levi antes de concebir el suyo, quizás sea revelador volver a pensar estos textos –así como también otras producciones contemporáneas donde también proliferan bestias y monstruos, y en las cuales es posible leer a partir del recurso a la poética del fantástico un intento siempre frustrado de narrar lo inenarrable-, a la luz de la enorme importancia que cobró el increíble, inverosímil testimonio de los sobrevivientes luego de la Segunda Guerra.

Julieta Yelin *(Rosario, Argentina, 1976)*

Es Licenciada en Letras y actualmente está realizando un Doctorado sobre imaginarios de animales en la Literatura Latinoamericana en el período de la segunda posguerra. Integra el Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y es colaboradora permanente de la revista literaria Nueve perros*.*

V. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

AGAMBEN, Giorgio (2002a), *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Bibliothèque Rivages.
----------(2002b), *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Ed. Pre-textos.
ANGENOT, Marc (1998), "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social", publicación interna de la cátedra Análisis y crítica II. Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
ANGENOT, Marc y ROBIN, Régine (1998), "Pensar el discurso social: Problemáticas nuevas e incertidumbres actuales. Un diálogo entre A y B", publicación interna de la cátedra de Análisis y crítica II. Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, universidad nacional de Rosario.
ARENDT, Hannah (1974), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1974.
AVELLANEDA, Andrés (1983), "Cortázar. Los años de *Bestiario*", en *El habla de la ideología*, Bs. As., Sudamericana.
BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1998), *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica.
BRETILLÓN, Catherine (1996), "La animalidad como materia de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar", Revista *Actual* febrero-mayo, Mérida.
CANETTI, Elías (1987), *Masa y poder*, Madrid, Ed. Alianza/Muchnik.
CORTÁZAR, Julio (1951), *Bestiario*, Bs. As., Ed. Sudamericana.
---------- (1978a), "Paseo entre las jaulas" (Prólogo al Bestiario de Aloys Zötl, publicado por la Editorial Franco María Ricci), en *Territorios*, México, Ed. Siglo XXI.
---------- (1978b), "Del sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo 1), Madrid, Siglo XXI.
DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos, "La irrupción de la dimensión fantástica", en *El oficio se* afirma, tomo 9 (dirigido por Sylvia Saítta) de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, Bs. As., Emecé.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988) “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, en *Mil mesetas*, Valencia, Ed. Pre-textos.
DURAND, Gilbert (1982), “Los rostros del tiempo”, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Ed. Taurus.
---------- (2000), *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
GARCÍA CANCLINI, Néstor (1966), “La inautenticidad y el absurdo en la obra de Cortázar”, *Revista de Filosofía* Nº 16, Universidad Nacional de La Plata, pp. 65-77.
GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978), *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa.
JITRIK, Noé (1968), “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘otros’ en Bestiario de Julio Cortázar”, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Bs. As., Carlos Pérez Editor.
LEVI, Primo (2003 1ª ed. 1947), *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores.
LORENZ, Günter (1972), “Antonio Di Benedetto”, en *Diálogo con América Latina*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pomaire.
MATAMORO, Blas (1991), “Fantasmas argentinos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Siruela.
MONTERROSO, Augusto (1991), “La literatura fantástica en México”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Siruela.
NÉSPOLO, Jimena (2004), “Fábulas absurdas” y “Hombre y animal” (capítulos III y IV de la Primera parte), en *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora.
ONEGA, Gladis (1982), La inmigración en la literatura argentina (1880-1910), Bs. As., C.E.A.L.
TOURAINE, Alain (1981), *América Latina. Política y sociedad*, Madrid, Espasa Calpe.
TRAVERSO, Enzo (2003), *La violencia nazi. Una genealogía europea*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
VERDEVOYE, Paul, “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Siruela.
ZOLÁ, Emile (s/f), *La novela experimental*, Mardid, Ed. La España Moderna.