

El concepto de belleza convulsiva en *Bestiario* de Cortázar (Der Begriff der kramphaften Schönheit im Buch *Bestiario* vom argentinischen Autor Cortázar)

BRUNO, Mercedes / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de José C. Paz / Colegio Goethe –
licmibruno@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: belleza convulsiva - André Breton - Aragon - Cortázar - recepción productiva
animalización Schlagwörter: kramphafte Schönheit - André Breton - Aragon - Cortázar - produktive
Rezeption - Animalisierung

> **Resumen**

Este trabajo realiza una comparación entre el concepto de belleza convulsiva empleado por el surrealismo, especialmente por André Breton en *Nadja* y por Louis Aragon en *Le paysan de Paris* y la recepción productiva que Julio Cortázar realiza de este concepto en su primer libro de cuentos. Entendemos la incorporación del concepto de belleza convulsiva como una renovación y una complejización del concepto de belleza, que tiene en cuenta una mirada sobre lo urbano, sobre el desequilibrio y sobre la potencia de aquello que supera las expectativas de la clase media argentina y francesa. En *Bestiario* solo los personajes femeninos poseen la belleza convulsiva; los personajes masculinos vivencian su irrupción y actúan en relación con ella. Analizaremos la recepción del concepto de belleza convulsiva en *Bestiario* a partir de los siguientes personajes: Alina Reyes, Delia Mañara, Celina. Las líneas que desarrollamos, como parte de la belleza convulsiva, son: la referencia a *La Odisea*; la animalización de los personajes masculinos. La circulación de los personajes con belleza convulsiva en una realidad múltiple, es decir, en el doble plano (Jitrik, 1969:16).

> **Presentación**

El concepto de belleza convulsiva (Breton, 1934) es el resultado de una búsqueda, que excede necesidad de satisfacer instintos pasionales. Es una sensibilidad extrema y estremecedora. Si el placer se desprende de la distancia entre el deseo de la búsqueda y el hallazgo, esta belleza renovada surge de la revelación ante el deseo en estado

puro. La belleza convulsiva para el surrealismo es un develamiento, una fuerza explosiva, es decir, una potencialidad. Los personajes que poseen este tipo de belleza, como la protagonista de la novela *Nadja* de Breton, abren la posibilidad a un juego superador de la lógica.

El origen de este nuevo tipo de belleza está en la obra de Rimbaud, Mallarmé, Poe y particularmente en Lautrémont. Rimbaud en *Une saison en enfer* (1873: 1) personifica a una belleza amarga. Convoca a Satán como fuerza destructora para generar otro orden y una nueva forma de belleza. Mallarmé en *L'après-midi d'un faune* (1865) construye poesía en donde el tedio, la rebelión y el cuestionamiento moral son parte de la poética, en “Une négresse par le démon secouée” cuenta una escena erótica entre una mujer diabólica y un niño. En *Poésies* (1899) dedica poemas a Poe y a Baudelaire, poetas referentes de esta estética, en “Le tombeau d'Edgar Poe” le canta al genio incomprendido, destaca la belleza de su tumba y el carácter profético de su obra. En “Le tombeau de Charles Baudelaire” compara la boca del poeta con una cloaca, describe el paisaje sepulcral oscuro, perfumado por un veneno que es inevitable respirar. Poe, en cuentos como “The oval portrait” o en “The fall of the house of Usher”, construye personajes femeninos que poseen una belleza oscura, fantasmagórica y mortecina. La belleza convulsiva en Poe la hallamos en los animals, ésta se ve potenciada en la imagen inquietante del ave en “The raven”, “And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming” (Poe, 1951: 381) y en “The black Cat”, “Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder [...]”(Poe, 1951: 36).

A partir de la obra de los autores mencionados, la belleza es cuestionada, ya no solo se la considera un producto terminado o un don otorgado por un ser superior, sino que también se convierte en un principio de búsqueda y de experimentación. El simbolismo y, luego, el surrealismo, proponen un nuevo concepto de belleza. En términos de Nietzsche, una belleza dionisiaca próxima al goce. Desde Poe y Baudelaire, que hay una nueva consideración sobre la belleza, una mirada más compleja y un cuestionamiento. Cuando hablamos de belleza convulsiva en Baudelaire y en Lautrémont este concepto se aplica a la poética, *Le spleen de Paris* y *Les Chants de Maldoror*. Los personajes y las ciudades que los contienen ejercen este tipo de belleza.

Baudelaire inicia la construcción de una belleza humana y urbana que posee la aspiración de una forma de belleza superior. En su obra, la búsqueda de un concepto de belleza distinto implica también la construcción de una sensibilidad urbana. El poema “La beauté” en *Les fleurs du mal* es una declaración principios sobre la categoría del título. En este soneto el yo lírico es la voz de la musa que encarna a la belleza tradicional silenciosa y blanca. La musa es un estereotipo de belleza muerta e impasible. A la distancia, la musa fascina a sus amantes “dóciles”, pero es poco productiva como fuente de inspiración. Se observa el contenido paródico y rupturista del poema. Se amplía el concepto de belleza incorporando otras emociones que excedan a la contemplación pasiva. En *Le spleen de Paris*, “Le mauvais vitrier” presenta el goce a partir de la destrucción. “Le miroir” es protagonizado por un hombre que declara su derecho de verse al espejo a pesar de su fealdad, y subraya la percepción subjetiva de su fisonomía.

En *Lautréamont*, la importancia de su obra está en la calidad de las imágenes; en el aura fantástica que difunden y en la construcción de un infierno (Raymond, 1940: 293). *Les Chants de Maldoror* cuenta el goce en la crueldad: “Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté! Délices non passagères, artificielles; mais, qui ont comencé avec l’homme, finiront avec lui” (Lautréamont, 1998: 46). El protagonista, Maldoror, es una personificación del goce perverso. Los personajes exhiben una cualidad que los convierte en monstruos. Por ejemplo: el hermafrodita que muestra su dualidad y se siente incomprendido; o las locas que bailan desmesuradamente, en un contexto patético. Los personajes humanos son animalizados por Maldoror y los animales que se convierten en monstruos; como el perro que viola a la niña en el Canto III, o el buitre y el búho, que perdieron la forma humana, y están peleando por una mujer en el Canto V. En la obra de Lautréamont se da un proceso de metamorfosis entre humanos y bestias. Esta transformación se presenta como algo positivo, ya que la desmesura de la bestia forma parte de la renovación del concepto de belleza.

“Le métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d’un bonheur parfait, que j’attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau!” (ibíd., 1998: 350).

La belleza convulsiva en el surrealismo

Los surrealistas incorporan a sus obras este nuevo paradigma estético. La belleza convulsiva es un requisito indispensable para los personajes femeninos de Aragon y Breton. En el primero caso, se habla de las prostitutas como de las mujeres que llegan de los confines del placer, aquellas cuyo nombre es el dinero de las ciudades (Aragon, 1953: 150). Ellas son representaciones del deseo y del capitalismo, no obstante, en *Le paysan de Paris*, deslumbran a los surrealistas. Estas mujeres desafían el pudor, las buenas costumbres y representan un modelo de libertad. Se diferencian de la figura etérea de la mujer de viento que produce aburrimiento, “Ce spectre c’est l’ennui, jeune home de tout beauté qui baye et se promène avec un filet à papillons pour attraper les poissons rouges” (Aragon, 1953: 156). La mujer que se pondera en el simbolismo y el surrealismo es la mujer desafiante y cuya belleza posee algún componente desmesurado.

El narrador de Breton sostiene la idea de leer a Nadja como un enigma, es uno de los atributos que le encuentra a la muchacha y que lo seduce. Ella, cuyo verdadero nombre es Léona, fue prostituta pero parece haberlo olvidado. En su presente ha elegido su nombre, es decir, ha creado una identidad nueva. Nadja explica que el principio de su nombre en ruso significa esperanza. Es la potencialidad pura: “Je suis l’âme errante” (Breton, 1964: 83). Ella y “Breton” entablan una relación contradictoria, porque él siente una curiosidad dual: por momentos es una preocupación clínica y, en otros momentos, es un interés amoroso. Nadja necesita de Breton, desde lo simbólico y desde lo económico. No obstante, ella se sabe poderosa frente a los hombres y utiliza su poder. Le vaticina a Breton que él escribirá una novela sobre ella, la escritura aparece para ella como una forma de hacer perdurar “el fuego” entre ellos (Breton, 1964: 100). En esta novela, rastreamos un proceso de animalización del varón, donde se observa

una persecución simbólica entre la pareja protagónica. Nadja es un genio libre y posee fuerzas mágicas de atracción, ante las que Breton dice postrarse como un perro obediente (Breton, 1964: 128). En sus dibujos Nadja se representa a sí misma de espaldas como una sirena. El poder de la belleza convulsiva se observa en la metamorfosis de mujer en sirena. La lectura comparada entre la representación de Nadja como sirena y el canto XII de *La Odisea* de Homero, es productiva para el análisis de la belleza convulsiva en Breton y en Cortázar. Nadja - sirena, conduce a Breton – Odiseo al goce. La belleza convulsiva es enigmática, se conocen los riesgos, pero aquella arrastra a la ruptura. El poder transformador excede la condición física de la belleza, no solo para quien posee esa belleza, sino para los que están alrededor. Así, Nadja tiene un novio con una malformación en una mano, pero ella no se había dado cuenta a pesar de haber vivido con él; ella cree que el amor puede hacer cosas de esta índole.

La belleza convulsiva en “Lejana”, “Circe” y “Las puertas del cielo” de Cortázar

porque poseen la belleza convulsiva; los personajes masculinos vivencian su irrupción y actúan en relación a ella. Analizaremos la recepción del concepto de belleza convulsiva en *Bestiario* a partir de los siguientes personajes: Alina Reyes, Delia Mañara y Celina. Las líneas que desarrollamos, como parte de la belleza convulsiva, son:

1. La referencia a *La Odisea*, donde Odiseo debe resistir frente a la isla de las sirenas.
2. La animalización de los personajes masculinos.
3. La circulación de los personajes con belleza convulsiva en una realidad múltiple, es decir, en el doble plano (Jitrik, 1969: 16). Jitrik propone que el doble plano es una instancia organizadora en *Bestiario*. Es la existencia de un deseo que se despierta sin razón y sin consideraciones (ibíd., 1969: 18). Los personajes con belleza convulsiva habitan el doble plano; defender la existencia de lo otro, del fantasma.

En “Lejana”, desde las primeras líneas del cuento, Alina Reyes hace referencia a *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde; mostrando el motivo del doble que hemos desarrollado y, también, el lado monstruoso de la belleza. Alina vive la dualidad, combina noches de baile y copas con sueños aterradores. Observa la felicidad de otras mujeres como algo que le es ajeno: “qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando” (35). Observamos la animalización de los personajes masculinos en Luis María, su prometido, que es descrito “con cara de perrito, esperando oír los arpegios” (38) y, mientras conversan o se besan, llegan las reverberaciones de la lejana, que solo Alina percibe. Esas percepciones la conmocionan, también le otorgan el poder de acceder a otro mundo. Alina representa el mundo ordenado de la pequeña burguesía; la lejana, el mundo de la marginalidad; el cuento se organiza a partir de la dualidad de Alina. El hecho de que solo ella conozca la dimensión de la lejana, hace que únicamente ella habite en

el doble plano de la realidad porosa de la patafísica; por lo tanto, no se puede llegar a esa otra realidad si no es a través de ella. Luis María no puede acceder a la otredad, él y Nora quedan en un único plano, Alina siente conmiseración por su marido: “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima” (45). Después del encuentro entre Alina y la lejana en el puente, el matrimonio se separa. Encontramos un elemento recurrente en los cuentos de *Bestiario*: los personajes masculinos quedan fuera de la belleza convulsiva; algunos se aproximan a ella pero no la resisten. Replicando el modelo homérico al que nos hemos referido, la tripulación debe pasar maniatada, cerca de las sirenas, para no enloquecer. Luis María debe alejarse de Alina para no sucumbir ante ella. El distanciamiento entre Alina y Luis María después del puente es acentuado por el cambio del narrador. Se pasa de la intimidad de la primera persona a una tercera persona omnisciente; ese puente trazado por el narrador es “el puente entre una subjetividad controvertida por el mundo externo en su máxima tensión comprensiva” (Jitrik, 1969: 28)

El cuento “Circe” exhibe un juego de intertextualidad desde los paratextos: el título que refiere a la hechicera homérica y el epígrafe al poema de Dante Gabriel Rossetti. El beso de la mujer es una forma de tentación. Al mismo tiempo, es un beso de amor y de muerte.

Delia era rubia, joven, se vestía con ropas claras, sus gestos eran estilizados. Su descripción física coincide con el estereotipo de la joven inocente, pero Delia genera desprecio en su alrededor: “La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo” (92). Mario, su tercer enamorado y próxima víctima, la defiende. El luto por los novios anteriores, acentúa la belleza de la joven, quien conoce su poder sobre el entorno: “se dejaba vagamente adorar por Mario y los Mañara” (93).

Tal como observamos ya en Reyes, Delia Mañara vive en un doble plano (Jitrik, 1969: 16) que su familia no comprende y rechaza. Es muy seductora y capta la atención de Mario. Delia, como Circe, posee poder sobre los animales: se le acercaban sin que ella se lo propusiera. En este juego de dominación, Mario, otro de los personajes masculinos animalizados, integra la manada junto con los ex novios, Héctor y Rolo. A medida que avanza el noviazgo, ella comienza a cocinar bombones y licores. La producción de Delia está destinada al placer ajeno; ella nunca comía lo que preparaba. Él los probaba de forma obediente, con los ojos cerrados y siguiendo las indicaciones de su enamorada. Mientras él probaba, ella gemía. La escena de la degustación del bombón con la cucaracha es descrita como un encuentro sexual de la pareja, donde, en lugar del paroxismo erótico, Mario encuentra el horror. Se quiebra el poder de ella y el muchacho es libre. Delia, agredida, queda en silencio, no ha muerto; puede haber una próxima víctima de su belleza convulsiva. En la escena final, se describe que Delia le ha pinchado los ojos al gato. Este animal es misterioso, seductor y cazador, de la misma forma que lo es Delia. En este juego de dobles y de poder, Delia se impone y asesina al gato, sólo queda un agente de la belleza convulsiva. Ella es una potencia de maldad, casi un Maldoror femenino: goza al matar, seduce haciendo sufrir.

En “Las puertas del cielo”, Celina es un personaje seductor que implica un desborde. Es el único personaje del cuento que puede vivir el doble plano; habita en el umbral entre el lumpen y la clase media, entre la vida y la muerte.

Ella puede cruzar al otro mundo, que en la narrativa de Cortázar es una idea de realidad ampliada. Este concepto de realidad incorpora lo fantástico como una posibilidad de lo imprevisible, como aquello que permite abrir otras opciones fuera del realismo. Eduardo González define a esta intersección como punto de fusión en donde el personaje se sitúa en el límite de la representación y su deseo busca una combinación entre la sexualidad y la muerte (González, 1974: 234). En el cuento, Mauro, su pareja, no puede acceder a esa realidad, solo Marcelo, el abogado, vislumbra la otredad, pero desde una mirada extrañada.

Celina padece tuberculosis y vive un proceso de debilitamiento. La acción narrativa se desata a partir de su muerte. El deceso de la protagonista magnifica su presencia: “[...] Celina acabando de morir, un poco como si ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir. Era casi de noche y a José María le temblaban los labios al decírmelo” (117).

Hay un límite entre los personajes masculinos y femeninos: ni Mauro, ni Marcelo pueden acceder a la habitación donde descansa el cadáver. Ella ejerce una fuerza en los tres hombres que la rodean: Mauro, Marcelo e incluso José María. La muerte de Celina marca una suspensión del orden establecido. El narrador necesita reunir y reordenar sus anotaciones ante ese suceso; él hacía fichas sobre los monstruos, las de Celina nunca las había escrito pero las tenía muy a mano. En la dicotomía ya mencionada entre sentir y juzgar (Jitrik, 1969: 29), Marcelo queda inmovilizado en el espacio del juicio. Se marca cierta omnipresencia del personaje de Celina que, al mismo tiempo, se convierte en lo inenarrable.

Durante el velatorio, “Mauro lloraba a cara descubierta como todo animal sano” (122). Se repite el modelo analizado en “Circe”, donde los personajes masculinos no son únicamente animalizados, sino que son tratados como animales domesticados. Se construye una situación paradójica, porque Mauro había sacado a Celina de ambientes oscuros y promiscuos en esa dinámica, Mauro debería “domesticar” a Celina. El narrador repara en que Celina excede el intento de domesticación por parte de su pareja: “[...] se le escapaba un poco por la vía de los caprichos, su ansiedad de bailes populares, sus largos entresueños al lado de la radio, como un remiendo o un tejido en las manos” (124). Podemos comparar a este personaje el de Nadja de Breton. Ambas protagonistas tienen un pasado de mala reputación, establecen una relación de dependencia económica con su el varón de la pareja. Padecen una enfermedad, pero ninguna puede ser limitada o definida por un diagnóstico; ellas superan la materialidad de su cuerpo. Ya hemos referido que Nadja se representa a sí misma como una sirena y Celina, la más linda de los monstruos, es la única que deja a Marcelo sin posibilidad de escribir. Encontramos la metáfora con el poema homérico, en donde Marcelo ocupa el rol un Odiseo, amarrado al mástil del barco para no naufragar. Celina es la sirena, es la perdición; se presenta en el Santa Fe Palace y exhibe todo aquello a lo que Mauro no pudo acceder y que Marcelo puede mirar desde la distancia de lo inaccesible:

“Celina seguía siempre ahí sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba. Cualquiera de las negras podría haberse parecido más a Celina que ella en ese momento, la felicidad la

transformaba de un modo atroz, yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango” (136).

A modo de cierre

Castro Klarén (1975: 226) afirma que La Maga de Rayuela y Nadja son creaturas surrealistas sin que ellas sean nunca conocieran nada de la filosofía surrealista, ni de la patafísica. Nosotros afirmamos que Alina Reyes de “Lejana”, Delia Mañara de “Circe” y Celina de “Las puertas del cielo” también lo son. Todas ellas representan la belleza convulsiva surrealista combinada con rasgos característicos de personajes urbanos de la literatura argentina. Se exhibe que lo irracional está adentro del cuento (Jitrik, 1969: 15) y de la vida de la clase media urbana, a pesar de que las comunidades ineficaces armadas por los personajes masculinos intenten ocultarla frente a la racionalidad de los otros. Se evidencia la recepción productiva del concepto de belleza convulsiva del surrealismo francés que Julio Cortázar realizó en este libro de cuentos.

Bibliografía

Aragon, Louis. (1953). *Le paysan de Paris*. París, Gallimard.

Breton, André. (1964). *Nadja*. París, Gallimard.

Baudelaire, Charles. (1972) *Le spleen de Paris*. París, Le livre de Poche.

Castro-Klarén, Sara. (1975). “Cortázar, surrealism, and ‘pataphysics” En *Comparative Literature*. Nº 3, 218 – 236. Oregon, Duke University Press.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

El conde de Lautréamont.(1988) . “Les Chants de Maldoror” En *Obra Completa*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega (edición bilingüe). Madrid, Akal. Págs. 41-525.

González, Eduardo. (1974) “Cortázar: Figuras y límites”. En MLN. Nº 2.. Págs. 232-248. USA, The Johns Hopkins University Press.

Jitrik, Noe (1969). “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘Otros’ En *Bestiario* de Julio Cortázar” en Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri (comp.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, pp.13-30. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.

Mallarmé, Stephane. (1961). *Œuvres complètes / Stephane Mallarmé*. París, Gallimard.

Poe, Edgar Allan. (1952). *Great Tales & Poems of Edgar Allan Poe*. New York, Pocket Books.

Raymond, Marcel. (1940). *De Baudelaire au Surréalisme*. París, José Cortí.

Rimbaud, Arthur. (1991). *Une Saison en enfer et illuminations*. París, La Différence.