

ESPERANZA LOPEZ PARADA

BESTIARIOS AMERICANOS

**LA TRADICION ANIMALISTICA
EN EL CUENTO HISPANOAMERICANO
CONTEMPORANEO**

**DIRECTORA: JUANA MARTINEZ GOMEZ.
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV
FACULTAD DE FILOLOGIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
1993**

Esta tesis doctoral, para cuya realización conté con una beca de Formación de Personal Investigador del Ministerio de Educación y Ciencia, no habría podido llegar a buen término sin la inestimable ayuda de mi directora, Dña. Juana Martínez Gómez. A ella, así como al departamento de Filología Española IV que me manifestó siempre un apoyo y comprensión generosas, mi más sincero agradecimiento.

Esperanza López Parada

INDICE

1. INTRODUCCION

1. Introducción. Algunas precisiones iniciales	8
--	---

2. PLANTEAMIENTOS DE LOS PRIMEROS PROBLEMAS. RELACIONES TEXTUALES Y CATALOGACION

2. 1. Maneras de ser fiel o infiel a un texto	16
2. 2. Paradigmas de escritura	26

3. EL MONSTRUO EN LA BIBLIOTECA: MANUAL DE ZOOLOGIA FANTASTICA.

3. 1. El misterioso caso de los libros superpuestos	32
3. 2. La escritura preliminar	39
3. 3. La zoología de los sueños	45
3. 4. La erudición exterior	60
3. 5. El gabinete de las maravillas	66
3. 6. La cita exacta	72
3. 7. La postergación infinita	79
3. 8. El delirio lúcido	90
3. 9. El escritor y el monstruo	107
3.10. Orden y Heterotopía	128
3.11. El cazador cazado o la erudición interior	143
3.12. La colección incompleta	156
3.13. La fundación de un discurso	163

4. EL BESTIARIO REALISTA DE ARREOLA: POESIA Y DESCRIPCION

4. 1. El animal escondido	178
4. 2. La actitud natural	199
4. 3. La imposible visión objetiva	216
4. 4. La fiera enjaulada	235
4. 5. El horizonte y la enciclopedia	248
4. 6. Los nombres de Adán	262

5. LA FABULA COMO PRETEXTO. IRONIA Y MORAL

5. 1. El mono que no quiso ser hombre	272
5. 2. La historia contada al revés	284
5. 3. Alabanza de insectos	299
5. 4. La moral ambigua	314
5. 5. El león disfrazado de cordero	330
5. 6. El fracaso de los relatos	342
5. 7. La bestia que habla	352

6. BESTIARIO Y NARRACION O LA REVANCHA DE LA ZOOLOGIA: JULIO CORTAZAR

6. 1. El animal al acecho	360
6. 2. Hacia una tipología de la agresión	373
6. 3. Orientación de los gatos en la oscuridad	384
6. 4. La jaula visitada por dentro	395
6. 5. Los ruidos del silencio	407
6. 6. El otro que nos habita	420
6. 7. El parásito de si mismo	431
6. 8. Un cambio continuo y permanente	442

7. CONCLUSIONES Y UNA APOSTILLA ULTIMA

7. 1. El final de las fieras	457
7. 2. El reflejo invertido	461
7. 3. Una parcela de mundo	468

8. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

8. 1. Bestiarios hispanoamericanos	477
8. 2. Bestiario clásico, medieval, tradición animalística	486
8. 3. Textos diversos, bestiarios contemporáneos	492
8. 4. Bibliografía crítica	
8. 4. 1. Bestiario americano, autores	501
8. 4. 2. Estudios medievales y teratología	512
8. 4. 3. Estudios contemporáneos.	520
8, 4, 4, Iconología. Historia del arte	528
8. 4. 5. Teoría literaria y hermenéutica	531

9. ILUSTRACIONES	539
-------------------------	------------

1. INTRODUCCION

1. INTRODUCCION. ALGUNAS PRECISIONES INICIALES.

Al medievalista le puede parecer disonante, le puede parecer hasta sorprendente un estudio de la suerte del género *Bestiario* en nuestra época, fuera, por tanto, de su jurisdicción. Si bien es cierto que esta escritura tiene un cultivo y un esplendor circunscrito en el tiempo, en aval y en apoyo de nuestro trabajo sólo aportaremos el hecho irrevocable de que hoy y ahora se siguen escribiendo bestiarios. Puede que estos herederos trasnochados no cumplan las consignas canónicas del viejo sistema y pueden incluso ser tomados por moda o snobismo; o, contrariamente, juzgarlos obsoletos, anticuados, como viejas momias rescatadas de su tumba en los hielos.

Y cabe, en efecto, que el Bestiario sea circunstancial y llamado a extinguirse lejos de la cultura que le daba valor y sentido. Aún así, la evidencia es incontestable: se componen

animalarios, se sigue reuniendo textos bajo ese nombre, "*aujourd'hui on écrit encore, on écrit toujours et un peu partout des bestiaires*" ¹. Los testimonios de esta pujanza, cada día más abundantes, se presentan desde todos los frentes, sea en el narrativo o poético, o en el pictórico y fotográfico². Y si desde mediados del XIX comienzan levemente a apuntar algunos títulos -Oiseau (1856) y Insecte (1857) de Michelet o los diez volúmenes de Fabre sobre sus *Souvenirs entomologiques*-, la corriente actual la abre Maeterlink con sus *Abeilles* (1901), *Termites* (1926) y *Fourmis* (1930). A partir de entonces, al auge se suman nombres tan relevantes en el panorama de la literatura del XX como los de Apollinaire -*Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1920)-, Paul Claudel -*Le Bestiaire Spirituel* (1949)-, Eluard -*Les Animaux et leurs hommes, et les hommes et leur animaux* (1928)-, Renard -*Histoires Naturelles* (1938)-. Y, situándonos en el ámbito hispánico, interesa descubrir un Valle-Inclán *zoólogo* con el "Bestiario" poético que introduce en *La pipa de Kif*; o pasearse por las exquisitas semblanzas animales que escribe Moreno Villa en 1917 ³.

Ahora bien, en este ingente recorrido, hay una fecha que se señala como emblemática. Hacia los años cincuenta

1 LACROIX, J., "Sur quelques bestiaires modernes", en BIANCIOTTO, G., SALVAT, M. (eds.), *Epopée animale, Fable, Fabliau* (Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne). Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.254.

2 En este último campo, son de una elevada calidad los trabajos de Manuel Vilariño, Karen Tweedy-Holmes, o los espectaculares monstruos compuestos de Joan Fontcuberta, que mencionamos aquí por incluir muestras suyas a lo largo de este análisis.

3 La nómina es extensísima y de ella sólo ofrezco apuntes en esta introducción previa. La bibliografía final recoge todos los títulos producidos en este siglo XX, fuera y dentro de las letras hispanas, que me ha sido posible reunir y consultar.

coinciden en las prensas americanas varios libros de envergadura: el **Manual de Zoología Fantástica** de Borges y Margarita Guerrero aparece en 1957, pero ya antes se había presentado el **Bestiario** de Cortázar (1951). Y escalonadamente entre esos dos años, vemos surgir: **Mundo Animal** de Di Benedetto (1953); el **Jaulario** de Piglia (1955); el "Bestiario" en **Estravagario** de Neruda (1958); **Punta de Plata** de Arreola (1959); **Historia Natural das Laranjeiras** de Alfonso Reyes (1959). Década prodigiosa que parece perpetuarse y consolidarse cuando Arciniegas publique su **Nuevo diario de Noé** en 1963 - año también de "Parque de diversiones" de José Emilio Pacheco y **El fabulista** de Rogelio Llopis-. 1965 y 1967 son las marcas de salida para el exquisito "Bestiario" de Anderson Imbert y **El gran Zoo** de Guillén. Y en 1969, culminando esta bibliografía de oro, el **Fabulario** de Gudiño Kieffer y **La oveja negra y demás fábulas** de Monterroso.

La fecundidad de esta progresión se impone por sí misma, hasta el punto de que Margaret L.Mason y Yulan M.Washburn adoptan ese instante para datar el renacimiento del género: "*Since 1950 there has been a tiny renascence of bestiaries*" ⁴. Nosotros nos amparamos igualmente en ella para limitar el análisis; conscientes de que, aun siendo una medida de encuadre, no es tan artificial y debe obedecer a alguna causa exterior cuando Lacroix aprecia una efervescencia semejante para los bestiarios no castellanos desde la mitad de siglo. Para él, "*ces années 1950 d'après-guerre (...) montrent à l'évidence la recrudescence pour ne pas dire la prolifération du genre*" ⁵. No somos indiferentes a todo aquello de lo que este recorte temporal nos priva: Modernismo, años veinte y vanguardias, Martínez Arévalo, nuestro estimado Quiroga, Roberto Arlt y su

4 MASON, M.L., WASHBURN, Y.M., "The Bestiary in Contemporary American Literature", *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama, The University of Alabama Press, VIII, nº2, mayo, 1974, p.195

5 LACROIX, J., op.cit., pp.259-260

Criador de gorilas -un *bestiario africano* interesante- y hasta **Tablada o Hernández Catá**. Porque, por la razón de siempre, por la necesidad de establecer cuadros operativos claros y correctos, inventariamos sólo los libros de animales realizados en prosa, acudiendo a la poesía cuando puede redundar en algún aspecto peculiar de los primeros.

Apenas se repase la nómina que nos hemos propuesto -desplegada al completo en la bibliografía-, se descubre una heterogeneidad irreductible como su único rasgo común. Basta un rápido viaje y una selección azarosa: **Mundo Animal** o **El Libro de los Seres Imaginarios**, Fernando Ruiz Granados o Luis Ignacio Helguera, Arciniegas y Reyes, Salvador Novo o Margo Glantz, Armando Chulak y Luis León Herrera. Aquí hay obras primerizas o raras de autores consagrados; obras jóvenes de escritores noveles; recuerdos zoológicos de viejos cronistas; exploraciones filológicas de poetas; exploraciones poéticas de filólogas y únicos textos, textos solitarios de narradores de los que nunca más se supo.

Una variedad así -apasionante pero también desoladora en lo que a su acceso se refiere- ha impuesto para su estudio una cierta ductilidad crítica. Como ella, la metodología empleada no podía ser sino abierta, interdisciplinar, camaleónica, cambiante. A mi juicio, otros intentos de aproximación, al acogerse a una sola dirección reflexiva -en general, una mirada rápida sobre los títulos, una óptica impresionista, subjetiva, contentándose a veces con poco más que consignarlos y describirlos- pueden regalarnos una panorámica, pero jamás una explicación.

Por tanto, sin otras reglas que las que cada nombre me dictara, he evitado una perspectiva monolítica y reductora que empobrecería los documentos. Pero, al mismo tiempo, he procurado hallar líneas de convergencia, focos comunes, espacios de diálogo entre unos y otros, que ofrezca del conjunto

un paisaje menos caótico⁶. Procurando escrupulosamente que la teoría no condicione la belleza libre de cada prosa, he preferido respetar a veces su inaccesibilidad. Antes que caer en la paráfrasis de los textos, escogí dejarlos expresarse; citándolos enteramente por no cercenar su coherencia constructiva, la increíble sabiduría de muchos de sus párrafos.

En primera instancia, este trabajo me ofrecía la posibilidad, muy seductora, de poder descubrir los conflictos por los que un autor atraviesa cuando asume un modelo previo y heredado de otra cultura; cuando se guía por una pauta reglamentada mucho tiempo antes y desde otro sitio. Suponía ver operar al escritor con sus hipotextos, con sus lecturas; verle dialogar con ellas cara a cara y sin intermediario alguno⁷. Pero una vez iniciada una tarea comparativa o de prospección de fuentes, me encontré con que, aunque estos autores poseían una información más o menos amplia -habían leído con mayor o menor asiduidad bestiarios medievales-, lo que verdaderamente pesaba en ellos era algo así como una idea natural, un concepto inmanente, un principio interior y no aprendido de lo que fue o quiso ser el género y de lo que podían hacer con él. Augusto Monterroso lo confesaba en entrevista con Ruffinelli: no le importaba tanto una profusa erudición en materia de fábulas como la conciencia que él poseía ya de la

6 En páginas próximas intentamos una clasificación y una división del material en cuatro grandes grupos o paradigmas.

7 Evidentemente entre unos y otros, entre la fauna medieval y sus observadores contemporáneos se dieron algunos mediadores de excepción, como los Cronistas de Indias que realizaron el trasvase de una hacia los otros. A favor de una confrontación más inmediata, más urgente, nosotros hemos eludido el estudio sistemático de los mismos -un balance que, además, ya ha sido efectuado en varias ocasiones-; lo cual puede tacharse de postura simplificadora -o hasta simplista- pero imprescindible, para que esta tesis no rebase los límites posibles y el tiempo asignado a los hombres.

fábula en sí⁸. Y esta peculiar creencia en un sentir sanguíneo, intuitivo de los sistemas genéricos, me pareció suficientemente valiosa como para orientar el análisis con otras directrices, más preocupadas ahora por determinar el nuevo presente que por fijar las deudas con el pasado.

Porque estos Bestiarios americanos tienen entidad suficiente y suficientes méritos, como para no rebajarlos a puro recuerdo de otra época y de otra escritura. Su fuerza, su independencia, permite que nos preguntemos si en lugar de una restauración de fórmulas caducas, no nos encontramos ante una cristalización de esa voluntad eterna del hombre por definirse mediante imágenes contrarias. El animal, *l'animalité*, funcionaría en ellos menos como un fósil y más como un referente, una marca viva, "*la façon de nommer le hors-champ de l'humain*"⁹, el signo de una preocupación de época. Y si es verdad que "*le monstrueux prend à l'époque contemporaine une importance plus grand, semble-t-il, que dans la plupart des époques précédentes*"¹⁰, interesándose por él parecen rendir culto a la actualidad y no tanto a la arqueología.

8 "Bueno, me dije, vamos a hacer fábulas. Naturalmente, eso me preocupó mucho. ¿Cómo hacer fábulas? No debían ser como las de Iriarte y Samaniego (...) Una vez embarcado en el proyecto, de puro miedo comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo, La Fontaine, etcétera, con ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de que eso era una tontería, de que precisamente no debía leerlas y sí hacer lo mío como Dios me lo diera a entender (...) Si tenía una especie de idea inmanente de lo que es una fábula, como todo el mundo, ¿para qué buscar más?" , MONTERROSO, A., "La audacia cautelosa", *Viaje al centro de la Fábula*. Barcelona, Muchnik editores, 1990, p. 21 (1ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 1981)

9 CHEVRIER, J.-P., MAURICE, C., "Une étrange parenté" en VV.AA., "L'Animalité", *Critique*, nº 375-376, août-septembre, 1978, p.838

10 LASCAULT, G., "Monstrueux et modernité", *Le monstre dans l'art occidental. Un problème d'esthétique*. Paris, Klincksieck, 1973, p.59.

INTRODUCCION

El debate residirá en equilibrar ésta y aquélla, manteniendo una actitud libre que sepa detectar el respeto a la herencia y su dilapidación en proyectos futuros. Se tratará de determinar la sección o parte que se debe al antiguo sistema y lo que, en cambio, ya no le pertenece. Y, sobre todo, se intentará integrar este juego de fuerzas en la restante producción de los nombres aquí recogidos. Es decir, se verá finalmente cómo participan estos bestiarios americanos contemporáneos con todas sus propuestas en la restante cosmovisión, en la perspectiva total de sus narradores.

De entre la amplia lista de obras recopiladas, me he servido especialmente -a título de representantes del conjunto- de aquellas en las que este deseo de trabajo podía rastrearse con mayor certidumbre, confiando en la calidad y excelencia de cuatro nombres: Borges, Juan José Arreola, Monterroso, Julio Cortázar han sido considerados núcleos de un análisis que pueda proponerse después a otros textos.

**2. PLANTEAMIENTO DE LOS PRIMEROS
PROBLEMAS. RELACIONES TEXTUALES Y
CATALOGACION.**

2.1. MANERAS DE SER FIEL O INFIEL A UN TEXTO

"Ce recueil, très moderne par le sentiment, se lié étroitement par l'inspiration aux ouvrages de la plus haute culture humaniste" ¹

Apollinaire escribe esta frase al frente de un folleto publicitario o boletín de suscripción con el que se quería subvencionar la tirada de su *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. El reclamo era ambiguo. Jugaba a dos bandas, al ampararse en una antigüedad como valor de inversión seguro y, a la vez, prometer una innovación del espíritu, un *sentimiento más moderno*.

Entre las vinculaciones que una obra puede mantener con otra previa, Gerard Genette distingue dos grandes modalidades

¹ Cit. por ADEMA, P.M., Guillaume Apollinaire. Paris, Le Table Ronde, 1968, p.174

o movimientos. La nueva construcción puede derivar naturalmente de la antigua; podemos ser conducidos desde ésta a aquélla, reconociendo un cierto ambiente común, unos rasgos deudores y declarados. Es fácil suponer un parentesco entre *La Odisea* de Homero y el *Ulyse* de James Joyce: entre ambas, se ha operado trasladando simplemente la acción de una Grecia preclásica a un Dublín industrializado.

Esta primera génesis que Genette denomina *transformación*, difiere de otro mecanismo, visible en el paso de *La Odisea* hacia *La Eneida*. Ahora la situación resulta más rica, más dificultosa; porque Virgilio no transporta la trama primitiva de Homero a un distinto paisaje, no camina simplemente de Itaca al Lacio. Lo que hace, es relatarnos una historia distinta -las aventuras de Eneas y no de Ulises-, sometiéndose a un molde, a un sistema que Homero había tipificado. El nuevo mecanismo, conocido como *imitación*, "es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues -para decirlo de una manera muy breve- exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosla épica) extraído de esa performance singular que es *La Odisea* y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas" ². Es decir, el texto imitador obtiene del imitado, más que un conjunto de formas o un argumento, un sistema operativo, un patrón que reproduce, rellenándolo con asuntos o atmósferas que pueden no tener que ver con el hipotexto.

"Joyce y Virgilio no retienen de La Odisea, para conformar a ella sus obras respectivas, los mismos rasgos característicos: Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la

2 GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p.15 (1ª ed., *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil, 1962)

historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero; variaciones simétricas e inversas" 3

Imitar exige previamente adquirir un dominio de la estructura, de la combinatoria de la obra. *Transformar* permite conseguir otro esqueleto genérico cualquiera y recordar, en el argumento o en la superficie, el punto del que se procede. Reduciendo ambas fórmulas a sus líneas básicas: la transformación consistirá en un decir lo mismo de otra manera y la imitación buscará decir otra cosa pero de manera semejante.

La distinción es algo artificiosa, pero, aplicada al asunto presente, provoca de inmediato una pregunta: ¿cuál sería ese modelo de competencia genérica a imitar o transformar en el Bestiario? Acudiendo a una primera definición interior del género, a la definición inmanente e íntima que nos aconsejaba Monterroso, de su simple nombre se desprende ya su sentido: "*il traite de la nature des bêtes*" 4. En él se dan acogida las historias de animales, se hace inventario de los mismos: una *menagerie* zoológica, por tanto, transitada de noticias más o menos ciertas, más o menos fabulosas.

"Le terme de bestiaire semble apparaître vers le début du XII siècle (on en trouve le premier exemple chez Philippe de Thaon) pour désigner des ouvrages en prose ou en vers utilisant la description de certains animaux réels ou légendaires, interprétée symboliquement (...). Il s'agit donc

3 Id., p.16

4 Pierre de BEAUVAIS, "Prologue", *Bestiaire*, en BIANCIOTTO, G. (ed.), *Bestiaires du Moyen Age*. Paris, Editions Stock, 1980, p.21

à la fois de manuels sommaires d'histoire naturelle et d'abrégés de doctrine chrétienne illustrée" 5

A través de esta aproximación liviana a lo que un bestiario pudiera ser -reunión de leyendas, sumario de lo dicho, recopilación-, podríamos determinar los dos componentes que participan en su matriz: la intertextualidad que actúa como su instrumento de operaciones y el catálogo que le proporciona un andamiaje constructivo.

Northrop Frye defiende la existencia imprescindible en todas las épocas de un libro absoluto y abstracto, de una forma central y enciclopédica que, con una intención exhaustiva, recoja lo que cada tiempo cree de sí ⁶. En ese "*plus vaste d'inventaire tendant à répertorier tous les êtres et tous les objets du monde*" ⁷, en ese ambicioso programa, los bestiarios ocupan una plaza esclarecida, desempeñan uno de sus capítulos. Como descripción de una parcela del mundo, pertenecerían de derecho a esas grandes escrituras, grandes tejidos que dan cuenta de él.

"Tal es el proyecto de los lapidarios, de las imagines mundi, de los bestiarios, cuyo antecedente es el Physiologus helénstico: de todo animal, planta, parte del mundo, acontecimiento de la naturaleza se predicen ciertas propiedades (...). Existe, pues, un tejido de

5 BIANCIOTTO, G., "Introduction", *Bestiaires du Moyen Age*. Paris, StockPlus, 1980, p.8.

6 "en todas las épocas de la literatura, tiende a haber una especie de forma central enciclopédica que es normalmente una escritura o libro sagrado", FRYE, N., "Formas específicas enciclopédicas", *Anatomía de la crítica*. Caracas, MonteAvila, 1977, p.417 (1ª ed., *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, 1957)

7 POIRION, D., "Histoires dites naturelles", *Le Bestiaire*. Paris, Philippe Lebaud, 1988, p.14

información cultural que funciona como código cósmico"⁸

Para comprender el funcionamiento de esta ingente catalogación, de este conjunto *codificado* de saberes, de este plan informativo, no tenemos sino que remitirnos a lo que podría ser su maqueta. Nos serviremos del otro gran código, aquél que rige los procesos del lenguaje.

Todo idioma reposa en *paradigmas*, un concepto metodológico que está en la base de la constitución sistemática de la lengua. Cada paradigma es una clase distinta -e integrada en ese *código cósmico*- de elementos de igual categoría y nivel, que se definen por oposición, por delimitarse entre sí. Dichos elementos manifiestan en el seno de su clase una disposición congelada y vertical, distinguiéndose así de su empleo concreto y combinado en la cadena del sintagma y en los hechos de la comunicación⁹.

Si proyectamos esta estructura lingüística al catálogo zoológico, veremos que cada animal funciona dentro del paradigma-bestiarario como uno de sus elementos, encontrando en el interior de su clase la caracterización y definición que le es precisa. El género podría parecerse así a un thesaurus, a un corpus de entradas, donde cada ejemplar configura una casilla en la que permanece y en la que es retratado. Porque, sin duda, el tono dominante de los escritos ortodoxos era la descripción, el ejercicio retórico de pintar con palabras una imagen, de

8 ECO, U., "La enciclopedia medieval y la analogía entis", *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990, p.194 (1ª ed., *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín, Einaudi, 1984)

9 Vid. DUCROT, O., TODOROV, T., "Sintagma y paradigma", *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI eds., 1974, pp.129-136 (1ª ed., Seuil, 1972). GREIMAS, A.J., COURTES, J., "Paradigma", *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, II. Madrid, Gredos, 1991, pp.185-186. (1ª ed., Librairie Hachette, 1986)

atraparla en una red lingüística de propiedades. El escritor trazaba todas las características, los rasgos reseñables y pertinentes que separaban cada fiera de su compañera inmediata en la taxonomía.

El animal aguarda estático, con sus condiciones de uso disponibles pero indeterminadas, como si se tratara de una palabra en un diccionario. Carece de tiempo, de espacio, de simbolismo o de función actancial. Se eterniza en el presente del verbo *ser*, "*verbe d'état par excellence*" ¹⁰. No nos hallamos, todavía, ante la bestia de los relatos; bestia que entonces puede actuar, desenvolverse con un espíritu, como lo tiene cualquier vocablo fuera de la cárcel del corpus y ya activo en el habla.

"El animal de los bestiarios es; está definido para siempre -salvo alteraciones en textos posteriores-, y su cronotopo, diría Bajtin, es cero; ni temporal ni geográficamente admite lindes. El animal de novelas y poemas hace: se enfrenta al héroe, lo transporta, le sirve de guía (...) Tal distinción no significa la existencia de una frontera insalvable entre ambos tipos de obras, entre la literatura científica y la de creación, frontera que no existe. (...) Apunto únicamente a una especialización de funciones"

11

Es decir, uno es el animal del bestiario y otro distinto, el actante, el sujeto o motivo de una acción, el que desarrolla un papel en la narrativa. Posteriormente insistiremos en esta separación. Ahora y aquí la apuntamos como la célula del

10 LACROIX, J., "Sur quelques bestiaires modernes", en BIANCIOTTO, G., SALVAT, M., (eds.), *Epopée, animale, Fable, Fabliau* (Actes du IV Colloque de la Société Internationale renardienne). Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.263

11 MALAXECHEVERRIA, I., "Sobre el Bestiario", *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986, pp.230-231

género; la célula que se habrá de conservar intacta o que se modificará. De hecho, nos ayuda en un primer intento de delimitación. Por un lado, los libros de Borges y Arreola cumplen respetuosamente con ella y se comportan paradigmáticamente, proporcionando una descripción, una *entrada* y una prosa a cada especie. Contrariamente, los de Cortázar y Monterroso, aunque se acojan a la leyenda del género, apuntan a un interés narrativo: sus piezas están vivas, participan como ayudantes u opositores en la química del cuento, en su proceder sintagmático. Así pues, los unos se guían por la imitación del esquema eterno y consagrado; los segundos lo transforman, abriéndolo al mestizaje con otras competencias -la de la fábula en Monterroso, la del relato fantástico en Cortázar-.

No terminan aquí las distinciones. El siguiente punto de fricción nace de aquellas dependencias intertextuales que señalábamos, asimismo, como componentes matriciales del género. Habíamos hablado de ellas a la hora de definirlo. Pero importan y pesan mucho más de lo que nos cabía atribuirles.

"A moins de remonter aux origines de l'espèce humaine, impossible de imaginer un bestiaire qui ne soit la transcription d'un bestiaire antérieur. C'est peut-être la principale caractéristique du genre" 12.

En la conducta reservada a esta intertextualidad intrínseca, radican nuevos criterios para separar los cuatro autores planteados. El recorrido por sus posturas, a veces opuestas, nos arroja en una serie de conflictos o enigmas, que abordaremos sucesivamente en el desarrollo de esta tesis.

La selva de textos, las referencias cruzadas no podían ser asumidas con más naturalidad por otro que no fuese Jorge Luis

12 DESCHAMPS, N., "Le bestiaire retrouvé", *Etudes françaises. Le bestiaire perdu*, nº spécial 10/3, Montreal, Les Presses de l'Université de Montreal, août, 1974, pp.286-287

Borges. Su *Libro de los Seres Imaginarios* parece reproducir, incluso, el quehacer gótico, con una profusión de fuentes verdidas sin discriminación jerárquica alguna, amalgamadas sin otro orden que el laxo del alfabeto, dispersas, múltiples, inesperadas.

"Comme les bestiaires et les histoires naturelles du Moyen Age, le manuel de Borges est d'abord un répertoire de sources: citations d'opinions, de légendes, de faits acquis par la science, tels que déjà compilés dans des écrits antérieurs et souvent rapportés tels quels" 13

La citación llega a articularse literalmente, como en los ejemplos extraídos de Kafka, ante los que el autor no se atreve a intervenir y que repite integral y fielmente. La antología se duplica, se reproduce a sí misma, al publicarse dos veces bajo dos títulos distintos, en dos editoriales y dos fechas alejadas diez años; siendo, no obstante, idéntica siempre y sólo alterada en su prólogo¹⁴. Todo ello, genera una revolución de los hábitos textuales que compromete la autoría de la obra y hasta la obra toda. La cuestión de a quién pertenece realmente, deriva de una intertextualidad adoptada por Borges con sumo gusto. Pareciera que éste aceptase hasta el modo medieval de aceptarla.

La variante en Arreola proviene de lo contrario, de un rechazo en él hacia *"la inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona"*¹⁵. Es ésta una extraña confesión en un literato con una alquimia verbal y libresca tan elaborada como la suya; confesión que no podemos más que recibir como artificiosa y

13 Id., p.298

14 Aquí se encuentran adelantados algunos de los dilemas del bestiario borgiano -el orden alfabético, el enigma *Kafka*, la cuestión del prefacio- que estudiaremos en los capítulos inmediatos.

15 ARREOLA, J.J., "Prólogo", Punta de Plata. México, UNAM, 1959.

hasta falsa, un tópicos de estilo, una convención. Así lo detecta Marta Paley: "

"Arreola pretende captar a los animales en su realidad, en el jardín zoológico, y describirlos como él los ve. El escritor expresa cierto desdén hacia los bestiarios medievales de títulos fantásticos (...). Pero Arreola ha sido influido por los bestiarios que rechaza y esta influencia se puede ver en varias ocasiones" 16.

En cuanto a Monterroso, si simula ampliar la intertextualidad del sistema, dirigiéndolo hacia la fábula, lo que no recibe de ésta última, es precisamente aquello que mejor la conforma: su adoctrinamiento, su disciplina, su lección de moral. Se apropia de lo que menos la representa. Se olvida voluntariamente de su centro. Resultan enigmáticos sus apólogos sin moraleja; e inexplicable asimismo un juego intertextual que se desvíe tanto de su objetivo y capte lo que menos parece buscar.

Julio Cortázar abandona enteramente la protección de las referencias. Entre sus monstruos no hay uno solo que deba algo a las viejas teratologías. Lo que, en todo caso, admite como legado, es el simbolismo ancestral de las bestias. No le importa su prestigio como hipotextos, es decir, su curso por debajo de la escritura; sino, más bien, su oculto discurrir bajo las mentes, bajo las actitudes. La lectura se interioriza y se vive.

En suma, asistimos a una intertextualidad sincera en Borges y rehusada fingidamente en Arreola; intertextos falsamente respetados por Monterroso y honestamente rechazados en Cortázar. A aquéllos los une su trabajo imitativo;

16 PALEY DE FRANCESCATO, M., "Introducción", *Bestiarios y otras jaulas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, p.32.

PLANTEAMIENTO DE LOS PRIMEROS PROBLEMAS.

a éstos, una conciencia transformadora; a todos los separa el modo en que miran el pasado del género.

2.2. PARADIGMAS DE ESCRITURA

Antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de cada uno de ellos y a título orientativo, ofrezco en las próximas páginas la clasificación comparada del Bestiario americano en cuatro grandes áreas o categorías. Todas suponen una respuesta al modelo y también una *traición* al mismo. Proporcionan una panorámica muy completa sobre el trabajo intertextual, pero son respuestas distintas a un problema más amplio: el de la representación de una parte del mundo.

2.2.1. Lo que podríamos designar como *Bestiario literario*, representado por la obra de Jorge Luis Borges, se distingue por un seguimiento fidedigno de las fuentes y un tipo de trabajo semejante al que realizaba el copista o compilador medieval. Este repetía una información que no sometía a juicio. Reuniendo indiscriminadamente las noticias sobre seres asombrosos, el escritor actúa también apropiándose relatos ajenos. La *poiesis* que practica, es resultado de una posesión. El

autor trabaja con el ritmo de un propietario; lo que nos exigirá aplicarle una improvisada y urgente teoría del coleccionismo.

Al fin y al cabo, en este paradigma, el *bestiario* adopta la apariencia de un gabinete de maravillas, donde se yuxtaponen y entremezclan los datos más extravagantes, en un orden desordenado, una taxonomía arbitraria y comprometedora - según las heterotopías de Foucault- para nuestros hábitos distributivos.

El animal, por otro lado, tiene una vida exclusivamente literaria y un carácter mezclado, sin distinguirse del monstruo¹. Proviene de la *Biblioteca*, de los libros leídos y a ella se destina. Así los títulos que se acojan a este ejemplo², tendrán un peso eminentemente intertextual.

Sin embargo, es curioso que, aunque continuando una tradición anónima, el *Manual de Borges* contenga tantas y tan personales claves de su creador. El coleccionista consigue que su inventario le describa.

2. 2. 2. Acogiéndose a una voluntad *desmitificadora*, en esta segunda categoría *realista* del *Bestiario*, las ficciones y los monstruos se restringen, para preferir la pintura de especies

1 En el *Bestiario medieval*, tampoco solían -al menos en su vertiente canónica- separarse los animales de los engendros de la naturaleza. Los unos se describían junto a los otros. Zoología y teratología eran una sola noción, un solo campo de estudio. Nosotros no desmentiremos el buen hacer medieval y, a lo largo de este estudio, mantendremos esa indiferenciación.

2 Los más destacados: ARCINIEGAS, G., *Nuevo diario de Noé*. Caracas, MonteAvila, 1969. BAJARLIA, J.J., *Historias de monstruos*. Buenos Aires, Eds. de la Flor, 1969. NOVO, Salvador. *Las aves en la poesía castellana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953 y REYES, A. *Historia natural das Laranjeiras. Obras Completas*. Tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

corrientes y comunes³. El cuentista mexicano Juan José Arreola tiene a gala interesarse por lo *natural*. En vez de proseguir la selva de textualidades, regresa al primer objeto de la escritura: el animal concreto, prisionero en el zoológico. Las viejas leyendas, los símbolos, propiedades mágicas y comportamientos no comprobados, se eliminan de lo escrito. El recorte obedece a esa actitud experimental con que nacen las ciencias en el XVIII. Desde entonces sólo importa lo que la mirada verifica. La observación dispone los límites de lo que del animal deba decirse.

El escritor se comporta como un entomólogo, diseccionando su pieza y cifándose a su anatomía. Sus conclusiones las enmarca en cuadros, las estructura con el rigor de la Enciclopedia. El estilo es eminentemente descriptivo y su pretensión es obtener la similitud, la *copia perfecta* de un animal sin valor simbólico, inmóvil para siempre en la jaula de la representación.

2. 2. 3. El *Bestiario* que, en este sector liderado por Monterroso⁴, se tiñe con la influencia de la *Fábula*, utiliza a los

3 Algunos ejemplos: GONZALEZ COSIO, A., *Pequeño bestiario ilustrado*. México, Papeles Privados, 1984. HELGUERA, Luis Ignacio, "Bestiarios", *Traspatios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. CAMPOS, Julieta. *Celina o los gatos*. Buenos Aires, Siglo XXI eds., 1968. SAMPERIO, Guillermo, *Cuaderno Imaginario*, México, Diana, 1990.

4 CARDOSO, O.J., "Caballito blanco", *Cuentos*. La Habana, Arte y Literatura, 1975. CHULAK, A., *Fábulas inmorales*. Buenos Aires, E. Cultural Argentina, 1972. DENEVI, M., "Cuentos de hombres y de animales", *Obras Completas*. Tomo V. Buenos Aires, Corregidor, 1987. GUDIÑO KIEFFER, E., *Fabulario*. Buenos Aires, Losada, 1969. LOPERA, J., "Los animales", *La Perorata*. Medellín, E. Papel Sobrante, 1967. LLOPIS, R., *El fabulista*. La Habana, Eds. Revolución, 1963. YUNQUE, A., *Los animales hablan*. Buenos Aires, Ediciones Pedagógicas, 1985

animales como máscaras y excusas para denostar el comportamiento humano. El ser irracional se convierte en reflejo del hombre y en su pretexto. Pero la sátira avanza inexorable, configura una *fauna irónica* y se aplica incluso al texto que la alberga. El autor emprende, ayudado por un sarcasmo extremo y generalizado, la deconstrucción de la escritura. De sus apólogos -frente a los sensatos de Esopo o Samaniego- no puede extraerse enseñanza. La inversión se generaliza: la moraleja precede al relato o éste despliega una lógica descabellada. La *oveja negra* merece, de este modo, más honores que la buena oveja. Y el mono es sólo un hombre que se ha negado a serlo. La evolución darwiniana altera sus secuencias y la escritura, radical, desacralizadora, encuentra razones de hilaridad en todos los viejos mitos.

2. 2 4. En el último paradigma, el de un *Bestiario fantástico*, la fiera queda integrada en el relato como ayudante del héroe u oponente, con su función actancial restituida. El animal deja aquí de ser una entrada de la enciclopedia para convertirse en la oscura amenaza, el peligro que acecha en las sombras. Insectos, tigres, caballos... son las formas terribles del enigma que incurre en nuestras vidas desbaratándolas; son las encarnaciones del miedo fantástico. Julio Cortázar y todos aquellos que se suman a su ejemplo⁵, siguiendo el sentido catártico que el surrealismo concede a lo irracional, manejan la

5 DI BENEDETTO, A., *Mundo Animal*. Mendoza, Compañía General Fabril Editora, 1953. GUDIÑO KIEFFER, E., "Fábulas para embrujados", *Fabulario*. Buenos Aires, Losada, 1969, pp.98-199. GUDIÑO KIEFFER, E., "Reino animal", *La hora de María y el pájaro de oro*. Buenos Aires, Losada, 1975, pp.10-28. HERRERA, L.L., *Animalia*. Perú, E.Perla, s.f. LEYVA GUERRA, J., *Animalia*. La Habana, E. Arte y Literatura, 1977. PACHECO, J.E., "Parque de diversiones", *El viento distante*. México, Era, 1963. PIGLIA, R., *Jaulario*. La Habana, Casa de las Américas, 1955. REIN, M., *Zoologismos*. Montevideo, Arca, 1967.

especies naturales como el depósito de una verdad instintiva y negada. Los animales simbolizan la alteridad que nos constituye; vienen desde lo más íntimo nuestro. Y nos aterran cuando se levantan en nosotros, como amedrentaban a aquel personaje de la "Carta a una señorita en París" que vomitaba conejitos, o al pobre individuo de **Mundo Animal** de Antonio di Benedetto que sentía crecer el mal en él como una oculta e inmensa mariposa.

Por el momento, esta distribución ha funcionado con carácter casi general; no habiéndose encontrado obra que no pudiera asimilarse a una de las secciones. Cuando ha habido conflicto, éste se originó en textos híbridos que participaban de varios rasgos a la vez⁶. Lo cual no lleva sino a evidenciar que esas cuatro modalidades puedan juzgarse como unidades mínimas o básicas en las posibilidades de escritura del género.

⁶ Anderson Imbert y Fernando Ruiz aúnan en el mismo espacio de sus animalarios elementos del grupo literario y el irónico. Los animales maravillosos de René Avilés Fabila entra en la tradición borgiana plenamente menos en algunas secciones -"Mitología publicitaria"- donde se acoge a la ironía de Monterroso. En sus "Fabulas con amoralejas", Gudiño Kieffer sigue esta última modalidad, mientras que se traslada a la estética de Cortázar en "Fábulas para embrujados". Vid. ANDERSON IMBERT, E., "Bestiario", *El gato de Chesire*. Buenos Aires, Losada, 1965. AVILES FABILA, René, *Los animales maravillosos*. México, Armella, 1989. GUDIÑO KIEFFER, E., *Fabulario*. Buenos Aires, Losada, 1969. RUIZ GRANADOS, F., "Bestiario", *El ritual del buitre*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986.

3. EL MONSTRUO EN LA BIBLIOTECA: MANUAL DE ZOOLOGIA FANTASTICA.

"...compruebo con una suerte de agridulce melancolía que todas las cosas del mundo me llevan a una cita o un libro"

Jorge Luis Borges

"La repetición es, como Kierkegaard sostenía, una noción tan inquietante que pone en duda la causalidad y la corriente del tiempo"

George Steiner

3.1. EL MISTERIOSO CASO DE LOS LIBROS SUPERPUESTOS

"La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará condenado de ahora en adelante a plagiarse a sí mismo?" ¹

Con esta última pregunta que se nos dirige en un artículo de 1951, Ernesto Sábato recogía la acusación de recurrencia en motivos y obsesiones que, puesta de manifiesto por algunos sectores de la crítica desde 1933 ², se le venía formulando a Jorge Luis Borges sin que él quisiese refutarla sino, muy al contrario,

¹ SABATO, Ernesto. "Los relatos de Jorge Luis Borges", en ALAZRAKI, Jaime, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1976, p.69.

² Vid., BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires, Hispamérica, 1974, pp.110-115

la compartiera y la apoyara con continuas confesiones y demostraciones de reiteración ³. Reaparecían constantemente en sus escritos temas y tendencias, transformándose de sorprendentes en previsibles.

Ahora bien, si la historia universal -como él sostenía en *Otras Inquisiciones* - "*es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas*"⁴, parecería lógica e incluso irremediable la fatal redundancia en que se instalan nuestros trabajos y nuestros esfuerzos. La creación *ex nihilo* no resulta posible en el orden de las realizaciones humanas.

Todos los libros no serían sino uno sólo, serían accidentes de una sustancia única ⁵. Cada nueva publicación reflejaría una imagen parcial de la obra absoluta y previa que insistentemente repetimos. Hablar significa "*incurrir en tautologías*" ⁶. De ahí que cada texto nos resulte una simple reedición del anterior.

3 A su *monotonía esencial* ha aludido varias veces. Vid., BORGES, J.L., "Epílogo", *El hacedor, Obras Completas*, tomo II. Buenos Aires, Emecé, 1989, p.232.

4 BORGES, J.L., "La esfera de Pascal", *Otras Inquisiciones*, id., p.16

5 Vid. ALAZRAKI, J., "El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges", *Hispanic Review*. Philadelphia, University of Pennsylvania, nº3, volume 52, Summer 1984, p. 285. "*Un texto, cualquier texto queda así reducido a su condición de avatar, de forma o eco de otro texto. Borges propone respecto a la literatura lo que Lavoisier había postulado en el siglo XVIII respecto a la naturaleza: Nada se crea, nada se destruye, o lo que Henri Cartier-Bresson ha dicho respecto al arte: No hay ideas nuevas en el mundo. Hay sólo nuevos modos de ordenar las cosas*". Analizaremos, más adelante, que esta identidad de todos los seres es el comienzo y fundamento de su diferencia.

6 BORGES, J.L., "La biblioteca de Babel", op.cit., t.I, p.470.

"...chaque nouveau livre de Borges, en prose ou en vers, est comme une nouvelle édition de son œuvre antérieure" 7.

Sin embargo, para que esto sea cierto, su contrapartida debe serlo también: debe ser posible que cada nueva reimpresión sea un libro nuevo, otro libro distinto. Una frase enigmática, según la cual nada se ha publicado *"sin alguna divergencia entre cada uno de sus ejemplares"* 8, se desliza en "La lotería en Babilonia" para reproducirse luego como axioma de la gran Biblioteca de Babel: no hay dos libros iguales. Aunque en todo se parezcan, una mínima imperfección, una letra o una coma serviría para separarlos 9. La reedición de un texto lo hace, en efecto, diferente del original del que se parte.

"Le livre ne se confond pas avec la multiplicité sensible de ses exemplaires existant. L'objet livre se présente donc comme indépendant de ses copies" 10

Borges, en dos fechas alejadas diez años -1957 y 1967-, ha dado a la prensa la misma antología bajo dos títulos -**Manual de Zoología Fantástica** y **El Libro de los Seres Imaginarios**-, en dos editoriales -Fondo de Cultura Económica de México y la editorial Kiel de Buenos Aires, respectivamente- como si se

7 RADAELLI, S., cit. por LAFON, M., **Borges ou la réécriture**. Paris, Editions du Seuil, 1990, p.155.

8 BORGES, J.L., "La lotería en Babilonia", op.cit., p.460.

9 Para el análisis de este equilibrio borgiano entre lo idéntico y lo ajeno y de cómo se instala la variedad en lo que superficialmente parece similar y repetido, vid., MACHEREY, Pierre, "Borges y el relato ficticio", en GUSMAN, Luis (ed.), **Jorge Luis Borges**. Buenos Aires, Editorial Freeland, 1978, pp.11-20.

10 DERRIDA, J., "Le Parergon", **La vérité en peinture**, Paris, Flammarion, 1978, p.57.

tratase de dos publicaciones independientes. De hecho, la historia de cada una ha seguido un curso autónomo: el Fondo reeditará la suya en varias ocasiones -en la edición de lujo, con ilustraciones de Fernando Toledo-, olvidando la existencia de aquella otra versión de Kiel que pasará a manos de Bruguera en 1981.

El caso de estos *dos libros superpuestos* ¹¹ merece la atención y el asombro del pensador francés Michel Lafon que, en su estudio *Borges ou le réécriture*, investiga si hay entre ellos distancia suficiente para explicar la *aberración bibliográfica* de un mismo texto bajo dos apariencias distintas. Las diferencias detectadas son, no obstante, más bien pobres, sin peso especial, limitadas a una cuestión cuantitativa de adición de artículos ¹². El único cambio cualitativo y constatable se encuentra ubicado en el "Prólogo":

"Qualitativement, la seule véritable révision est celle du prologue: celui de Manual, qui s'ouvrait sur une évocation de la première visite au jardin zoologique et du premier tigre de la réalité, avant de passer du jardin zoologique de la réalité au jardin zoologique des mythologies, est remplacé dans le Libro par un prologue beaucoup plus court, beaucoup moins riche" ¹³.

Firmados con las iniciales J.L.B.- M.G., localizados en el mismo sitio -Martínez- y en las fechas de *29 de enero de 1957* y *septiembre de 1967*, los dos preámbulos mantienen en común

¹¹ "...deux livres qui ont paru à deux reprises, sous deux titres différents" LAFON, M., "Deux livres superposés", op.cit., p.155.

¹² "Tout au plus peut-on signaler, pour donner un exemple de la minceur des dites modifications, que l'apparition, dans certains articles du Libro, de guillemets transforme -ce qui certes n'est pas rien- en citations explicites ce qui révélait, dans Manual, de la citation implicite". Id., p155.

¹³ Id., p.156.

una sola frase sobre la universalidad del dragón -"Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo" -. Todo lo demás de uno a otro se modifica. Y lo hace porque ése es el papel que la tradición reserva al *exordio* , como lugar destinado a recoger y canalizar futuras alteraciones que suscita cada circunstancia histórica. Desde él, el autor avisaba en las ediciones sucesivas de cómo había variado su gusto y su opinión respecto a la obra nacida de sus manos, de lo que en ella permanecía o se había vuelto ya caduco. A modo de dique para conservar intacto el corazón de ésta última, era el prefacio el único que se movía y cambiaba, en él se efectuaban las metamorfosis pertinentes.

Refrendando una práctica que asigna lo temporal y mudable al paratexto y preserva la esencia de lo escrito, Borges sustituye los preludios de sus dos antologías.

Sin embargo, resulta curioso que ambos prolegómenos se comporten como prólogos de primera edición, prólogos iniciales; que ninguno mencione al otro y que, en concreto, el posterior cronológicamente, el del **Libro de los Seres Imaginarios**, no aluda jamás a su carácter de segundo y derivado del **Manual de Zoología**¹⁴. Incluso reúne todos los requisitos exigidos a lo que Gérard Genette denomina *prefacio original*¹⁵. Y, especialmente, cumple con su función básica: la

14 Los dos títulos serán citados, con frecuencia, a través de sus siglas: **Manual de Zoología Fantástica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (MZF) y **El Libro de los Seres Imaginarios**, Barcelona, Bruguera, 1981 (ELSI) (1ª edición: Buenos Aires , Kiel, 1967).

15 *Prólogo original* es, para Genette, el prólogo que encabeza la edición primera de una obra: por *ulteriores* entiende los de las siguientes publicaciones. GENETTE, Gérard, "L'instance préfacielle", **Seuils**, Paris, aux Editions du Seuil, 1987, pp.150-182.

de asegurarse una perfecta recepción y orientarnos sobre cómo debe leerse la obra por él introducida ¹⁶:

"Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Robert Burton, de Fraser o Plinio, El Libro de los Seres Imaginarios no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un caleidoscopio" ¹⁷

Además de aconsejarnos un uso azaroso y no sistemático de la antología, el prólogo intentará conquistarse la cooperación del lector, según prescriben los cánones ¹⁸:

"Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales" ¹⁹.

Pero, sobre todo, ha de poner de relieve la importancia del tema tratado, su novedad; a veces, a través del comentario del título ²⁰:

¹⁶ "le préface originale a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture" . Id., p.183.

¹⁷"Prólogo", ELSI, p.5-6.

¹⁸ "Il s'agit ici non plus précisément d'attirer le lecteur (...), mais de le retenir par un appareil typiquement réthorique de persuasion" , GENETTE, G., op.cit., p.184.

¹⁹ ELSI, p.5.

²⁰ " Un préface -disait Jean Paul dans le préface même de son Doyeu jubilaire-- , ne devrait pas être autre chose qu'une page de titre plus longue (...). C'était là, à sa manière, indiquer une nouvelle fonction de la préface, si possible originale: le commentaire justificatif du titre..." . GENETTE, G., op.cit., p.198.

"Nos hemos atendido a lo que inmediatamente sugiere la locución seres imaginarios, hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres." 21.

El Libro se encabeza, por tanto, con una introducción que, al acoger los elementos del preámbulo primero, queda legitimada como tal , aunque según la lógica bibliográfica no le corresponda.

Este hecho puede servirnos de clave para sospechar o intuir que Borges y Margarita Guerrero debían entender las dos obras aquí estudiadas -MZF y ELSI- como autónomas y diversas.

Y aún así, cabe preguntarse si esta autonomía -escasa, marginal, radicada en una sección prescindible- es suficiente para defender la denominación de *libro nuevo* , y no únicamente renovado o corregido; cabe preguntarse si es bastante para creer que estamos realmente ante dos antologías y no una sola.

21 ELSI, p.5.

3. 2. LA ESCRITURA PRELIMINAR

Aunque la Retórica le asigna un lugar concreto y físico y unas reglas fijas, no hay acción más confusa que la de prologar. Suele abordarse al fin de la obra -su tiempo verdadero- pero fingiendo, en cambio, una redacción previa. Escribiéndose después y recapitulando, el prólogo simula ser anterior. Suele anunciar lo que va a leerse como un futuro próximo, cuando es, más bien, su pasado inmediato.

"Para el prólogo, que vuelve a formar un querer decir a cosa hecha, el texto es un escrito -un pasado-, que, en una falsa apariencia de presente, un autor oculto y todopoderoso, con pleno dominio de su producto, presenta al lector como futuro suyo. Esto es lo que he escrito, después leído y que escribo que van ustedes a leer. (...) El pre del prefacio hace presente el porvenir, lo

representa, lo aproxima, lo aspira y, adelantándolo, lo pone delante " 1

Por esta maleabilidad, por esta ductilidad temporal, puede hacerse cargo -como veíamos- de esas alteraciones que afectan a sus reediciones sucesivas 2. Y es también por ello, por su carácter mudable y suprimible, por ser un adorno y una farsa, por lo que la buena literatura lo condena, haciéndose eco el propio Borges de esa repulsa y explicándola:

"El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables que la lectura incrédula acepta como convenciones del género" 3.

Momento de la sequedad o la charlatanería, corteza hueca y desperdicio formal, exterior al desarrollo del contenido que anuncia, también Hegel lo descalifica porque si no fuera así, si fuera tan vital como el texto, sería ya texto y no el preámbulo. De tal modo que su labor -la más precaria que pueda imaginarse- es precederlo, pero no vinculándose ni mezclándose con él.

Y, sin embargo, se contiene aquí una cierta paradoja que Jacques Derrida denuncia 4, puesto que no es muy probable repetir algo, introducir cualquier materia sin quedar a ella unido. ¿Qué resto del libro puede permanecer fuera, al margen,

1 DERRIDA, J., "Fuera del libro (Prefacios), La diseminación. Madrid, Fundamentos, 1975, pp.12-13. (1ª ed., La dissemination. Paris, Seuil, 1972)

2 Genette insiste, en el magnífico estudio citado, de ese valor del *avant-propos* como órgano móvil y cambiante que reajusta lo relatado - *sin molestarlo*- a las exigencias temporales. GENETTE, G., op.cit., p.164.

3 BORGES, J.L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero ed., 1975, p.8.

4 Vid., DERRIDA, J., op.cit., p.16.

y paralelamente servirle de anuncio?. ¿Cómo es capaz de presentarlo y no participar de él?. Estas son las contradictorias relaciones que, si respetamos el juicio hegeliano, el *proemio* o *aviso* debería entablar con el total de la narración, representando su puerta y su comienzo, aunque no claramente. Hegel llega a exigirle que no se incorpore a la escritura; que la adelante y, a la vez, no le pertenezca; que sea innecesario y pueda, incluso, dejar de leerse.

Pero si a él no se le necesita, tampoco se hace preciso lo que le sigue, el verdadero discurso del que es resumen.

Cuánto más contingente es el preámbulo, mayor inquietud promueve. Y el problema es todavía más radical cuando lo que se quiere, es la ambiciosa composición de un tratado -es decir, de un saber sistemático, taxonómico, exhaustivo-, como se proponía el poeta Novalis con el conjunto de fragmentos publicados bajo el nombre de *Enciclopedia* ⁵ y como ocurre, asimismo, en el caso que nos ocupa, en este *Manual de Zoología* que tiene -no lo olvidemos- una intención catalogante. Porque si el inventario de lo que se conoce, debe luchar por reunirlo todo, la explicación previa que sería su prefacio, fuera de ese conocimiento, nada más podría añadir. Y si se implica en el saber mismo, entraría en el contenido enciclopédico y ya no sería preliminar.

"Si la explicación previa es absolutamente anterior al círculo de la enciclopedia, le resulta exterior y no explica nada. Si por el contrario está comprometida en el círculo filosófico ya o es una operación anterior, pertenece al movimiento del método y a la estructura de la objetividad" ⁶.

⁵ Jacques Derrida estudia esta cuestión específica en el artículo citado (vid., *supra*, nota 1), aunque hay edición castellana de la obra de Novalis en la editorial Fundamentos de Madrid, 1975.

⁶ DERRIDA, J., op.cit., p.73.

Para Novalis, el prelude de un libro universal y desmesurado se condenaba a no ser sino apertura, arranque, principio donde lo demás se ordena y se programa en sus varios aspectos, incluida la modalidad de uso o la *filosofía de lectura* ⁷. El prólogo será el sitio exterior a la *Enciclopedia* en que ésta se organiza y reflexiona sobre dicha organización. Será siempre el momento anterior y extraño, como la semilla al fruto, que aun así contiene todo su desarrollo; "*razón seminal explicándose, ambicionando dar sin cesar cuenta de su producción genética, de su orden y de su modo de empleo*" ⁸.

Ajeno al conocimiento, el prólogo lo contiene ya, pues comprende el plan de ese conocimiento y la consecución posterior del plan. El prólogo empieza a parecer tan extenso como el libro y, sin ser suyo, sin estar en él, lo ocupa enteramente.

"El tiempo es el tiempo del prefacio, el espacio -cuyo tiempo habrá sido la verdad- es el espacio del prefacio. Este ocuparía, pues, por completo, el lugar y la duración del libro" ⁹

Es así como queda habilitada la introducción en la *Enciclopedia* : como lo que le da paso, la inicia y la incluye. No sólo se incorpora a ella con pleno derecho, sino que también sucede a la inversa y todo ese saber homologado y reunido está completo en su lugar previo, en su umbral, en su prólogo. Y esto es así para Novalis y para toda la narrativa contemporánea, capaz de conseguir que nada la preceda; que su preámbulo sea

⁷ Una *filosofía* similar aparecía prescrita , como vemos, en el prólogo de ELSI (vid., *supra*, cap. 3.1.).

⁸ DERRIDA, J., op.cit., p.79.

⁹ Id., p.20.

ya su escritura sin serla, "readopción por el texto de su propia exterioridad " 10.

Ocurre de este modo y ejemplarmente en un Macedonio Fernández, buscador del *autoprólogo* o del *prólogo-novela*, "cuyo relato se hace a escondidas del lector" 11 y oculta una historia invisible en el prolegómeno visible. Pero, sobre todo, se produce con Jorge Luis Borges que solventa la primera paradoja hegeliana con un proyecto tan seductor como descabellado: inventar prefacios reales para libros irreales, reunir un volumen de notas que nada prologuen.

"La revisión de estas páginas olvidadas me ha sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo. (...) constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios de la imaginación o al indulgente diálogo, tales argumentos serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán" 12.

La propuesta altera y deconstruye lo que tradicionalmente ha sido la disposición de la escritura, privilegiando el paratexto sobre el texto. El marco y encuadre, lo que sólo parecía nota y aviso, anuncio sin valor y sin peso, se convierte en la esencia. Un buen prólogo permitiría la creación del libro; permitiría, incluso, que éste no llegase a existir porque basta con su

10 Id., p. 32.

11 "Qué queréis: debo seguir prólogos y mientras no abuse hasta pretender prologarlos a ellos". Vid., los sesenta prólogos de Macedonio Fernández a su Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). Obras Completas. Tomo VI. Buenos Aires, Corregidor, 1975, pp.21 y ss.

12 BORGES, J.L., "Prólogo de prólogos", op.cit., p.9.

exordio, que ya lo incluye y lo prevé. Lo que hasta ahora era marginal, puede dar cuentas de lo que le relegaba y excluía.

Por tanto, después de tal inversión de los estatutos, entra en la economía borgiana y es con ella coherente -coherente a través suyo, con la narrativa coetánea-, repetir una edición entera para modificar su prefacio. Las dos antologías, **Manual de Zoología Fantástica** y **El Libro de los Seres Imaginarios**, son distintas y son inconfundibles, aunque su contenido sea igual, sólo porque un prólogo diferente las aleja.

3.3. LA ZOOLOGIA DE LOS SUEÑOS

*"Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito (...) Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios. Flaubert ha congregado en las últimas páginas de la *Tentación* todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentadores nos dicen, fabricar alguno; la cifra total no es considerable y son muy pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente" ¹.*

¹ "Prólogo", MZF, p.8.

Al Borges de 1957, al Borges del primer Manual -al que corresponde este texto-, la animalística monstruosa que reunía, le pareció muy escasa en contraste con las producciones de la naturaleza: Quien recorra su inventario -nos advierte-, "*comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la de Dios*" ². Siendo ésta última exuberante, la invención humana repetía recursos y logros porque, a su lado, era finita y limitada.

En el segundo prólogo, el del Libro de los Seres Imaginarios, diez años después, encontramos una situación diametralmente opuesta:

"El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo" ³.

Si lo imaginario es inabarcable y todo lo incluye, hasta la vida misma, el catálogo que se proponga consignarlo, es tan numeroso como su motivo ⁴. Tendrá que reeditarse una y otra vez para dar cuenta de la amplitud de su asunto y para completarlo, ya que es de por sí inagotable.

"Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras que pueden multiplicarse" ⁵

2 Id., p.8.

3 "Prólogo", ELSI, p.5.

4 Es tan numeroso y tan ilusorio como él. El libro es irreal como su materia y el problema de las dos ediciones pasa a ser también una falacia más.

5 Id., p.6.

En 1957, la *zoología fantástica* era iterativa porque resultaba poco notable, poco variada ante la abundancia natural que hacía uso de una fantasía desbordante. En 1967 los monstruos proliferan y se repiten, en cambio, porque son interminables. Su monotonía es consecuencia inmediata de la vastedad de su número. En ese intervalo, Borges ha descubierto la extraña relación entre redundancia e infinito que vemos operar también -y que aquí invocamos a título explicativo- en los procesos abiertos del discurso frente al sistema de la lengua. Esta se asegura su utilidad a través de la limitación de sus componentes. Fonemas, monemas, morfemas no suman sino una cifra más bien baja y la reiteración de los mismos no contiene significado ni pertinencia. Pero con ellos se construyen enunciados innumerables que tienen en su reaparición, por el contrario, un síntoma pertinente de riqueza⁶. Es decir, un aspecto distinto ofrecerá la repetición según nos situemos en un eje o en el otro: dentro del lenguaje es una simple consecuencia de sus restricciones y dentro del nivel discursivo es instrumento de su variación, de sus posibilidades.

6 Vid., COMPAGNON, A., "La forme simple de la répétition interdiscursive", *Le seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil, 1979, pp.50-55.

De igual modo pero desde la Semiótica textual, Roland Barthes consideraba la *obra* como un texto inmenso y formado con instancias, sin embargo, finitas. Era la sustitución generativa de dichas instancias, la que operaba infinitamente: "...*sémantiquement, le mot n'a pas de fond, la phrase n'a pas de fin: analogue peut-être à la grande structure générative postulée par Chomski à propos de la phrase, l'œuvre est sa propre langue, infiniment substituable: chacun de nous parle ainsi une phrase immense, dont il substitue à l'infini les constituants et que seule la mort peut venir interrompre*", BARTHES, Roland. "Drame, poème, roman", en VV.AA. *Tel Quel. Théorie d'ensemble (choix)*. Paris, Editions du Seuil, 1968, pp.40-41.

ELSI acoge esta segunda perspectiva -contra lo que nos hizo esperar el Manual que trabajaba todavía en la primera-, e introduce este valor nuevo de la iteración como mecanismo imprescindible para producir infinito. La universalidad de todo lo fabuloso nace de la monótona pero implacable combinación de sus rasgos.

Por otro lado, hay que considerar aquí, asimismo, la peculiar visión que sobre el tema arroja el análisis estructural, para el que no son posibles ni existen los elementos redundantes.

"En relación con éste último aspecto es preciso subrayar una de las tesis más interesantes y fructíferas de Lotman: que la lengua artística no conoce la repetición semántica en sentido estricto por cuanto una misma unidad léxica al ser repetida cambia necesariamente su posición estructural y adquiere, en consecuencia, un sentido diferente, mucho más rico y complejo de aquél que poseía en su primera aparición textual" ⁷

Cualquier sintagma, al surgir de nuevo, se distancia del que era en principio, porque une a su significación de origen el factor añadido de reiterarse; factor que, en efecto, lo altera y, a la vez, es la base de su carácter singular e insustituible.

"Pío Serviano distinguía con razón entre dos lenguajes: el de las ciencias, dominado por el signo igual, y donde cada término puede ser reemplazado por otros; y el lenguaje

7 REISZ DE RIVAROLA, Susana, "Cuestiones generales", Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires, Librería Hachette, 1989, p.29.

Vid., id., LOTMAN, Yuri M., "El principio de repetición", Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo, 1988, pp.135-138. (1ª ed: Structura judozhestvennogo teksta. Moscú, Editorial Iskusstvo, 1970)

lírigo cuyos términos, aunque irremplazables, no pueden dejar de repetirse" 8

El animal fantástico surgirá en todas las culturas, en situaciones y contextos varios, como pieza combinatoria de una mecánica ficcional y de una lingüística simbólica que lo siente imprescindible, sobre todo por ser tan reiterable.

"Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres y así el dragón ha surge en distintas latitudes y edades" 9

Se daría, entonces, una relación inmediata entre el rango insustituible de cualquier forma artística y sus reapariciones dentro del texto. Esto se evidencia no sólo para motivos y recursos concretos, sino para la obra total y en abstracto. Su validez es la validez de lo irremplazable que, sin embargo, puede repetirse. Y se reitera como lo único sin plagio, como lo irrepetible singular. Recordamos así la sentencia de Babel: no hay dos libros idénticos, porque cada uno sumaría al otro la circunstancia impar de su existencia. Si regresamos a la vieja cuestión de los *superpuestos*, el **Manual de Zoología** y **El Libro de los Seres Imaginarios** no son lo mismo gracias a ser iguales; consiguen distinguirse por el procedimiento diferenciante de su repetición. Trabaja aquí aquella lógica perversa que movía a Pierre Ménard a reescribir el **Quijote**, línea por línea, pero sin copiarlo. Es, de hecho, el principio generativo que funda todo el hipertexto borgiano:

"La intertextualidad permite la apropiación del conjunto y de cada una de las obras, sin que esa apropiación sea tal, ya que la reproducción de un texto, al no reproducir las

8 DELEUZE, Gilles. **Diferencia y repetición**. Madrid, E. Júcar, 1988, p.38. (1ª ed: Presses Universitaires de France, 1968)

9 "Prólogo", **ELSI**, p.5.

mismas condiciones en que ese texto ha sido producido, al implicar otra práctica significativa (la de la lectura), es ya producción primaria de un texto, aunque verbalmente idéntico al modelo, distinto por el trabajo concreto alojado en ella" 10

La reiteración crea así *infinitos textuales* ; crea escrituras siempre únicas y siempre diversas, aunque próximas. No confunde ni identifica. No produce semejanza sino que proporciona novedad.

Pero, para que la repetición sea motor y matriz de la diferencia, debe unirse a ella y comportarse como tal, al menos en tres ocasiones:

3. 3. 1. Es en el receptor donde primordialmente se genera ese extraño fenómeno de releer, esa impresión de lo *déjà vu* .

"Quant aux livres célèbrès, la première fois que nous lisons est déjà la deuxième, puisque nous les connaissons d'avance. La prudente déclaration: Je relis mes classiques doivent ainsi véridique innocemment" 11

Y, sin embargo, el receptor genera un comienzo de cambio en lo repetido. He aquí lo que Deleuze llama la paradoja o el *para sí* de la redundancia: que su monotonía encuentre un

10 GOLOBOFF , Gerardo M^a., "Sueño, memoria, producción del significativo en Ficciones de Jorge Luis Borges", *Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien (Caravelle)*. Université de Toulouse-Le Mirail, n°20, 1973, p.19. El procedimiento que Goloboff estudia en "Las ruinas circulares" permitirá a Borges acceder al concepto de "*la continuité souterraine et l'unité secrète de l'art et de la pensée*" . Vid., GENETTE, G., "La littérature selon Borges", L' Herne. Paris, Cahiers de L' Herne, 1964, p.326.

11 Declaración de Jorge Luis Borges a propósito de una traducción de *Le Cimetière Marin*, hecha por Néstor Ibarra. Cit., sic por BIANCO, J., "Recuerdos de Borges", *Diálogos*. México, n°I, vol. I, nov.-dic. de 1964, p.14.

cierto movimiento de transformación en la subjetividad de quien lo contempla, que sea en el observador en el que introduzca modificaciones ¹². De hecho, él impone, con su ritmo caleidoscópico -según prescribía Borges- o *salteado* -en la definición de Macedonio-, el equilibrio de variaciones y reincidencias, el juego de "*cambiantes y durables imágenes que el libro deja en su memoria*".

"Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" ¹³

La estrecha vinculación entre existencia y lectura no es sino una particularidad del idealismo berkeleyano que Borges comenta en varios momentos: ser es *ser percibido* ¹⁴. Precisamente, el Manual se abre con la descripción de un animal digno del más duro Schopenhauer.

"En la escalera de la Torre de la Victoria, habita desde el principio del tiempo el A Bao A Qu, sensible a los valores de las almas humanas. Vive en estado letárgico, en el

¹² "La repetición carece de en-sí. Por contra partida, cambia algo en el espíritu que la contempla. Tal es la esencia de la modificación. Hume toma como ejemplo una repetición casuística, del tipo AB, AB, AB, A... Cada caso, cada secuencia objetiva AB es independiente de la otra. La repetición (aunque en rigor no puede hablarse de repetición aún) no cambia nada en el objeto, en el estado de las cosas AB. En cambio, una transformación se produce en el espíritu del que contempla: una diferencia, algo nuevo, en el espíritu. Cuando A aparece, yo espero ya la aparición de B. ¿Es esto el para sí de la repetición, como subjetividad necesaria que debe entrar necesariamente en su constitución? ¿La paradoja de la repetición acaso no es que no puede hablarse de repetición, sino mediante la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla?". DELEUZE, G., op.cit., p.137.

¹³ Para esta cita y la anterior, vid., BORGES, J.L., "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras Inquisiciones*, op.cit, p.125.

¹⁴ "Nueva refutación del tiempo", id., pp.137 y ss.

primer escalón, y sólo goza de vida consciente cuando alguien sube (...) Cuando alguien asciende la escalera, el A Bao A Qu se coloca en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. En cada escalón se intensifica su color, su forma se perfecciona y la luz que irradia es cada vez más brillante. Testimonio de su sensibilidad es el hecho de que sólo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente" 15.

Es curioso que sea esta ficción, y no cualquier otra, la que abre el catálogo zoológico. El lector distribuye el nacimiento y la muerte del pobre, del hipersensible *A Bao A Qu* que no existiría sin contempladores, como sin creyentes tampoco tendrían realidad las demás fábulas. El libro resurge en cada nueva lectura: es tan mudable como los variados rostros de los hombres que sobre él se inclinan.

3. 3. 2. Ahora bien, nada se reitera sino sobre un modelo, una forma fija que oriente la similitud; nada se configura sin un arquetipo que, a su vez, no vive más allá de la criatura en que se ubica y como ella -de la que no puede prescindir- es temporal y contradictorio 16. Su absoluto radica exclusivamente en que pueda reencarnarse. Sobre tal

15 "A Bao A Qu", ELSI, p.7.

16 "Los arquetipos no son irresolubles : son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver. La leonidad, digamos, ¿cómo prescindirá de la Soberbia o de la Rojez, de la Melenidad y la Zarpidad? A esa pregunta no hay contestación y no puede haberla: no esperemos del término leonidad una virtud muy superior a la que tiene esa palabra sin el sufijo". BORGES, J.L., *Historia de la Eternidad. Obras Completas*, Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 358.

posibilidad se mantiene y su esencia *"está hecha a la medida del poder de reiteración"*

"Esta idealidad, que no es sino el nombre de la permanencia de lo mismo y la posibilidad de su repetición, no existe en el mundo y no viene de otro mundo. Aquélla depende por entero de la posibilidad de actos de repetición. Está constituida por ésta". 17

La idea sólo lo es mientras sea copiada. Y afirma su originalidad al verse repetida.

En este camino aristotélico en el que el prototipo no puede separarse de su realización, el ejemplo excelente lo ofrece el tigre *"sanguinario y hermoso"*, ya que reúne el conjunto de los *"que fueron y serán"* y *"el individuo, en su caso, es toda la especie"* 18. Sus manifestaciones concretas no prefiguran sino uno temible, un *tercero*, que aprendemos a reconocer en los restantes.

*"Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que más allá de las mitologías,*

17 DERRIDA, J., *"El querer-decir y la representación"*, *La voz y el fenómeno*. Madrid, Pre-Textos, 1985, p.102. (1ªed: *La voix et le phénomène*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967)

18 Como el texto es tan bello, no me resisto a no citarlo completamente: *"Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, un niña, dijo: Está hecho para el amor"*. BORGES, J.L., *"El tigre"*, *Historia de la noche*. O.C., III, op.cit., p.173

*Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinible,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso" 19*

Irreal y soñado, tan imperfecto como los demás que, verdaderos o literarios, de carne o de palabra, transitan la obra y la memoria de Jorge Luis Borges ²⁰, este tigre, primero entre ellos, será su figura y su emblema. Y una bestia así debe, desde el punto de vista simbólico, cumplir con el papel claramente iniciático que el imaginario colectivo le asigna en varias latitudes.

"En Malasia el curandero tiene poder para transformarse en tigre. No hay que olvidar que en todo el sudeste asiático el tigre antepasado mítico es visto como el iniciante. El conduce a los neófitos por la jungla, en realidad para matarlos y resucitarlos" 21

Porque él es el animal sacerdote y el *psicopompo*, el primer contacto con lo intangible, con lo inhumano, se efectúa

19 BORGES, J.L., "El otro tigre", *El Hacedor*, II, id., p.203.

20 Otros tigres *borgianos* aparecen en: "Dreamtigers", id., p.161; "El oro de los tigres", O. C., II, p.517; "Mi último tigre", O. C., III, op.cit., p.426; "Tigres azules", O. C., III, p.381. Vid., la relación que entre Borges y los tigres de otros escritores -Rubén Darío, Alfonsina Storni, Lizalde, Carrera Andrade, Manuel José Othón, establece : ARIAS DE LA CANAL, F., "Borges y las fieras", Norte (Revista Hispanoamericana). México, nº255, junio-1963, pp. 32-44.

21 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 996. Vid., id., ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p.306. (1ª ed., *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*. Paris, Payot, 1951.)

por mediación del tigre. Y porque, además, representa lo naciente, de sus fauces se escapa el niño sin daño y sin heridas²². Peculiar maestro de ceremonias, nos dirige entre la selva de ecos, de ídolos y simulacros en que el mundo consiste para adiestrarnos en esta oscura condición especular de la vida. Se perfila así como una imagen -dual a su vez y a su vez ambigua ²³- de lo múltiple y de aquello que nos guía a través de lo múltiple:

"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 por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso? (...) Podemos afirmar que el niño es, por definición, un descubridor y que descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras. Podemos afirmar que el niño confía en los padres que lo llevan a ese lugar con animales.. Además, el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso. Platón (si terciara en este investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora

22 Id., p.996.

23 *"In this way, the tiger joins in the final unity of Borges' work, with the other symbols which illustrate the terrible and sand reality of this world of appearances, of mirrors, and labyrinths"* . RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Symbols in Borges' work", en BLOOM, H., (ed.), *Jorge Luis Borges*. New York, New Haven, Philadelphia, 1986, p.148.

que él es los tigres y los tigres son él, o mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad" 24

Con el ejemplar del zoo, o el pintado en los diccionarios, descubrimos nuestra misma naturaleza mixta, escindida; descubrimos la fiesta cambiante de las cosas. Lo hacemos con el animal de miles de rayas que, sin embargo, no soporta los reflejos y hasta por ellos muere. Al tigre se le captura, de acuerdo con los ejemplos de varios *Bestiarios -Physiologus*, de Cambridge, de Cambrai, el Valdense- con la estratagema de presentarle su imagen en un cristal.

"El tigre nunca está demasiado enfurecido ni tiene demasiado quehacer, como para no detenerse a contemplarse cuando ve el espejo y queda como cautivo."

"La naturaleza del tigre es tal, que tanto se deleita viéndose y mira tanto su figura, que es capturado mientras se contempla." 25

Misteriosamente enlazadas en un solo texto las dos grandes obsesiones borgianas -tigre y espejo-, queda así manifiesta la irrevocable realidad que se cumple en toda copia: reproduciéndolo fielmente, ella contiene intacto el primer

24 "Prólogo", MZF, p.7-8.

25 Cambrai, 234, nº7 y Valdense, 418, nº51. Cits. por MALAXECHEVERRIA, I., (ed.), *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986, p.12. El deleite del tigre ante el espejo le perdía hasta el punto que cuando el cazador apresa a sus crías, para evitar la ira de la madre, le arroja *bolas de vidrio* en los que, reflejada, la tigresa cree encontrar a sus hijos y abandona la persecución. Así aparece en el *Bestiario de Cambridge* y en el de Pierre de Beauvois. Pero el *Bestiary I* (86-89) da una razón más mundana: "...porque encuentra los espejos, se detiene a mirarlos y no persigue a los cazadores; pues tanto le agradan los espejos que, aunque vea cómo se llevan los cachorros, se los deja arrebatar por el placer que siente al contemplar los espejos", *id.*, p.13.

arquetipo y, a la vez, lo cambia, le da un nuevo aspecto y una nueva vida.

3. 3. 3. En entrevista con Reina Roffe, Borges invocaba la frase de William Butler Yeats cuando sus amigos le recriminaban haber modificado sus poemas: *"It' s myself that I remake"* , *"soy yo el que se repite y se rehace"* ²⁶.

De acuerdo con esto, recibiría el escritor sobre sí la carga de la monotonía del arte y sus breves diferencias. Cualquier variación incide en él, antes que en otro sitio. Y tendríamos así enunciado el último lugar y el más difícil, en el que la reiteración genera transformaciones: en la mano misma del *"sujeto secreto en el que todo se hace"* . No hay nada, en realidad, *"que se repita sin un alma repetidora"* ²⁷, sin un repetidor absoluto, que no ha de ser otro sino el autor para quien el trabajo no pretende originalidad alguna y sólo puede citar o plagiar.

Hay un ser en concreto, "El mono de la tinta", de extrañas preferencias que, para Alicia Borinsky, simbolizaría al propio Borges y a su *"noción de escritura como ejercicio de redundancia"* ²⁸.

"Este animal abunda en las regiones del norte y tiene cuatro o cinco pulgadas de largo; está dotado de un instinto curioso; los ojos son como cornalinas y el pelo es negro, sedoso y flexible, suave como una almohada. Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas

26 Cit. por LAFON, M., op.cit., p.148.

27 DELEUZE, G., op.cit., p. 452 y p. 70.

28 BORINSKY, A., "Repetition, Museums, Libraries", en BLOOM, H. (ed.), *Jorge Luis Borges* . New Haven, Philadelphia, Chelsea Publishers, 1986, pp.149 y ss.

cruzadas esperando que hayan concluido y se bebe el sobrante de tinta. Después vuelve a sentarse en cuclillas, y se queda tranquilo" 29.

Por su capacidad mimética, el simio hace las veces de doble invertido del hombre: se emplea al primero para parodiar al segundo. Y aunque en capítulos siguientes encontraremos monos *más humanos* y más simuladores -como el de las fábulas de Monterroso que deseaba convertirse en poeta satírico-, la imagen borgiana es sutilísima. Porque su mono no imita, sólo reúne. Su actitud es pasiva, conservadora. Preserva sin alterar. Es un compilador, un coleccionista, un antólogo, nunca un creador. Ha entablado una sana discrepancia con esa vieja veleidad de la autoría.

"The monkey of the inkpot is the qualification of the distance that separates it from the writer; it works out of the same inkpot, but it still remains a monkey" 30

Alejado del vate original y ungido que el XIX había entronizado, el mono del tintero continuará siéndolo siempre. Seguirá imitando, como un repetidor perpetuo; seguirá trabajando como exclusivo "*testigo de la creación de los otros*"³¹

Su derecho sobre el sobrante de tinta, sobre el sobrante de lo escrito, es un derecho derivado, secundario. El es el que viene detrás testimoniando que algo se hizo y beneficiándose del rédito. Como él, son muchos los narradores indirectos en los relatos de Borges -lectores, entrevistadores, admiradores, amigos, familiares...- que se aprovechan de una labor que no es

29 "El mono de la tinta", ELSI, p.145.

30 BORINSKY, A., op.cit., p.156.

31 "*the monkey works as a witness of the other' s writing*" , id., p.151

suya, pero a la que han asistido. Todos ellos cuentan la obra de otros, la describen, la analizan, la repiten.

La literatura es esta reiteración irremediable de sí misma; este proceso enlazado de voces que, antes de narrar por primera vez -lo cual no es ya posible-, recuperan palabras anteriores y las coleccionan.

3. 4. LA ERUDICION EXTERIOR

El mono cuyas costumbres Borges describía en el ejemplo anterior, parece, no obstante, más interesado en lo que está por escribirse que en lo que quedaba escrito. No olvidemos que se bebía las *sobras de tinta* . Su alimento no es lo concluido y cerrado, sino lo que resta por hacer; no la escritura misma sino su porción aún no cumplida y previa, sus *alrededores* , lo que es todavía un proyecto informe. Desde afuera contempla *con una mano sobre la otra* una actividad que de momento le es ajena.

Ahora bien, esta precisión no reduce el alto valor representativo de la fábula; al contrario, lo acentúa. La repetición en que toda creación consiste -y por la que la literatura se nutre de sí-, tiene que ser externa al material que reproduce; no puede inmiscuirse en él. Y al ser la redundancia exterior necesariamente, se aproxima y se iguala a otra variante del conocimiento, la erudición, que actúa, repitiendo y citando, también *desde las inmediaciones* . Para Kant, ésta última, por

fundarse en una *razón simplemente histórica* y no dialéctica, es el primer elemento de la cultura letrada, en cuanto cultura recibida del otro, cultura aceptada y reiterada sin incurrir en ella, sin cuestionarla. Opera con una impersonalidad que la distingue de conceptualizaciones más conflictivas, más disuasorias como la matemática o la filosofía ¹.

El saber erudito sería, entonces, un saber completamente objetivo, un conocimiento falto de interior, de percepción propia. Y esta exterioridad le habilita para convertirse en el mecanismo que mejor nos entrega el mundo. Ya que no sólo "*pretende confundirse con la realidad objetiva*" ²; sino que se nos ofrece como la única forma de realidad asequible. La verdadera vida es esta *vida literaria* de repeticiones y de citas. Al menos, es la que más profusamente Borges practicaba porque podía asegurarle una participación en el escrito heredado de los otros y, de este modo, también en su pasado. Se trataba de aquello que él llamaba *erudición vagabunda* ³, erudición proverbialmente conocida, por la que los europeos le consideraban su igual, uno de los suyos y que, en cambio, para

1 El hombre letrado que aprende los "*productos de la razón de otro*", tiene de ellos una sabiduría erudita y simplemente histórica. La erudición era, para la lógica kantiana, una "*forma heterónima de la razón*" que escapa a su autonomía y a sus procedimientos deductivos. "*C' est ainsi que le rapport défini entre l'histoire comme forme de la connaissance érudite et la littérature, est négativement déterminé par Kant comme défaut de la connaissance conceptuelle (discursive chez le philosophe, constructive chez le mathématicien)*". LELLOUCHE, Raphaël. "Le lettré", *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris, éd. Balland, 1989, p.115.

2 "*L'érudition, qui prétend se confondre avec la réalité objective*". Vid., CITATI, Pietro, "L'imparfait bibliothécaire", *L'Herne*. Jorge Luis Borges. Paris, Cahiers de L'Herne, 1964, p.274.

3 BORGES, J.L., *Historia de la noche*. Obras Completas, III, p.194.

Héctor Bianciotti era rasgo inequívoco de su nacimiento americano:

"Des Européens pressés, amateurs d'exotisme, ont affirmé que Borges était un écrivain européen, sans penser qu'un Européen ne saurait se détacher de sa culture pour en tirer, sans préjugés, de toutes les cultures, une œuvre traversée par le souvenir de tant d'autres qui ont fait, chacun a son époque, un peu de l'histoire de la planète, et qui sont l'or de la mémoire des hommes" 4

Se ha dicho, en efecto, que *Borges sólo pudo ser hispanoamericano* ; que sólo podía serlo su escritura, mixta y diferenciadora, capaz de deconstruir e incorporar repertorios que le son extraños y de moverse ágilmente en medio de patrimonios muy diferentes con una impunidad de la que el europeo, anclado y atado por raíces asfixiantes, no le cabría nunca disfrutar.

Borges trabaja con tradiciones diversas como americano que es, como lo hacen otros muchos -desde Rubén Darío a Paz, o Lezama-, en una especie de *exotismo a la inversa* , abierto y disponible a todos los frentes y a todas las banderas. Y maneja esta universalidad sin complejos, *"sin supersticiones"* 5, con

4 BIANCIOTTI, Héctor, "Le bibliothécaire de Babel", *Le Monde*. Paris, mardi, 17 juin , 1986, pp.1 et 16.

Angel Rama juzgaba a Borges el único argentino coherente al haber asumido sin complejos su cosmopolitismo. Vid., RAMA, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI eds., 1982, p.52. En este mismo sentido, vid. id. ORTEGA, Julio, "Borges y la cultura hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*. (40 Inquisiciones sobre Borges). Pittsbourgh, nº100-101, julio/diciembre, 1977, p.262.

5 *"Creo que los argentinos, los sudamericanos, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas"* BORGES, J.L., *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957, p.161.

una irreverencia fecunda que ha sido calificada de "lealtad sucesiva a cualquier cosa" o de "traición general a todo" :

"Todo hombre ha de ser capaz de pensar y decir todas las cosas. Ellas carecen, finalmente, de jerarquía, de instancia suprema que las ordene y las coloque unas bajo las otras (...) La ausencia de esta autoridad definitiva hace del saber borgiano un ejercicio apasionado y perplejo, donde todo puede pronunciarse y nada puede decirse. Esto nos permite imaginar la epistemología borgiana como liberal, como un ejercicio respetuoso de la variedad incompatible de las creencias humanas y de las incontables y, al tiempo, incluyentes potencias del discurso" 6.

Este *panteísmo estético* del código borgiano, le permite abrazar las creencias más contrapuestas y los mitos más alejados; le permite asistir a un desfile riquísimo de religiones, de filosofías. *"Todas llegan a interesarle, ninguna le retiene" 7*, en un ejercicio de curiosidad y tolerancia, siguiendo el modelo de *"aquel rey precavido que tenía un altar para Jesús y otro, menor, para los demonios" 8.*

6 MATAMORO, B., "Borges el traidor", en LAFUENTE, Fernando R. (coord.), *España en Borges*. Madrid, Eds. El Arquero, 1990, p.114.

7 *"Borges nous fait assister au défilé des religions et des philosophies. Toutes l'intéressent, nulle ne le retient. Ni dogmatique, ni négateur, ni syncrétiste, chacune l'intéresse par le bruissement exotique de ses noms, par l'éclat insolite de ses paradoxes". VAX, Louis, "Borges philosophe", L'Herne. Jorge Luis Borges. Paris, Cahiers de l'Herne, 1964, p.253.*

8 Quizá Borges recrea aquí la actitud del Gran Khan que adoraba a los diversos dioses de los que recibía noticias para, por si acaso, no desairar al verdadero. BORGES, J.L., "Dante y los visionarios anglosajones", *Nueve ensayos dantescos, Obras Completas*, Tomo III, Buenos Aires, Emecé, 1989, p.360.

Este cosmopolitismo que Borges extiende a lo que toca, incluida la biología -el *Bestiario* que elabora, no acogerá un sólo sistema zoológico, sino múltiples-, es síntoma, según Steiner, de una actitud literaria central; es fruto de la concepción del escritor como huésped, con el deber de mantenerse vulnerable a miles de voces y presencias, sin alinearse nunca en una única corriente. Su función consistiría en *recordarlo todo*, en conservar y perpetuar cada cosa, trazando el inventario de civilizaciones extintas:

"Borges es en el fondo un conservador de museo, un atesorador de detalles sin importancia, un recopilador de las verdades antiguas y de las conjeturas vanas que se agolpan en la buhardilla de la historia" 9.

Recibiendo una herencia que no evalúa, el erudito se propone acumular esa sabiduría venida de otros desde otro tiempo; se propone reunirla objetivamente, atesorarla, darle después una nueva vitalidad en un orden nuevo. Su labor se acerca, de este modo, a la del más puro coleccionismo:

"L'érudit a quelque chose du collectionneur. L'écrit érudit fourmille de références (de renvois) bibliographiques, biographiques, de citations, de notices, en un réseau qui en fait comme la toile d'une araignée qui aurait élu domicile dans une Bibliothèque" 10.

En las próximas páginas insistiremos en esta misión recolectora que ejerce la erudición y que es principio y fundamento de cualquier escritura, aún de la que se considera más original e innovadora. Y con esto no nos alejamos demasiado de nuestro interés, sino que a él regresamos. Al fin y

9 STEINER, George, "Los tigres en el espejo", en ALAZRAKI, Jaime (ed.), Jorge Luis Borges. Madrid, Taurus, 1976, pp.273-248. (1ª ed. The New Yorker, 20 de junio de 1970)

10 LELLOUCHE, Raphaël, op.cit., p.119.

al cabo, el término que en francés designa toda colección, la palabra *menagerie*, se aplica indistintamente al bestiario que es -antes que otra cosa y primeramente- *colección* insigne y asombrosa de fieras.

3. 5. EL GABINETE DE MARAVILLAS

Desde la historia del arte, pero también desde la filosofía y la hermenéutica, se echa en falta una teoría del coleccionismo. Muchas son las voces que la creen necesaria¹. Y la más señalada de ellas, la de Walter Benjamin, lamentó en un ensayo ya clásico, la escasa consideración que ha recibido la figura del coleccionista, cuando podía ofrecer mucho juego literario al lado de otras menos sabrosas -como la del jugador, el viajero, el virtuoso o el genio frustrado del XIX-.

¹ *"El coleccionismo es un capítulo de la historia del gusto aún no estudiado suficientemente, pese a aportaciones importantes como la de Schlosser en el Manierismo y Haskell en el Barroco"* . NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F., "El Renacimiento clásico y los comitentes: retrato, palacio, coleccionismo, sepulcro", *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Eds. Istmo, 1980, p.205.

"Pero en vano buscaremos entre los figurines de Hoffmann, de Quincey o de Nerval a ese tipo al que mueven pasiones peligrosas, si bien domesticadas" 2

Y de este individuo, Honoré de Balzac, el primer escritor que por él se interesa, configurará un rostro antirromántico y avariento: lo presenta guiado exclusivamente por el orgullo de sus piezas y le transforma de descubridor de las mismas en su *guardián* único y celoso. En consecuencia, el coleccionista se perfila en su primera aparición como semblanza social y adelantada de lo que luego será el poseedor y propietario.

"Balzac no representa al cazador en las reservas del inventario, que como tal puede considerarse a cada coleccionista. El sentimiento central que hace temblar todas las fibras de Pons o de Elie Magus es el orgullo - orgullo de sus tesoros incomparables que guardan con una atención sin descanso. Balzac pone todos los acentos en la representación del propietario, y el término millonario se le desliza como sinónimo del término coleccionista" 3

Pero, incluso en esta versión del coleccionismo, la más capitalista y mercantil, a dicha operación le cabe un papel inusitado, un papel hasta entonces inexistente. Primero porque, entregado a sus hallazgos, *andando como en sueños*, pendiente de lo que todavía no tiene y aún a pesar de su consumismo, el coleccionista es el hombre más generoso y *más apasionado del mundo* 4, apasionado por su empresa recopiladora y por el

2 BENJAMIN, W., "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", Discursos Interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1973, p.116.

3 Id., p. 117.

4 *"Andan como en un sueño, sus bolsillos están vacíos, su mirada como vacía de pensamientos, y uno se pregunta a qué especie de parisinos pertenecen. Estas gentes son millonarios. Son coleccionistas; los hombres más*

ejemplar que compra y rescata. Después porque, en el presente del objeto que sus manos sostienen, él se muestra capaz de ver todo su pasado y su antigüedad; es capaz de ver la historia futura y el futuro valor, las *sobras del tintero*, en la obra adquirida. De este modo y radicalmente, renueva el arte: lo renueva a través de su erudición y su mirada, modifica la manera de sentirlo y contemplarlo. Y acaba convirtiendo éste último en un conjunto de materias que han de poseerse; que están ahí, ante nuestros ojos, para ser recogidas. Lo que equivale a fundar un concepto nuevo de la génesis artística: La propiedad, extendida sobre las obras, es un camino también para construirlas, para crearlas. Producción y posesión se igualan en un artista nuevo, un *ramasseur* como el propio Benjamin lo designa, que reúne y colecciona.

Hans Robert Jauss acude a un ensayo de Paul Valéry con el fin de explicar este "*cambio de significación sufrido por la poiesis*" ⁵, consistente en un "*tener como si no se tuviera*"; proceso por el que el escritor, antes que imaginar desde la nada, acumula lo que es previo y lo hace suyo. *Atesorando* es como este peculiar propietario crea ahora y escribe.

En *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), el texto de Valéry, un Sócrates ya muerto rememora el misterioso hallazgo que le convirtió en filósofo. Siendo aún muy joven, en una playa, junto a los restos que el mar arroja a la arena, descubre algo *ambiguo*, "*blanco, alisado, duro, suave y liviano*" que, a nada similar, suscitaba todas las preguntas sin contestar ninguna, poniendo en entredicho a su autor - "*¿Quién te hizo?*" - y a la

apasionados que hay en el mundo" BALZAC, Honoré de, *Le cousin Pons*. Paris, 1925, p.162. (Cit. por BENJAMIN, W., id., p.117)

5 JAUSS, Hans Robert. "Poesis: el aspecto productivo de la experiencia estética (*construire et connaître*)", *Experiencia estética y hermeneútica literaria*. Madrid, Taurus, 1986, pp. 93-117. (1ª ed: *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977)

separación, por él confusa, entre arte y naturaleza -¿obra de ésta, del hombre o *envío de los dioses* ?-.

"Vino el azar a poner en mis manos el objeto más antiguo del mundo. Y las infinitas reflexiones que en mí causara, tanto podían conducirme al filósofo que fui como al artista que no he llegado a ser (...) este pobre objeto, cierta cosa que paseándome hallé (...) fue el origen de un pensamiento que por sí mismo se dividía entre el construir y el conocer" 6

Intrigado por un material y una forma que rechaza todas las categorías y nos suma en la ambigüedad de su procedencia - si producto natural o de artesanos-, Sócrates se cuestiona dos posibles y enfrentadas actitudes: una postura teórica, de reflexión; o bien, una respuesta estética y creativa ⁷. En despecho de la segunda, él se inclina por la primera: arroja al mar el objeto conflictivo, se desprende de él para poder pensarlo, se dedica a la filosofía.

Podemos deducir, por tanto, que la otra opción rechazada habría implicado, en caso de elegirla, exactamente lo opuesto: Sócrates sería artista si hubiera conservado junto a sí el extraño *monstruo*, si se hubiera hecho con él y lo llamara suyo, hasta darle entre otros un nuevo lugar y destino.

6 VALERY, Paul, *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982, pp.58-66.

7 "Lo que hace que Sócrates -ante la ambigüedad de este objeto, que niega la frontera entre naturaleza y arte- tenga que decidir el tipo de actitud que ha de adoptar ante dicho hallazgo, es decir, si ha de ser una actitud de cuestionamiento o de placer, si ha de comportarse de manera teórica o estética" JAUSS, H.R., *op.cit.*, p.108.

Analizando la disyuntiva, el pensador alemán Hans Blumenberg considera también que la solución poiética conllevaría la reunión "*sin disoluciones de lo dado*" ⁸.

Frente al pensamiento lógico que ha de desligarse de las cosas, el arte se caracterizará por mantener cerca su motivo, en vez de alejarlo y devolverlo. Y este perfil de *apropiación* que ahora nos ofrece, de labor compiladora y coleccionista⁹, se cumple visiblemente en muchas de sus manifestaciones y de sus géneros. Debidour, por ejemplo, definía los bestiarios medievales de este modo: eran, para él, formas clarísimas de propiedad por las que el hombre extendía su mandato sobre lo orgánico y lo monstruoso, sobre *seres ambiguos* y de zoología dudosa.

"Así, el animal es para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista, de su limitación y de su dominio, testigo humillante (...) y exaltante de lo que puede ser el hombre" ¹⁰

Rarezas, animales inusuales, aves exóticas ocupaban un lugar privilegiado en los *gabinetes de maravillas* de príncipes y curiosos a partir, especialmente, del siglo XV. Eran representantes de *lo otro*, lo ajeno diferente y rebelde que la

⁸ BLUMENBERG, Hans, "Sócrates und das *objet ambigu* . Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes", *Epimeleia*, Helmut Kuhn Zum 65. Geburtstag. Munich, ed. de F.Wiedmann, 1964, pp.285-323.

⁹ Tal labor que tiene su primer representación en las relaciones de intertextualidad que toda obra desarrolla con las anteriores. Sin embargo y aunque volveremos sobre ellas, aquí y ahora me importa procesar ese trabajo de posesión y de recolección erudita que es paso previo para dicha intertextualidad.

¹⁰ DEBIDOUR, V.H., *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Paris, Arthaud, 1961, p.13.

fuerza humana -refrendada y bendecida por el Génesis- sojuzga y asimila.

A través suyo, dicha fuerza no sólo se adueña de lo que conoce sino de aquello inhabitual y desconocido. El *Bestiario* era, así, signo de poder y de fortaleza; participaba en un plan amplísimo que pretendía consignar y poseer el mundo.

"Il entre dans un programme plus vaste d'inventaire tendant à répertorier tous les être et tous les objets du monde" ¹¹

¹¹ POIRION, Daniel, "Histoires dites naturelles", *Le Bestiaire*. Paris, Philippe Lebaud éditeur, 1988, p.14.

3.6. LA CITA EXACTA

Por tanto, el coleccionista se ha hecho con una pieza; la ha encontrado o la ha adquirido a buen precio. Todo su interés ahora estriba en conservarla el mayor tiempo posible y en el mejor estado: conservarla limpiamente, sin cambiarla ni darle otro aspecto. Jorge Luis Borges, al reunir los materiales de su **Manual de Zoología Fantástica**, incorpora algunos *objetos* tal y como los ha hallado: los reproduce fielmente sin intervenir en ellos. Mantiene el ejemplar intacto y lo repite literalmente, practicando lo que podríamos llamar un *grado de intertextualidad cero*¹. Y el caso más habitual de este hipotexto

¹ "...defino la intertextualidad, de un manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin

puro y declarado afecta, sobre todo, a los extractos de Franz Kafka. Cada vez que se enfrenta con él -en tres ocasiones-, Borges prefiere la citación completa y literal del texto de origen. Con otros autores se atreve a recrear, a ofrecer versiones de los mismos o a combinar sus palabras con los comentarios que le inspiran².

Nelson Goodman describe dos formas de citar ³. Por un lado, la manera indirecta menciona el original sin mantener con él una lealtad absoluta, sino recomponiéndolo y trabajando con su paráfrasis.

La variante más directa, contrariamente, se propone entablar entre lo citado y aquello que lo cita una igualdad, en algunos aspectos, *anómala*. Porque decir punto por punto una frase ajena implica anular su *alteridad*, el tiempo anterior y distinto en que fue dicha. Supone ignorar la diferencia sustancial entre los dos sujetos: aquél que la enunciaba primero y éste posterior que se cree capaz de serle fiel, de serle exacto, aun a su costa.

Ante la escritura kafkiana, Borges se inclina por reiterarla sin intervenciones, relegando por ella su propia voz y su propia escritura. Y esto ocurre con tres fábulas, con tres animales del

referencia precisa)". GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p.10.

2 Así, por ejemplo: "El Asno de tres patas"(ELSI, pp.29-30), extraído del *Bundahish*; "El Ave Fénix" (id., pp.31-32) donde cita a Herodoto o a Marco Polo en "El Ave Roc" (id., pp.34-35), etc...

Además de Kafka que aparece citado tres veces, Borges presenta también literalmente: "Un animal soñada por C.S.Lewis"(ELSI, pp.15-16); "Un animal soñado por Poe"(id., pp.17-18)

3 GOODMAN,N., "Sobre la cita", *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor "La balsa de la Medusa", 1990, pp.67-74.

escritor checo, que introduce *entrecomillándolos* y con abierta confesión de su procedencia:

3. 6. 1. El relato "Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande" (1953) describe una especie extraña de canguro que intenta - contra lo usual- amaestrar a su domador:

"Es un animal con una gran cola, de muchos metros de largo, parecida a la del zorro. A veces me gustaría tener su cola en la mano, pero es imposible; el animal está siempre en movimiento, la cola siempre de un lado para otro. El animal tiene algo de canguro, pero la cabeza chica y oval no es característica y tiene algo de humana; sólo los dientes tienen fuerza expresiva, ya los oculte o los muestre. Suelo tener la impresión de que el animal quiere amaestrarme; si no, qué propósito puede tener retirarme la cola cuando quiero agarrarla, y luego esperar tranquilamente que ésta vuelva a atraerme y luego volver a saltar" 4.

3. 6. 2. En "Una cruz" se reproduce aquel animal curioso e indefinible, *mitad gatito y mitad cordero*, herencia del padre, del que se desconoce de dónde ha venido y que no podrá tener descendencia.

"En mi poder se ha desarrollado del todo; antes era más cordero que gato. Ahora es mitad y mitad. Del gato tiene la cabeza y las uñas, del cordero el tamaño y la forma; de ambos los ojos, que son huraños y transparentes, la piel suave y ajustada al cuerpo, los movimientos a la par saltarines y furtivos. Echado al sol, en el hueco de la ventana, se hace un ovillo y ronronea; en el campo corre como un loco y nadie lo alcanza. Dispara de los gatos y quiere atacar a los corderos. En las noches de luna su paseo favorito es la canaleta del tejado. No sabe maullar y

4 "Un animal soñado por Kafka", ELSI, p.14.

abomina de los ratones. Horas y horas pasa en acecho ante el gallinero, pero jamás ha cometido un asesinato" 5

3. 6. 3. Finalmente, Borges selecciona al cachivache o armatoste *Odradek* que Kafka había inventado en el relato "Preocupaciones de un padre de familia" 6, sustituyendo el largo y edípico título por el nombre del protagonista.

"Su aspecto es el de un uso de hilo, plano y con forma de estrella, y la verdad es que parece hecho de hilo, pero de pedazos de hilos cortados, viejos, anudados y entreverados, de distinta clase y color. No sólo es un huso; del centro de la estrella sale un palito transversal, y en este palito se articula otro en ángulo recto. Con ayuda de este último palito de un lado y uno de los rayos de la estrella del otro, el conjunto puede pararse como si tuviera dos piernas" 7

Odradek es uno de los más misteriosos monstruos kafkianos. Aunque "no es mas que un objeto" , es, sin embargo, "el objeto más objetivo de todos cuantos Kafka puso en su obra literaria" 8, hasta el punto de carecer de sentido y de connotación para cumplir totalmente con su *objetividad* .

5 "Una cruz", ELSI, pp.65-67.

Redactado a principios de abril de 1917, este texto se publicó póstumamente en *Die literarische Welt*, 7, nº13, el 27 de marzo de 1931. Como *La metamorfosis* y el "Informe para una academia", estamos ante otro de los híbridos kafkianos que guardan una oscura pero profunda relación con el escritor. Vid. LLOVET, Jordi, "Notas" en *KAFKA, Franz, Bestiario*. Barcelona, Anagrama, 1990, pp.120-121.

6 El texto apareció en la antología supervisada por el propio Kafka, *Ein Landarzt (Un médico rural)*, publicada en 1919, aunque la crítica sitúa su redacción en 1917.

7 "Odradek", ELSI, p.155.

8 LLOVET, J., "Notas", op.cit., p.125.

Puesto que está ausente de significado, lo está también de meta, de aplicaciones. Es un ser sin valor, sin fin; y, por resultarnos inútil, Odradek es eterno. Está dotado de una inmortalidad que envidia angustiosamente el padre de la familia con la que vive.

"Inútilmente me pregunto qué ocurrirá con él. ¿Puede morir? Todo lo que muere ha tenido antes una meta, una especie de actividad, y así se ha gastado; esto no corresponde a Odradek. ¿Bajará la escalera arrastrando hilachas ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? No hace mal a nadie, pero la idea de que pueda sobrevivirme es casi dolorosa para mí" ⁹

En un primer acercamiento, Borges calificará a Kafka de escritor singular, único, casi tanto como el *Ave Fénix*, con el que llega a compararlo. Sólo más adelante, emprenderá el intento de buscarle posibles antecedentes, dentro del conocido ensayo que le dedica en *Otras Inquisiciones* ¹⁰. Allí descubre que la lectura de Kafka nos permite y nos adiestra para leer rasgos en textos previos que no le pertenecen y que sin él seríamos incapaces de percibir.

"...las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos

⁹ "Odradek", op.cit., p.156. La presencia de referencias kafkianas será casi continua a lo largo de los cuatro capítulos centrales de esta tesis; ya que, según precisaremos en las conclusiones, en la configuración del *nuevo rostro* del género *Bestiario* estos textos de animales del narrador checo ocupan un puesto de excepción y una influencia que, en cada caso, tendrá un signo y una amplitud distinta pero relevante.

¹⁰ "Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas" BORGES, J.L., "Kafka y sus precursores", *Otras Inquisiciones. Obras Completas*, II, op.cit., p.88.

textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría" 11.

Kafka nos da a ver lo suyo en otros; nos obliga a una forma específica, *kafkiana*, de mirar lo que está antes de él. Borges se acerca así y esboza una primera intuición del concepto de *facticidad* que, enunciado por Harold Bloom, da nombre a ese poder de ciertos textos para convertirse en modelos por los que medir, incluso, lo que les es anterior¹². Exarcebando las consecuencias de dicha intuición, el ensayo concluye con uno de los razonamientos más citados y polémicos:

"El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres" 13

El caso *Kafka* simboliza, de este modo, la forma más pura de la intertextualidad. Representa el legado que más la estimula y la permite. En él, en su modo de alterar la literatura que le precede, queda manifiesto el carácter intemporal de ésta última, su rango de obra peculiar y sin nombres. Cada autor ocupa apenas un espacio indeterminado en el conjunto, una breve parcela. Desde ella ha de modificar, en mayor o menor medida, esa Antigüedad de la que es deudor.

Continuando esta lógica, extendiéndola al mismo que la formula, cabría precisar qué rostro kafkiano, cuál de sus

11 Id., p.109.

12 BLOOM, H., "La Biblia hebrea", *Poesía y creencia*. Madrid, Cátedra, 1991, pp.16-17. Sobre tal concepto y tal poder volveremos al final de este capítulo (vid. 3.13. "La fundación de un discurso"), aplicándolo allí al propio escritor argentino.

13 BORGES, J.L., "Kafka y sus precursores", *op.cit.*, p. 93.

semblantes ha variado la escritura de Jorge Luis Borges y qué particularidad suya él nos ha vuelto visible.

3. 7. LA POSTERGACION INFINITA

Para Maurice Blanchot, cuando hablamos de Kafka, hablamos de una literatura discreta, que hubiera deseado pasar inadvertida, que hubiera deseado para sí la desaparición y que, pese a ello o quizá por ello, obtiene un eco ininterrumpido. Es leída y comentada profusamente. Aquellos libros *impublicables* se convierten en la materia de publicaciones infinitas. Este triunfo como obra continuamente referida, en realidad proviene de su fracaso, de su derrota como obra secreta y sin lectores. Kafka hubiera preferido -sigue insinuando Blanchot- el silencio y no porque desconfiara de las palabras. Al contrario, es difícil hallar un novelista más interesado en escribir. Esta era casi su única pasión y reivindica el título de *literato* que otros desprecian. La razón de esa voluntad negativa que, en el lecho de muerte, le lleva a exigir de su amigo Max Brod la destrucción de sus libros, muy bien puede ser otra.

"Kafka a peut-être voulu détruire son œuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universel" 1

Borges, por su parte, apunta una explicación semejante - *"Kafka veía su obra como un acto de fe y no quería que ésta desalentara a los hombres" 2-*. Pero va más allá cuando apunta que, si pretende destruir sus obras, no es tanto por hacerlas desaparecer, por librar al mundo de otro elemento de desvío y confusión, como para liberarse él mismo de la carga de su autoría. Y es fácil -peligrosamente fácil-, dejarnos llevar por las coincidencias y afirmar que Kafka encarnaría, para Borges, algunos de sus peores temores de escritor. Desde luego, el principio de anonimia es un ideal que ambos comparten: escribir libre, impunemente, sin soportar las consecuencias de lo escrito, desligados *"de la responsabilidad que una obra siempre nos impone" 3*.

Las pesadillas kafkianas aumentan, sin duda, el desorden de la vida: no lo aplacan sino que lo reproducen. Este desorden tiene el aspecto de una postergación ilimitada en medio de jerarquías también interminables.

"Dos ideas -mejor dicho, dos obsesiones- rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas" 4

1 BLANCHOT, Maurice, "La lecture de Kafka", "Kafka et la littérature", La Part du Feu. Paris, Gallimard, 1949, pp.9-34.

2 BORGES, J. L., "Prólogo" en KAFKA, F., *El buitre*. Madrid, Siruela, 1985, p.10.

3 Id., p.10.

4 BORGES, J. L., "Prólogo a Franz Kafka: La metamorfosis", *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero ed., 1975, p.104.

Borges parece reconocer a Kafka como paradigma y corona de un concepto que corrompe y desatina todos los otros y que, a su vez, se encuentra en la base del sistema metafísico borgiano. Se trata de la noción *perversa* de infinito -el mismo infinito malo que cree percibir Blanchot en Jorge Luis Borges-, plasmado visualmente en un monstruo como la *numerosa Hidra, "prefiguración o emblema de las progresiones geométricas"* ⁵, ya que *"por cada cabeza cortada, dos le brotaban en el mismo lugar"* ⁶, procedimiento que la convertía en invencible, *"destinada a lo eterno"* .

La otra gran fórmula de lo ilimitado que entusiasma a Borges es la paradoja de Zenón de Elea ⁷, aquella fábula de una tortuga que no podrá ser rebasada jamás por la loca carrera de Aquiles:

"Un móvil que está en A (...) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de El Castillo, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura" ⁸

5 BORGES, J. L., "Avatares de la tortuga", *Discusión*. Madrid, Alianza, 1976, p.110 (1ª ed. Buenos Aires, Emecé eds., 1964)

6 BORGES, J. L., "La Hidra de Lerna", *ELSI*, p.115.

7 *"Borges resulta fascinado por esa intrigante paradoja y recurre a elle reiteradamente (...) ve en ella una irrealidad que confirma el carácter alucinatorio del mundo"*. VOLEK, Emil, "Aquiles y la Tortuga: Arte, Imaginación y Realidad según Borges", *Revista Iberoamericana*. 40 *Inquisiciones sobre Borges*. Pittsburgh, nº 100-101, julio-diciembre, 1977, pp.293-310.

8 BORGES, J. L., "Kafka y sus precursores", *op.cit.*, p.107.

Este juego de obstáculos que detienen al personaje central a dos pasos de su meta, volviendo ésta dolorosamente imposible, es uno de los elementos del *pathos kafkiano* que Borges nos lega y que, tras él, somos capaces de reconocer. Precisamente cuando Augusto Monterroso retrata a Kafka lo hará portando una tortuga e intentando acudir a una cena a la que no llegará nunca.

"Tuve un sueño. Estábamos en París participando en el Congreso Mundial de Escritores. Después de la última sesión, el 5 de junio, Alfredo Bryce Echenique nos había invitado a cenar en su departamento de 8 bis, 2º piso izquierda, rue Amyot, a Julio Ramón Ribeyro, Miguel Rojas Mix, Franz Kafka, Bárbara Jacobs y yo.

(...) A las diez de la noche, todavía con sol, nos encontrábamos ya todos reunidos, menos Franz, quien había dicho que antes de llegar pasaría a recoger una tortuga que deseaba obsequiarme en recuerdo de la rapidez con que el Congreso se había desarrollado.

Como a las once y cuarto telefoneó para decir que se hallaba en la estación Saint Germain de Prés y preguntó si Monge era hacia Fort d'Aubervilliers o hacia Mairie d'Ivry. (...) A las doce llamó nuevamente para informar que ya había salido de Monge, pero que antes tomó la salida equivocada y que había tenido que subir 93 escalones para encontrarse al final que las puertas de hierro plegadizas que dan a la calle Navarre estaban cerradas desde la ocho treinta, pero que había desandado el camino para salir por la escalera eléctrica y que ya venía con la tortuga, a la que estaba dando agua en un café, a tres cuadras de nosotros.

(...) A la una llamó para pedir que lo disculpáramos, que había estado tocando en el número 8 y que nadie había abierto, que el teléfono del que hablaba estaba a una cuadra

y que ya se había dado cuenta de que el número de la casa no era el 8 sino el 8 bis.

A las dos sonó el timbre de la puerta. El vecino de Bryce, que vive en el mismo 2º piso, derecha, no izquierda, dijo en bata y con cierta alarma que hacía unos minutos un señor había tocado insistentemente en su departamento; que cuando por fin le abrió, ese señor, apenado sin duda por su equivocación y por haberlo hecho levantar, inventó que en la calle tenía una tortuga; que había dicho que iba por ella y que si lo conocíamos" 9

Sólo hay un protagonista de este infinito *perverso* , a juicio de Borges, en las obras de Kafka: "*el homo domesticus tan judío y tan alemán*" 10, que responde a la postergación interminable de la que es objeto, a las vejaciones que sufre, con una obstinación asimismo ilimitada. Se esfuerza por ser perdonado de una culpa que desconoce y por ingresar en una sociedad que, con igual voluntad, lo segrega y rechaza 11. "*Ganoso de un lugar, siquiera humildísimo en un orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel*" 12, el personaje se somete y resigna en un proceso de adiestramiento que guarda muchas analogías con los ritos de la doma de animales. Como si ahora fuera el canguro el que quisiera amaestrarnos, colocando a nuestro alcance su larga cola y retirándola de inmediato,

9 MONTERROSO, Augusto. "La cena", *La Palabra mágica*. Barcelona, Muchnik editores, 1985, pp.30-31. (1ª ed. México, Era, 1983). Encontraremos más adelante en otros tipos de *Bestiario* , modalidades distintas de la influencia kafkiana en el tratamiento de lo animal.

10 BORGES, J.L., "Prólogo a Franz Kafka: *La metamorfosis*", op.cit., p.105.

11 BLANCHOT, Maurice, op.cit., p.21.

12 Id., p. 22.

concediéndonos una gracia y arrebatándola, Kafka invierte las relaciones sin que se sepa quién domestica a quién. Lo humano intercambia su puesto, su tradicional título de señor de la creación, con lo irracional.

"El animal arranca la fusta de manos de su dueño y se castiga hasta convertirse en el dueño y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo en la fusta"

Y, sin embargo, según el anterior texto que Borges cita ¹³, la sustitución es sólo aparente y es ilusorio el sentido que pudiéramos entresacar de ella. La primera y más simple interpretación -la preeminencia del animal sobre el que se le asigna como amo- es imposibilitada y entorpecida en la frase última: todo es sueño y sueño misterioso sin causas eficientes, sueño producido *"por un nuevo nudo en la fusta"*. En Kafka, la literatura se convierte en negación de sí misma. Cada una de sus obras, a la vez que se desarrolla, hace crecer con ella y en ella, su *antilibro*, su *refutación*. El hecho literario se cierra a todo contenido, a su posible hermenéutica, porque afirma a la par que reniega.

"On connaît ces développements qui, particulièrement dans le Journal, se construisent sur un mode si étrange. Autour d'une affirmation principale viennent se disposer les affirmations secondaires qui l'appuient globalement tout en amorçant quelques réserves partielles. Chaque réserve s'enchaîne à une autre qui la complète et, liées les unes aux autres, elles composent toutes ensemble une construction négative, parallèle à la construction centrale qui dans le même temps se poursuit et s'achève: arrivée au terme, l'affirmation est à la fois entièrement développée et entièrement retirée..." ¹⁴

13 BORGES, J.L., id., p.105.

14 BLANCHOT, Maurice, op.cit., p.31.

Si no hay afirmación, no hay tampoco sentido. Las pesadillas no pretenden suministrarnos un mensaje concluyente. No hay revelación y si existe alguna verdad alcanzable, ésta no se nos refiere ni se nos dirige.

Por consiguiente, nos es imposible decidir qué significan los animales de Kafka ¹⁵ que Borges incorpora a su *Manual*; a no ser que el valor de los mismos se encuentre en tal constatación, en esa ausencia de una solución satisfactoria, de un definitivo significado para cada ser y cada cosa. La crítica se ha esforzado vanamente por encontrar la etimología del nombre *Odradek* ¹⁶, aunque desde el inicio la voz narradora nos advierte de lo infructuoso de tales intentos.

"Unos derivan del eslavo la palabra Odradek y quieren explicar su formación mediante ese origen. Otros la derivan del alemán y sólo admiten una influencia del eslavo. La incertidumbre de ambas interpretaciones es la

15 Es curioso que, para Bloom, donde Kafka se muestra más hábil, rivalizando con Joyce y Proust en la formulación de mitos, es precisamente en sus fábulas de bestias (vid., id., p. 150). Martínez Estrada había esbozado semejante opinión al calificar el paisaje kafkiano de fundamentalmente *intuitivo*, mágico, propio de insectos y animales. MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. "Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka", *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1966, pp.21-29.

16 "Max Brod entiende la palabra como próxima a una serie de vocablos de las lenguas eslavas que se encuentran en el campo semántico de renegado, rebelde, insurrecto, tráfuga o desertor. Emrich cree que la palabra procede de la voz checa *odraditi*, la cual, añadiendo el sufijo *-ek*, daría algo así como un pequeño acto de desaconsejar (...) Más verosímil parece la interpretación de Heinz Politzer, quien, a partir de la misma etimología, pero suponiendo el contexto de la narración, entiende la voz como un emblema lingüístico que vendría a significar: ¡Déjame en paz!, ¡No me marees! (...)" LLOVET, Jordi, op.cit., pp. 126-127.

mejor prueba de que son falsas; además ninguna nos da una explicación de la palabra" 17

En opinión de Bloom ¹⁸, lo que Kafka aquí nos aconseja es precisamente el *no interpretar*, que desistamos de hallar claridad, que no hagamos nada *respecto a Odradek* y que no le busquemos una función, porque Odradek es lo que no tiene objetivos y está, por eso, libre de morir. Como un niño que nada conoce, el pequeño Odradek elude la muerte. En el reino animal, la inmortalidad es una cuestión de ignorancia. En él se vive un eterno presente y un instante inmenso, precisamente porque se ignora el concepto de futuro.

"De joven, el mundo animal me obsedía; veía la vida a través de seres que estaban en un estado de gracia, seres carentes de remordimiento, seres sin deberes que cumplir, sin pasado ni futuro, seres que nada poseían, con la salvedad de un intenso presente y de su eterno ritmo de hambre, sueño y juegos. (...) escondían, para mí, el secreto de la vida; eran las claves de una existencia ajena al pensamiento, la culpa o la fealdad, en la que todo era gracia, apetito o sensaciones inmediatas." 19

Lo que a través de Borges hemos entendido de Kafka es este balanceo del texto entre la plenitud de significado y el vacío; este deambular de la escritura entre su afirmación y su renuncia; el que cada texto contenga un principio negador, el *contra-texto* que lo ha de refutar y poner en duda. Y este movimiento de contrarios tampoco se resuelve en una síntesis más clara; es el mismo movimiento del mundo que no concluye.

17 BORGES, J.L., "Odradek", ELSI, p. 155

18 BLOOM, H., op.cit., pp.151-152.

19 CONNOLLY, Cyril. "La clé des chants", *El sepulcro sin sosiego*. Barcelona, Versal, 1990, p. 105 (1ªed., Horizon, 1944)

Así, por ejemplo, el cruce de gato y cordero que Kafka nos propone, no podríamos tomarlo como un antónimo legal ²⁰. Es, en realidad, un híbrido descompesado. La verdadera síntesis, la síntesis que encierra opuestos verdaderos, se habría producido entre un gato y un ratón, o bien un cordero y un lobo. Estos son los enemigos habituales y su reunión en un único cuerpo, en un único ser, tendría un sentido misteriosamente conciliador y moral. De hecho, en una fábula del joven escritor mexicano Adolfo Castañón se intenta una combinación tradicionalmente más reconocida y refrendada. El resultado suena casi *clásico* y hasta coherente en contraste con la renqueante dualidad kafkiana.

"-Nunca he sabido si soy un gato o un ratón. Me halaga ser gato, aunque temo por el ratón dentro de mí. El gato o el ratón aparecen siempre en ocasiones definidas. (...) Gato nacía en mí una peculiar lucidez. Lo veía todo claro, anguloso, como el viento en el invierno que sopla y mata; gato nacía en mí una peculiar tranquilidad. Me costaba trabajo disfrutarla. Poco a poco la lucidez del cazador me vencía, se tornaba carne viva y era yo susceptible y perezosa, asesina por hartazgo. Pero después de todo era gato y dormía soñando cacerías. (...) Al despertar me sentía ligera. Agil. Había nacido el ratón; había que huir: una ráfaga indecisa volando a ras entre el piso y la pared y luego un jadear alerta en el escondrijo. Para ser cazado,

20 La antonimia de dos términos supone la existencia de un eje común entre ambos constituido por cierto número de semas comunes y "*por otros semas que se oponen entre sí*" hasta el punto -y esto sobre todo entre contrarios- que la presencia de uno de ellos exige o produce la presencia del otro. "*La contrariedad es la relación de presuposición recíproca que existe entre dos términos de un eje semántico, cuando la presencia de uno de ellos presupone la del otro, e inversamente, cuando la ausencia de uno presupone la ausencia del otro*" GREIMAS, A.J. y COURTES, J., "Antonimia", *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990, p.87. (1ª ed. Librairie Hachette, 1979. España, 1982).

había que mostrarse maltrecho; para cazar había que desaparecer ratón dejando al gato con los bigotes temblorosos. (...) Entonces, cuando el ratón empieza a crecer, el gato se hace más y más pequeño. Cierro los ojos y los abro con temor: dentro de mí crece el ratón y veo al gato con su idiota destreza cazadora. Algún día lo tendré que matar" 21

En el texto de Castañón, las disensiones entre las dos naturalezas que se debaten en el interior de la voz narradora, poseen la lógica que surge de ser verdaderamente antónimas, verdaderamente enemigas. Pero Kafka hermana dos animales que, en la mayoría de los casos, han sido siempre indiferentes el uno hacia el otro. La mezcla es ambigua, es una mezcla ignorada. Y es por esto que el monstruo, pese a contar en sí con dos entidades, no las armoniza, no extrae de ellas un superior significado; porque no son polares ni contradictorias. Ninguna explicación subyace bajo ellas u obliga a que un cordero se combine con un gato; su combinación es puramente aleatoria. Y a esa esencia arbitraria podríamos seguir añadiendo confusas naturalezas -hasta descubrirle una tendencia perruna o un alma de hombre-, sin que tampoco éstas le aclaren.

"A veces tengo que refirme cuando resuella a mi alrededor, se me enreda entre las piernas y no quiere apartarse de mí. Como si no le bastara ser gato y cordero quiere también ser perro. Una vez -eso le acontece a cualquiera- yo no veía modo de salir de dificultades económicas, ya estaba por acabar con todo. Con esa idea me hamacaba en el sillón de mi cuarto, con el animal en las rodillas; se me ocurrió bajar los ojos y vi lágrimas que goteaban en sus grandes

21 CASTAÑÓN, Adolfo, "Fábula del gato en el ratón", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México, nº190, octubre de 1986, p.23.

bigotes. ¿Eran tuyas o mías? ¿Tiene este gato de alma de cordero el orgullo del hombre?" 22

Ante su asimetría, ante este desequilibrio que a ninguna resolución conduce y poco o nada comunica, sólo podemos fingir que hemos comprendido.

"Es como si me hablara y, de hecho, vuelve la cabeza y me mira diferente para observar el efecto de su comunicación. Para complacer hago como si lo hubiera entendido y muevo la cabeza. Salta entonces al suelo y brinca alrededor" 23

Por sus mismas características, el hipotexto kafkiano se nos hace *intratable* : Frustra toda comprensión y nos impide - casi prohíbe- reconocerlo o recrearlo.

A Borges sólo le es posible citar, y citar con la mayor aplicación, esta escritura confusa de un Kafka que nos niega y se niega a sí mismo cualquier sentido; que rechaza cualquier hermenéutica. Ante él, nos cabe únicamente repetir sus desordenadas palabras.

22 BORGES, J.L., "Una cruz", ELSI, p.66.

23 Id., p.67.

3.8. EL DELIRIO LUCIDO

"Incluso en el caso de lo inalcanzable del pasado, hay que meditar también el hecho de que la propia naturaleza incluye en su proceso de evolución la extinción y evolución de géneros y especies. Hace muy poco se ha conocido que formas primitivas ya perdidas de especies animales recientes pueden recuperarse aún. Así sucede con el caballo salvaje asiático que lleva por nombre Przewalski, hallado en 1879-80 en Sungari, y que pudo conservarse como sustituto del extinto Tarpan. El ejemplo del ocapí ha demostrado que podrían descubrirse y reproducirse algunas especies animales legendarias e incluso inimaginables" ¹

¹ BLUMENBERG, Hans. "Lo quizá perdido", *La inquietud que atraviesa el río: Un ensayo sobre la metáfora*. Barcelona, Península/Ideas, 1992, p.74. (1ªed. Die Sorge geht über den Fluss. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987)

Aun cuando el *caso Kafka* parecía negarlo, hay ciertos pasados que son recuperables. De hecho, la colección opera sobre esa posibilidad; opera desde la fe en ella. Su función consistiría en ponernos al alcance, en traernos hasta aquí y hasta ahora, lo que en principio nos era inaccesible. Trabajaría para aproximarlos, aunque sin restaurar ni restaurar nada, perpetuando su carácter perdido e inalcanzable. El coleccionista no borra el tiempo de su pieza. Al contrario, lo contempla, lo valora, lo tasa.

De este modo, la *educada* posesión que el coleccionismo resulta ser, lo distingue de las violentas intervenciones que, si consideramos los estudios de Harold Bloom² o la *agresiva apropiación del otro* por la literatura en Kristeva³, la intertextualidad impone sobre el pasado.

Y con ello se entiende mejor la manera respetuosa, reverencial, en que Borges cita a Kafka. Este último supone para el primero algo *imposible*, algo que puede mostrarse y *atesorarse*, pero sin apenas entrar en su misterio ni reducir su distancia.

En cuanto colección, el *Bestiario* borgiano se mueve en estos niveles y en medio de estas paradojas: rescata un sistema ya caduco de conocimiento y escritura, sin disminuir un ápice su pertenencia a otro tiempo y su sabor arqueológico. Es decir,

2 Así, el polémico y conocido libro de BLOOM, H., *La angustia de las influencias*. Caracas, MonteAvila eds., 1973.

3 "El verbo leer tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. Leer denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. Escribir sería el leer convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total" KRISTEVA, Julia, "El texto como escritura-lectura", *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1978, p.236 (1ª ed. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969)

se las tiene que ver con un *inalcanzable* : con una antigüedad extraviada y extinta, con unos restos fósiles que acercar a nuestros días y darles vida presente.

Y, sin embargo, dentro del género ocurrió siempre así. Ya antes, ya en el *Bestiario* medieval, su catálogo y descripción se perfilaba como una empresa difícil que rozaba lo inaudito. Tenía entonces un valor semejante, al construirse con una lejanía y un saber que no nos corresponde totalmente. Y en los gabinetes de monstruos, en las teratologías, la cultura de la época recopilaba y hacía suyo aquello que, inclasificable e inexplicable, podía quebrarla y ponerla en entredicho:

"Entre los objetos de maravilla que se amontonan en las colecciones de doctos, curiosos y poderosos [hay] rarezas como unicornios (dientes de narval) y basiliscos (animales disecados y modelados), hombres liliputienses (raíces de mandrágora) y esqueletos de gigantes (huesos de dinosaurios o de cetáceos), que dilatan el imaginario de la cultura que los hospeda en la fantasía y en el saber. Por todo ello, se prefiere creer en lo maravilloso, que no tiene todavía explicación, en el contexto de una imaginación culta, formada en los libros..." ⁴

Se prefiere aceptar lo irracional desde dentro de la razón y sin ponerla en peligro. *"Los que cultivan la ciencia -continúa Manlio Brusatin- están interesados en rarezas y curiosidades"* ⁵

⁴ BRUSATIN, Manlio. "La imagen y la semejanza", *Historia de las imágenes*. Madrid, Julio Ollero Ed., 1992, p.88. (1ªed. *Storia delle immagini*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1989). Abundando en el tema, vid. id. el interesantísimo estudio de POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI-XVIII siècle. Paris, Gallimard, 1987. Para este estudioso, al practicar la aventura estética del coleccionismo, el artista recupera imágenes pasadas que salva imitándolas. Es la forma en que trabaja el pintor y el escritor del Renacimiento con los fragmentos greco-latinos.

⁵ Id., p.88

y les asignan un lugar dentro de la ciencia misma que, aumentada con lo que la rebasa, con lo que no puede responder, se protege de sus propias incapacidades. El sistema se asegura la continuidad, disponiendo de *etiquetas verbales* y de previsiones que den nombre y sitio a lo marginal. Sin estas claves de seguridad, sin estas válvulas de escape que fueron también los *bestiarios*, el aparato cognoscitivo debería enfrentarse con lagunas que pudieran llevarle a caer o tambalearse. Daniel Poirion los considera un *falso conocimiento zoológico*, destinado a introducir en el seno del cristianismo triunfante las *bizarrras* leyendas de animales, las historias y la praxis de viejos cazadores ⁶. Primer ejemplo de exotismo, de transvase cultural, infiltrarían mitos paganos y antiquísimos en el nuevo sermón católico.

"Il est vrai qu'il s'agit, en fin de compte, de prêcher le christianisme, religion née au Moyen-Orient, en figurant le dogme par des légendes animalières là-bas plus familières" ⁷

Estaríamos, por tanto, ante un velado juego de aclimatación por el que las tradiciones *bárbaras* seducen, para pervivir, el recién instalado mecanismo medieval de pensamiento.

"La culture européenne, ainsi dénaturée, se laisse fasciner par la mirage des déserts. Mais peut-être, par ce lointain détour, retrouve-t-elle les vestiges d'une pensée archaïque, des obsessions qui remontent à l'homme des

⁶ "Nous voilà donc devant les monuments d'un faux savoir zoologique (...) Rien de plus arbitraire que ce système culturel qui va enfermer la pensée occidentale dans une ménagerie orientale (...) Bel exemple d'acculturation, illustrant la construction d'un système de pensée sur des schémas venus de l'étranger" POIRION, Daniel, "Histoires dites naturelles", en *Le Bestiaire*. Paris, Philippe Lebaud Editeur, 1988, p.13.

⁷ Id., p.13.

cavernes. La préhistoire serait, en dernière analyse, la justification de cette histoire naturelle” 8

El *Bestiario*, con sus monstruosas fábulas, representa un camino no traumático de supervivencia, una reserva de lo legendario 9; ya que no negaba nunca el saber vigente ni se oponía a él, sino que lo refrendaba. Aun más, imitó sus pautas y actuó como su espejo. Antes del XVII, formaba parte con todo derecho y sin problemas del *corpus* científico aceptable. Su discurso supo adoptar la meticulosidad de los tratados de anatomía y describía exhaustivamente sus fieras milenarias.

“Cuando se hace la historia de un animal, es inútil e imposible tratar de elegir entre el oficio del naturalista y el del compilador: es necesario recoger en una única forma del saber todo lo que se ha visto y oído, todo lo que ha sido relatado por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, de las tradiciones o de los poetas” 10

Esta curiosa cita de Foucault perfila el extraño papel que desempeñaba el *zoólogo* de los siglos XIV o XV, más cercano a un erudito que frecuente bibliotecas y colecciona noticias que a

8 Id., p.13

9 En realidad, toda antología, como colección que es, se ofrece en calidad de refugio y de reducto para lo que desde la literatura oficial se obvia. Las selecciones de novela policiaca, de relato fantástico que Borges y Bioy Casares promovieron, tenían un carácter reivindicativo: Eran espacio donde se rescataba lo que la *buena creación* consideraba *subproducto*, género inferior. El *Manual de Zoología Fantástica* funciona también como reserva de un tipo de escritura marginal, inexplicable e inesperada desde los patrones habituales.

10 FOUCAULT, Michel, "La escritura de las cosas", *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI eds., 1968, p.47. En el capítulo siguiente tendremos que regresar más pormenorizadamente sobre este importante estudio del pensador francés.

un verdadero observador, tal y como vino después a instituirlo el positivismo. Pero todavía entonces la descripción de cada ser viviente -real o no, visto o deseado-, comprendía el relato de su "naturaleza y costumbres, temperamento (...), fisonomía, antipatía, simpatía, modos de captura, (...) prodigios y presagios, (...) alegorías y misterios, jeroglíficos, emblemas y símbolos" ¹¹. Todavía entonces la ciencia era una mezcla prodigiosa de abundancia y método, de secreto y análisis: en suma, una razón recopiladora y delirante.

Y ambos extremos, rigor y delirio, aparecen combinados en el *Manual de Zoología Fantástica*, ya desde el título. Catálogo de despropósitos, inventario de lo que no puede inventarse, en él se traza una relación inusual:

"Ciò che attrae nel titolo dell'opera Manual de Zoologia Fantástica, la cui formulazione vuole apparire rassicurante e riduttiva, è proprio la sottintesa lusinga delle possibilità combinatorie alluse dal binomio inconciliabile: manual-fantástico, e già nel lettore si produce la prima incrinatura" ¹²

El conjunto de la antología abunda en esta sorpresa, desencadenada desde el razonamiento. Toda una prosa verosímil, lúcida y pautada, se aplica, incansable, a la enunciación de la materia confusa que es el monstruo imaginado. En cuanto desorden de lo habitual, éste es ocasión inmejorable para la lógica ¹³. Las noticias y avisos

¹¹ Id., p.47. Citamos el pasaje completo y el contexto más adelante.

¹² LUPI, Adelia. "La tassonomia del disordine nel *Manual de Zoología Fantástica* di J.L.Borges", *Studi di Letteratura Hispano-Americana*. Milano, Università degli Studi di Venezia, Cisalpino-Goliárdica, nº4, 1972, p.91.

¹³ Apareciendo ante nosotros, la sirena supone un reto al sistema racional en el que hasta ahora hemos vivido. Frente a ella, el cronista del siglo XVI reaccionó con una nueva racionalidad que se aplica a lo inverosímil

extravagantes que de él se tienen, son discutidos por Borges, sopesados y hasta desmentidos, con una seriedad crédula y fingida -fingidamente crédula-, una seriedad donde puede adivinarse su maestría y desde donde se entabla el guiño cómplice con el lector.

"En el quinto libro de su poema De rerum natura, Lucrecio afirma la imposibilidad del Centauro, porque la especie equina logra su madurez antes que la humana y, a los tres años, el Centauro sería un caballo adulto y un niño balbuciente. Este caballo moriría cincuenta años antes que el hombre" 14

"Chuang Tzu nos habla de un hombre tenaz que, al cabo de tres ímprobos años, dominó el arte de matar Dragones, y que en el resto de sus días no dio con una sola oportunidad de ejercerlo" 15

"En el libro décimo de su Historia, Plinio declara que la Salamandra es tan fría que apaga el fuego con su mero contacto; en el veintiuno recapacita, observando incrédulamente que si tuviera esta virtud que le han atribuido los magos, la usaría para apagar incendios" 16

Me detengo en esa palabra, *recapacita*, que conduce a Plinio a variar su juicio. La revisión que realiza de la fábula, es perfectamente evemerista, perfectamente razonable. Pero se produce *a posteriori* y sólo sobre una primera aceptación del mito: primero se cree en la salamandra, luego se duda de sus

y concluye *"que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua..."* BORGES, J.L., "Discusión", *Obra Completa*, I, p.85.

14 "El Centauro", ELSI, p.59.

15 "El dragón chino", id., p.80.

16 "La Salamandra", id., p.175.

aplicaciones. La reflexión se levanta y se hincha sobre el cuerpo descompensado del centauro: ha de contar con él como su base, su primer fundamento. Para Lezama, lo curioso de la poesía -y también del relato fantástico según Borges¹⁷- es que *"sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica"*¹⁸, pero necesite de esa iniciación fundante en el territorio de lo irreal.

*"ya una vez en esa región, la de la otra causalidad, se gana después una prolongada duración que va creando sus nidos o metáforas causales. Si decimos, por ejemplo: el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta; lo primero, lo más difícil es, pudiéramos decir, subir a esa frase; trepar al momentáneo y candoroso asombro que nos produce"*¹⁹

Ingresando en ese juicio irracional y a partir de ahí, la razón encadena el discurso. Si admitimos el principio improbable de un cangrejo con lazo azul, resulta después evidente y comprensible, que lo guarde y lo transporte en una maleta. Una divagación así no es otra cosa que efecto de una especie de locura sistemática y bajo estudio, de lo que Gustav Siebenmann ha llamado *imaginación razonada*²⁰, la imaginación culta, *"instruida en los libros"* que, como señalábamos antes, Manlio Brusatin veía en los doctos

17 Vid. el conocido artículo de BORGES, J.L., "El arte narrativo y la magia", *Discusión, Obras Completas*, I, op.cit., pp.226-232 y el "Prólogo" a BIOY CASARES, A., *La invención de Morel*. Madrid, Alianza, 1983, p.12.

18 LEZAMA LIMA, J., "A partir de la poesía", *Las eras imaginarias*. Madrid, Fundamentos, 1982, p.33.

19 Id., p.33

20 SIEBENMANN, G., "Jorge Luis Borges y el enigmático ejercicio de la literatura", *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Madrid, Taurus, 1987, pp.211-212.

coleccionistas e investigadores de curiosidades. Un *bestiario* -y el *Manual* mejor que ninguno-, a medio camino entre *circo de deformidades* y laboratorio, es la más rotunda muestra de dicha imaginación.

Ahora bien, esta vía contradictoria le conviene y le es connatural a la escritura borgiana, apartada tanto del furor cientifista como de la mística ²¹. Ni enciclopédica cien por cien ni superficial ni divulgativa, su documentación parece más soñada y placentera que firme o exacta. No busca enmarcarse en el caudal de lo admitido y comprobado sino que, indiferente a la *verdad certificada*, transita sus márgenes.

"D'où le charme très singulière de ses écrits. Entre l'érudition réelle et l'ignorance prétentieuse, il se taille un royaume à lui. Il se tient au bord du savoir. Il arrête le mouvement qui portait le désir de connaître à s'accomplir et mourir dans le savoir" ²²

El encanto que Louis Vax siente ante los escritos borgianos, emana de esa combinación explosiva entre fantasía y cultura. De ella nace un género innovador, distinto -el "*más vivo y fecundo (...), al menos de la narrativa contemporánea*" ²³-, de clasificación difícil pero de enorme atractivo. Apoyando y

²¹ *"Il se tient à distance de la science autant que de la mystification"*. VAX, Louis, "Borges philosophe", L'Herne. Jorge Luis Borges. Paris, Cahiers de L'Herne, 1964, p.253.

²² Id., p.253.

²³ De este modo calificaba Claudio Magris un texto complejo, el *Breviario mediterráneo* de Predrag Matvejevic (Barcelona, Anagrama, 1991, p.13). Podríamos nombrar otros libros recientes -el *Diccionario jázaro* de Milorad Pavic, *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía* o *La ruina de Kash* de Roberto Calasso, *La vida, instrucciones de uso* de Georges Perec, el *Danubio* u *Otro mar* del propio Magris- a medio camino entre la ficción y la reflexión. Sería interesante estudiar las deudas que, como representantes de la novela

suscribiendo el ejemplo de Borges, proliferan los títulos no englobables en una única categoría y que consiguen enlazar en su interior el dato y la metáfora, el componente referencial y lo que escapa a cualquier referencia concreta. No hay ya momentos ficticios exclusivamente en la narración y momentos teóricos y metodológicos en el ensayo. Uno y otro intercambian sus prerrogativas. Al menos éste es el futuro, visible ahora en muchas ocasiones, que un filósofo como Aldo María Gargani ²⁴ desea para la nueva literatura, capaz de encarnar el mundo, convertida en *"un idioma denso que incorpora elementos muy diferentes"*. Se trataría de un *arte científico* o de una *pseudo ciencia* poetizada, liberada de sus presupuestos rigoristas, que se deja atravesar por la ficción y el hechizo, como de un modo entrañable nos propone Jean Giono en el prólogo de su personalísimo *Bestiaire*.

"La science (dont c'est l'ère, incontestablement) ne désechante pas le monde, au contraire. Seuls sont désechantés les médiocres et les scientifiques du juste milieu. Ceux qui poussent plus loin tombent brusquement en pleine fantasmagorie au détour d'une formule qu'ils ne contrôlent plus. On en perd, comme ça, des milliers qui disparaissent dans des Bourbaki et des Alice au pays des merveilles. Ne partons même pas des grands trucs, où il est certain que les chiffres giga, méga ou térationiques ont tout naturellement la cadence des vers de

más inmediata, tienen contraídas con la escritura borgiana y con sus ambigüedades genéricas.

24 Gargani expuso las pautas de esta prosa mixta, sin fronteras genéricas ni categóricas, partícipe, a la vez, de la ficción y la reflexión en su conferencia "La escritura y la escena de la mente", dictada en las jornadas de *Pensamiento italiano contemporáneo* (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 7 de mayo de 1992)

L'Odyssee, ou la facette des idéogrammes du Tao-te-King"²⁵.

El pensamiento contemporáneo empieza a necesitar sorprendentemente de la ficción. Empieza a reservarle un espacio -tal como ya hacía el saber antiguo mediante las colecciones de curiosidades y los bestiarios- dentro de lo que había sido sus rígidos esquemas reductivos. Se está enarbolando, por ejemplo, el *criterio estético* como único comprobante de una teoría. Las hipótesis son válidas cuando son *hermosas* y se considera imprescindible la retórica para acceder a cualquier conclusión en las exposiciones científicas ²⁶.

Paralelamente, se sospecha una importante cantidad de *verdad científica* encerrada en la narrativa, revisándola ahora desde este enfoque. Michel Serres²⁷ ha sido uno de los que más han profundizado en él. Traza, con dicha finalidad, un lugar vacío, una *tierra de nadie*, el *passage du Nord-Ouest*, donde conviven perspectivas tradicionalmente enemistadas.

25 GIONO, Jean. *Le Bestiaire*. Paris, Editions Ramsay/de Cortanze, 1991, p.20.

26 "...el criterio estético es siempre el criterio regulador fundamental en el pensamiento teórico... La estética es seguir un razonamiento hasta el final, es un poco el poder de la forma. Se sigue el poder de la forma tan lejos como se es capaz, hasta que esté lo más acabada". MOSCOVICI, Serge, "La creación del universo por el discurso científico", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Pamplona, Pamiela, nº1, 2ªedición, 1991, p.59.

Vid. id. : BAZERMAN, C., "What written knowledge does; Three examples of Academic Discourses", *Philosophy of the Social Sciences*, nº3, vol.11, 1981, pp.3661-387; KNORR, K., *The Manufacture of Knowledge*. New York, Pergamon Press, 1981, cap.5; CERTEAU, M.de., *L'Ecriture de l'Histoire*. Paris, Gallimard, 1978.

27 Vid. el importante texto en este sentido de SERRES, Michel, *Le Passage du Nord-Ouest*. Hermès V. Paris, Minuit, 1980.

"Lucrecio o Julio Verne pueden ser tan exactos como Bohr o Fournier; Brillouin o Mendeleïev tan bellos como La Fontaine" 28

En este territorio, este pasaje que acoge cualquier texto de filiación oscura, es donde podríamos situar libros que, bajo una excusa de exploración filológica, esconden altas dosis poéticas. Bajo una apariencia de antología y de tratado erudito, plegándose dócilmente a las exigencias de la reflexión *no fictiva*, obras como el *Ocaso de Sirenas* de José Durand, *Las aves de Salvador Novo* o *Para un Bestiario de Indias* de Alberto M. Salas ²⁹, alcanzan sus propios niveles de maravilla, de distinta forma a lo habitual y que será obligado descubrir. Ahora bien, ni siquiera contamos con un nombre genérico para asignarles y hasta dudamos del grado de creatividad con que su autor interviene. Aunque lo juzguemos un mero recopilador, un mero coleccionista, participa en estas labores de propietario con una originalidad también nueva, según luego veremos. Como mínimo, el espíritu de la selección -los animales americanos vistos por los conquistadores, el manatí convertido en sirena, los pájaros en sus versiones líricas- tienen un aire de innegable singularidad.

28 LATOUR, Bruno y BASTIDE, Françoise, "La ópera científica", *Archipiélago*, op.cit., p.64. Para la creación contemplada y analizada desde la ciencia: BINET, J.L., BERNARD, J., BESSIS, M. (eds.), *La création vagabonde*. Paris, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1986.

29 DURAND, José. *Ocaso de Sirenas. Esplendor de manatíes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983. (1ªed. Tezontle, 1950).

NOVO, Salvador. *Las aves en la poesía castellana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

SALAS, Alberto M., *Para un Bestiario de Indias*. Buenos Aires, Losada, 1967.

Hay algo que les es común y que nos interesa especialmente aquí, primero porque les coloca en contacto con el *Bestiario* borgiano que -ya lo observamos- también lo utiliza y, además, porque es un recurso típico de este grupo con el que raramente volveremos a toparnos: la presencia en todos ellos de un dialogismo crítico.

Frente a la intertextualidad propia de lo poético, generalmente tácita y subordinada, estos autores ponen en órbita mecanismos intertextuales frecuentes, en cambio, en la metaliteratura. Los están aplicando con todas sus consecuencias cuando Alberto Salas refiere y relaciona entre sí y abiertamente las crónicas de la Conquista; cuando Durand anota y polemiza con sus variadísimas fuentes; cuando, demostrando lecturas peculiares, Novo halla versos desconocidos para tal o cual ave; o cuando Borges entra en diálogo con sus *clásicos*. Así, puede empezar exponiendo, por ejemplo, un relato como el del *zaratán*; para refutarlo después, asimismo, con hipotextos - "*Paradójicamente, una de las primeras redacciones de la leyenda la refiere para negarla. Consta en el Libro de los animales de Al-Yahiz, zoólogo musulmán*"³⁰ -. Y por último, haciendo gala de malabarismo, pone en relación a este pez, mitad tortuga, mitad isla movediza de Simbad y del Santo Brandán, con otra gran ballena de la historia literaria, *Moby Dick*³¹.

30 "El Zaratán", ELSI, p. 207.

31 "*En el bestiario anglosajón del Códice de Exeter, la peligrosa isla es una ballena, astuta en el mal, que embauca deliberadamente a los hombres. Estos acampan en su lomo y buscan descanso de los trabajos de los mares; de pronto, el Huésped del Océano se sumerge y los marineros se ahogan. En el bestiario griego, la ballena quiere significar la ramera de los Proverbios (sus pies descienden a la muerte; sus pasos sustentan el sepulcro); en el bestiario anglosajón, el Diablo y el Mal. Guardará ese valor simbólico en Moby Dick, que se escribirá diez siglos después*" BORGES, J.L., id., p.208.

Si el poeta asumía y disfrazaba sus influencias, todos estos escritores actúan, por voluntad propia como comentaristas: Declaran su bibliografía, la cuestionan y la recrean a través de la cita y el debate. Y estos les obliga a redoblar el discurso para abrazar dos voces, dos subjetividades: la suya interpretativa y la de lo interpretado. La intención es dual y aséptica: se trata de mantener la transparencia y de respetar los órdenes. Su texto, en cuanto subsidiario de otro anterior, no transgredirá jamás la jerarquía, sino que a ella se somete.

"Le critique métalangier (...) ne ré-écrit pas Pascal ou un autre, il superpose son discours, en transparence, à celui de l'auteur tutélaire, respectant ainsi la hiérarchie discursive. C'est son discours qui a la politesse de rester fluide et malléable (...) Les problèmes d'intertextualité se trouvent ainsi multipliés dans le langage critique, parce que dans celui-ci il y a duplication, tandis que dans le discours poétique il y a unification" 32.

La riqueza polifónica a que esta duplicidad de origen, se puede detectar en los varios niveles que Borges maneja:

3. 8. 1. Hay un diálogo básico del sujeto segundo, el que soporta el peso del comentario, con el hipotexto de inicio o arranque:

"La Farsalia enumera las verdaderas o imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de Africa; ahí está (...) la pesada Anfisbena que lleva dos cabezas" 33

32 PERRONE-MOISES, Leyla. "L'intertextualité critique", *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris, Eds. du Seuil, 7^e année, p.373. El artículo de Perrone-Moisés es el primero en llamar la atención sobre esa variante de la textualidad con la que opera la crítica.

33 "La Anfisbena", *ELSI*, p.10.

3. 8. 2. Se completa esta primera referencia con las sucesivas variantes, la *hojarasca posterior*, que se le ha venido superponiendo:

"Casi con iguales palabras la describe Plinio, que agrega: como si uno no le bastara para descargar su veneno. El Tesoro de Brunetto Latini -la enciclopedia que éste recomendó a su antiguo discípulo en el séptimo círculo del Infierno- es menos sentencioso y más claro: La Anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola (...)" ³⁴.

3. 8. 3. Hasta aquí tendríamos una simple mención de fuentes. A ellas se añaden ahora los comentarios que despiertan. La relación se entabla con la crítica del mito, en una vertiginosa *interpretación de interpretaciones*.

"En el siglo XVII, Sir Thomas Browne observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda y derecha, y negó que pudiera existir la Anfisbena, en la que ambas extremidades son anteriores. Anfisbena, en griego, quiere decir que va en dos direcciones" ³⁵.

3. 8. 4. A veces, se registra también el eco que estas voces podrían tener en el receptor. El diálogo se completa y se cierra prospectivamente, sin excluir el que pudiera ser futuro comentador de todo el conjunto.

"Quienes no desdeñan la conjetura de que la Tierra, nuestra madre, es un organismo superior a la planta, al animal y al hombre, pueden examinar las piadosas páginas de su Zend-Avesta. Allí leerán, por ejemplo, que

34 Id., p.10.

35 Id., p. 10

la figura esférica de la tierra es la del ojo humano, que es la parte más noble a nuestro cuerpo" 36.

De este modo, la variante de *Bestiario* que estudiamos a través del *Manual borgiano*, funciona mejor con una dialogía característica de la hermenéutica, más propia de la crítica que de la creación, si bien no renuncia tampoco a ésta última. Antes bien, de ella hace uso como el sustrato sobre el que se destaca y se evidencia. El tejido formal del relato, su entramado y su atmósfera son compuestos con el apoyo de la intertextualidad poética que, combinándose encubiertamente, produce el fondo neutro en el que actúa la otra, abierta y declarada.

Moviéndose en el resbaladizo lomo del Zaratán, encontramos un libro que lo tiene también como asunto y donde se observa claramente este equilibrio de composición: **Doscientas Ballenas Azules...y...Cuatro Caballos**, de Margo Glantz. Referencias directas a ballenas míticas se superponen a frases ocultas y recreadas, procedentes de la Biblia y todavía *detectables*, en el ejemplo que proponemos seguidamente:

"¿Qué será del mundo cuando las ballenas vengan a parir rosas? Así cantaba Hernán, apoyando la cadencia en rosas y su color reaparece abandonando el azul de infamia que las libélulas enratzan en el viento y las ballenas en la espuma. Borges repite el Leviatán y las dos cosas, la ballena y los mares que largamente surca. Jonás vivió en el vientre del pez tres noches y tres días y los manatíes aran el mar; son vacas sagradas y marinas (...) La Mitología nos ofrece ejemplos de mutantes y los Pegasos ya no existen ni para quienes creen a pies juntillas en el cielo; sólo habita una especie ignominiosa de ballenas aladas que han sustituido a los caimanes de los ríos y a los hombres que Zeus amó para que el Centauro Quirón los iniciase en los menesteres de la heroicidad. Las aguas nos rodearon

36 "Animales esféricos", id., p.20

hasta el alma y el abismo nos rodeó y el alga se enredó en nuestras cabezas y los montes aún no existían cuando ya vivía la muerte con forma de ballena. " 37

Borges, Jonás, Pegaso, se resaltan sobre la voz oscura del salmista, con cuya ayuda se evoca el clima opresivo, el tiempo de zozobra presente. Su primer síntoma es esa desaparición de los viejos mitos. El texto nombra, ya por última vez, los monstruos legendarios que ahora desaparecen y, entre ellos, la sempiterna ballena azul, anterior incluso a los mares.

37 GLANTZ, Margo. *Doscientas Ballenas Azules...y...Cuatro Caballos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p.11.

3.9. EL ESCRITOR Y EL MONSTRUO

La ballena es el monstruo más bíblico que pueda imaginarse, y no sólo por sus hechos en relación con Jonás. Lo es, sobre todo, en el sentido etimológico de *libresco*. Se necesitan todas las fuentes, toda la bibliografía pesquera para describir el inmenso volumen de su cuerpo. De ahí que Hermann Melville creyese oportuno encabezar cada capítulo de su *Moby Dick* con quince páginas de citas previas y extraídas de textos ajenos; como si a la corpulencia gigantesca del cetáceo, le conviniese la literatura ¹. Del mismo modo y últimamente, parece pensarse que, agotados todos los riesgos, sólo puede vivirse ya alguna aventura entre libros.

¹ "on peut invoquer l'exemple (...) d'Hermann Melville, qui, avant de commencer le récit de *Moby Dick*, donne une quinzaine de pages d'extraits - mais du moins ont-ils tous trait à la baleine". Vid. GODARD, Henri. "Préface", en GIONO, Jean, *Le Bestiaire*. Paris, éditions Ramsay, 1991, p.14.

"Pero todo auténtico Ulises contemporáneo debe vestir, más que la casaca del marinero, el batín, como escribió una vez Giorgio Bergamini, y aventurarse en una biblioteca en lugar de -o más que- entre islas perdidas; el Ulises actual debe ser experto en la lontananza del mito y el exilio de la naturaleza, debe ser explorador de la ausencia y el destierro de la vida verdadera" 2.

En nuestros días, señala Magris, la epopeya se refugia en la selva que son las páginas escritas. Hoy parece que, más que vivir, sólo resta leer. La empresa absoluta es constatar el cambio y la imposibilidad de peligros que vivimos: la reducción inexorable de lo maravilloso y la ausencia de hazañas.

De igual manera se expresa Foucault en relación a un título de Flaubert, **La Tentación de Saint Antoine**, que había merecido el elogio de Borges como compendio exactísimo de todo lo monstruoso inventado³. De hecho, la obra es producto de una bibliografía amplísima, no ficticia y consultada con plena conciencia. Esto es lo que más sorprende a Foucault: la impresión de fantasmagoría que de su lectura se desprende, cuando la sabemos no tanto eco del delirio como de la paciencia y un saber meticuloso.

"A menos que quizá Flaubert haya realizado la experiencia de un fantástico singularmente moderno. Se trata de que el siglo XIX ha descubierto un espacio de imaginación cuyo poder sin duda alguna la edad precedente no había sospechado. Este nuevo lugar de fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el vacío incierto abierto hacia el deseo: es, por el contrario, la vigilia, la atención sin

2 MAGRIS, C., "Prólogo" en MATVEJEVIC, Predrag, **Breviario mediterráneo**. Barcelona, Anagrama, 1991, p.9.

3 *"Flaubert ha congregado, en las últimas páginas de la Tentación, todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentadores nos dicen, fabricar alguna"* BORGES, J.L., "Prólogo", MZF, p.8.

descanso, el celo erudito, la atención al acecho. Un quimérico puede nacer de la superficie blanca y negra de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre sobre un vuelo de palabras olvidadas" 4.

Ya habíamos visto las posibilidades fantasiosas y delirantes de la razón. Nos importa aquí esta aventura, emprendida por Flaubert y que transcurre en el espacio cerrado de la biblioteca. Lo imaginario no se *"transporta en el corazón"*, ni se atisba *"en las incongruencias de la naturaleza"*, sino que se dispone entre *"la lámpara y el libro"*. *"Su riqueza está esperando en el documento"* 5. La escritura se construye apelando al archivo, trabajándolo.

También a las **Historias de monstruos** de Juan Jacobo Bajarlía, Leopoldo Marechal les atribuye un origen erudito. El autor había entresacado estos relatos de la investigación. No derivaban de su inventiva ni tenían su origen en la fiebre o el sueño, sino en un conocimiento libresco y en una composición literaria 6. Y esto ocurre quizá porque, antes que una realidad zoológica, el animal cuenta con una sustancia intertextual y lo que los profanos de él advertimos, no es tanto su conducta biológica como su comportamiento narratológico. *"Más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra el infinito de los monstruos"* 7.

4 FOUCAULT, M., "Introducción" en FLAUBERT, G. **La Tentación de San Antonio**. Madrid, Siruela, 1989, p.11-12.

5 Id., p. 12.

6 *"Al tratarlos, Bajarlía se nos presenta como un zoólogo de la monstruosidad en tanto que ciencia: él ha rastreado en la historia de ayer y en la de hoy las huellas plantales de esas criaturas..."*. MARECHAL, Leopoldo. "Teoría y práctica del monstruo" en BAJARLÍA, Juan Jacobo. **Historias de monstruos**. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, p.8.

7 Id., p.16.

Pero se equivocaba Foucault cuando considera esta variante del saber, una exclusiva prerrogativa contemporánea. La ciencia medieval se construyó también sobre las noticias antiguas que habían fijado autoridades, más que sobre una observación profunda y experimentada.

"La zoología escrita de aquella época es principalmente un conjunto de historias fantásticas sobre criaturas que los autores nunca habían visto y que en muchos casos nunca habían existido (...) Generalmente lo que hacen es transmitir lo que recibieron de los antiguos. Verdaderamente, Aristóteles había puesto los cimientos de una zoología auténticamente científica; si lo hubiesen conocido a él en primer lugar y lo hubieran seguido fielmente, puede que no hubiesen existido bestiarios. Pero no fue eso lo que ocurrió. A partir de Herodoto, la literatura clásica está repleta de cuentos sobre cuadrúpedos y aves extraños; cuentos demasiado intrigantes como para que fuese fácil rechazarlos" ⁸

El principal intermediario de esta línea triunfante y alejada -por ignorancia- de la otra experimental y aristotélica, es San Isidoro de Sevilla que como fuentes seguras invoca la Biblia, Cicerón, Horacio, Ovidio, Marcial, Plinio, Juvenal y Lucano. Cuando afirma que los caballos *"olfatean la batalla; se excitan al combate con el sonido de la trompeta"* y que, *"cuando matan a su amo o éste se muere, hay muchos que derraman lágrimas"* ⁹, cuando mantiene tales ideas, lo hace confiado en la fiabilidad de los textos que repite: el "Libro de Job" (XXXIX, 19-25) y La Iliada (XVII, 426). Considera firmemente que todo lo revelado por otros en torno a este universo -revelado además

⁸ LEWIS, C. S., "Los animales", La imagen del mundo. Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, p.113.

⁹ San ISIDORO de SEVILLA, "Acerca de los animales", Etimologías. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, Libro XV, 1, 42-43.

en el nombre de cada ser y en la etimología de ese nombre-, encierra una verdad mayor que aquella con la que pudieran toparse nuestras verificaciones. La naturaleza del monstruo, antes que física, es textual. Así parecen atestiguarlo tantas invenciones, nacidas de una frase o de una sentencia, como el fabuloso *Gato de Cheshire* o el tremebundo *Cien Cabezas*:

"En inglés existe la locución grin like a Cheshire cat (sonreír sardónicamente como un Gato de Cheshire)(...) En la novela onírica Alice in Wonderland , publicada en 1865, Lewis Carroll otorgó al Gato de Cheshire el don de desaparecer gradualmente, hasta no dejar otra cosa que la sonrisa, sin dientes y sin boca" 10

"El Buddha explicó que en una generación anterior, Kapila era un brahmán que se había hecho monje y que a todos había superado en la inteligencia de los textos sagrados. A veces, los compañeros se equivocaban y Kapila les decía cabeza de mono, cabeza de perro, etcétera. Cuando murió el karma de esas invectivas formuladas lo hizo renacer monstruo acuático, agobiado por todas las cabezas que había dado a sus compañeros" 11

Surgido de la Cábala y de la atribución hebrea de facultades anímicas al alfabeto, el Golem es el invento lingüístico por excelencia, resultado del verbo y de su potencial legendario. En efecto, era con una *leyenda* , con una inscripción grabada en su frente o introducida en su boca con la que se le daba vida:

"Eleazar de Worms ha conservado la fórmula necesaria para construir un Golem. Los pormenores de la empresa abarcan veintitrés columnas en folio y exigen el conocimiento de los alfabetos de las doscientas veintiuna

10 BORGES, J.L., "El Gato de Cheshire y los gatos de Kilkenny", ELSI, p.102.

11 "El Cien Cabezas", id., p. 60

puertas que deben repetirse sobre cada órgano del Golem. En la frente se tatuará la palabra Emet, que significa Verdad. Para destruir la criatura se borrará la letra inicial, porque así queda la palabra Met, que significa Muerto" 12

En la lengua, encuentra el monstruo su origen y su fin. Es aquélla la que lo encarna y lo forma; al servir de intermediaria - según expone Claude Kappler- *"entre la imaginación y su epifanía, su manifestación hic et nunc"* 13. No se limita, sin embargo, a transcribir, sino que posee sus propias reservas poiéticas. Conduce a la creación, la desarrolla. Y *"en algunas ocasiones, el lenguaje, como una máquina recalentada, se acelera"* 14. Kappler menciona, en este sentido, el ejemplo de un viajero de la Edad Media, el geógrafo Jourdain de Séverac que, comentando la variedad de serpientes en la India, embriagado por sus formas y colores, especula e inventa ejemplares de dos, de tres, de cinco cabezas:

"serpientes multi, maximi ultra modum, et diversarum colorum, nigri, rubei, albi et virides, et mediis coloribus colorati; bicipites etiam, tricipites, et quinque habentes capita, mirae admirationis" 15.

Apoyándose en la riqueza folclórica y léxica que este ofidio despierta, René Avilés Fabila acumula especies inéditas en su

12 "El Golem", id., p.106.

13 KAPPLER, Claude. "Monstruo, lengua e imagen", *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, p.216. (1ª ed. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris, Payot, 1980)

14 Id., p. 216

15 *"hay muchas serpientes, grandísimas, de todos los colores, negras, rojas, blancas, verdes, de colores mezclados, con dos, tres y hasta cinco cabezas, cosa sorprendente"* Cit. y trad. por KAPPLER, C., id., p.216.

Bestiario ¹⁶ . Habla de serpientes con pelo, con alas, de *serpientes-falo* ; serpientes que sustituyen al niño en el seno de su madre, tras hipnotizarla para alimentarse de su leche. En tanto ocurre, "la culebra ofrece la cola al niño" ¹⁷. Conducido por una fiebre parecida a la de Jourdain, juega con las nueve cabezas imposibles de la Hidra:

"Nueve cabezas tiene la Hidra de Lerna que trajo Hércules. Serpiente de fealdad repugnante. Cabezas que vuelven a crecer en cuanto las cortan. Los guardianes se descuidan y nadie resiste violar la orden de no alimentar a los animales; con tal de divertirse, le arrojan puñadas de golosinas para mirar, insanos, cómo sus nueve cabezas logran atraparlas en pleno vuelo, sin dejar que algo se desperdicie. Ojalá no se enferme del estómago" ¹⁸

Una fecundidad semejante se advierte entre estos dos autores, entre Jourdain y Avilés, aunque casi cinco siglos los distancian. Se aprecia en ambos cierta ebriedad de narración que les permite hacerla crecer a partir de sí misma.

El idioma no sólo describe. Sus fuerzas llegan más lejos y promueve formas variadas con sus mecanismos, con la asociación de ideas en que la comparación y la metáfora consisten. Es capaz de prestar su sistema generador para producir nueva materia mítica. El psicólogo Volmat estudiaba un caso corriente entre los enfermos mentales: la constitución

¹⁶ AVILES FABILA, René. "La serpiente con pelo", "La serpiente-falo", "La serpiente alada", "La anfisbena". *Los animales prodigiosos*. México, Ediciones Armella, 1989, pp.37-40.

¹⁷ "La cencóatl", id., p.43. El relato es de raigambre popular y se cuenta así del cincuenta americano en: MORENO VILLARREAL, José, "Atraer a la serpiente", *La Gaceta*. México, Fondo de Cultura Económica, nº193, enero de 1987, p.26

¹⁸ Id., p.44

de nombres inventados que correspondían, para ellos a un ser real sobre el que proyectaban sus temores, como la ficción bautizada *Racaical* que un paciente había derivado de los sustantivos *Carai-be-Cannibale-Canaque-Racaille* ¹⁹.

Las leyes que rigen el habla, orientan también, ingeniosamente la fabulación. Los productos de ésta son productos de lenguaje, de la combinatoria propia de la morfología y de la sintaxis:

"LUNA HIENA.

Esa noche había luna hiena. En el interior de las casas reinaba el llanto. Afuera, decenas de cadáveres con la garganta destrozada tapizaban nuestras calles. Sin embargo, estábamos tranquilos, durante todo un mes no sucedería" ²⁰

Fruto del procedimiento que da lugar en el discurso a nuevos términos y nuevas acepciones, la temible *Luna Hiena* brilla sobre el cielo de México. Como ella, el monstruo se articula, siguiendo mucho de los instrumentos reproductores de la lengua y, sobre todo, participando de su retórica:

3. 9. 1. Hay seres extraordinarios que se definen como tales en virtud de una carencia. En ellos está ausente un rasgo. "*Desprovistos de pies o de manos; o mudos y sin boca; o*

¹⁹ *"He puesto aquí estas cuatro palabras: caribe, canibal, canaco, gentuza. Esto para desplegar los microbios adheridos a las osamentas de estos individuos, que infestan la tierra desde hace siglos. De estas cuatro palabras he hecho una, racaical, que contiene a todas ellas (...) Los microbios son atrapados por esas líneas, y pasan así a las palabras..."* Testimonio de R.F., cit. por KAPPLER, C., op.cit., p.322.

²⁰ RUIZ GRANADOS, Fernando. "Luna Hiena", *El ritual del buitre*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, p.40.

que resultaron ciegos y sin vista ²¹; *o de una pierna sola con la que se dan sombra* ²² , son aquellos que no tienen lo que tenemos nosotros. Se constituyen con una falta; es decir, con lo que podríamos designar -acudiendo a la ayuda de la estilística- una *elipsis* u *omisión*. O bien, diríamos que en ellos trabaja el apócope.

"El Hsing-t'ien es un ser acéfalo que, habiendo combatido contra los dioses, fue decapitado y quedó para siempre sin cabeza. Tiene los ojos en el pecho y su ombligo es su boca. Brinca y salta en los descampados, blandiendo su escudo y su hacha" ²³

"Antes de ser nombre de un instrumento, la palabra monóculo se aplicó a quienes tenían un solo ojo" ²⁴

3. 9. 2. Siguiendo una simetría absoluta, hay monstruos que nos contradicen. Sus miembros se disponen en plena oposición con los nuestros como la gente que Mandeville descubre en la provincia de Sitia con *"los pies al revés de*

²¹ *"Intentó también la tierra crear muchos seres monstruosos, extrañamente formados en la faz y los miembros, como el andrógino, medio hombre y medio mujer, pero distinto del uno y de la otra; animales sin pies o privados de manos; otros mudos, sin boca, o ciegos y sin vista"* LUCRECIO. *De rerum natura. Liber Quintus*. Madrid, CSIC, 1983, vv.837-841, p.104.

²² *"Hay gentes que no tienen sino un pie [sciapodas], así ancho que ellos se hacen sombra con él a todo el cuerpo contra el sol cuando están echados"* JUAN de MANDAVILA, *Libro de las maravillas del mundo*. Madrid, edición de Gonzalo Santonja, Visor, 1984, p.103.

²³ "Fauna china", ELSI, p.92.

²⁴ "Los monóculos", ELSI, p.143.

nosotros"²⁵. Son las antípodas, nuestro reflejo invertido. Lo monstruoso se convierte para ellos en una categoría antitética: es el lugar de lo contrario. Proceden de nosotros pero son nuestra contrafigura, nuestro doble siniestro.

"En Alemania lo llamaron Doppelgaenger; en Escocia el Fetch, porque viene a buscar (fetch) a los hombres para llevarlos a la muerte (...). En la poesía de Yeats, el Doble es nuestro anverso, nuestro contrario, el que no somos ni seremos " 26

3. 9. 3. Como en la escritura, en la teratología hay combinaciones insólitas, casi imposibles; formas notables nacidas de una rara mezcla. Odorico describe una curiosa gallina cubierta de lana en lugar de plumas²⁷ y Mandeville se acerca a un fenómeno, *el océano arenoso*, hecho de "polvo, sin gota de agua, la cual arena se mueve a grandes hondas, a la manera de la mar"²⁸.

El monstruo es ahora la encarnación de algo anómalo; es la representación de un equívoco o de un oxímoron. De entre todos, sobresale el Borametz, la planta que, en lugar de alimentar herbívoros, los produce.

"El Cordero vegetal de Tartaria, también llamado Borametz y polypodium Borametz y polipodio chino, es una planta cuya forma es la de un cordero, cubierta de

25 JUAN de MANDAVILA, op.cit., p.133

26 "El Doble", ELSI, pp.73-74

27 ODORICO de PORDENONE, en *Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la Géographie*, capítulo XXI, tomo X. Paris, Henri Corcier, 1891, p.174.

28 JUAN de MANDAVILA, op.cit., cap. LXIII, p.165.

pelusa dorada. Se eleva sobre cuatro o cinco raíces; las plantas mueren a su alrededor y ella se mantiene lozana; cuando la cortan sale un jugo sangriento. Los lobos se deleitan en devorarla." 29.

El animal intrigó al propio Luis XI que, en carta a Lorenzo de Médicis, le pregunta por este *agnus dei* o *agnus scythicus*, según a veces se lo llama, tan escaso como milagroso 30. Olearius, autor de un *Voyage de Moscovie* en 1636 o el barón Sigmund de Herbenstein que viajó a Rusia de 1511 a 1526, lo buscan allí. Odorico ha oído contar de él a gentes juiciosas, aunque él no lo ha visto. En las montañas caspias crecen los frutos del árbol que cuando maduran, se abren para mostrar una bestia viva, un *corderito* que se puede cocinar 31. Sólo a Mandeville no le merecen demasiado interés porque en su patria, "a saber en Inglaterra", hay flores que cuando "caen en la tierra se tornan paxaros volantes y son buenos para comer" 32; afirmación con la que contesta una maravilla con otra y desvanece el hechizo de ambas. El prodigio es siempre único; siempre extraño, ajeno y exclusivo. Su cuerpo incongruente - oxímoron vuelto carne- sólo se halla una sola vez en los extremos del mundo.

29 "El Borametz", ELSI, p. 47.

30 HUIZINGA, J., "Los tipos de religiosidad", *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 1990, pp.263-264 (1ªed: 1978)

Un análisis pormenorizado de la suerte de esta planta zoomorfa y de su concurrencia con el motivo del árbol parlante en el arte medieval se encuentra en el inteligente estudio de BALTRUSAITIS, Jurgis, "El wak-wak", *La Edad Media Fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987, pp.113-123.

31 ODORICO de PORDENONE, op.cit., cap. XXVII, p.425.

32 JUAN de MANDAVILA, op.cit., cap. LX, p.161.

3. 9. 4. Además, el monstruo es excesivo. De él reconocemos, sobre todo, su naturaleza hiperbólica: gigantes y pigmeos; los cuatro mil ojos del toro Kuyata ³³; las múltiples semblanzas que puede adoptar el Baldanders ³⁴; el ave Roc, tan inmenso como un monte ³⁵; las orejas alargadas de los panopios con las que se cubren los brazos³⁶. Esta desmesura, esta abundancia en una de sus partes, introduce la anormalidad en lo más cotidiano. La desproporción, empleada como criterio fenoménico, incorpora seres corrientes a las listas de la teratología. El médico y cirujano Ambroise Paré juzgaba al

33 *"Según un mito islámico, Kuyata es un gran toro dotado de cuatro mil ojos, de cuatro mil orejas, de cuatro mil narices, de cuatro mil lenguas y de cuatro mil pies. Para trasladarse de un ojo a otro o de una oreja a otra bastan quinientos años". "Kuyata", ELSI, p.127.*

34 *"Baldanders resurge en el sexto libro de la novela fantástica-picaresca de Grimmelshausen Simplicius Simplicissimus. En un bosque, el protagonista da con una estatua de piedra (...) La toca y la estatua le dice que es Baldanders y toma las formas de un hombre, de un roble, de una puerta, de un salchichón, de un prado cubierto de trébol, de estiércol, de una flor, de una rama florida, de una morera, de un tapiz de seda, de muchas otras cosas y seres, y luego, nuevamente, de un hombre". "Baldanders", ELSI, p.38*

35 *"nuestros lectores recordarán que Simbad abandonado por sus compañeros en una isla, divisó a lo lejos una enorme cúpula blanca y que al día siguiente una vasta nube le ocultó el sol. La cúpula era un huevo de Roc y la nube era el ave madre". "El Ave Roc", ELSI, p.34.*

"En esta India tercera hay unos pájaros llamados Rok. Son tan grandes, que llevan un elefante por los aires con gran facilidad. Yo mismo me he encontrado con un hombre que decía haber visto uno de estos pájaros, una de cuyas alas, sola, tenía una longitud de ochenta palmos". JOURDAIN de SEVERAC, cit, y trad. por KAPPLER, C., op.cit., p.149.

36 *"He oído decir que en estas islas vecinas hay hombres con orejas tan grandes que pueden cubrirse los brazos con ellas" PIGAFETTA, Antonio, cit. por KAPPLER, C., op.cit., p.141.*

tucán "*fort monstrueux et difforme*" , por su pico "*plus gros et plus long que tout le reste du corps*" ³⁷ .

"...la jirafa -para Marina Tsvietáieva- es un monstruo, es un ser de una única dimensión: la de su propio cuello; la jirafa es su cuello (Cada monstruo es una parte de sí mismo)" ³⁸

Por tanto, este *animal literario* -que aquí tratamos de definir- manifiesta un rostro enteramente textual, en dos niveles: Por un lado, respecto a su pasado y a su proyección, surge de la selva de las referencias bibliográficas y a ella se destina y remite. Existe plenamente -y según veíamos- en la biblioteca. Por otro, en cuanto a su morfología, que es estilística, su organismo derivaba de aplicar la omisión, la antítesis, el oxímoron o la hipérbole. Y, por ello, igual que de estas figuras se dice, el monstruo parece ser un desvío de la norma y del hábito. Es un desorden de la ley que, aún así, debe generarse ordenadamente. Aunque originado en una gramática de las formas, "*no es el fruto malsano de una afición desmedida por el puzzle*" ³⁹, sino que se le exige una cierta coherencia, un acuerdo entre sus miembros desproporcionados. Ante un extraño reptil de cuatro pares de patas, cuatro orejas y ojos, Ambroise Paré se maravilla hasta casi *perder el sentido* al ver a cada órgano trabajar en concordancia con los otros.

"mais qui est celui qui ne s'esmerveillera grandement de contempler ceste beste, ayant tant d'yeux, oreilles et pieds,

³⁷ PARE, Ambroise. *Des Monstres et Prodiges*. Edition critique et commentée par Jean Céard. Genève, Librairie Droz, 1971, p.128.

³⁸ TSVIETAIEVA, Marina. "Intento de jerarquía", *El poeta y el tiempo*. Madrid, Anagrama, 1990, p.100

³⁹ KAPPLER, C., *op.cit.*,p.211.

chacun faire son office? (...) Veritablement, quant à moy, j'y pers mon esprit, et ne sçaurois autre chose dire, fors que Nature s'y est jouee, pour faire admirer le grandeur de ses œuvres" 40.

Por lo mismo, San Bernardo califica estos fenómenos grotescos de "*deformitas formitas ac formosa difformitas*" 41. La Estética medieval, considerándolos de su competencia, por ellos se preocupa⁴² y a ellos les pide también ser perfectos, como a todo lo otro:

"La filosofía de la Edad Media disponía de un modo claro y unívoco de hablar al respecto. Decía que cuánto más perfecto es algo, tanto más es; cuánto más correspondiente a su idea, tanto más ente" 43

La perfección del monstruo se cumple mediante la insistencia en su anomalía. Cuánto más inhumano, más concorde viene a ser consigo, con su naturaleza desviada y, por tanto, más bello. Cuánto más irregular, mejor realiza el destino para el que fue creado: ofrecer un punto de confrontación y un espejo invertido al hombre.

40 PARE, Ambroise, op.cit., p.139.

41 "*esos monstruos grotescos, esas extraordinarias bellezas deformes y esas bellas deformidades*" SAN BERNARDO de CLARAVAL. *Apología, Obras Completas*. Ed. de P. Gregorio Díez Ramos. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, t.II, p.855

42 LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Paris, Klincksieck, 1973. Vid. id. BRUYNE, E. de, *Estudios de estética medieval*. Madrid, Gredos, 1958

43 LUKACS, Georg. "*Metafísica de la tragedia*", *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985. (1ª ed. cast.: Barcelona, Grijalbo, 1970)

No todo lo antinatural, no obstante, ejerce esa función con igual eficacia ni es igual de válido. San Agustín en *La ciudad de Dios* distinguía entre las criaturas *rationalia mortalia*, los que, como el cinocéfalo -que se comunicaba con *latratus*, con un ladrido-, parecían "*magis bestias quam homines*" 44. Lo cual indica que se daban grados y escalas en la consideración de lo monstruoso. Había ejemplares tenidos por más sutiles y más aceptables.

"La cabeza de un hombre sobre el cuerpo de un caballo nos produce agrado; la cabeza de un caballo sobre el cuerpo de un hombre nos causaría desagrado. Crear monstruos también requiere gusto" 45.

Recordando al caballo sentimental de San Isidoro que llora por su dueño difunto, las dos partes que integran al centauro no pueden juzgarse tan alejadas. Entre ellas se instala un cierto diálogo, sin apenas fricciones. Nos producen la sensación de hallarse en sincronía, enlazadas con un noble ajuste, un ajuste sensato.

"El Centauro es la criatura más armoniosa de la zoología fantástica. Biforme lo llaman las Metamorfosis de Ovidio, pero nada cuesta olvidar su índole heterogénea y pensar que en el mundo platónico de las formas hay un arquetipo del Centauro, como del caballo o del hombre" 46.

44 SAN AGUSTIN. *La ciudad de Dios*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, XVI, p.8

45 DIDEROT, "Pensées détachées sur la peinture", *Œuvres complètes*. Paris, Assézat-Tourneaux, XII, p. 81

46 "El Centauro", *ELSI*, p.57.

El carácter binario de los mitos -según expone Lévi-Strauss en su *Antropología estructural* ⁴⁷- intenta reproducir la organización bipolar de la mente y, a la vez, conciliar las contradicciones entre las que ésta se debate. La mayoría de nuestros problemas surgen de una oposición: entre la realidad y el deseo, lo realizable y lo inalcanzable, individuo y sociedad. Una de las contradicciones más básicas que vivimos, es la que divide *Barbarie y Cultura*. Entre todos los híbridos, los Centauros -para G.S.Kirk ⁴⁸- sobresalen en la representación de esta dualidad entre ley natural y ley humana, entre fuerza y moderación. Son violentos, borrachos, salvajes; y, al mismo tiempo, cultivados y sabios.

"Los hijos de Ixión, rey de Tesalia, y de Hera, transfigurada en una nube, simbolizan la fuerza brutal, insensata y ciega. Los hijos de Filira y Crono, de los que Quirón es el más célebre, representan por el contrario la fuerza de la buena ley, al servicio de los buenos combates" ⁴⁹

Repartidos entre arte y naturaleza, los centauros reiteran la incógnita que inauguraba el hallazgo de Sócrates en la playa. El monstruo es el primero de los *objetos ambiguos* y su presencia desencadena todas las preguntas.

"En Egipto, en las montañas altas, había un buen hombre ermitaño ha gran tiempo en un monesterio, el cual contaba que en el desierto de Egipto había un hombre con

47 LEVI-STRAUSS, H., "El análisis estructural en lingüística y en antropología", *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba, 1980, pp.29-51.

48 KIRK, G.S., "Los mitos como productos de la psique", *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Argos-Vergara, 1984, p.71 y ss. (1ªed.: *The Nature of Greek myths*, 1974)

49 CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain, "Centauro", *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p.271

cuernos grandes y tajantes en la frente, el cual tenía el cuerpo como hombre hasta la cintura, y dende abaxo tenía cuerpo de cabra. Al cual como dicho ermitaño lo vido, lo conjuró por Dios que él le dixese quien era" 50

Como el eremita ante el sátiro en el texto de Mandeville, no cabe otra cosa frente a ellos que preguntarse de dónde son, de dónde vienen, quién los hizo: obra de Dios, como Behemot y Leviatán "*para alborozo de Yavé*" 51, o humana, como el Golem; obra buena, bien hecha, como el pelícano -figura de Cristo 52 porque nutre a sus crías con su propia sangre-, o intrínsecamente malvada, como malvada es aquella Peluda, llena de espinas, que "*prefería devorar a los seres inocentes, las doncellas y los niños*" 53. Y, finalmente, cabe preguntarse si

50 JUAN de MANDAVILA, op.cit., p.36. El episodio puede leerse también en SAN JERONIMO, "Vie de Saint Paul l'Hermitte", *Histoire des vies des Saints Péres anachorètes, ermites religieux et saintes religieuses*. Trad. de J. Gauthier, Rouen, 1624, pp.170-171. Hay estudio del relato en TINLAND, Franck. *L'Homme sauvage*. Paris, Payot, 1968, pp.37-38.

51 "*Es la mayor de las maravillas de Dios, pero Dios, que lo hizo, lo destruiré*" , "Behemot", ELSI, p.45n. "*Tuyo es este mar tan grande y de tan anchurosos senos (...), ese dragón o monstruo, Leviatán, que has creado para alegrarte*" , "Salmo 103, 25-26", cit. por KAPPLER, C., op.cit., p.333n..

52 "*Que el pelícano se abre el pecho y alimenta con su propia sangre a los hijos es la versión común de la fábula. Sangre que da vida a los muertos sugiere la Eucaristía y la Cruz, y así un verso famoso del Paratso (XXV, 113) llama nuestro Pelícano a Jesucristo*" . "El Pelícano", ELSI, p.160.

53 "*A orillas del Huisne, arroyo de apariencia tranquila, merodeaba durante la Edad Media la Peluda (la velue) . Este animal había sobrevivido al Diluvio, sin haber sido recogido en el Arca. Era del tamaño de un toro; tenía cabeza de serpiente, un cuerpo esférico cubierto de pelaje verde, armado de aguijones (...) Cuando se encolerizaba, lanzaba llamas que destruían las cosechas. De noche, saqueaba los estables (...) Prefería devorar seres inocentes, las doncellas y los niños. Elegía a la doncella más virtuosa, a la que*

acaso son el resultado de una labor a medias grotesca y a medias noble: con la fealdad fangosa del catoblepas⁵⁴ o la hermosura de aquel animal *delicado y glorioso* soñado por C.S.Lewis⁵⁵.

Entre las principales cuestiones que suscitan, está la de su causa, anotando Ambroise Paré hasta trece motivos -desde la cólera divina hasta la acción del demonio, pasando por los pecados de hombres y mujeres⁵⁶-, sin que queden aclarados del todo: hay alguno que escapa a cualquier respuesta. "*En cela Dieu se montre incomprehensible comme en toutes ses œuvres*"⁵⁷.

Indiferentes a toda categoría, parecen circular entre las especies, sin situarse en ninguna. Suscitan el caos y el asombro

llamaban la Corderita (l'agnelle)" , "La Peluda de la Ferte-Bernard", ELSI, p.162.

54 "Catoblepas, en griego, quiere decir que mira hacia abajo(...) En el final de la Tentación de San Antonio se lee: El Catoblepas, búfalo negro, con una cabeza de cerdo que cae hasta el suelo, unida a las espaldas por un cuello delgado, largo y flojo como un intestino vaciado. Está aplastado en el fango, y sus patas desaparecen bajo la enorme melena de pelos duros que le cubren la cara", "El Catoblepas", ELSI, p.55.

55 "Las bestias de esta especie no tienen leche y, cuando paren, sus crías son amamantadas por una hembra de otra especie. Es una bestia grande y muda, y hasta que la bestia que canta es destetada vive entre sus cachorros y está sujeto a ella. Pero cuando ha crecido, se convierte en el animal más delicado y glorioso de todos los animales y se aleja de ella. Y ella se admira de su canto". LEWIS, C.S., Perelandra, cit. por BORGES en "Un animal soñado por Lewis", ELSI, p.16.

56 "Les causes des monstres sont plusieurs. La première est la gloire de Dieu. La seconde, son ire. La troisieme, la trop grande quantité de semence. La quatrieme, la trop petite quantité. La cinquiesme, l'imagination (...)" , PARE, Ambroise, op.cit., p.4.

57 Id., p.150

porque son imprecisos. "*Mezcla de lo animal y lo vegetal*"⁵⁸, son *tierra de nadie* y sitio de tránsito entre reinos. No pertenecen al mundo pero tampoco se encuentran fuera de él. Están en sus espacios entre géneros, en los márgenes. Como señal inequívoca de su pertenencia a lo escrito, se insertan decorando los marcos del folio, en medio de los arabescos de las letras:

*"El monstruo se coloca entre las lacerías, los círculos abstractos o también en la propia forma abstracta de la inicial; como aquellas ictioformes altomedievales o las caleidoscópicas propias del arte románico. Del encuentro entre el signo abstracto (...) y la forma en continua metamorfosis (...) se produce el monstruo"*⁵⁹

Aún a pesar de su indeterminación y su ambigüedad, el animal fantástico no pretende quebrar el medio. Aunque oscuro, aunque inexplicable, sigue siendo un *ser dentro del orden*⁶⁰, un signo dentro de un sistema al que equilibra. Es -de nuevo repetimos- el proceso del que la razón hace uso para incorporarse aquello que la niega. La cultura de la Edad Media lo había asimilado para sí, para su propio beneficio y pervivencia. El primer fundamento del *Bestiario* era la clasificación⁶¹: encontrarle al fenómeno y a la maravilla un

58 BARTHES, R., "Arcimboldo o El retórico y el mago", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986, pp.133-153. (1ªed.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982)

59 CIRLOT, V., "Lo monstruoso en la Edad Media", *Revista de Literatura medieval*. Madrid, Gredos, 1990, p.179.

60 Id., p.178.

61 "El principio motor de la escritura es la clasificación (...) El tratado comienza, en efecto, a introducir un principio de orden en el universo, aunque este orden no aspire a una imagen completa sino parcial, sólo la de los monstruos, cerrada en sí misma (...) En cualquier caso, si el monstruo es

territorio en esta tierra que lo engendra, "for their place of birth in the principle of the generation of things" ⁶². Y, de hecho, el monstruo armoniza con su ubicación; está bien en su lugar; con él se corresponde:

"La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso" ⁶³

"Si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz" ⁶⁴

Recordemos la mansión extravagante en el cuento "There are more things" de El libro de arena, cuyos muebles eran indicio y síntoma del ser monstruoso que los habitaba.

"Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror (...) Había muchos objetos o unos pocos entretreídos. Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída

sometido a la clasificación y se le ofrece su espacio en los folios del Liber [monstrorum de diversis generibus], también se concibe que posee un lugar en el universo", id., pp.177-178.

⁶² "el lugar de nacimiento es el principio que preside la generación de las cosas" BACON, Roger, Opus Mayor, cit. por KAPPLER, C., op.cit., p.32.

⁶³ "EL Minotauro", ELSI, p.140.

⁶⁴ "El Cancerbero", ELSI, p.53

hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra anfisbena, que sugería, pero no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos" 65

Al prodigio le debe acompañar un decorado igualmente sorprendente. Entre el paisaje y su morador se instaura una connivencia que respeta Borges ⁶⁶ y que, sólo más adelante, veremos desaparecer en los relatos de Cortázar.

Jaula y espacio de seres irreales, intento de ordenar lo inclasificable, el *Bestiario* es territorio conflictivo y escritura tan difícil, tan ambigua, como sus habitantes.

65 BORGES, J.L., "There are more things", *El libro de arena, Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1989, pp.36-37

66 Vid. GRAU, Cristina, "Algunas claves espaciales de *La casa de Asterión*", *Borges y la arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1989, pp.165-167.

3. 10. ORDEN Y HETEROTOPIA

3. 10. 1. La obra de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, comienza de un modo que ya se ha vuelto mítico: su motor de arranque es una prosa de Jorge Luis Borges que, entresacada de un ensayo de *Otras Inquisiciones* sobre la formación hipotética de lenguajes universales, parafrasea y finge la división zoológica de un supuesto libro chino.

"Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de

pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas" 1

Este esbozo de *Bestiario* hizo reír a Foucault "no sin malestar cierto y difícil de vencer" 2. La sorpresa y la comicidad incómodas que la distribución borgiana despierta, proviene de la incapacidad de pensarla desde lo que nos es común, desde nuestra tradición taxonómica. El texto abría una brecha y quebraba "notre pratique millénaire du Même et de l'Autre" 3, nuestros hábitos clasificatorios.

"En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe. lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto" 4

La cuestión indagada por Foucault atañe a la naturaleza de esta *reflexión incapaz*, de esta lógica torpe que, no obstante, no tiene su origen en la irrealidad de las cosas mencionadas. Aunque se nombren seres ficticios, no son ellos el mayor problema ni es su sustancia la que puebla la extrañeza del conjunto. "No son los animales fabulosos los que son imposibles, ya que están designados como tales"; tampoco "se trata de la extravagancia de los encuentros insólitos" 5, de que entes misteriosos se congreguen como el viejo paraguas y la máquina de coser sobre una superficie común que comparten:

1 BORGES, J.L., "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras Inquisiciones*, O.C., II, op.cit., p.86.

2 FOUCAULT, M., "Prefacio", *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI eds., 1968, p.3 (1ª ed.: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966)

3 Id., p.1.

4 Id., p.1.

5 Id., p.1-2

"La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transmite? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable" 6

Borges actúa eliminando la famosa *mesa de disección*. Ha sustraído el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden relacionarse; los ha reunido en este sitio sin sitio del lenguaje, en el *no-lugar* que Foucault bautiza como *heterotopía*, región ni fácil ni segura:

"Las utopías consuelan: (...) se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis" 7

Borges nos propone, en la mayor parte de sus obras, este territorio arruinado y esta discontinuidad revolucionaria en el orden cultural que, hasta el momento, reconocíamos como nuestro. Nos sitúa, según Foucault, en la frontera de lo que podíamos razonar y nos señala el desnivel sobre el que esa razón, ignorando lo otro distinto, ha sido construida.

6 Id., p.2.

7 Id., p.3.

3. 10. 2. Hay un momento extremo en el Emporio celestial, cuando el lector tropieza con esa categoría (h), de ejemplos *incluidos en esta clasificación* , categoría que contiene todas las otras y, a la par, las anula; que niega para siempre una relación estable de *contenido y continente* entre el conjunto y cada una de sus partes:

"Si todos los animales repartidos se alojan sin excepción en uno de los casos de distribución, ¿acaso todos los demás no están en éste? Y éste, a su vez, ¿en qué espacio reside? El absurdo arruina el y de la enumeración al llenar de imposibilidad el en en el que se repartirían las cosas enumeradas" 8

En el **Manual de Zoología Fantástica** podemos toparnos con un repertorio también anómalo y en absoluto equivalente. Sus criterios de distribución son tan heterogéneos como los que servían para hilvanar la enciclopedia china. En ocasiones e indistintamente, Borges define unos animales por su finalidad, por su forma o por su *habitat* :

"El aplanador tiene diez veces el tamaño del elefante al que se parece muchísimo... Este plantígrado va aplanando la tierra y precede a los albañiles y constructores. Lo llevan a un terreno quebrado y lo nivela con las patas, con la trompa y con los colmillos..." 9

"Los héroes vieron acercarse a Khumbaba. Tenía uñas de león, el cuerpo revestido de ásperas escamas de bronce, en los pies las garras del buitre..." 10

8 Id., op.cit., p.2

9 "El aplanador", ELSI, p.26.

10 "Khumbaba", ELSI, p.124

"A diferencia de otros animales fantásticos, el caballo del mar no ha sido elaborado por combinación de elementos heterogéneos; no es otra cosa que un caballo salvaje cuya habitación es el mar." 11

En un primera aproximación al sistema utilizado para la clasificación del Manual de Zoología, los animales parecen recogidos de acuerdo con el viejo orden medieval que los distribuía según perteneciesen a uno de los cuatro elementos - aire, agua, tierra, fuego-. El propio Borges comenta y defiende dicho sistema.

"El médico siciliano Empédocles de Agrigento había formulado la teoría de cuatro raíces de cosas cuyas uniones y desuniones, movidas por la Discordia y por el Amor, componen la historia universal. No hay muerte; sólo hay partículas de raíces, que los latinos llamarían elementos, y que se desunen. Estos son el fuego, la tierra, el agua y el aire. Son increadas y ninguna es más fuerte que otra. Ahora sabemos (ahora creemos saber) que esta doctrina es falsa, pero los hombres la juzgaron preciosa y generalmente se admite que fue benéfica (...) Ahora bien, la doctrina exige una paridad de los cuatro elementos. Si había animales de la tierra y del agua, era preciso que hubiera animales de fuego. Era preciso, para la dignidad de la ciencia, que hubiera Salamandras. En otro artículo veremos cómo Aristóteles logró animales del aire. " 12

Pero, poco después, esta ordenación queda defraudada cuando un fenómeno telúrico como el reptil de Lewis¹³, se ve

11"El caballo del mar", ELSI, p.51.

12 "La salamandra", ELSI, pp.177-178.

13 "Aquel ser se dividía en tres partes, unidas entre sí sólo por una especie de cintura de avispa, tres partes que no parecían estar debidamente alineadas y daban la sensación de haber sido pisoteadas; era una deformidad

seguido inmediatamente de ejemplares propios del *bestiario ígneo* : el rey del fuego y su caballo, la salamandra, los seres térmicos ¹⁴.

Otro supuesto taxonómico que se traiciona, es el de que cada individuo centre una casilla independiente, tal y como nos habían hecho esperar los primeros textos. Repentinamente se constituyen dos apartados con un valor genérico y según una nueva ley, la de *lugar de formación de una mitología* . Se crean así descripciones geográficas - "Fauna china", "Fauna de los

temblorosa, enorme, con cien pies..." "Un reptil soñado por C.S.Lewis", ELSI, pp.172-173.

14 *"Heráclito enseñó que el elemento primordial era el fuego, pero ello no equivale a imaginar seres hechos de fuego, seres labrados en la momentánea y cambiante sustancia de las llamas. Esta casi imposible concepción la intentó William Morris, en el relato "El anillo dado a Venus" del ciclo El Paraíso terrenal (1868-1870)". "Un rey de fuego y su caballo", ELSI, p.174.*

"En alguna página de su Vida, Benvenuto Cellini cuenta que, a los cinco años, vio jugar en el fuego a un animalito parecido a la lagartija. Se lo contó a su padre. Este le dijo que el animal era una salamandra y le dio una paliza para que esa admirable visión, tan pocas veces permitida a los hombres, se le grabara en la memoria" . "La salamandra", ELSI, p.177.

"Al visionario y teósofo Rudolf Steiner le fue revelado que en este planeta, antes de ser la tierra que conocemos, pasó por una etapa solar, y antes por una etapa saturnina. El hombre ahora consta de un cuerpo físico, de un cuerpo etéreo, de un cuerpo astral y de un yo; a principios de la etapa o época saturnina, era un cuerpo físico únicamente. Este cuerpo no era visible ni siquiera tangible, ya que entonces no había en la tierra ni sólidos ni líquidos ni gases. Sólo había estados de calor, Formas Térmicas. Los diversos colores definían en el espacio cósmico figuras regulares e irregulares; cada hombre, cada ser era un organismo hecho de temperaturas cambiantes.". "Los seres térmicos", ELSI, p.180.

Estados Unidos"¹⁵, mientras que ya antes se había hablado por separado del dragón, el Fénix o el unicornio chino.

Borges ofrece, además, tradiciones zoológicas que se excluyen y se contradicen. Por un lado, expone aquella hipótesis renacentista que vincula la tierra a un gran animal esférico y califica a los planetas de seres vivos y redondos; por otro y más adelante, recoge la creencia, oriental y opuesta a la anterior, en un pez magnífico que sujeta el universo.

"Marsilio Ficino habla de los pelos , dientes y huesos de la tierra, y Giordano Bruno sintió que los planetas eran grandes animales tranquilos, de sangre caliente y hábitos regulares, dotados de razón" 16

"Dios creó la tierra, pero la tierra no tenía sostén y así bajo la tierra creó un ángel. Pero el ángel no tenía sostén y así bajo los pies del ángel creó un peñasco hecho un rubí. Pero el peñasco no tenía sostén y así bajo el peñasco creó un toro con cuatro mil ojos, orejas, narices, bocas, lenguas y pies. Pero el toro no tenía sostén y así bajo el toro creó un pez llamado Bahamut, y bajo el pez puso agua, y bajo el agua puso oscuridad, y la ciencia humana no ve más allá de este punto" 17

Sólo este espécimen se presenta con dos entradas y en dos capítulos: en uno se despliegan las fuentes árabes y en el otro, la versión cristianizada de la creencia hebrea¹⁸.

15 "Fauna china", ELSI, pp.92-94. "Fauna de los Estados Unidos", ELSI, pp.95-96.

16 "Los animales esféricos", ELSI, p. 19

17 "Bahamut", ELSI, p.36

18 "Bahamut", ELSI, p.36 y "El Behemot", ELSI, pp.44-46, respectivamente.

En suma, en la lectura del *Manual* percibimos una cierta redundancia clasificatoria, desorden de criterios y una utilización de principios contradictorios y, a veces, incluyentes. Nos parece estar ante categorías impensables, categorías que se yuxtaponen o se deslizan; de cuyos quiebros y desajustes, Foucault podría decir también que nace la falta de lugar, la *heterotopía*.

3. 10. 3. El análisis del pensador francés, aunque innovador y uno de los más peculiares que la *Nouvelle Critique* -Genette, Ollier, Ricardon, Macherey, Blanchot- ha dedicado al mundo borgiano, no deja de despertar recelos entre reputados especialistas. Emir Rodríguez Monegal le acusa de no haberse detenido en la *mise en abîme* de esa cita que "remite a citas que remiten a citas":

"Pero esta observación es lateral. Si la hago es sólo para mostrar una vez más que la naturaleza verdaderamente laberíntica de los textos borgianos es difícil de reconocer aún para aquellos más dispuestos a aceptarla" ¹⁹

Y Julio Ortega le reprocha que pueda ver en las utopías un carácter tranquilizador, cuando siempre se forjaron como imágenes nuestras en negativo, con una voluntad de crítica de la realidad más asentada. En toda utopía vive el deseo de revisión desestabilizadora. Toda utopía es, de este modo, *heterotopía*.

"Pienso, sin ironía, que dos años más tarde -después de mayo de 1968- esta página opinaría distinto acerca de las utopías, pues el libro fue escrito en 1966. Porque precisamente, las utopías no consuelan sino todo lo

19 RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Borges y la *Nouvelle Critique*", *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, nº80, julio-septiembre de 1972, pp. 367-390.

contrario: establecen una actitud crítica y disolutiva en el orden de la significación que el lenguaje proyecta (...) Sus ciudades son un mapa que pone en entredicho a las nuestras (...) De ahí, justamente, que las utopías sean, por excelencia, heterotopías: su gramática es un escándalo de la inteligencia porque supone el diseño de la contradicción" 20

Para Ortega, estas dos orientaciones que no se oponen y son, en realidad, una y la misma, se descubren sin dificultades en la obra de Jorge Luis Borges, tendente a las formas inestables para, asumiéndolas, promover su recuperación. Al hilo de un estudio de James Irby sobre este aspecto ²¹, Ortega percibe en ciertas imágenes como la *biblioteca* -símbolo del infinito- un fuerte impulso hacia la utopía y hacia su carga heterotópica, aplicándose a una revisión implacable y desconsoladora de cultura y lenguaje.

3. 10. 4. Ahora debemos proceder pausadamente y con cautela para detectar las otras trampas que pudiera contener este polémico "Préface" a *Les mots et les choses*.

No conviene olvidar que el escándalo desatado en Foucault por el texto de Borges, es -si así podemos llamarlo- un escándalo *taxonómico* y puramente *formal* : afecta a las

20 ORTEGA, J., "Borges y la Cultura Hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*. 40 *Inquisiciones sobre Borges*, Pittsburgh, nº 100-101, julio-diciembre de 1977, pp.257-268.

21 En el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Irby destacaba la coexistencia de *utopías infelices*, maneras que construyen y destruyen paralelamente: "*showed how intimately a man drive toward total disruption could coexist with his dreams of order*" IRBY, J.E., "Borges and the idea of Utopia", en BLOOM, H., *Jorge Luis Borges*. New York-New Haven-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986, pp.93-105

maneras distributivas con que pensamos y clasificamos, afecta a la estructura binaria y dicotómica en la que nuestro razonamiento tercamente se estructura. Lo que la enciclopedia destruía y asolaba era la *sintaxis* de nuestra lógica, su *gramática*. Pero, desde la perspectiva de sus contenidos, de lo que es pensado, ¿hasta qué punto la ficción borgiana destruye nuestra razón y no, en cambio, la amplía y la reforma? Ese pensamiento otro y distinto que Borges insinúa, sólo es visible a partir del nuestro; sólo lo es a través de la diferencia que con él marca. Y la clasificación china nos resulta, entonces, más propia de lo que suponíamos. Al ser comprensible en toda su rareza únicamente gracias a su desviación y despropósito respecto a nuestros hábitos, nos pertenece incluso más que al mismo emperador.

Nuestras formas de reflexión son capaces de abrirse y flexibilizarse hasta integrar su opuesto²².

Gran parte de la escritura borgiana va dirigida a observar cómo nuestros actos contienen su misma negación, sin que esto los arruine. Quedaría así descrita la secreta potencialidad que todo conocimiento tiene de convertirse en su contrario, siendo éste último comprensible por aquél, por lo que de aquél se aleja.

De acuerdo con Tlön y según una enseñanza que veíamos en Kafka, *un libro que no encierre su contra-libro es considerado incompleto*. Del mismo modo, nada significa ni representa cualquier pensamiento que no puede cercarse y englobar su refutación; que no puede disponerse en la frontera

22 Barthes protegía al estructuralismo de las críticas enarboladas por lo que se ha calificado de *filosofía del afuera* -Foucault, Blanchot...-, afirmando que sólo el primero hacía posible la segunda. Sólo una primera visión del centro y de la estructura en la obra literaria permite realizar después lo otro: un estudio de la literatura descentrada y fronteriza. La defensa que aquí se esboza de la racionalidad occidental es deudora de esta argumentación.

consigo mismo y asimilar aquello que lo rechaza. Este juego dual del *ser* y del *no-ser* tiene su máximo ejemplo en el monstruo -nuestra réplica y nuestro desvío- y en la zoología fantástica que lo compendia, oasis de sinrazón permitida y tolerada por la razón misma.

3. 10. 5. Y aunque socave nuestros modos de saber, lo que la enciclopedia no puede poner en duda, es la necesidad que de esos modos sentimos: nuestra irrenunciable manía taxonómica y el hecho de que, para nosotros, *pensar es pensar una clasificación*. Comprender el mundo parece indisociable de levantar acta de sus elementos, a los que no se llega "*más que a través de un catálogo*" ²³.

Habría entonces una imprescindible relación entre el conocimiento de los objetos que nos rodean y su división y distribución. El inventario de cualquier materia antecede al análisis de la misma.

"...todo saber está ligado a un orden clasificatorio; aumentar o simplemente modificar el saber, es experimentar a través de atrevidas operaciones, lo que subvierte las clasificaciones a las que estamos acostumbrados" ²⁴

²³ "...la sola existencia de este catálogo es (...) rica en sentido; en su proyecto de nomenclatura completa existe una intensa significación cultural: que no se llega a los objetos más que a través de un catálogo, que puede ser hojeado por puro gusto como prodigioso manual, un libro de cuentos o un menú..." BAUDRILLARD, Jean. "Introducción", *El sistema de los objetos*. Madrid, Siglo XXI eds., 1988, p.2n. (1ª ed.: *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1968)

²⁴ BARTHES, R., "Arcimboldo o el Retórico y el Mago", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986, pp.133-153. (1ª ed.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982)

Por tanto, una cosa puede ser nuestra modalidad concreta de ordenación, el modo en que solemos dividir la realidad y otra muy distinta, esa tendencia nuestra, ese movimiento connatural hacia la división como el acto reflexivo imprescindible para que dicha realidad se nos entregue. Es más, no podemos vivir sin albergar un principio de clasificación, sin ese espejismo de claridad que toda taxonomía nos proporciona²⁵. El ensayo en que la cita de Franz Kuhn se inserta, "El idioma analítico de John Wilkins", va dirigido a demostrarlo. Aunque cualquier esfuerzo de orden esté destinado al fracaso -fundamentalmente porque el universo es absurdo e intratable²⁶-, no podemos renunciar a intentarlo.

"La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios" 27

Independientemente de las vicisitudes sociales e históricas, de las marcas tradicionales o innovadoras que adopte, Borges celebra las virtudes del sistema, de cualquier sistema, aunque sólo lo admita en su forma más laxa, más *asistemática* : esa convención azarosa, esa especie de desorden regular y reglado del alfabeto. Por él se orienta *El Libro de los Seres Imaginarios*.

25 Lo que motiva la clasificación y la colección sería *"la necesidad de transformar la propia existencia en una serie de objetos salvados de la dispersión"* CALVINO, Italo, Colección de arena. Madrid, Alianza, 1987, pp.12-13.

26 *"He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural"* BORGES, J.L., "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras Inquisiciones, Obras Completas, II, op.cit., p.86.*

27 Id., p.86

Arbitraria, artificialmente elegida, la serie alfabética eleva la incoherencia a mecánica, una mecánica que nos es obligatoria -todos, siguiéndola, la refrendamos-, sin dejar de ser una disposición *inmotivada* -¿por qué este orden y no otro?-. Es algo así como una libertad férrea o un desorden pactado y general.

"L'alphabet est euphorique: fini l'angoisse du plan, l'emphase du développement, les logiques tordues, fini les dissertations! (...) Cet ordre, cependant, peut être mallicieux: il produit parfois des effets du sens" 28

Por mucho que la heterotopía destruya el lenguaje, es lenguaje lo que, tras ella, se mantiene en pie y operando. Porque, curiosamente, una secuencia alfabética -"(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones (...) - liga todas esas categorías y sobrevive a la ruina de las mismas.

Y si una clasificación inusual y revolucionaria no derroca la lengua, también es cierto -contra la opinión de Foucault- que está intensamente condicionada por el material que ordena: realmente la taxonomía es fabulosa porque lo son sus ejemplares. No podemos negar de un solo golpe y de una sola frase -como lo hace el filósofo francés- que la sustancia ficticia de estas distribuciones no intervenga activamente en ellas, determinando su condición anómala, ni que el horror de estos animales se vea neutralizado con su sola mención.

"Ogni classificazione è richiesta dall'esigenza di un ordine che è sentito come abbastanza solida premessa ad ogni tentativo cognoscitivo; allora raggruppare, enumerare, specificare e paragonare diventano operazioni tendenti a semplificare, incasellandole, le confuse apparenze che gli oggetti dell'analisi potrebbero presentare. Ma quando gli

28 BARTHES, R., "L'alphabet", Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975, pp.150-151.

oggetti analizzati sono le manifestazioni stesse del Disordine, allora ogni tentativo di porre un ordine, snaturando il suo scopo, finisce per esaltare l'eccezione e dare all'aberrante un'incontestabile ragione d'essere. I Centauri, le Arpie, le Fenici, i Basilischi, gli Ippogrifi, le Sfingi, gli Unicorni e tutti gli altri animali del Manuale sembrano giocare ridendo fra le maglie dell'ordinata trama e, divorandola spensieratamente, annullarla" 29

Lo que vuelve imposible esta colección, es justamente los objetos raros que se obstina en relacionar. Lo que la convierte en inviable, es que busque crear un conjunto con aquello que "exalta la excepción" ; que pretende hallar armonía y sistematizar elementos, por definición, incomparables.

El monstruo no resulta sólo un *ser ambiguo* , enigmático y el más conveniente -según el ensayo de Paul Valéry- para ser coleccionado y reunido. Es también único, sin par e infrecuente; por lo que es, asimismo, imposible de reunir y coleccionar. Es la *pieza rara* de la que todo coleccionista quisiera adueñarse y, a la vez, es lo *nunca visto* , lo que no tiene igual y escapa a toda semejanza, lo que no puede recopilarse. He aquí los dos movimientos entre los que se desgarrá el Manual: entre su pasión taxonómica y exhaustiva y el carácter irreductible e irreconciliable del muestrario que maneja. La tarea que se propone, lo caracteriza y le da ese tono sorpresivo que Adelia Lupi veía en él. Porque es , sin duda, asombroso intentar *hacer serie* con lo que no tiene sucesión, con lo que es singular y sin descendencia; formar pareja con lo impar; clasificar lo inclasificable; encasillar lo que siempre queda fuera de toda casilla y suponer géneros y especies en lo absoluto y agenérico.

29 LUPI, Adelia. "La tassonomia del disordine nel Manual de Zoología Fantástica di Jorge Luis Borges", *Studi di Letteratura ispano-americana*, Milano, Università' degli Studi di Venezia, Cisalpino-Goliárdica, nº4, 1972, p.93.

El monstruo, *dentro del orden* , que exige de su descubridor el *ser clasificado*, marca, señala y caracteriza el sistema en el que se integra.

3.11. EL CAZADOR CAZADO O LA ERUDICION INTERIOR

En su estudio del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Alfred Mac Adam¹ establece una curiosa relación con la *epopeya grotesca* o *relato burlesco -mock-epick-* que es *La caza del Snark* (1876) de Lewis Carroll, una parodia de la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas que desarrolla el motivo de la *búsqueda sin éxito* donde "el objeto buscado devora a quien lo busca". En el libro de Carroll, diez personajes cuyos nombres comienzan todos por *b* -Bellman, Boots, Bonnet-maker, Barrister, Broker, Billiard-marker, Banker, Beaver, Baker y

1 MAC ADAM, Alfred J., "Borges, Tlön y la búsqueda fracasada", *Ibérica. Les Cahiers (Literaturas iberoamericanas del siglo XX)*. Paris, Publication du Conseis Scîentifique de L'Institut d'Etudes Iberiques et Latino-Americaines, 1983, pp.93-98.

Butcher- parten a la captura de un misterioso animal, el Snark, del que sólo se tienen noticias aproximadas.

El riesgo de la empresa radica en que esta Snark inofensivo se parece mucho a otro monstruo también nombrado con la letra *b*, el Boojum, que es, en cambio, temible y dañino. La desgracia sobreviene al encontrarse el Baker - personaje que, para algunos analistas, esconde al autor²- con lo que cree ser un Snark, cuando en realidad es un Boojum: el cazador es cazado y desaparece.

"El poema es una larga meditación sobre el Ser (Being) en el sentido existencial: Carroll quiere saber qué pasa en el proceso de substracción -¿cuál es el destino de los números sustraídos?-. Así elabora un poema que muestra el horror de la inexistencia, lo que pasa cuando se sustrae 1 de 10. El viaje que empieza como una búsqueda -para añadir sustancia (el Snark) al ser de los personajes- termina con una reducción de Ser" ³

2 J.A. Lindon localiza una serie de detalles que permitirían identificar a Carroll con el despistado Baker, en el que se estaría satirizando a sí mismo. Vid. GARDNER, Martin, "Notas" en CARROLL, Lewis, *The Annotated Snark*. Suffolk, Penguin Books, 1962, p.63, n.29.

3 Por algún error incomprensible, Mac Adam confunde al personaje destinado a desvanecerse con el Butcher, en lugar del Baker. Pero el capítulo último del poema es explícito: *"They hunted till darkness come on, but they found/ Not a button, or feather, or mark,/ By which they could tell that they stood on the ground/ Where the Baker had met with the Snark./ In the midst of the word he was trying to say, / In the midst of his laughter and glee,/ He had softly and suddenly vanished away/ For the Snark was a Boojum, you see"* Id., p.96.

También para Martin Gardner, ésta es la epopeya de una agonía: *la agonía de anticipar la propia pérdida de la existencia*⁴. De hecho, ese signo dominante a lo largo del texto, la B , es además inicial de *be* , del verbo inglés *ser* .

"The Snark is a poem about being and non-being, an existential agony (...) The Snark is, in Paul Tillich's fashionable phrase, every man's ultimate concern. This is the great search motif of the poem, the quest for an ultimate good" ⁵

El fin trágico de esta *quête* contemporánea consiste en caer en el vacío, peor que la muerte, que nos devora y desvanece y que el Boojum representa.

En el artículo de Mac Adam, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares aparecen con otras dos B , miembros igualmente de esta penosa y fracasada búsqueda que no culmina en nada. Ambos serían víctimas de su pasión literaria. Descubren también y en carne propia que los esfuerzos del escritor, destinados a conferirle inmortalidad, sólo consumen vida e historia.

"El ser que se engaña pensando que se va a inmortalizar por medio de la escritura, se suicida por medio de la escritura. El lenguaje, el Boojum, que es cualquier ideología, cualquier sistema verbal, domina al que creía dominar el lenguaje. Desaparece y sólo quedan sus palabras" ⁶

Ni el Snark ni el Boojum son recogidos y citados en el **Manual de Zoología Fantástica**. En cambio, se contempla en él

⁴ *"It is this agony, the agony of anticipation one's loss of being"*
GARDNER, Martin, "Introduction", op.cit., p.28.

⁵ Id., p.28

⁶ MAC ADAM, A., op.cit., p.112

otro ser fabuloso que puede contrarrestar sus nocivos efectos. Como contraveneno nos acogeremos a la influencia benéfica del bendito Simurg, palabra que significa *treinta pájaros* y cuya fábula relata Farid al-Din Attar en el siglo XIII y en su *Mantiq al-Tayr*. El rey de las aves, remoto e insospechado, "*deja caer en el centro de China una pluma espléndida*" ⁷. Sus súbditos deciden buscarlo aunque saben que se halla lejos, en un alcázar casi inexpugnable en el Kaf, cordillera que rodea el mundo.

"Acometen al fin la desesperada aventura; superar siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros mueren en la travesía. Treinta, purificados por sus trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg, y que el Simurg es cada uno de ellos y todos ellos" ⁸

La peligrosa y trágica caza del Snark es aquí sustituida por este peregrinaje místico hacia el pájaro que contiene todos los otros pájaros. Y la sustracción devoradora que el Boojum impone a los que a él se aproximan, queda redimida con este descubrimiento de los Treinta, con esta sorprendente revelación de que ellos son aquello que perseguían.

"Los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conocemos al fin, tiene la obligación de maravillarse y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, Samuel, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en

7 "El Simurg", ELSI, p.183

8 Id., p.184.

general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge tebana" 9

"Los buscadores son lo que buscan" : ni reducción ni ampliación sino profunda identidad con nuestras obras. Son ellas las que nos salvan y, a la postre, nos definen; ellas perfilan nuestro rostro.

"Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" 10

Por lo tanto, toda labor intertextual acaba produciendo resultados *autotextuales* 11: La literatura ajena puede convertirse en una fuente de representación personal e íntima. Así debía sentirlo y practicarlo el escritor-copista de los *bestiarios* medievales.

"Todo lo cual ofrece una curiosa mezcla de fidelidad al pasado y de intervenciones personales; es, en cierta medida, el caso de casi todos los autores medievales, quienes, aparentemente, se contentan con seguir a aquéllos que les precedieron, pero que al propio tiempo revisan o vuelven a considerar partes de sus obras. El copista, el traductor o el vulgarizador, son traidores que se

9 BORGES, J.L., "El Simurg y el águila", Nueve ensayos dantescos, Obras Completas, III, op.cit., p.368.

10 BORGES, J.L., "Epílogo", El Hacedor, O.C., II, op.cit., p.232.

11 Vid. DALLENBACH, Lucien. "Intertexte et autotexte", Poétique, nº 4472, Paris, Seuil, 1976, pp.284-296.

ocultan, y a quienes no es posible desenmascarar de buenas a primeras" 12

Reproducir y revisar no serían, entonces, labores neutras. Encierran un principio de traición que permite al que las realiza inmiscuirse en el texto y hacerlo suyo.

"La citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie. Le simple prélèvement la transforme, le choix dans lequel je l'insère, sa découpage (deux critiques peuvent citer la même passage en fixant ses bords tout différemment), les allègements que j'opère à l'intérieur, lesquels peuvent substituer une autre grammaire à l'originale, et naturellement la façon dont je l'aborde, dont elle est prise dans mon commentaire" 13

Recortando y ajustando el dato externo, su recopilador le da una forma propia, lo personaliza. El erudito encuentra en su saber un mecanismo de identidad y de expresión. Hasta la cita más directa que haga, nos ofrece de él un retrato.

" Encréspace la hosca tarántula velluda, dice el poeta guerrerense Juan B. Delgado. La verdad es que en Río y en sus alrededores no tuve el desagrado de encontrarme con muchas tarántulas. Eran el miedo y la obsesión de mi infancia en aquellas mis montañas del Norte, donde las tempestades las hacían brotar de sus escondrijos" 14

"He oído, por mi parte, muchas otras consejas. En mi tierra solían hablarme del cincuate, de la víbora negra que vive en las casas como un gato y ahuyenta a las

12 KAPPLER, C., op.cit., p.243.

13 BUTOR, M., "La critique et l'invention", *Repertoire III*. Paris, Minuit, 1968, p.18.

14 REYES, A., "Notas varias", *Historia Natural das Laranjeiras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p.493.

víboras malignas...¡qué se yo!. Por mi parte, recuerdo los primorosos coralillos con que, de niño, solía jugar, una vez que les cosían cuidadosamente la boca" 15

Tras una mención ajena y después de repasar las tradiciones científicas o populares en torno a las cobras, Alfonso Reyes concluye con recuerdos referidos a su niñez y a sus primeros días, en uno de los bestiarios más vívidos del género, **Historia Natural das Laranjeiras**, sólo igualado por las crónicas íntimas del **Nuevo diario de Noé** del colombiano Germán Arciniegas. "*Abejas, alacranes, avispas; baratas (correderas o cucarachas); borrachudos: unos mosquitos que, en los campos de tenis, atacan a los que andan con calcetines blancos; maribondos, suertes de avispones; canarios, cardenales y anexos; ciempiés o milpiés, que hay para todos los gustos...*" 16 discurren por estas páginas donde el dato curioso intenta encontrar enlace con la propia sensibilidad. Reyes lo emplea como un vehículo útil que le permite el acceso y la descripción de sí mismo. La zoología le conduce y le regresa a la infancia 17. Arciniegas, en un estilo limpio y periodístico, recoge relatos de su estancia en Roma que tienen a los animales como centro y asunto. Las noticias escritas, las peripecias cultas y el conjunto

15 Id., p.469

16 Id.,p.492

17 Alfonso Reyes elogia por estas mismas razones un *Bestiario* que cronológicamente no podemos incluir en este estudio: el de Hernández Catá donde la notación erudita -Michelet, Anatole France, Fabre, Kipling, Abel Bonnard, Jules Renard, Colette- se complementa con una visión subjetiva, satírica y cálida. "*Bienvenido al nuevo libro de Hernández Catá, lleno de motivos y mensajes. ¡Dichosa miel madura! El también -como el personaje que tenía a diario una cita con el elefante del zoológico- ha salvado sin que se le estremezca el alma, esa media muerte que está en la mitad del camino de la vida*" REYES, A., "La casa de fieras", *Entre libros. Obras completas*, VII. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp.428-430

transmitido de opiniones se relaciona con la experiencia directa y, a menudo, emotiva que el autor ha extraído de su trato con ellos. Cuando llega al capítulo de los loros célebres, no puede dejar de compararlos con sus hermanos reales de Colombia.

"Según el informador, el papagayo mejor dotado que recuerdan los ornitólogos ha sido Jaco, que vivió en el siglo XIX en Viena y en Salisburgo. Su cultura no ha tenido precedentes, pues hablaba con un vocabulario de 300 palabras. Otro famoso fue un holandés nacido en Java, que hablaba correctamente holandés, francés y alemán y que, cuando la jaula no estaba bien limpia, llamaba a su dueño para hacérselo notar.

Frente a estas informaciones, habría sido el caso de enviar a la gaceta científica italiana una colección de cuentos de loros sudamericanos (...) En Colombia, al menos, los loros han tomado parte activa en la vida política. En mi patria, lo primero que se hace en una casa de provincia cuando hay que dar un banquete con señoras a un caudillo político, o al obispo, es llevar al loro al solar para evitar cualquier indiscreción" 18

Del mismo modo, para hablar de las pulgas de su gata Fufusca, se obliga a revisar previamente la existencia fácil de estos parásitos en la época de los Borgia; o desarrolla un retrato documentadísimo del Transtiber el día que marcha hasta su mercado para adquirir una canaria 19.

Entre lo sabido por los libros y lo que personalmente se testimonia y se vive, no media más que un trecho. La erudición sólo puede ser *saber interiorizado y meditado*. Las frases que repetimos y citamos no son sino un camino hacia nosotros. En

18 ARCINIEGAS, Germán. "Problemas de la justicia en Italia", Nuevo diario de Noé. Caracas, MonteAvila eds., 1969, pp.51-52

19 Id., p.43 y p.25

nuestra ayuda *"viene la historia natural"* , sin salir de aquí, de nuestra reducida aventura libresca.

"Las flores de la Nochebuena -las estrellas federales que, en Buenos Aires, se pagan a precio de oro- entran hasta la cocina, y hay que cuidarse de no mezclarlas en la ensalada. Por el tajo de la montaña, al fondo, solemos organizar nocturnas cacerías de gambás. Tal vez encontremos un coralillo escondido bajo un guijarro. Al menor descuido, brota una planta en el salón o, en el tejado, un arbusto. Alzo ahora mismo los ojos: sobre el muro de la biblioteca ha corrido una lagartija" 20

Y si esto ocurre, si el hombre encuentra ocasión para hablar de sí en el animal del que se ha apartado, se debe a que el *Bestiario* es, sobre todo y según veíamos, colección. Y las colecciones se nos presentan -mejor que otras maneras de propiedad y otros catálogos- como el espacio en que a su poseedor acabará por revelársele, más aún que en un medio de expresión plástica, *"un modo de formular su pensamiento"* 21. Los objetos²² de este afecto se vuelven, por él, relativos al sujeto; remiten a aquél que los reúne; son registro y referencia de su dueño.

"En este sentido, los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste sino a un recinto mental en el cual yo

20 REYES, A., op.cit., p.474

21HUICI, F., "La visión de Gulliver", Joseph Cornell. Madrid, Fundación Juan March, 1984, p. 11.

22 Hablamos de *objetos* como las unidades mínimas de la colección. Son también objetos, los animales del *Bestiario* en cuanto coleccionados.

reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión" 23.

Lejos de diluirse y perderse en sus piezas, al haberlas abstraído y dirigido hacia sí, el coleccionista descubre en cada una un *espejo perfecto*. La colección no le resulta nunca impersonal, nunca indeterminada. Al contrario, ella fija los límites dentro de los que se proyecta y conforma su figura, como se reconocía el cartógrafo de Borges en las líneas de su universo dibujado. Hay una unión firme, inquebrantable y misteriosa entre el poseedor y lo poseído: el primero se descubre en el segundo, lo *"que es propiamente el milagro de la colección"* 24.

"Pues siempre se colecciona uno a sí mismo (...): la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador" 25

El problema estaría ahora en hallar hasta qué punto y en qué medida una antología objetiva y bibliográfica como es *El Libro de los Seres Imaginarios*, comprende e incorpora los hábitos típicos de su autor. De hecho, algunos han sido ya enunciados: el hipotexto como sustrato imprescindible de la escritura; la repetición, productora de diferencia y originalidad; la preferencia por el orden sin orden del alfabeto; el capricho y la arbitrariedad de las fuentes. En este último sentido, los ámbitos más diversos suministran ejemplares al coleccionista. Borges *caza* monstruos inesperados en la filosofía, dentro de los estudios antropológicos y en el sorprendente campo de la teología con sus portentosas construcciones indemostrables. Hablando con Antonio Fernández Ferrer, el autor argentino le

23 BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*. Madrid, Siglo XXI eds., 1969, p.97. (1ªed., *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1968)

24 Id., p.103.

25 Id., p.103.

confesaba la extrañeza casi fantástica de algunos dogmas religiosos:

"La divinidad de Cristo es una cosa tan rara... Yo recuerdo que mi padre me decía que el mundo es tan raro que todo es posible...hasta la Santísima Trinidad, como si hubiera dicho, el unicornio" 26

Por esto, los ángeles y demonios del teólogo Swedenborg merecen ocupar una casilla del catálogo como *especie metafísica* :

"Los trajes de los ángeles resplandecen según su inteligencia. En el Cielo los ricos siguen siendo más ricos que los pobres, ya que están habituados a la riqueza...Los ángeles de origen inglés propenden a la política, los judíos al comercio de alhajas, los alemanes llevan libros que consultan antes de contestar (...)" 27

El mundo hebreo enriquece el inventario con su curiosa demonología y con peculiaridades como los Lamed Wufniks, treinta y seis hombres rectos, *"cuya misión es justificar el mundo ante Dios"* . *"Construyen, sin sospecharlo, los secretos pilares del Universo"* 28. El justo se tendría así por animal imaginario y de probada rareza.

La filosofía no escapa tampoco a la contaminación de lo fantástico. Para Borges, se transforma en uno de los grandes depósitos de belleza e irrealidad. El *mythos* no parece haberse desprendido de modo radical del *logos* : todavía es rastreable en este último. La misteriosa y fructífera figura del *doble* tiene su base en la preocupación filosófica por la identidad:

26 BORGES, J.L., A/Z. Madrid, Siruela, 1988, pp.241-242.

27"Los ángeles de Swedenborg", ELSI, pp.12-13.

28 "Los Lamed Wufniks", ELSI, p.128.

"Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas y los hermanos gemelos, el concepto de Doble es común a muchas naciones. Es verosímil suponer que sentencias como Un amigo es un otro yo de Pitágoras o el Conócete a ti mismo platónico se inspiraron en él" 29.

La capacidad cognoscitiva tiene su materialización fabulosa en la invención de los gnomos.

"Son más antiguos que su nombre, que es griego , pero que los clásicos ignoraron, porque data del siglo XV. Los etimólogos lo atribuyen al alquimista suizo Paracelso en cuyos libros aparece por primera vez (...) Gnosis, en griego, es conocimiento, se ha conjeturado que Paracelso inventó la palabra gnomos, porque éstos conocían y podían revelar a los hombres el preciso lugar en que los metales estaban escondidos" 30

La estatua sensible de Condillac surgía en el **Manual de Zoología** por sus conexiones con el problema de la percepción. Se configuraba como un ente hipotético, nacido para exponer la práctica progresiva de aprehensión del mundo. Dotado de un solo sentido, como el ser creado por Lotze, componía sobre él la compleja estructura de las restantes facultades.

"Que en la conciencia de la estatua haya un olor único y ya tendremos la atención: que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio" 31

29 "El Doble", id., p.73

30 "Los gnomos", id., p. 103.

31 "Dos animales metafísicos", id., p.19

El *Bestiario* borgiano, aunque lo juzgáramos la obra menos creativa, incluye muchos de los rasgos característicos de su escritura. En su producto más impersonal y aparentemente desvinculado, Borges es capaz de inmiscuirse y disfrazarse. Detrás de las citas y de las noticias recopiladas, es posible descubrir su modo peculiar de leer y de identificarse con lo leído.

El coleccionista se implica irremediabilmente en su colección como tampoco el testigo podría verse exculpado del crimen que, impasible, contempla. Incluso el falsificador deja y encuentra algo de sí en aquello que plagia.

"Now if merely to be present at a murder fastens on to a man the character of an accomplice; if barely to be a spectator involves us in one common guilt with the perpetrator, it follows, of necessity, that, in these murders of the amphitheatre, the hand which inflicts the fatal blow is not more deeply imbued in blood than this who passively looks on (...)" 32

32 DE QUINCEY, T., *Murder as One of the Fine Arts*. Cit. en relación con Borges por BORINSKY, Alicia, "Repetition, Museums, Libraries", op.cit., p.152.

3. 12. LA COLECCION INCOMPLETA

Primera exigencia de la intertextualidad es el carácter de inacabados al que deben ajustarse todos sus productos. Sólo bajo este prisma, podrán ser proseguidos creativamente en un discurso nuevo que aspire a terminarlos; un discurso próximo que existe a partir de aquello anterior e inconcluso; que justamente se instala en lo *no-escrito* de lo que se está escribiendo, y no en su plenitud. Recordemos que el *Manual* bebía el excedente del tintero: lo *no-dicho* y lo que no se utilizó. No se alimentaba de lo realizado del texto sino de lo que en el texto quedaba por realizar.

"La première condition de l'intertextualité c'est que les œuvres se donnent comme inachevées, c'est-à-dire qu'elles permettent et demandent d'être poursuivies" ¹

La realidad se ofrece como material infinito, cuya plasmación en la obra no puede ser de otro modo que incompleto. Es esa demanda de *être poursuivie*, de ser concluida, esa petición de que se la continúe lo que asegura su permanencia. Cualquier vida futura es vida intertextual y posible gracias a su incorporación en otros títulos.

"L'œuvre achevée, c'est l'œuvre historiquement liquidée, celle qui ne dit plus rien à l'homme (à l'écrivain) d'aujourd'hui, celle qui ne lui permet de rien dire. L'œuvre inachevée, par contre, c'est l'œuvre prospective, celle qui avance à travers le présent et pousse vers l'avenir" ²

También en cuanto museo de citas y espacio para acumular fragmentos, en cuanto intertextualidad declarada y en bruto, se empieza la colección para no darla nunca por finalizada y *"habría que preguntarse seriamente si se hace para terminarla" ³*; o, por el contrario, existiría siempre una pieza última, inasequible cuya carencia se siente como sufrimiento y, a la vez, como garantía de continuidad. La pieza ausente, la pieza imposible, trunca y contraviene el conjunto coleccionado; pero le dota, por otro lado, de sentido. Consigue mantenerlo abierto, disponible, vivo *"mientras que la presencia del objeto final -el objeto deseado, el Boojum- significaría, en el fondo, la*

1 PERRONE-MOISES, Leyla. "L'intertextualité critique", *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris, Tercer Trimestre, 1976, p.377.

2 Id., p. 377. Para finalizar este trabajo sobre ELSI, insistiremos en esta permanencia de un título por su reiteración en la literatura siguiente

3 BAUDRILLARD, Jean, op.cit., p.105

muerte del sujeto, (...) significaría la elisión definitiva de la realidad" 4

Concluir la recopilación emprendida conlleva, en parte, concluir a su poseedor y artífice. La falta de cierto elemento inencontrable, asegura la subsistencia de coleccionista y colección. Por tanto, esta falta, con un significado más cualitativo que objetivo, casi siempre inesencial en cuanto al peso del motivo escamoteado, representa para la colección un reto y una cláusula, al diferenciarle de la pura acumulación cuantitativa.

"...por la falta, por lo inacabado, la colección se distingue de la acumulación pura. La falta es, en efecto, una exigencia definida, la de tal o cual objeto ausente. Y esta exigencia que se traduce en búsqueda, pasión, mensaje a los demás, basta para romper el encanto mortal de la colección en la que el sujeto se abisma en fascinación pura. Un programa de televisión ejemplificó muy bien esto: al tiempo que cada coleccionador presentaba al público su colección, mencionaba el objeto muy particular que le faltaba e invitaba a todo el mundo a que se lo consiguiese. De tal manera que el objeto puede llevar a un discurso social. Pero, por lo mismo, hay que reconocer la evidencia: rara vez es la presencia y las más de las veces es la ausencia del objeto lo que da lugar al discurso social" 5

La colección completada sólo permite su observación desde fuera como si se tratara de un mundo cerrado y excluyente. Y sólo las recopilaciones incompletas posibilitan en su mismo inacabamiento un resquicio para la participación del receptor.

4 Id., p.105

5 Id., p.120

"Invitamos -nos dicen Margarita Guerrero y Jorge Luis Borges, en una especie de falsa petición de ayuda- al eventual lector de Colombia o de Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales" 6

La colección se cierra en otro sitio y en otro tiempo, más allá del lugar y de aquellos que la iniciaron. La invitación de colaborar que se formula al público, concede una cierta dimensión al trabajo solitario y solipsista de sus propietarios. Al lector -figura mimada por Borges 7- se le adjudica y se le reserva un territorio ubicado allí donde el inventario falla, allí donde es carente y deficitario. Los otros vendrán luego, más tarde, restañando esa debilidad. Dos son, sin embargo, las posibles respuestas a dicha petición:

3. 12. 1. La actitud bienintencionada de recoger el reto sin discutirlo y de agregar al catálogo lo que parecería haberle pasado desapercibido a Borges .

"Releyendo hace poco la Zoología Fantástica de Borges, dime a escudriñar por mi cuenta cualquier inadvertido engendro que eventualmente hubiera podido escurrírsele a la insaciable y atenta búsqueda del escritor argentino.

6 "Prólogo", ELSI, p.5.

7 "En todo de acuerdo con su certidumbre sobre la intrascendencia del hombre, Borges respeta profundamente al lector. En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* se disculpa con él porque, si acaso en el libro hay algún verso feliz, eso significa que él, Borges, lo ha usurpado primero. Y luego agrega: Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor" CANFIELD, Martha, "El concepto de literatura en Jorge Luis Borges", *Universitas Humanística*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Filosofía y Letras), 1 de mayo de 1971, pp.328-329.

Cuando hube localizado algunas bestias casi todas dulces y más bien tímidas, empezó a hostigarme una piedad indecisa entre dejarlas libres o cautivas sin fin en esta nómina. Pudo más la avidez humana. Y aunque nos consta que el tema que abordamos es infinito, aquí agregamos a la ya extensa nomenclatura de Borges unos cuantos especímenes" ⁸

Hay bestiarios que, bajo esta primera forma de respuesta, se declaran, directamente y sin ambages, secuelas del **Manual**. No suelen cuestionarse el modelo sino que lo acatan sin disensiones.

"Las páginas dedicadas a los selenitas de Luciano de Samosata y Nota a los seres imaginarios, no deben interpretarse como una crítica a Jorge Luis Borges, sino como una prolongación de su concepto sobre el zoon fantástico" ⁹

3. 12. 2. Frente a esta falta positiva y positivamente encarada por animosos continuadores de la colección, dispuestos a subsanarla, otro enfoque se percibe en aquéllos que discuten y sopesan la explicación de algunas omisiones.

En conversación con Juan González, el escritor Manuel Scorza reprochaba a Borges haber prescindido de la mitología americana y haber enraizado sus cimientos en tradiciones ajenas y en una nostalgia de lo europeo que diferencia la literatura argentina de la de todo el continente.

8 MARMOL, Matilde, "Zoología Fantástica: lo que escapó a Borges", *Revista Nacional de Cultura* . Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, n°224, abril-mayo de 1976, p.168.

9 BAJARLIA, Juan Jacobo. "Advertencia", *Historias de monstruos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, p.10.

*"En el resto de América Latina hay amnesia histórica. En las literaturas rioplatenses no hay amnesia: hay nostalgias históricas. Por ello las literaturas rioplatenses tienen sus raíces en el British Museum y ese extraordinario escritor reaccionario que es Jorge Luis Borges puede darse el lujo de escribir un libro de animales imaginarios y una **Zoología Fantástica** sin que, entre sus animales maravillosos, figuren los animales y seres maravillosos que pueblan las crónicas de América"* ¹⁰

Un libro como **Seres Sobrenaturales de la Cultura Popular Argentina** de Adolfo Colombres, con casi 261 entradas ¹¹, demuestra con creces la existencia de un imaginario teratológico riquísimo en Argentina, cuya escasa -por no decir nula- comparecencia en la obra borgiana resulta un síntoma enigmático.

"Sin salir de la Argentina, ¿por qué no incluyó al patagón, ese ser mitad oso, mitad hombre, de orejas tan largas que caían desde la cabeza hasta los pies, cosa que, según los descubridores españoles de la Patagonia, que afirman haberlo visto, le permitía escuchar lo que pasaba al otro lado de la tierra?" ¹²

Los cargos que Scorza formula a Borges, aunque atinados, no siempre son justos, al menos no en este último caso. El patagón podría identificarse con aquel *panopio* de los bestiarios medievales y sería, entonces, fruto de ese trasvase de moldes a América que realizaron los cronistas. Su eliminación del

10 GONZALEZ, Juan, "Manuel Scorza: mito, novela, historia" (entrevista), *El viejo topo*. Madrid, nº40, enero, 1980, p.63

11 COLOMBRES, A., **Seres Sobrenaturales de la Cultura Popular Argentina**. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984. Vid. la útil bibliografía que, sobre la materia, Colombres incorpora, pp.199-203

12 GONZALEZ, Juan, *op.cit.*, p.63

inventario no significa suprimir un mito autóctono sino silenciar un monstruo transplantado.

El peso comprometedor de esa *falta americana* en Borges, no debe sólo su gravedad a la dimensión sociocrítica que Scorza insinúa. Hay algo más denso que afecta al aparato entero de la escritura borgiana. Porque en él, la ausencia de un objeto precioso e inalcanzable parece simbolizar una ausencia más trágica de sentido. Sería el escrito raro, el objet "*qui tient lieu du manque*"¹³, la página arrancada, el apócrifo sólo conocido por referencias, aquello esencial que en la Biblioteca y en el Universo ha sido desplazado de su sitio y se busca interminablemente. Habría una razón absoluta para nuestro destino, pero dicha razón estaría contenida en la pieza que nos resta por conseguir. El significado de cualquier catálogo, de cualquier colección, se instala del lado que no nos pertenece. El objeto último, inalcanzable y ambiguo que nos elude y que, sin embargo, cerraría el conjunto, es también el que lo explica y lo culmina.

Lo que en el sistema de la colección, es su hueco, su estante vacío; en el sistema paralelo de la erudición queda representado por un olvido en la memoria, imperceptible aunque dramático; como el del leopardo de Dante que pierde,

13 "*En tant que sujet, l'homme de la Bibliothèque n'est lui-même que quelque bibliographie curieuse, le lieu de parcours établi entre quelques événements de son aventure dans la Bibliothèque-Monde. Dans la parodie borgésienne, il est lui-même la trace d'une liste nécessairement hétérogène parce que dressée dans une collection infinie d'objets, mais qui doit sa curiosité au fait qu'elle inclut, de façon indéterminée, un écrit rare. Soit l'objet qui tient lieu du manque. Incarné, en effet, dans un introuvable, un apocryphe, un texte fallacieux, une page en surnombre du monde, -c'est-à-dire une page qui, dans la Bibliothèque est déplacée, manque à sa place (Lacan)-, l'αγαλμα du lettré hyperbolique, c'est la lettre faite objet*" LELLOUCHE, Raphaël, "Le lettré", *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris, Eds. Balland, 1989, pp.121-122

despertando, el fin revelado en sueños de su vida entre barrotes.

"Dios en el sueño iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino pero sólo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera" ¹⁴

La ignorancia, como la falta de la pieza clave en la colección, nos sustrae y nos priva de cierta plenitud: la plenitud del significado con que se explicaría nuestra vida y nuestra suerte, con que se daría respuesta al total de interrogantes que nos constituyen.

¹⁴ BORGES, J.L., "Inferno, I, 32", El Hacedor. Obras Completas, II, op.cit., p.185.

3.13. LA FUNDACION DE UN DISCURSO

"El poeta ve en la misma medida en que se muestra. Y recíprocamente" ¹.

Parece, en esta hermosa frase de Eluard, que el poeta creara en igual proporción en que es objeto de creaciones. Escribiría en relación directa a su capacidad para suscitar escritura.

De hecho, estudiando la naturaleza y funciones del escritor, Foucault señalaba el nacimiento en nuestra época de lo que él bautizó como *fundadores de discursividad*.

"Esos autores no son solamente los autores de sus obras, de sus libros, han producido algo más: la posibilidad y la

¹ ELUARD, Paul, *Premières vues anciennes*. Cit. por LEIRIS, Michel, "Arte y poesía en el pensamiento de Paul Eluard", *Huellas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p.178. (1ª ed. , Paris, 1966)

regla de formación de otros textos. Han establecido una posibilidad indefinida de discursos..." 2 .

El filósofo francés conceptuaba dentro de esta categoría nombres como los de Marx y Freud que habían generado a su paso una selva de crítica y cuyas obras podrían tener como razón última, la de ser comentadas. Los *héroes de este nuevo género* no producen textos canónicos y cerrados; producen expectativas, horizontes de recepción. No instalan las bases de ninguna ciencia; simplemente son los puntales de una diversidad futura, de un quehacer literario que nace desde ellos, desde la diferencia con ellos. Fomentan una feroz disensión, la heterogeneidad imprescindible para promover nueva literatura. Aunque, para desencadenar estos efectos, esta discursividad que los mantiene vigentes, deben llevar incorporado *el candado del olvido* . Deben ser difuminados, malinterpretados, perdidos. Deben estar, en algún modo, ausentes; deben faltarnos. Recordemos que era la carencia de cierta pieza en la colección inacabada, la única que aseguraba su continuidad.

"...contrariamente al novelista que hace posibles analogías, el fundador de discursividad hace posible en cambio cierto número de diferencias: sólo que, en oposición a la fundación de una ciencia, la instauración discursiva es heterogénea en sus transformaciones ulteriores. Permanece en un retiro o un vuelo. Por eso, agrega Foucault, se puede retornar a esos héroes de un nuevo género: el cerrojo del olvido está incorporado en su obra e impide tanto el movimiento de abrir como el de cerrar.Y

2 FOUCAULT, M. "Qu' est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la société française de philosophie*, Paris, 22 de Febrero de 1969. Cit. por BELLOUR, Raymond. "Sobre la ficción", en VV.AA., *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona, Gedisa, 1990, pp.145-153.

ese retorno se realiza en dirección de una especie de costura enigmática del autor y de la obra."³

En épocas de crisis emergen estos individuos cuya aparición abre el espectro de lo escrito y replantea el sistema. Son intensamente citados y repetidos. Gracias al hiato, al hueco que instauran con lo anterior obsoleto, se perpetua la creación en general. Más que donarnos textos, ofrecen la promesa y la posibilidad, antes clausurada, de que los veamos surgir. No originan tanto una obra propia como un linaje y una sucesión. Y son raíz de un cambio radical en los modelos interpretativos, cambio no programado que se manifiesta -según Walter Mignolo, siguiendo los postulados de René Thom- en un momento de renovación y "*de catástrofe*"⁴

Harold Bloom acuña el término de *facticidad* para titular este éxito arbitrario y, en parte, puramente casual de ciertos textos que, a partir de entonces, conforman y condicionan toda la literatura posterior, cualquier lectura que de ella emprendamos y hasta la dirección en que se orienta nuestra visión de la vida.

"Por facticidad entiendo ser atrapado en una factualidad o contingencia que sea un contexto del que no se puede escapar y que no se puede alterar (...) Estoy sugiriendo que hay una contingencia tosca en todos los orígenes, y por tanto la génesis de toda tradición es absolutamente

3 BELLOUR, R., id., pp. 151-152.

4 Mignolo utiliza además el concepto de "*estructura temporal emergente*" de K. Hempel para nombrar estas formas nuevas de escritura que modifican el panorama y son vitales no en sí mismas, sino en el conjunto de interpretaciones y de discursos subsiguientes a que dan lugar. Vid. MIGNOLO, Walter, "Emergencia, Espacio, Mundos Posibles: Las Propuestas Epistemológicas de Jorge Luis Borges", *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, nº80, julio-septiembre de 1972, pp.357-358.

arbitraria, incluyendo las tradiciones yahvista, shakesperiana y freudiana sobre la concepción de la naturaleza y el destino de los seres humanos " 5

Cualquier tradición se constituye con este tipo de improvisaciones, de golpes toscos de la suerte que hacen que el código y el cosmos de un autor usurpen nuestro lenguaje y nuestra conciencia. Así, todo el caudal de los sentimientos occidentales parece férreamente organizado de acuerdo con la emotividad shakesperiana:

"El héroe trágico en Shakespeare, Hamlet como su forma más universalmente conmovedora, es una representación tan original que conceptualmente nos contiene y desde entonces ha forjado con motivos nuestra psicología". 6

Del mismo modo, no es un secreto para nadie el populoso triunfo fáctico de los relatos borgianos; aunque sea un triunfo sorprendente, como quería Bloom; incomprensible, en opinión de Steiner, y hasta trágico, en la de Ciorán ⁷. Resulta, desde luego, un enigma bastante oscuro cómo una propuesta tan personal, casi autista y tan especializada, levanta a su alrededor tal abundancia de imitadores.

5 BLOOM, Harold., "La Biblia hebrea", *Poesía y creencia*. Madrid, Cátedra, 1991, pp.16-17. (1ªed. *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the present*. Harvard University Press, 1988)

6 Id., p.55.

7 "*La desgracia de ser conocido se ha abatido sobre él. Merecía algo mejor. Merecía haber permanecido en la sombra, en lo imperceptible, haber continuado siendo tan inasequible e impopular como lo es el matiz. Ese era su terreno. La consagración es el peor de los castigos -para el escritor en general y muy especialmente para un escritor de su género".* CIORAN, E.M., "El último delicado (Carta a Fernando Savater)", *Ejercicios de admiración y otros textos. Ensayos y retratos*. Barcelona, Tusquets eds., 1992, p. 154.

"Nuestras calles y jardines, el rápido movimiento de un lagarto por entre la cálida luz del día, nuestras bibliotecas y nuestras escaleras circulares están empezando a tener la misma apariencia que tienen en los sueños de Borges, aun cuando las fuentes de su visión sigan siendo irreductiblemente singulares, herméticas y, por momentos, lunáticas" 8

Aunque Foucault no llegue a mencionarlo directamente, Borges sería otro de sus *fundadores* desde el instante en que un libro como *Las palabras y las cosas* tiene en él su origen - "*Este libro tiene su lugar de nacimiento en un texto de Borges*"-. Ejemplo preclaro de lo que Mignolo consideraba un *escritor emergente*, el narrador argentino ha sido un contemporáneo nuestro que, sin advertirlo, se nos ha convertido en un clásico: es decir, nos es cercano pero le desconocemos, se le invoca pero se le traiciona.

"Quand il était bachelier à Genève et que naissait en lui l'écrivain, un ami lui avait dit qu'il lui fallait des cartes de visite. Il avait alors suggéré d'y inscrire la profession la plus modeste qui fût: Jorge Luis Borges, contemporain... Contemporain... Nous avons la chance extraordinaire d'être les siens " 9

8 Con anterioridad a esta declaración, Steiner no había podido ocultar su asombro hacia la pujanza del mundo borgiano: "*El enigma es el hecho de que tácticas de sentimiento tan especializadas, tan intrincadamente enmarañadas con una sensibilidad que es extremadamente personal, tenga un eco tan amplio y tan natural*". STEINER, George. "Los tigres en el espejo", en ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976, pp. 237-248. (1ª ed: *The New Yorker*, 20-junio-1970-

9 BIANCIOTTI, Héctor, "Le bibliothécaire de Babel", *Le Monde*. Paris, mardi-17-juin-1980, pp.1 y 16.

Y no cabe duda de que en nuestras relaciones con lo literario ha dominado la perspectiva de este hombre letrado, "*prêt toujours à comprendre selon le mode de compréhension qu'autorise la littérature*"¹⁰. Sentimos y analizamos el arte pasado y presente con muchas de las paradojas en las que Borges nos enseñó felizmente a incurrir. El hecho de que el crítico argentino Martín Caparrós, director de la revista *Babel*, opine de su compatriota César Aira que ha escrito su libro, *Una novela china*, del único modo en que es viable hacerlo -es decir, sin conocer el país ni vivir en él-¹¹, es una afirmación fruto de esa conciencia borgiana que entiende la literatura como una realidad autónoma, nutrida de sí misma, encerrada en su circuito interior.

En este proceso de mimesis colectiva e inconsciente, la crítica misma que trabaja sobre Jorge Luis Borges, presenta irremediablemente y a menudo las marcas formales del asunto que investiga. Contamos como ejemplo con el caso extremo y un poco patético de Clark M. Zlotchew que, comparando "El milagro secreto" con *La Jalousie* de Robbe-Grillet, considera a ésta última la versión definitiva de aquel drama interior -**Los enemigos**- que Jaromir Hladik, protagonista del relato de Borges, completaba misteriosamente ante el pelotón de fusilamiento. El texto francés rescataría y daría a la luz aquella creación íntima, exclusivamente mental, ocurrida durante una fantástica detención en la vida de su autor. Zlotchew reconoce confrontar una novela existente con una historia ficticia dentro

10 BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, pp, 116-119.

11 Caparrós hacía un balance de la situación de la narrativa argentina actual y de sus conflictivas y no resueltas relaciones con la obra borgiana en el transcurso de un debate durante la presentación del libro *Borges en España* que tuvo lugar en la Fundación Ortega y Gasset de Madrid, el 18 de diciembre de 1991.

de otra. Pero, pese a lo inverosímil del esfuerzo, acumula detalles en confirmación de su hipótesis, para concluir con una puntualización delirante y que haría dichoso al propio Borges:

"El único método de crear una sólida base para una comparación de estructura y técnica en general con respecto a Los Enemigos y La Jalousie sería encontrar el perdido manuscrito del drama de Hladik " 12.

Pero no sólo es un fenómeno crítico, la escritura se adueña e incorpora muchos de las señas de identidad de este autor que, abogando por la anonimia, ha facilitado cierto saqueo de su tono, su espíritu, sus temas. Al defender el *plagio* bienintencionado y la recreación de la Antigüedad para devolverle algo de vigencia, Borges inaugura una nueva manera de relacionarse con la tradición de la que él fue la primera víctima y sobre el que primero vino a cernirse.

En el género concreto que nos ocupa, en la composición de Bestiarios, su Manual se constituye prontamente en patrón indiscutible de los restantes que, negándolo o acatando sus pautas, suelen continuar allí donde Borges había abandonado.

Como botón de muestra, podemos acudir a uno de sus monstruos más peculiares y extravagantes: el Mirmicoleón.

"El fisiólogo trata del león hormiga; el padre tiene forma de león, la madre de hormiga; el padre se alimenta de carne, y la madre de hierbas. Y éstos engendran el león-hormiga, que es mezcla de los dos porque la parte delantera es de león, la trasera de hormiga. Así

12 ZLOTCHÉW, Clark M., "La experiencia directa de la obsesiva fantasía en Borges y en Robbe-Grillet", *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. San José de Costa Rica, julio/diciembre, 1979, nº2, vól.III, pp.29-34.

*conformado, no puede comer carne, como el padre, ni hierbas, como la madre; por consiguiente, muere."*¹³

La descripción sigue paso a paso la fuente -el Fisiologus latino-, aunque previamente Borges se había permitido citar a Flaubert y derivar la invención de este engendro de una sentencia de la Biblia. Abundando en ese mecanismo que, para él, es principio de toda invención; insistiendo en la potencia creativa del lenguaje, de las palabras enigmáticas "El león perece por falta de presa" que pueden leerse en "Job, IV, 11", hace surgir "una fantasía que los bestiarios medievales multiplicaron" ¹⁴. Por lo demás, su prosa mantiene una cierta concisión y una elegancia: no cae en la tentación del chiste en torno a los excesos que el cuerpo imposible de la hormiga-león podría favorecer. Las paráfrasis que, de dicha prosa se intenten más tarde, gustarán de explotar las notas risibles y grotescas que Borges había evitado y delegado en manos de su receptor. Tanto el mexicano René Avilés Fabila como el escritor italiano Marco Papa desenvuelven y exasperan juegos y variaciones que ya estaban previstas e intuitas silenciosamente en la ficción borgiana. El segundo insiste en la muerte por hambre a la que el animal está condenado y el primero desarrolla las exageraciones que su naturaleza dual propicia:

"Non vorrei essere il mirmicoleone, destinato -come avverte il Fisiologo - a morire di inedia. Infatti suo padre è carnivoro e sua madre è erbivora. Quindi il mirmicoleone possiede due nature: davanti è leone, di dietro è formica: non può mangiare né carne né erba. Vive in Africa orientale, dove lo si può trovare spesso, morto di fame, agli angoli delle strade, in attesa degli avvoltoi. Tutto

13 "El Mirmicoleón", *El libro de los seres imaginarios*, p.142.

14 *Id.*, p.142.

perché, in effetti, è l'animale piú stupido della terra: ritiene disonorevole nutrirsi di pesce." ¹⁵.

"El zoológico adquirió hace poco un mirmicoleón. Las personas suelen aglomerarse ante la jaula, observándolo detenidamente: con la parte delantera de león y la trasera de hormiga, más que terrible es cómico. El público se divierte cuando el ser fantástico quiere realizar a un tiempo las tareas naturales de sus padres: la trasera desea trabajar sin descanso mientras que la delantera insiste en atragantarse de carne cruda. En su intento por reaccionar individualmente, la bestia se desespera, ruge, se agita, sufre convulsiones, pero la división nunca llega y triunfa el todo, para nada más ser mirmicoleón" ¹⁶

En ambos autores y en algunos más que hemos señalado o veremos seguidamente, la *facticidad* borgiana pesa y se vuelve irrenunciable. Como sucesores de ese *Libro de los Seres Imaginarios*, su paisaje animal apenas incluye ejemplares autóctonos. Hay una ausencia palpable de fauna americana. La zoología que nos proponen es exclusivamente bibliográfica. Surge de los libros, de la más encerrada literatura. Tiene su origen en la frase dicha o escrita. Aquel refrán inglés "*grin like a Cheshire cat*" que, en la peregrina relación borgiana, podía engendrar al gato de Lewis Carroll, reaparece en el conjunto de relatos que Enrique Anderson Imbert recoge bajo tal título.

"He preferido siempre las formas breves: se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo y a una práctica imaginista de la literatura. (...) Si se pudiera narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpos. A ese

15 PAPA, Marco, "Il Mirmicoleone", *Animalario* . Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1987, p.7

16 AVILES FABILA, René., "El mirmicoleón", *Los animales prodigiosos*. México, Ediciones Armella, 1989, p. 23.

cuerpo lo dibujo a dos tintas, una deletable y otra indeleble, para que cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire" 17.

Todos los cuentos de Imbert -especialmente los que se agrupan en la sección "Bestiario" - son un bello ejemplo de cómo el triunfo factual de un autor abre caminos a una nueva escritura que reproduce sus técnicas y dialoga fecundamente con él. Ya estamos capacitados, tras el recorrido analítico que del Manual hemos intentado, para detectar las huellas de este catálogo sobre sus diversos herederos. El discurso ha sido fundado en 1953 de la mano de un maestro y produce ahora sus frutos.

"- Todos los hombres, ustedes, yo, todos, estamos bajo la constante vigilancia de los animales que siguen de lejos nuestros menores movimientos y a veces nos rodean haciéndose los disimulados. (...) Apostados en todas las posiciones de la escala zoológica, nos acechan. Unos fingen huir, otros esconderse. Los hay que se dejan cazar y desde las jaulas del Jardín Zoológico nos miran de reojo. (...) Una vez una ardilla -jovencita, inexperta- se puso a jugar conmigo y advertí en seguida que lo que quería era amaestrarme. Cuando me negué a imitarla se alejó. Créanme, algo están tramando contra nosotros." 18

Esta ardilla sin experiencia que recuerda al canguro de larga cola jugando a ofrecerla y ocultarla, invierte las clásicas costumbres y papeles; desea domesticar a su dueño y practica una táctica que Borges nos había enseñado a reconocer en Kafka. A través de él se pone de relieve una relación

17 ANDERSON IMBERT, Enrique, "Prólogo", *El gato de Cheshire*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1965, p.7.

18 Id., p. 74.

intertextual en la que más adelante profundizaremos: la transvalorización, o sea la *"modificación del sistema de valores del hipotexto valorizando lo desvalorizado o viceversa desvalorizando lo valorizado"* 19.

Lo que de aquí resulta es el hallazgo de perspectivas nuevas y hasta curiosas en la repetición de cualquier mito 20. Se reiteran formas y argumentos pero desde posiciones asombrosas e innovadoras.

"Una empresa taurina, ávida de notoriedad, contrató a Minotauro para ser lidiado por un famosísimo matador. De por medio estaba una elevada suma de dinero. Minotauro firmó y la corrida fue anunciada por toda la ciudad.

La afición colmaba la plaza y luego del impresionante paseo de la cuadrilla, en donde la seda y el oro rivalizaban en brillo con el sol vespertino, Minotauro, con su hermosa cabeza taurina y un par de cuernos, brillantes y puntiagudos como cuchillos de obsidiana, salió bufando de los toriles, envanecido de su estampa y con la bravura usual de los buenos astados. Entre ovaciones y pasodobles el célebre torero le dio los primeros capotazos. Después, miles de ojos fueron testigos de una embestida inteligente:

19 ALAZRAKI, Jaime, "Lectura intertextual de Borges", *Hispanic Review*, Philadelphia, University of Pennsylvania, nº3, Volume 52, Summer 1984, p.298.

20 "El narrador de gusto clásico -para quien la originalidad, a diferencia del narrador de gusto romántico, es más estilística que temática- junta sin disimulo lo que ha inventado y lo que ha construido con invenciones ajenas. En el acto de aprovechar antiguas ficciones siente la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente" ANDERSON IMBERT, E., "Prólogo", op.cit., p. 8

no contra el engaño sino apuntando al cuerpo del matador. La sangre corrió por la arena, la muerte hizo acto de presencia(...)

Uno a uno los matadores dejaron de serlo al convertirse, en las siguientes corridas, en víctimas de las infalibles acometidas de Minotauro. La afición, en principio sorprendida, aceptaba ahora la inversión de papeles y llenaba hasta los topes todas las plazas donde Minotauro era anunciado para aplaudirle (...). Por supuesto, los cronistas taurinos elogiaban la habilidad del hijo de Pasifae para empitonar. Y fue necesario reformar los textos de la tauromaquia, ponerlos al día para prever el corte de orejas de toreros, el banderilleo, el descabello y el arrastre de los mismos ya muertos." 21

Se trataría de instalarse con pleno dominio y plena impunidad en un modelo ajeno que se reitera alterando su enfoque o sus claves; se trataría de explotar ese poder que la tradición manifiesta de ser la misma y cambiante, de ser igual y diferente cada vez.

"Teseo, que acababa de matar al Minotauro, se disponía a salir del Laberinto siguiendo el hilo que había desovillado, cuando oyó pasos y se volvió. Era Ariadna, que venía por el corredor reovillando su hilo.

-Querido -le dijo Ariadna simulando que no estaba enterada del amorfo con la otra, simulando que no advertía el desesperado gesto de ¿y ahora que? de Teseo-, aquí tienes el hilo todo ovilladito otra vez." 22

21 AVILES FABILA, René, "Minotauromaquia", op.cit., pp.51-52.

22 ANDERSON IMBERT, E., op.cit., p. 21.

El propio Imbert -a quien pertenece este último texto-, analizando en un artículo "La casa de Asterión" ²³, no duda en admitir la deuda que, en cualquier reconstrucción literaria contraemos con Borges. Es inevitable reproducir sus instrumentos de acercamiento a la historia antigua. De él hemos obtenido recursos puntuales y tan fecundos como, por destacar sólo algunos, la adopción de la voz del ser monstruoso para narrar los hechos ²⁴; o el tratamiento peculiar del héroe que no es ya el que imparte venganza, sino el salvador esperado para concluir la aburrida existencia del monstruo.

" ¿Lo creerás Ariadna?, el minotauro apenas se defendió - dijo Teseo, con un timbre de voz que a ella le pareció diferente" ²⁵.

El Manual de Zoología Fantástica rescata un olvidado hábito: reestablece el género de los *Bestiarios* y lo hace respetando los métodos y paradigmas que, para ellos, el Medioevo había fijado. Pero, a la par, inaugura caminos inusitados de trabajo con dichos métodos, que todos los títulos venidos detrás de él se encargarán de secundar y repetir. El

23 ANDERSON IMBERT, Enrique. "Un cuento de Borges: *La casa de Asterión*", *Revista Iberoamericana*, nº25, enero-junio de 1960, pp.33-43.

24 "...despista Borges al lector con una serie de estratagemas. La mayor haber puesto el relato en la monstruosa boca del Minotauro (...) No se nos ocurre que una bestia pueda tener un yo narrativo: la tradición nos ha dado siempre el punto de vista de Teseo. Ahora, inesperadamente, el héroe es el Minotauro. ¿Cómo le vino a Borges esta idea de completar el doble destino del mito dándonos también la autobiografía del Minotauro?" , id., p.39. Por su parte, Anderson Imbert saca partido del descubrimiento borgiano en muchos de sus textos: la Hidra de Lerna tomará la palabra para interpelar a su asesino Hércules en "Dodecafonía", op.cit., pp.11-12 .

25 RUIZ GRANADOS, Fernando. "El minotauro", *El ritual del buitre*. México, Universidad Veracruzana de Xalapa, 1986, p. 15.

catálogo de Borges se coloca en este estudio como umbral. En relación con él, los demás se definen: por su lealtad al patrón borgiano o por su disensión y distancia. En las dos opciones, **El Libro de los Seres Imaginarios** será siempre el horizonte respecto al cual podemos empezar cualquier análisis. Todos los otros *animalarios* son, en diversos modos y sentidos, variantes suyas.

4. EL BESTIARIO REALISTA DE ARREOLA: POESIA Y DESCRIPCION

"Este gorrión que se ha posado en mi ventana, no es un ser. Es una verdad poética"

W. C. Williams.

"Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula"

F. Kafka

"Soy realista, pero en un sentido superior"

F. Dostoievski

4.1. EL ANIMAL ESCONDIDO

De entre todas las especies consideradas y previstas por el *Bestiario* medieval, ninguna tan misteriosa y emblemática como la constituida por los salvajes, los fieros unicornios. Portadores de un solo cuerno en la frente de propiedades mágicas, se les caza con el señuelo -no menos especial- de una mujer virgen.

"Envían a su encuentro a una pura doncella revestida de una túnica. Y el unicornio salta al regazo de la doncella; ella lo amansa, y él la sigue; así lo conduce al palacio del rey (...)." ¹

¹ "El unicornio", *Physiologus griego*, cit. por MALAXECHEVERRIA, Ignacio(ed.), *Bestiario medieval*. Madrid, Ediciones Siruela, 1986, p.146. En muchas ocasiones se recreará, por parte de poetas cultos, esta caza como imagen de la bestia atrapada y conquistada por la belleza. Así, el mito es entendido con las pautas del amor cortés en Philippe de Thaun -"La met une pucele, hors du sein sa mamele/ Et par odurement monoscères la sent;/ Dunc

Entre las numerosas cualidades que de él se cuentan, se le atribuye el prodigio de purificar aguas y ríos, envenenados por la maligna serpiente:

"Y cuando los animales advierten el veneno no se atreven a beber, sino que se apartan y aguardan al Unicornio. Llega éste, entra directamente al lago y hace la señal de la cruz con su cuerno; entonces, el veneno se hace inofensivo, y todos los animales beben." 2

Enemigo de reptiles, por esta última capacidad benéfica, el unicornio se convierte pronto en un símbolo santo, en figura de Jesucristo que aleja, igualmente, los males³. Con su poder para descubrir lo insano y su atracción hacia lo noble y puro, se perfila como un ideal, como una pieza rara e inasequible -según Bertrand D'Astorg⁴ se encargó de demostrar en un estudio ya clásico- y que perece por su misma exquisitez. Precisamente, en un hermoso relato de Torri se especula con esta elegancia y sutileza del animal mítico que le causa la muerte en el Diluvio, cuando se niega a entrar en el Arca -sucia, impura, superpoblada- con un Noé zafio y negociante, incapaz de entender su sensibilidad y sus escrúpulos:

vent a la pucele, e si baiset sa mamele./ En sun devant se dort, issit vent a sa mort.", *Bestiarie*, ed. Wright, p.81- y Guillaume le Clerc -"Quant l'unicorne est revenue/ E a la pucele veüe./ Droit a li vent maintenant./ Si s'umilie en son devant./ E la damoisele la prent/ Come cil qui a li se rent./ Od la pucele jue tant/ Qu'endormie est en son devant", *Bestiaire*, v.1405-1412.

2 Id., p.146.

3 "Vemos así que el unicornio es la figura de nuestro Salvador, el cuerno de salvación alzado para nosotros en la casa de nuestro padre David. Los poderes celestiales no pudieron realizar la obra por sí solos, pero él tuvo que hacerse carne y morar en el cuerpo de la verdadera Virgen María", id., p.146

4 D'ASTORG, Bertrand, *Le Mythe de la Dame à la Licorne*. Paris, Seuil, 1963.

"...en el arca, triste es decirlo, no había una sola doncella. Las mujeres de Noé y de sus tres hijos estaban lejos de serlo. Así que el arca no debió seducir grandemente al unicornio. Además Noé era un genio y, como tal, limitado y lleno de prejuicios. En lo mínimo se desveló por hacer llevadera la estancia de una especie elegante. Hay que imaginárnoslo como fue realmente: como un hombre de negocios de nuestros días: enérgico, grosero, con excelentes cualidades de carácter en detrimento de la sensibilidad y la inteligencia. ¿Qué significaban para él los unicornios?, ¿qué valen a los ojos del gerente de una factoría yanqui los amores de un poeta vagabundo? No poseía siquiera el patriarca esa curiosidad científica pura que sustituye a veces el sentido de belleza. Y el arca era bastante pequeña y encerraba un número crecidísimo de animales limpios e inmundos. El mal olor fue intolerable(...) Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable en la perpetuación de la especie, optaron por morir. Al igual que las sirenas, los grifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse ". 5

La literatura contemporánea parece haber perdido el sentido teológico y religioso de esta alegoría; pero ha conservado, en cambio, el carácter de entelequia con el que el *monoceros* está investido y que le vuelve inalcanzable.

"Soy un animal que jamás existió. Todo lo que les diga a partir de este momento, por lo tanto, les llega desde una dimensión mágica en la que, a pesar de todo, deberían ustedes creer. Me llamo Unicornio. Me describen como un animal pequeño, semejante al macho cabrío, con un solo

5 TORRI, Julio, "Unicornios", Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.73.

cuerno en medio de la frente. (...) Estas dos circunstancias (el temor que inspiro a los cazadores y la mansedumbre que demuestro ante las doncellas) hacen, de cualquier modo, que de vez en cuando me formule algunas preguntas de difícil respuesta: (...) ¿Y si los cazadores no se nos acercasen, no por el temor que podamos inspirarles, sino, simplemente, porque saben que somos una entelequia? ¿Es que acaso hay cazadores tan entusiastas que persigan quimeras?" ⁶.

De una fábula más, de una fábula cualquiera, queda entronizada como la fábula por excelencia, el mito en su estado primero, lo que Rilke llamó "la leyenda azul" ⁷. No estamos ante una ficción simple, estamos ante la génesis lingüística de toda ficción. La naturaleza de este monstruo es -volvemos a insistir- la más textual que podríamos considerar:

"Se le vino encima. Tenía dos cuernos. La embestida era de toro, el cuerpo no.

-Te conozco -dijo riéndose la muchacha-. ¿ Crees que voy a cometer la tontería de cogerte por los cuernos? Uno de tus cuernos es postizo. Eres una metáfora.

⁶ TOMELO, Javier, "El Unicornio", *Bestiario*. Madrid, Mondadori España, 1988, p.76.

⁷ "El santo alzó la vista y la oración/
cayó, cabeza atrás igual que un casco/
pues sin ruido llegaba el increíble/
blanco animal, que como una robada/
cierva inerme suplica con los ojos./
Las patas , marfileño pedestal/
en equilibrio leve, se movían;/
blanco fulgor feliz su piel cruzaba/
hasta la frente pura y clara donde,/
como torre a la altura, estaba el cuerno./
Y cada paso hacía que se irguiera./
La boca, con su bozo gris y rosa,/
se plegaba, y un poco de blancura/
de los dientes brillaba, más que blanca;/
Los belfos palpitaban entreabiertos./
Mas sus ojos, que nada limitaba,/
iban poniendo en el espacio estampas/
y cerraban una leyenda azul". RILKE, Rainer María. "El Unicornio (Das Einhorn)", *Cincuenta Poesías*. Madrid, Alianza, 1957. (Trad. de José María Valverde).

Entonces el Unicornio, al verse reconocido, se arrodilló ante la muchacha." 8

Con una existencia exclusivamente retórica -sería apenas una figura del discurso, un símil-, la cuestión que el animal plantea se reduce a un problema de percepción, de identificación. En el ejemplo anterior, se entrega y se doblega ante quien le distingue y le descubre; aunque, en otras ocasiones, la situación se complica. El unicornio hace de su invisibilidad, de su aspecto irreconocible, el verdadero componente de su esencia:

"Universalmente se admite que el Unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el Unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al Unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el Unicornio" 9.

La apariencia que el animal adopta en el retrato borgiano nos parece admirable; nos parece la que le es más propia. Respeta el sentido fiero e inabordable que imaginaban para él los viejos tratados de zoología; precisamente porque esa

8 ANDERSON IMBERT, Enrique., "Unicornio", *El gato de Cheshire*. Buenos Aires, Losada, 1965, p.12.

9 BORGES, Jorge Luis. "El Unicornio chino", *El Libro de los Seres Imaginarios*, op.cit., p.198. Borges encuentra este "misterioso y tranquilo apólogo" en la *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948) de Margouliès, obra de un prosista del siglo IX.

aparición no es tal; sólo se da en cuanto ausencia, en cuanto imposible. De tan único como se le cree, no puede sino pasarnos desapercibido. Ha de ocurrir que nos encontremos frente al unicornio sin reconocerlo. Escapando a "nuestra frecuentación", nos es extraño "por la buena razón de que nadie ha logrado verlo" ¹⁰. De ahí, toda la fuerza de arquetipo, de objeto soñado en cuya búsqueda se podría invertir la vida, con que se nos ofrece. Si hay una caza intemporal, justificada, épica, ésta es la del caballo con un solo cuerno y la doncella. En él quedan recogidos todos los otros seres imaginados.

"Anterior al tiempo o fuera del tiempo (ambas locuciones son vanas) o en un lugar que no es del espacio, hay un animal invisible, y acaso diáfano, que los hombres buscamos y que nos busca.

Sabemos que no puede medirse. Sabemos que no puede contarse, porque las formas que lo suman son infinitas (...)

Se conjetura que su sangre late en tu sangre, que todos los seres lo engendran y fueron engendrados por él y que basta invertir una clepsidra para medir su eternidad.

Acecha en los crepúsculos de Turner, en la mirada de una mujer, en la antigua cadencia del hexámetro, en la ignorante aurora, en la luna del horizonte o de la metáfora.

Nos elude de segundo en segundo." ¹¹

¹⁰ Alfonso Reyes define así un animal puro, que no hubiéramos descubierto ni clasificado y que conservara incontaminada su independencia y su espíritu. Vid., REYES, A. "La contaminación humana", *Historia natural das Laranjeiras. Obras Completas. Tomo IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp477-479.

¹¹ BORGES, J.L., "La larga búsqueda", *Los conjurados. Obras completas*, tomo III, op.cit., p.490.

También para Aldhelmus de Malmesbury, el monstruo medieval padecía de timidez incurable y "*gustaba de ocultarse*". En los lugares más recónditos de la tierra - "*de occulto orbis terrarum*" - , en regiones alejadas - "*in abditis mundi partibus*" -, por desiertos e islas - "*per deserta et Oceani insulas*" -, en el interior de los montes - "*in ultimorum montium latebris nutrita*" ¹²- refugiaba su soledad y escapaba de las miradas curiosas e indiscretas; y esto le confería la característica de ser *nunca visto*¹³ . Pero la Edad Media que lo había dotado de ese espíritu huidizo, preveía los medios para subsanar aquellos inconvenientes que a los viajeros, ansiosos de novedad, pudiera ocasionarles. Los libros de viajes son completísimos manuales que prescriben la conducta más aconsejable en caso de toparnos, al doblar un cabo o una montaña, con lo inesperado. El alto riesgo de que esto ocurra, no preocupaba excesivamente al hombre medieval: era una posibilidad con la que había que contar y de la que no se desprendía ningún sentimiento dramático o epopéyico. Frente al mundo clásico que pretendía entrever su identidad a través del enfrentamiento con el enigma -como Teseo ante el Minotauro o Edipo y la Esfinge-, él asumía con naturalidad la *rareza* en lo creado.

"Para el hombre medieval, el monstruo es una anomalía normal, un avatar necesario, inevitable, misterioso -pero

12 ALDHELMUS DE MALMESBURY, *Liber monstrorum de diversis generibus*, edición de C.Bologna. Milán, Bompiani, 1977, p. 35

13 Vid. en este sentido el artículo de CIRLOT, Victoria, "La estética de lo monstruoso en la Edad Media", *Revista de Literatura medieval*. Madrid, Gredos, 1990, p. 178.

no dramático - testimonio de la imaginación y de la creación divinas" 14.

Los *Bestiarios* no sólo aconsejaban este comportamiento *tranquilizador*, también lo orientaron. Lo hacían posible, indicando los caminos por los que se podía entrar en contacto con el monstruo. Enseñaban a descubrirle, para que -pese a sus deseos de vida retirada- no pasara inadvertido ante los ojos del explorador inexperto. Servían como notables guías de la percepción, aleccionándonos para notar lo casi inapreciable; sabían dirigir nuestros ojos hacia el animal. Porque el encuentro con lo monstruoso era la cima de cualquier aventura y la prueba definitiva que medía su autenticidad: quien no ha visto al unicornio o a la quimera, "*no ha viajado*" 15.

"...el punto máximo de una experiencia viajera es -o será- el encuentro con uno o varios monstruos, encuentro que es previsto como momento difícil del viaje; cuando no se produce, se deja sentir una cierta decepción, cuando no amargura o reacción contra una tradición mentirosa o unos narradores demasiado crédulos" 16

La búsqueda del monstruo no es la finalidad del viaje, pero funciona dentro de él con la potencia de un *epifenómeno*. Permite al viajero precisar su nuevo contexto espacial - comparando su punto de partida con la situación que ahora descubre- y temporal -al confrontarse su tiempo con la distinta cronología y génesis de la que el monstruo proviene-. Cuando

14 KAPPLER Claude. "Tipología del monstruo", *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal Universitaria, 1986, p.132.

15 Id., p. 131. A veces, la visión efectiva del monstruo no era obligada. Bastaba con hablar y documentarse cerca de un testigo *digno de fe*, que aseguraba haberlo visto con sus propios ojos.

16 Id., p. 132.

estos contrastes no tienen lugar, el que ha ido hasta los confines se siente defraudado. Quizá ésta sea la razón del enfado con que Marco Polo reacciona ante la inexistencia de los prodigios prometidos en Oriente, adoptando la empresa de desmentirlos a partir de entonces ¹⁷. Lo cierto es que el relato de los peligros sufridos, era el certificado a exhibir al regreso y lo único que corroboraba la partida y el recorrido.

"Después de franquear las columnas de Heracles, el Océano que rodea la tierra se torna desconocido y furioso. Y crea en su curso islas sombrías donde viven hombres distintos y animales maravillosos. Hay allí una serpiente de barba dorada que gobierna con sabiduría su reino; y las mujeres de este lugar tienen un ojo en la extremidad de cada uno de sus dedos. Otras tienen pico y penachos como los pájaros; por lo demás son semejantes a nosotros. En una isla donde arribé, sus habitantes llevaban la cabeza en el sitio en que tenemos el estómago; y al saludarnos inclinaban sus vientre. " ¹⁸.

Para este marinero de un texto de Schwob, eran sus heridas y sus miedos, aquello no común vivido y visitado, lo

¹⁷ *"Los seres monstruosos ocupan las zonas límites, las fronteras del mundo natural. Tierras que comenzaron a ser visitadas sin descanso por los viajeros quienes, como Marco Polo, anotarán sus impresiones y dejarán constancia de su perplejidad al no encontrar en aquellas regiones remotas los monstruos según aseguraba la tradición libresca"* . CIRLOT, V., op.cit., p.181. En el siguiente capítulo analizamos las consecuencias y dimensiones de esta actitud.

¹⁸ SCHWOB, Marcel *"Κορχη, el marino"*, Mimos. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp.30-31. (Trad. por Rafael Cabrera) (1ª ed., Mimes, 1894)

que le permitía alardear ante los incrédulos compañeros que le reciben en el puerto ¹⁹.

Los libros de viaje conforman, por tanto, una literatura orientativa, destinada a *hacer ver*, a *volver visible lo invisible* ²⁰. Y en los *Bestiarios*, donde los primeros se documentaban, el ser fabuloso aparece minuciosamente presentado a través de su descripción escrita y su semblanza pictórica, las dos puertas que abrían la memoria al tesoro del saber. Así, Richard de Fournival recomienda reunir pintura y palabra para que ojo y oído queden por ellas satisfechos.

"Ceste memoire si a deux portes, veoir et oïr, et a chascune de ces deux portes si a chemin par ou on i puet aler: peinture et parole. Peinture siet a œil et la parole à l'oreille" ²¹

¹⁹ "si dudáis de que haya manejado los pesados remos, mirad mis dedos y mis rodillas; los encontraréis gastados como antiguas herramientas. Conozco cada hierba de la llanura marina que a veces es violeta y a veces es azul, y poseo la ciencia de todas las conchas enroscadas.". Id., p. 30.

²⁰ La mayor parte de los medievalistas concuerdan en este valor pedagógico y social de la escritura: "...en el mundo medieval el artista produce en la mayoría de los casos por impulso o con fines no ya estéticos sino ético-religiosos de carácter circunstancial. Se pretende enseñar a reconocer los significados que dan coherencia al mundo y sitúan en él al individuo" POPEANGA, Eugenia, "Realidad y ficción en los libros de viajes medievales", en PAREDES NUÑEZ, Juan (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Granada, Universidad de Granada, 1989, p.65.

²¹ El texto de Fournival es de evidente interés para comprobar la importancia que el redactor de bestiarios daba a la ilustración de los mismos en la Edad Media. Vid. *Le Bestiaire d'Amour par Richard de Fournival suivi de la Réponse de la Dame*. Edición de C.Hippeau, Paris, Librairie de A. Aubry, 1860, p.2.

Vista en el dibujo y comunicada en el texto, estos dos medios se consideraban imprescindibles para que la imagen del monstruo se sintiese completa y fidedigna. Todavía en la primera mitad del XVI, el bibliógrafo Conrad Gesner lamenta la venta por separado de las ilustraciones que el impresor impone a su libro, *Historiæ Animalium*²², creyéndola una disminución en el caudal de información y servicio dado al lector. Para Ambroise Paré, las figuras de su teratología ocupan un papel primordial, siendo la prosa que las acompaña tan sólo "*une sorte de légende étendue*"²³. Pero ambos representan una excepción, como luego veremos, dentro del recién inaugurado Renacimiento.

En esta elaboración de lo animal confluyen, por tanto, lenguaje y arte; pese a no ser unos complementarios pacíficos ni ser fácilmente reductibles el uno al otro. Es más -y en palabras de Francastel²⁴ - casi siempre resultan excluyentes. La doble articulación de la cadena lingüística -fraccionable en palabras y monemas-, no puede aplicarse al cuadro o al dibujo. Y aquel poder que vemos en la lengua de formar *infinito* con un número limitado y reiterable de elementos, es impensable en las obras figurativas. Estas incorporan elementos "*que no se pueden reducir a un vocabulario*"²⁵ y que no son todos de igual

22 Así lo recoge DELAUNAY, Paul, *La Zoologie au XVI siècle*. Paris, Hermann, 1962, p.168.

23 "*Les illustrations sont maintenant si essentielles que le texte n'en constitue plus que la légende*". CEARD, Jean (ed.), "Introduction", en PARE, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. (Edition critique et commentée). Genève, Librairie Droz, 1971, p. XXVI-XXVII.

24 FRANCASTEL, Pierre, "Significación y figuración", *La realidad figurativa, I* (El marco imaginario de la expresión figurativa). Barcelona, Paidós Estética, 1988, p.140 (1ª ed: *La réalité figurative*. Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1965)

25 Id., p.140.

naturaleza ni de igual nivel. Continuamente enlazan signos que funcionan como "*transposición cuasi realista de una percepción actual*" con otros más esquemáticos y elaborados.

"El lenguaje figurativo no asocia sólo signos de distinto nivel de abstracción, sino signos de un nivel distinto de invención. Lo propio de la lengua es utilizar siempre el menor número posible de elementos asociándolos en sistemas combinatorios. Lo propio del arte, por el contrario, es renovar los lazos entre lo real y lo imaginario a nivel de signos. Dicho de otra forma, la lengua no interpone ningún grado de abstracción ni ningún elemento estructurado entre la cadena hablada y el sentido; el arte introduce, por definición en cada obra puntos de relación con lo real. Es decir, el artista forja en parte su herramienta cada vez que realiza una obra. Inventa, en cada caso particular, los términos y a la vez la relación con los elementos" 26

La atención que uno y otro -discurso y figura- reclaman de sus contempladores tiene graduaciones distintas. Es radicalmente diferente y hasta opuesta:

"Al oír hablar se va del detalle al conjunto, la imaginación interviene para materializar una imagen cuyos elementos son valorados en el mismo grado que la abstracción. Al mirar una obra figurativa se va del conjunto al detalle y se valoran elementos que pertenecen a diversos grados de realidad, de invención, de abstracción. La palabra es más rigurosa, la obra más rica -según su mérito muy variable- en significados y sugerencias" 27

Al ofrecer este *plus comunicativo* -las dos caras del monstruo: su forma, su descripción-, los *Bestiarios* ilustrados

26 Id., p.141

27 Id., p.143.

aseguraban el perfecto reconocimiento del mismo; aunque a costa de una precaria armonía, dispuesta a quebrarse de inmediato, entre el sistema homogéneo, limitado, sucesivo de la lengua y la voluble imprecisión del arte. En el equilibrio entablado por éste y aquélla abundarán la mayoría de las manifestaciones medievales como obedeciendo a un rasgo de época. Y, desde luego, en esta acepción de marca histórica, de característica temporal, debemos entenderlo; puesto que más allá de esas fechas y de su enclave cristiano, resulta imposible volver a encontrar y participar de tal simbiosis.

"Il ne serait pas sans conséquence de se demander pourquoi, dans ce procès depuis si longtemps ouvert entre la parole et l' image, les grandes religions monothéistes, Israël comme l' Islam, ont jeté les Images au feu et n' ont garde que le Livre. La parole est éveil, appel au dépassement; la figure figement, fascination" 28

Ahora bien, incluso Kappler o Lascault²⁹, prestigiosos medievalistas, llegan a cuestionarse en sendos capítulos de sus libros, esta necesidad redundante de pintar y relatar el encuentro con lo fabuloso, cuando una de las dos vías sería suficiente. Demuestran con ello cómo también nosotros algo *hemos arrojado al fuego* : quizá un cierto sentido de interrelación, de plenitud entre los diversos medios expresivos. Y si hoy nos asombra la duplicidad de información en los textos medievales hasta el punto de cuestionarla, de preguntarnos porqué hay que señalar al monstruo dos veces - una escrita, otra dibujada- para entenderlo verdaderamente, estamos guiándonos por una *miopía* propia. La ineficacia es

28 GRACQ, Julien. "Littérature et peinture", *En lisant, en écrivant*. Paris, José Corti, 1991, p.3. (1ª ed: 1980)

29 KAPPLER, C., *Mostruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, pp.211 y ss. LASCAULT, *Le Monstre dans l' art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973, p.222

nuestra. Es nuestro juicio contemporáneo, el que no sabe vivir la comunidad de formas y sistemas, el que nos impide acceder y nos nubla la visión unitaria que se practicaba en la Edad Media. Alejándonos de su particular *imago mundi*, nuestra más reciente Semiótica ha podido plantear la hipótesis de excelencia del sistema lingüístico, por ser el único en proporcionarnos "*modelos coherentes y creíbles*" ³⁰. La idea defendida por Barthes y Segre, siguiendo los pasos de Hjelmslev, Benveniste y Greimas, de que el significado de lo no verbal "*sólo podrá ser reconstruido después de su verbalización, después de su traducción*" ³¹ presupone una jerarquía simplificadora y una subordinación de los diversos medios comunicativos al lenguaje. El cuadro se entiende como un *texto visual*, como un espacio signifiante, examinable a través de un análisis estilístico. La figura sólo es observable, sólo se *ve*, si se traslada a una formulación textual.

Por tanto, cualquier acercamiento que intentemos al *Bestiario* románico estará lastrado de una cierta falta, de una cierta incapacidad. El modo con que en él se experimentaba la convivencia de habla y forma, se nos ha perdido para siempre. Nuestra habilidad perceptiva ha sufrido una merma. La desintegración que hemos heredado y en la que se sitúan

30 CALABRESE, Omar. "Visible/legible", *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987, p. 197

31 Id., p.197. La explicación que Calabrese intenta de como se ha desembocado en esta situación de privilegio para todo lo discursivo, al menos en el terreno semiótico, es impecable: "*Según Barthes, (...) desde el momento en que el sentido sólo se construye en el lenguaje verbal (que es el único lenguaje cuyo análisis ha llevado a la constitución de modelos coherentes y creíbles), la investigación sobre sistemas no verbales no podrá sino estar al servicio del primero (...) A partir de la concepción barthesiana, quizá correcta a la luz de Hjelmslev o también de Benveniste y Greimas, se desarrolla un original tipo de análisis de la obra de arte, que postula su verbalización previa al análisis mismo y casi metalingüística*", pp196-197.

nuestras interpretaciones, comenzó tempranamente; empezó con la revolución conceptual emprendida por el Quattrocento.

"...la unidad de figura y texto, tan meticulosamente construida por la Edad Media acaba agrietándose con el Renacimiento (...). [Con él] se constituye una relación muy distinta entre el figural y el textual. A partir del siglo XIV, una tarea de desintrincación de los dos espacios, tanto en el plano de la representación visual como en el del discurso, tiende a producir una redistribución totalmente nueva de las diferencias (...). Escritura y pintura se oponen así " 32.

Desde ese momento y hasta ahora, se inicia lo que Italo Calvino denuncia como la batalla de la escritura por apropiarse la realidad y cuyo ejemplo más acabado está en la vida y la obra de Leonardo da Vinci. En sus códices puede apreciarse que pintura y poesía están divididas; son los polos irreconciliables de una diferencia y no de una adición. Y si Hereford todavía recordaba en su mapamundi *"omnia plus legenda quam pingenda"* con un valor de suma - *todo lo que, además de pintarse, debe leerse* 33- , en él hay ya un principio de discriminación del que se hacen eco sus cuadernos de anatomía.

" O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno? " 34

32 LYOTARD, Jean-François. "Veduta sobre un fragmento de la historia del deseo", *Discurso, Figura*. Barcelona, Gustavo-Gili, 1979, pp. 177 y 185 (1ªed: *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, 1974)

33 Cit. por KAPPLER, C., op.cit., p. 225.

34 Cit. por CALVINO, Italo, "Exactitud", *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, pp.91-94.

Entramos de lleno en la guerra comparativa entre la mayor o menor destreza de letra y color para representarnos el mundo. John de Mandeville, educado en una comprensión cooperante de ambas, habría tachado de ridículas las dudas con las que Leonardo afronta la mención de un pez antediluviano cuyo fósil ha podido contemplar; dudas insalvables que le obligarán a rehacer el párrafo hasta tres veces.

"O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!" 35

Separando la lengua de la compañía de las formas, el Renacimiento inaugura una reducción drástica en el caudal de lo comunicable que tendrá su correspondencia y continuidad en la censura impuesta por el siglo XVII a los datos fabulosos dentro del patrimonio científico. A partir de entonces, sólo se transcribirá del cuerpo del monstruo lo que se aprecia en la observación directa³⁶.

Educados en sendas sustracciones, nuestro esfuerzo ha de ser enorme para comprender esa confianza en que vivía el autor medieval. Para él, el encuentro con el oscuro y con el

35 Calvino relata bellamente los problemas y tanteos con los que Leonardo afronta dicha descripción en la hoja 265 del Códice Atlántico: *"Después de dar ejemplos de ciudades tragadas por la tierra, pasa a los fósiles marinos hallados en las montañas, y en particular a ciertos huesos que supone pertenecientes a un monstruo marino antediluviano. En aquel momento su imaginación debía estar ocupada por la visión del inmenso animal cuando todavía nadaba entre las olas. El hecho es que vuelve la hoja y trata de fijar la imagen del animal, intentando tres veces una frase que exprese toda la maravilla de la evocación (...) y corrige toda la construcción del pasaje"*, id., pp.93-94

36 Esta última reducción es estudiada por Foucault en *Las palabras y las cosas* y nosotros la veremos detenidamente en capítulos siguientes.

misterioso animal tenía una dimensión lógica, casi orientativa. Era el signo de hallarse en otro tiempo y en otra latitud. En esa experiencia, los libros de viajes y los *Bestiarios* le habían adiestrado. Con sus textos y sus ilustraciones en colaboración y sincronía, estaba preparado para reconocer el unicornio dondequiera que se escondiese.

*"El monstruo es elaborado tanto por medio de las formas lingüísticas como por las de la imagen; algo de casual, de involuntario, se desliza en esta creación. (...) Todo un juego de espejos, de interferencias, se instala entre imagen y lengua haciendo de ambos medios expresivos una pareja en ocasiones celosa, en ocasiones cómplice. La elaboración del monstruo no es solamente el resultado de una combinación de formas; es también producto de un sistema más complejo cuyo secreto es el del arte mismo"*³⁷

Esa intuición de complejidad, esa conciencia del arte en conjunto implicada en la narración zoológica, vuelve a dejarse sentir con todas sus consecuencias en la resurrección contemporánea del género. Los nuevos escritores de *Bestiarios* recrean esa combinación entrañable y sin disputas de sus primeros títulos. Quizá sea ésta la razón y el entusiasmo -una razón y un entusiasmo antiguos- con los que Picasso acoge, en su taller de París y en 1906, la idea de adornar el *Bestiario* o *Cortejo de Orfeo* de su amigo Apollinaire. El proyecto, sin embargo, se realizará mucho más tarde y quedará en manos de Raoul Dufy. Y es curioso que el resultado de esa coordinación, terminado el 29 de agosto de 1910 y enviado al editor Deplanche, debía encabezarse con un sello diseñado por el poeta: un triángulo equilátero con la divisa *Me maravillo* y atravesado por la ficción más indescriptible, por el escurridizo y orgulloso unicornio, aquel caballo que cruza nuestro camino sin que lleguemos a verlo.

37 KAPPLER, C., op.cit., p. 237.

"El triángulo significa el delta del Nilo, que es el emblema de todo lo que de egipcio tiene la vida de Deplanche, paisaje del Cairo, arquitectura egipciaca de su casa... En rigor, ese delta puede sugerir también una D., inicial de su apellido. El unicornio es un símbolo excelente, que se presta al dibujo y muy sonoro como palabra. Debe haber estado en Egipto, y el Padre Lobo pretende haber visto en Etiopía manadas de esas bestias fabulosas. La divisa, sea el unicornio, el editor, el autor o el pintor, hará maravillas"³⁸.

Resultado de cooperaciones semejantes, nacen libros duales como el **Arte de Pájaros** de Neruda, adornado por Julio Escamez y Héctor Herrera³⁹, o como el **Bestiario** de Alberto Girri con grabados de Seoane⁴⁰. Inspirados en los dibujos de

38 Comentario de Apollinaire sobre la divisa de su **Bestiario** en carta al editor del mismo. Cit. por CONSTANTE, Susana y COUSTE, Alberto, "Introducción", en APOLLINAIRE, Guillaume. **Zona. Antología poética**. Barcelona, Tusquets eds., 1980, pp. 23-24. Vid. id., AVICE, Jean-Paul (ed.), **Apollinaire. Ses livres, ses amis**. (Catalogue de l'exposition de la bibliothèque d' Apollinaire). Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1991. BILLY, A., DECAUDIN, M., JACOB, M., LEAUTAUD, P., ROUVEYRE, A., SOUPAULT, P., **Apollinaire chez lui**. Paris, Publication de l'office d'information culturelle, 1991.

39 NERUDA, Pablo. **Arte de Pájaros**. Ilustraciones de Julio Escámez y Héctor Herrera. Buenos Aires, Losada, 1973.

40 GIRRI, Alberto y SEOANE, Luis. **Bestiario. Poemas. Xilografías**. Buenos Aires, Ediciones La Garza, 1976. El libro nació como una verdadera cooperativa, con una colaboración armónica y equilibrada entre el poeta y el grabador. Así lo subrayaba el propio Girri en una entrevista que me concedió en Buenos Aires en diciembre de 1990.

Aloys Zötl y de Francisco Toledo, Cortázar y Santiago Mutis escribirán sus comentarios zoológicos a los mismos⁴¹.

Un caso excepcional lo representa el exquisito **Pequeño Bestiario Ilustrado** del dibujante Armando Villagrán y del colombiano Arturo González Cosío⁴², encabezado además con un prólogo revelador de Juan José Arreola donde éste último elogia el dinamismo de estos textos breves, "*brevísimos (...) que encierran el poder de la semilla capaz de brote y desarrollo hasta donde alcance nuestra cabida espiritual*" ⁴³. Allí mismo, el narrador mexicano hace una confesión que lógicamente nos interesa; porque justifica su afición hacia la zoología como una pasión que se remonta a la infancia y, por tanto, como una inclinación sanguínea, vital e íntima:

"Dado desde niño a los bestiarios, aprendí de memoria las argucias del zorro y el discurso atareado de la hormiga. Oí hablar a los animales, para después entenderme" ⁴⁴

De hecho, mucho antes, visitando la casa de Héctor Xavier -pintor de *animales enjaulados* en el zoo de Chapultepec con la técnica ya casi abandonada del *estilo o punta de plata-*, Arreola había podido contemplar "*el primer dibujo: la imagen del bisonte sentado que parece un grafito rupestre, y allí tomó*

41 CORTAZAR, Julio. "Paseo entre las Jaulas", en *El Bestiario de Aloys Zötl (1831-1887)*. Milán, Franco María Ricci, 1983, pp.29-137.

MUTIS DURAN, Santiago. "Francisco Toledo", *Tierra Adentro*. México, n°54, julio-agosto de 1991, pp. 21-14.

42 GONZALEZ COSIO, Arturo. *Pequeño bestiario ilustrado*. Dibujos de Armando Villagrán. México, Ediciones Papeles Privados, 1984.

43 ARREOLA, J.J., "Prólogo", *id.*, p.9.

44 *Id.*, p.9

forma otra vez la antigua idea de un bestiario" 45. El libro, casi inencontrable hoy en día por los escasos 500 ejemplares de la tirada, se publicaba el 24 de diciembre de 1958 con dieciocho prosas de éste y otras tantas imágenes de aquél.

"...decir sencillamente que acompañé a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos. Hemos visto Chapultepec a todas horas del día y a las bestias animadas o melancólicas: a la Grulla Real que hunde su pico de gualda entre el suntuoso plumaje y se despioja; al macho de cualquier especie que de pronto, como si se despertara de un largo sueño, percibe a la hembra y la acomete (generalmente sin éxito); a los felinos que van y vienen por su jaula, como reyes encarcelados y dementes. A los monos, en fin, que muchas veces nos hicieron volver la espalda, abrumados ante tan humana estulticie..." 46.

Sin embargo, las reediciones que de este manual realice Arreola, prescindirán de las ilustraciones sin mencionar ni siquiera que alguna vez existieron: en 1959 reaparece en lo que se finge una *edición original* de la UNAM con un prólogo renovado, donde el nombre de Héctor Xavier y el anterior trabajo común se silencia⁴⁷. Las versiones recientes, desprovistas de figuras y borrada toda huella de las mismas, se alejan y olvidan del carácter de obra ilustrada, de obra redundante y medieval con que nació el libro. El

45 ARREOLA, J.J., "Prólogo", Punta de Plata. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

46 Id., p. II

47 En esa ocasión las semblanzas de animales se aumentan a veintitres con la adición de "El sapo", p.13; "Insectiada", p.18; "Topos", p.26; "La boa", p.28; "El ajolote", p. 40 (Ya que no me ha sido posible acceder a ese libro de la UNAM, cito por la reedición de su obra completa: *Bestiario*. México, Joaquín Mortiz, 1985, 1ªed. 1972).

comportamiento paradójico de su autor sólo puede entenderse, en buena medida, si lo hacemos partícipe y fruto de esa escisión que gobierna el arte occidental desde el siglo XV. Juan José Arreola confiesa y declara una irremediable sensación de pérdida. Aunque reviviendo el ya caduco género, hay algo en él extraviado para siempre. Su *Bestiario* no puede aspirar a plenitud ninguna y, más que saludar, despide la inocencia edénica de los primeros títulos. Atardece ahora sobre el paraíso de formas conjuntas y paralelas que fue la naturaleza en la Edad Media.

"Entre todas las imágenes recordadas, yo prefiero la del atardecer: cuando el silbato de los guardas anuncia que ha terminado la jornada contemplativa y se inicia la enorme sinfónica bestial. Los cautivos entonces gruñen, braman, rugen, graznan, bufan, gritan, ladran, barritan, aúllan, relinchan, ululan, crotoran y nos despiden con una monumental rechifla al trasponer las vallas del zoológico, repitiendo el adiós que los irracionales dieron al hombre cuando salió expulsado del paraíso animal" 48

48 ARREOLA, J.J., "Prólogo", Punta de Plata, op.cit., p.II

4.2 LA ACTITUD NATURAL

"Un prosista chino ha observado que el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver. Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro" ¹

En el universo borgiano, este animal oculto que podemos tener en frente sin que lo apreciemos, plantea un cierto problema y un cierto desorden. En primer lugar, se nos convierte en símbolo encarnado de una esencialidad que, por su mismo valor, llega a resultarnos dolorosamente invisible y ante cuya presencia nuestros ojos son torpes y ciegos. Nos revela igualmente que ni siquiera la percepción en que se basa

¹ BORGES, J. L., "El pudor de la historia", *Otras Inquisiciones. Obras Completas*, II. Buenos Aires, Emecé, 1989, p.132.

toda existencia -recordemos que *ser es ser percibido* -, goza de libertad alguna, sino que se encuentra orientada por convenciones y por rígidas estructuras. *Mirar* se convierte en cuestión de costumbre. Vemos sólo lo que desde la historia y la cultura en las que hemos sido educados, se nos ha habituado a ver. Hasta que podamos encajarla en alguna de las categorías o direcciones que ambas instituciones promueven, cualquier figura inusual, seguirá siéndolo para nosotros. Si la tradición que regula nuestros niveles de visibilidad, no ha previsto lo desconocido, nada nos lo hará perceptible y notable. Pero, a la inversa, si la realidad inmediata no afirma lo que dicha tradición permitía esperar, surge el desencanto. Y se hace imprescindible un trabajo de reajuste de esa decepción y de la distancia que media entre el mundo sospechado y el mundo que se percibe. Una muestra indicativa de esa labor de traducción de uno a otro, nos lo ofrece el capítulo sobre el reino de Bosman cuando un escéptico Marco Polo atisba, por fin, la pieza más rara y más deseada del *Bestiario*.

"...Hay allí unicornios muy grandes, que son poco menores que elefantes. El unicornio tiene pelo de búfalo, pata parecida a la del elefante y cabeza como el jabalí, que siempre lleva inclinada hacia el suelo; hace su cubil con preferencia en lodazales y es animal muy sucio. En medio de su frente sobresale un único cuerno, muy grueso y negro; tiene la lengua espinosa, erizada de grandes y gruesas púas, con las que causa muchas heridas a hombres y animales" ²

Con su cuerpo espinoso, armado y contrahecho, es difícil reconocer todavía en la descripción del cronista veneciano la fisonomía clásica y tradicional del mito. El célebre *monoceros* o *asno salvaje de la India*, blanco de pelo, púrpura en la cabeza y

2 MARCO POLO, "Del reino de Bosman", *El libro de Marco Polo. Las Apostillas a la Historia natural de Plinio el Viejo. Capítulo Décimo Quinto.* Madrid, Alianza "Biblioteca de Colón", 1992, p.144. (Ed. a cargo de Juan Gil).

de ojos azules, con asta de dos codos de largo y espiras naturales -según las primeras noticias dadas por Ctesias de Cnido ³- ha quedado transformado en un vulgar rinoceronte. La confusión de Marco Polo era ya antigua cuando éste la comete: la había comenzado en el siglo II a. C. Agatárquides que habla de su piel gruesa y su enemistad con los elefantes y la había secundado Oppiano mucho después. Pero, gracias al prestigio naturalista de Aristóteles, Megástenes y el mismo Ctesias, cada animal mantuvo su existencia por separado y la identificación no prosperó ⁴. Diferentes para la Antigüedad grecolatina, en la Edad Media se unifican y se igualan. Aunque el científico Cosmas Indicopleustes distinguía claramente la forma del unicornio del *rhinoceros* vivo que había contemplado en Etiopía, los personajes más cultos de este momento del siglo VI -Gregorio Magno o Isidoro- entablaban ya una inquebrantable equivalencia entre ambos; equivalencia que la popularidad del libro de Marco Polo hará triunfar, sobre todo, porque él tuvo ocasión de comprobarla en directo. Y el volumen primordial de la leyenda de origen -que se le capture con el perfume y la belleza de las mujeres nobles, que sus testículos contengan una materia con propiedades afrodisiacas y que su cuerno expulse a los demonios⁵- se transcribe a su nuevo representante, el cual

3 Los textos de este médico griego del siglo IV a.C., perdidos en su totalidad, nos han sido transmitidos por Focio y, en especial, Claudio Eliano en su *Historia de los Animales* (Libros X, 40; XIII, 25; XV, 15. Hay edición, traducida por José María Díaz-Regañón López y revisada por Carlos García Gual en: Madrid, Gredos, 1984)

4 Para la diacronía de la fábula, su formación y variaciones, vid., ELVIRA, Miguel Angel, "El mito del unicornio", *Historia* 16. Madrid, Año XII, nº 40, diciembre de 1987, p.82 y ss.

5 Las propiedades medicinales del cuerno, conocidas prontamente por los chinos de las dinastías Sung y Ming, dará lugar a un fuerte comercio desde el norte de Somalia y a verdaderas matanzas de esta especie. La moda de poseerlo, entero o molido, se extendió incluso hasta el siglo XVI. Se sabe que en

agrega cualidades de su carácter. Su antigua preferencia hacia el apartamiento y la soledad se completa y se exagera con el carácter pendenciero e indómito propio de la especie verdadera.

"Dicen también que los machos no sólo luchan a topetazos unos con otros, sino que se comportan de igual manera con las hembras, y tan prolongada es su combatividad, que la lucha sólo termina con la muerte del vencido. Su vigor está difundido por todo el cuerpo y la fortaleza de su cuerno es invencible. Gusta de pacer a solas y vaga de un lugar a otro solitario" ⁶

La igualdad del primitivo unicornio y el torpe rinoceronte, sentida *in situ* por Marco Polo, concedía una forma tangible a la leyenda ; descubría un correlato real para lo ficticio; entablaba un pacto imprescindible entre la tradición y el mundo y, adaptando la primera mediante una fórmula que la conservaba viva y operante, conseguía eludir el desencanto. Con ella se inauguraba una *voluntad naturalista* en la escritura que cuenta con insignes representantes en nombres como los de Odorico de Pordenone, Pian Carpino, Jourdain de Séverac. En pleno siglo XIII ellos tres y, especialmente, el flamenco Guillermo de Rubruck empiezan a confrontar los datos maravillosos recibidos con la realidad inmediata. El resultado -

1591 se colocó a la cabecera del Papa moribundo Gregorio XIV , y que se le llegó a suministrar en polvo, sin obtenerse mejoría alguna. Hay quien afirma que éste es el cuerno que se conserva en el Museo de Historia Natural de Nueva York. La propia reina Isabel guardaba uno en Windsor y en 1700 se le tenía por droga y detector de alimentos envenenados, sometiéndose a su prueba cualquier comida real. Vid. AXELSON, Eric, *South-East Africa 1488-1530*. London, Longman, 1940. BAKER, S. W., *Wild Beast and Their Ways: Reminiscences of Europe, Asia, Africa and America*. London, Macmillan, 1867. BRADLEY, Martin, *Run, Rhino, Run*. London, Chatto & Windus, 1982.

⁶ ELIANO, Claudio, *op.cit.*, XVI, 20, p.261

un libro como el *Itinerario* de éste último- genera "un relato que desmitifica las fantasías sobre el mundo oriental" ⁷

"La carga mítico-simbólica de las relaciones de aquellas tierras lejanas y desconocidas se desvanece, puesto que el monje no encuentra las maravillas del reino del Preste Juan, ni se inventa viajes que no ha realizado (...), ni tampoco comenta la existencia de seres maravillosos y grotescos que al saber de las autoridades, habitan por allí. Rubruck le proporciona al lector un cuadro realista, salpicado muy de vez en cuando de alguna maravilla" ⁸

Adoptando también esta nueva perspectiva, se entiende que un *bestiario* como el que contiene la enciclopedia de Brunetto Latini o *Livres dou tresor*, prescindía de los animales más fabulosos y de sus explicaciones teológicas, para centrarse en describir seres habituales y especies conocidas⁹. Se puede hablar de un *redescubrimiento de la naturaleza* en este instante y en estos escritores, gracias al contacto pleno que los tratados de ganadería y de caza empiezan a introducir en la literatura.

"cette représentation des animaux qui rompt avec les conventions suivies depuis leurs origines par les traités zoologiques médiévaux, appartient à la nature redécouverte de l'époque. (...) Dans les illustrations d'ouvrages sur la faune, seuls les Livres de la chasse

7 POPEANGA, Eugenia, "Realidad y ficción en los libros de viaje medievales", en PAREDES NUÑEZ, Juan (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 72.

8 Id., p.72-73.

9 La obra del maestro de Dante es uno de los ejemplos más notables de esta exigencia de fidelidad que la escritura zoológica empieza a plantearse. Vid. BALDWIN, Spurgeon (ed.), "Preface", en *The Medieval Castilian Bestiary from Brunetto Latini's Tesoro*. Exeter, University of Exeter, 1982, p.vii y xx.

ressentent profondément le réalisme nouveau. Celui de Gaston Phébus, comte de Foix (1391), avec les chiens classés comme dans Brunet Latin selon leurs aptitudes et leurs vertus, où il ne subsiste aucun symbolisme (...), en offre un exemple bien connu." 10

La escritura no inventa y tiene a gala ser fiel a los rasgos del referente desde el que parte. Se busca ahora una participación en lo visible y la cualidad de *haber sido observado* concede una más alta categoría a cualquier propósito. Esto explica que, en medio de los dibujos arquitectónicos o religiosos del aventurero Villard de Honnecourt, haya uno en concreto - aquél más zoológico de un león y un puercoespín-, en el que se preocupe especialmente por decirnos que fue trazado *al natural*. La frase -"*Et saves bien qu'il fu contrefais al vif*"- colocada por él en el margen, adquiere un especial relieve y una rara emoción¹¹. Ella sola resume el método y la intención esgrimida por esta estirpe de creadores, alejados de las viejas creencias y las fábulas no comprobadas. En medio de engendros y quimeras, se abren paso -no sin producir a su vez cierta sorpresa- los seres más cotidianos y las visiones reales.

"...apenas pisé en el otro lado me encontré en un verde trasmundo, rodeado de unicornios, dragones, hipogrifos.

Me asombro de ver, en medio de esta zoología fantástica, y dándose aires de quimérico, un rinoceronte: ¿cómo ha conseguido poner su ordinario corpazo en este fabuloso ruedo de mitos? ¿Lo habré traído yo conmigo, de mi ordinario mundo, al meterme aquí? " 12

10 BALTRUISAITIS, "Le monde transfiguré", *Réveils et Prodiges. Les métamorphoses du Gothique*. Paris, Flammarion, 1988, p.259.

11 Vid. GOMBRICH, E., *op.cit.*, p. 80.

12 De este modo, comienza el "Bestiario" de Anderson Imbert, con esta curiosa incorporación a ese *ruedo de mitos* de un animal existente. Es curioso

Parecida declaración de principios, de insobornable opción por lo real, pronuncia Arreola en el "Prólogo" de su *Punta de Plata* cuando confiesa haber visitado el zoo de Chapultepec a todas horas y haber escrito su *bestiario* bajo la influencia de lo visto.

"Como las estampas, los textos proceden directamente del natural y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec"

13

El prurito de realismo y de exactitud, propio de toda producción pseudocientífica, se insinúa también aquí. Los textos proceden de lo directo, de lo observado e inmediato, como si entre ellos y los animales que los inspiraron, no se hubiera dado el trámite de la redacción y del estilo. Abundan las semblanzas de criaturas corrientes en nuestro entorno, en nuestros jardines: topos, insectos, sapos...¹⁴.

El recorrido por la *casa de fieras*, en cuyos misterios nos iniciaba la enciclopedia borgiana¹⁵, se cumple ahora con

que el autor mencione al rinoceronte, la especie con la que, en este capítulo y a través de Marco Polo, hemos intentado ejemplificar la aparición dentro de los bestiarios de una modalidad preocupada por la descripción de lo común. ANDERSON IMBERT, E., "Bestiario", *El gato de Chesire*. Buenos Aires, Losada, 1965, p.72.

13 ARREOLA, J.J., "Prólogo", *Punta de Plata*, op.cit., p. II.

14 Vid. WASHBURN, Yulan M., "An ancient mold for contemporary casting: the beast book of Juan", *Hispania*. Baltimore, 1973, vol.56, pp.295-300.

15 Vid. BORGES, J.L., "Prólogo", *MZF*, op.cit., p. 7. En dicho texto, Borges aludía a la primera visita del niño al zoológico. Aleccionado como estaba por las ilustraciones de sus cuentos, el elefante o el mono no podían causarle ni temor ni sorpresa. La naturaleza en Borges -como ya vimos- tiene una exclusiva existencia textual.

regularidad. Arreola se ufana por frecuentar aquello que describe efectivamente y con una realidad que él desea distinguir de esa zoología muerta de las páginas. Su tigre no es el tigre soñado en las estampas de los libros, tal y como lo *vivieron* a medias desde la literatura el propio Borges y el explorador fingido que es Mandeville, del que se sabe que no abandonó su biblioteca, pese haber redactado la guía de viajes más popular de la Edad Media. Tras repasar los títulos del género y la completa bibliografía que lo acredita como fenómeno intertextual, el escritor mexicano conviene en que su intención no es ya repetirlos, sino acercar esta escritura a su primer motor y a su principal referente, devolverla al medio del que partió.

"El Bestiario espiritual [de Claudel] , redactado con el criterio de Rabán Maur, y el Libro del Fisiólogo compilado en el siglo II por un monje misterioso y engreído de su saber, son en verdad los modelos intemporales del género. Hablar, aunque fuera superficialmente de los bestiarios medievales equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos. ¿Podríamos detallar acaso la variada fauna del múltiple Ysopete, las intrigas de Calil e dipna o las gratas burlas del cortesano Lafontaine? No es ese mi propósito, sino decir sencillamente que acompañé a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos" 16

Estamos, por consiguiente, ante una variante del género *Bestiario*; aquélla que pretende la transcripción naturalista de la ficción, que se ocupa casi exclusivamente de lo visible, que prescinde de las fabulaciones o busca, para ellas, un correlato en lo existente. El unicornio se ha transformado en el torpe

16 ARREOLA, J.J., "Prólogo", Punta de Plata, op.cit., p.II

cuadrúpedo que vive entre el barro. Cuando hable del rinoceronte, *"que embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista"* ¹⁷, Arreola no podrá olvidar el mito ancestral del que es sucesor y del que hereda rasgos.

"Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante." ¹⁸

Entre el ideal y la evidencia, media una armonía lejana que el escritor mexicano gustará de emplear en otras ocasiones. El Rinoceronte proyecta la brutal colisión del sexo sobre los modales dulcificados del amor cortés *"and demonstrates that just as an ideal may be transmogrified into something bestial"* ¹⁹. Y el orgulloso unicornio, vencido por una doncella, puede sin esfuerzos representar el juego de luces y sombras, de diarias humillaciones en que el matrimonio consiste, en uno de los notables cuentos de *Confabulario*. Allí, el temible Juez McBride, humana imagen del más fiero animal, es sojuzgado finalmente por una mujer sonriente, *"más astuta que la bestia atacante"*, que lo alimenta con vegetales, le raciona el tabaco "y le ha

17 ARREOLA, J.J., "El Rinoceronte", *Bestiario*. México, Joaquín Mortiz, 1972, p.11 (Citaré esta obra con la sigla B, diferenciándola de la anterior PP o Punta de Plata)

18 Id., p.11-12

19 WASHBURN, Yulan M., op.cit., p. 297.

convertido en un tímido suplicante frente a su puerta cerrada"
20.

"Pamela es romántica y dulce, pero sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes. Joshua McBride ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez. Cuando alguien se coloca de pronto a su espalda, tiene que girar en redondo para volver a atacar. Pamela lo ha cogido de la cola, y no lo suelta, y lo zarandea. De tanto girar en redondo, el juez comienza a dar muestras de fatiga, cede y se ablanda. Se ha vuelto más lento y opaco en sus furores; sus prédicas pierden veracidad, como en labios de un actor desconcertado. Su cólera no sale ya a la superficie. Es como un volcán subterráneo, con Pamela sentada encima, sonriente." 21

No resulta imposible calificar este cuento de Arreola de lectura evemerista del mito y de intento lógico de explicación, como aquella versión, la Jataka budista 526, que, llegada a Occidente a través de la ruta de la seda, quería ver en el unicornio a un conocido y solitario eremita, atraído a la corte por la hija del rey²². Ahora bien, más que una transcripción

20 ACKER, Bertie, "Los temas de Arreola en Confabulario Total (1941-1961)", *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*. Madrid, Playor, 1984, p. 12

21 ARREOLA, J.J., "El rinoceronte", *Confabulario definitivo*. Edición de Carmen de Mora. Madrid, Cátedra, 1986, p. 72-73.

22 Discutiendo el origen de la leyenda, Miguel Angel Elvira ("El mito del unicornio", *op.cit.*, pp. 85 y ss.) alude a dicho cuento indio cuyo argumento resumido sería: Se abatió sobre el país indio una gran desgracia, una sequía o la falta de heredero varón, según las diversas variantes. El monarca decidió llamar en su ayuda a un eremita que, por la forma de su cráneo, se le apodaba *unicornio*. Para ello, envió a su propia hija engalanada a convencerle. Después de múltiples discusiones, algunas picantes y atrevidas para una doncella y un santo, ella logrará llevárselo hasta la corte. El detalle final explicaría la

literal de la metáfora, o más que su desmitificación simple y dura, se deja sentir en la escritura arreoliana una mezcla y una confusión de posiciones. Aprovecha la fuerza emotiva del mito y aprovecha también la potencia intelectual de su reducción racional. Trabajan en él dos discursos perfectamente identificables, aunque opuestos y disímiles; y no es extraña a esta vertiente realista del género dicha mezcla de niveles y de elementos. Algo semejante puede rastrearse en el Libro de Marco Polo donde una prosa más escéptica convive con un estilo literario, seductor y fantasioso, destinado atrapar el interés de un público todavía atraído por las antiguas ficciones²³. Todo el Bestiario de Arreola estaría presidido, según Margo Glantz, por esta asociación casi imposible del animal inventado y su vertiente tangible, por este movimiento de *encarnación de la leyenda*. Su intención se comprende si la

aclaración del *Physiologus*, según la cual el animal ha de seguir a la muchacha al palacio del rey.

23 En El libro de Marco Polo la dualidad tiene una razón puramente textual, puesto que en su redacción intervienen dos enunciaciones: Marco Polo, autor del viaje y de la narración oral y su transcriptor letrado, el misterioso Rustichello: "El caso más relevante de cruce de dos textos es el libro de Marco Polo, siendo éste también el más complejo en lo que se refiere a la personalidad del autor-narrador de su vida y a la personalidad literaria del narrador Rustichello, el realizador del discurso oral del veneciano (...) Para Marco Polo, narrador de su vida y de sus aventuras, existe solamente su experiencia personal, pero ésta se la cuenta a otra persona, que, a su vez, la escribe. El discurso oral del narrador (...) se beneficia también, en este caso, de la enciclopedia cultural de un escritor profesional, ya que es sabido que Rustichello de Pisa era autor de compilaciones al gusto del público, de obras pertenecientes fundamentalmente a la llamada literatura de la imaginación (...) En el texto de Marco Polo se mezclan dos discursos: uno oral, de tipo realista; otro literario, el del pisano, que pretendía hacer una labor de recreación con ingredientes culturales que respondiesen al gusto del público, interesado por lo insólito y fantástico de las aventuras" POPEANGA, E., op.cit., pp.76-77.

consideramos parte de esa línea crítica que, dentro del género y a través de Brunetto Latini, inaugura una forma distinta de transmitir la zoología; una línea que recoge las noticias refrendadas por autoridades, desde Aristóteles a Eliano, pero que, por primera vez, las confronta con el entorno y les exige un grado aceptable de verdad.

"L'histoire naturelle évolue aussi sur les deux plans où la réalité et la légende se complètent. Brunet Latin se base sur toutes les traditions classiques (Physiologus, Solin, Pline, Isidore de Séville, Ambroise, De Bestiis et aliis Rebus) en reprenant un très grand nombre de fictions que nul n'a mises en doute jusqu'à la fin du moyen âge, mais on y trouve aussi une attitude d'esprit et des observations positives" 24

Ambos polos, la observación experimental y la tradición recibida, la forma imaginada y la forma concreta y comprobada del mundo, se prestan y se intercambian componentes. El juez McBride embiste como el animal existente -como el rinoceronte- y como su manifestación ideal -como el unicornio- se aplaca ante la virgen. La cornamenta negra y gruesa del primero, ejemplo máximo de la violencia sexual, signo viril de capacidad germinativa, se adelgaza y se inutiliza en el segundo, *"se trueca en marfil admirable y poético" 25*, descendido a adorno, *"privado de su agresiva impulsividad y sus arreos guerreros" 26*.

"Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva

24 BALTRUISAITIS, op.cit., p.258

25 GLANTZ, Margo, "Juan José Arreola", *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979, p.49.

26 Id., p.48.

y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil" 27

Arreola, con esta identificación final, parece reconocer la suavización de los impulsos más excesivos por cuenta y mediación del arte. La tarea reproductora que se cumple cruelmente en los animales -"los animales de Arreola son animales amorosos o mejor son bestias amorosas y sus apareamientos son lascivos, venales, repugnantes" 28- se espiritualiza, se silencia, se domina a través de la tradición y de los pactos esenciales que sustentan toda sociedad. En el paso oxidado del rinoceronte y en su conversión idealizada en unicornio, Arreola descubre y lee el trabajo de domesticación de los instintos de que se encarga la ficción.

"Es obvio: el cuerno voraz del toro, del bisonte o del carabeo, se transfiere del rinoceronte al unicornio, animal mítico por antonomasia y por ello, animal espiritualizado. Al desencarnarse en leyenda el unicornio acompaña a la doncella y la deja siempre virgen, eternizada en un ideal, siempre inmaculada, cubriéndola con la aureola de su marianidad" 29

Misión de la cultura y de la educación es hacer descender esa guerra de la carne a torneo desvitalizado, ofrecer de ella una imagen hipócrita y debilitada. El *monoceros* simboliza ahora el mecanismo por el que perdemos y alejamos la crueldad de lo vivo.

"Si la historia del hombre ha sido una historia de agresión que moviliza sus recursos guerreros y los convierte en reglas del juego que pasan por un tablero de ajedrez, si los

27 ARREOLA, J.J., "El rinoceronte", B, op.cit., p.12.

28 GLANTZ, Margo, op.cit., p. 48.

29 Id., p.52.

bestiarios son posibles como símbolos de una historia pasada que permite catalogar a las que alguna vez fueron fieras, la historia de la Humanidad es una historia escindida" 30

Los antiguos *Bestiarios* , contra los que Arreola, Latini o Rubruck habían reaccionado, eran tan sólo una etapa en ese proceso civilizador por el que el enfrentamiento de sexos y especies se rebaja a encuentro. No sólo orientaban la percepción, la connotaban y la desfiguran. La *actitud natural* en la que en cambio ellos insisten, pretende levantar las máscaras con las que el arte esconde la brutalidad de la vida. Es un intento de *volver a ver enteramente* las cosas en su más radical inmediatez. De ahí que el catálogo compuesto por Arreola - más carnal y con cierto "*regusto de carroña*" 31- se aleje tanto de la perspectiva borgiana, mucho más respetuosa con las fórmulas tranquilizadoras del *contrato social*. Por el contrario, él escribirá su zoología rompiendo las metáforas de que la literatura se ha servido para disfrazar el mundo y denunciando la "*vulgaridad engañosa de frases hechas*" 32 con que el cisne nada en el estanque plastificado del poema.

"La materia, baja y repugnante, cavernosa, empantanada, es buscada con nostalgia cuando se conforma en los bestiarios y la violencia del autor se endereza como ariete

30 Id., p.49.

31 Id., p.52

32 "*Los cisnes atraviesan el estanque con vulgaridad fastuosa de frases hechas, aludiendo a nocturno y plenilunio bajo el sol de mediodía. Y el cuello metafórico va repitiendo siempre el mismo plástico estribillo...*" ARREOLA, J.J., "*Aves acuáticas*", B, p.38. Es evidente la alusión irónica que Arreola hace a los etéreos pájaros modernistas.

vertical, para usar una de sus metáforas, contra el hombre que ha perdido la naturaleza" 33

La melancolía que Arreola siente por lo real en toda su crudeza, es inconsolable. Y el estilo que emplea para devolvérselo, no ahorra adjetivos cruentos, comparaciones atrevidas; ni disimula ninguno de los avatares más salvajes con los que la supervivencia y la muerte se dan en la naturaleza:

"Pertenece a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. (...) Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes. El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. (...) Y así hasta el final. La unión se consuma con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce" 34

"La proposición de la boa es tan irracional que seduce inmediatamente al conejo, antes de que pueda dar su consentimiento. Apenas si hace falta un masaje previo y una lubricación de saliva superficial.

La absorción se inicia fácilmente y el conejo se entrega en una asfixia sin pataleo. Desaparecen la cabeza y las patas delanteras. (...) La boa se da cuenta entonces de que asumió un paquete de graves responsabilidades, y empieza la pelea

33 Id., p. 52.

34 "Insectiada, B, p.18

digestiva, la verdadera lucha contra el conejo. Lo ataca desde la periferia al centro, con abundantes secreciones de jugo gástrico, embalsamándolo en capas sucesivas. Pelo, piel, tejidos y vísceras son cuidadosamente tratados en el acarreo del estómago. El esqueleto se somete por último a un proceso de quebrantamiento y trituración, a base de contracciones y golpeteos laterales.

Después de varias semanas, la boa victoriosa, que ha sobrevivido a una larga serie de intoxicaciones, abandona los últimos recuerdos del conejo bajo la forma de pequeñas astillas de hueso laboriosamente pulimentadas"³⁵

"Animal de pocas palabras. La descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y así como al pasar: triple juego de aullidos, olores repelentes y manchas sombrías(...)

Un momento. Hay que tomar también algunas huellas esenciales del criminal: la hiena ataca en montonera a las bestias solitarias, siempre en despoblado y con el hocico repleto de colmillos. Su ladrido espasmódico es modelo ejemplar de la carcajada nocturna que trastorna el manicomio. Depravada y golosa, ama el fuerte sabor de las carnes pasadas y para asegurarse el triunfo en las lides amorosas, lleva un bolsillo de almizcle corrompido entre las piernas." ³⁶

Así pues, la voluntad naturalista pone en entredicho la esencia de lo real ofrecida por el arte. Civilizándonos -viene a decirnos-, hemos extraviado nuestra verdadera esencia, aquella primordial y sin las mediaciones de gustos y modas, que nos emparenta con las fieras. La cultura sólo embota los sentidos, los inhabilita. *Hacerse hombre* es una tarea quirúrgica - como

35 "La boa", B, p.28

36 "La hiena", B, p.32.

la describe Maurice Blanchot en *La risa de los dioses*- que nos extirpa la capacidad de percibir la materia y el presente³⁷.

En el segundo prólogo, escrito para el *Bestiario* que sustituiría a su *Punta de Plata*, el autor nos aconseja recuperar y amar de nuevo aquella parte irracional y silenciada que nos constituye: se trataría de *descubrir* el dormido y grotesco animal que vive en cada uno de nosotros, el rinoceronte que se pasea por nuestro paisaje interior ya sin dorados disfraces de unicornio.

" Ama al prójimo desmerecido y en chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

(...) Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal.

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica" 38

37 Posteriormente y en relación con uno de los textos más polémicos y conseguidos del *Bestiario*, "Los monos", volveremos a analizar este enfrentamiento y esta pérdida que lo humano representa respecto a lo animal; la reducción y recorte de los instintos en la formación del individuo. Vid. BLANCHOT, Maurice, "Nacimiento del arte", *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus, 1976, p. 12 (1ª ed., L'Amitié. Paris, Gallimard, 1971).

38 "Prólogo", B, p.9.

4.3. LA IMPOSIBLE VISION OBJETIVA

Fue Husserl quien, desde las ciencias, definía y acuñaba la expresión *actitud natural*, con la que titulamos el capítulo anterior:

"Encuentro siempre presente y frente a mí una realidad espacio-temporal de la que yo soy parte, como lo son todos los demás hombres que se hallan en ella y que se relacionan con ella de la misma forma. Esta realidad [daseinde, existente], como la propia palabra indica, la encuentro existiendo ahí y la recibo tal como se me presenta. El mundo (...), a lo sumo, es aquí y allá distinto de como yo lo suponía, y si es necesario excluir esto o aquello como quimera, alucinación, etc., lo excluyo de este mundo que en la actitud de la tesis general es siempre el mundo que existe ahí. Es la aspiración de las ciencias surgidas de la actitud natural el lograr un conocimiento

*del mundo más completo, más fiable, y en todos los aspectos más perfecto que el ofrecido por la información recibida por la experiencia (...)"*¹

La propuesta, tan vieja como el idealismo berkeliano que se le opone, implica la afirmación de una realidad exterior y preexistente, cuya imagen se reestructura de manera progresiva mediante un proceso de exclusión de esta o aquella fábula, igual que los *bestiarios naturalistas* a lo Brunetto Latini o Marco Polo desterraban los animales quiméricos que no pudieron encontrar en su camino.

Ahora bien, esta postura no es en absoluto ingenua. No se limita a creer en la presencia de una materialidad independiente de nosotros. También duda, a la vez, de que seamos capaces de aprehenderla plenamente y en todas sus consecuencias. El mundo vive en verdad sin nosotros e independientemente de cualquier posible intervención nuestra en él; pero no es apreciable ni apenas cuenta sin dicha intervención. Y en cuanto intentamos aproximarnos, variamos irremediamente ese entorno, hasta entonces neutro. Conformamos su aspecto a lo que esperamos de él.

Esta desoladora paradoja diferencia el escéptico realismo en el siglo XX de otros realismos anteriores más inocentes y más ilusionados. La última cláusula del texto de Husserl, la que descubre en las ciencias *naturales* una aspiración de alcanzar semblanzas del contexto cada vez más perfectas que las obtenidas de la experiencia, permite sospechar que ni siquiera para este filósofo, fundador de la actitud que ahora estudiamos, el acceso a lo real parece libre ni sencillo ni común. Hay una realidad que nos pre-existe, pero que, a la vez, nos resulta claramente inalcanzable.

¹ HUSSERL, cit. por HEATH, S., *The Nouveau Roman*. Londres, Elek, 1972, p.13.

Así pues, nos encontramos en medio de un combate -no por antiguo, menos sofisticado- entre *res* y *nomen*. De un lado, tenemos esta suposición de que existiría una naturaleza estable, original, perceptible y que, "*por su prioridad ontológica, nos sirve para juzgar la validez (el valor de verdad) de todo enunciado o de toda representación*"² y, por el lado opuesto, el principio de que lo real sólo nace de un acuerdo, de una tarea constructiva por nuestra parte. Siendo únicamente una construcción más, producida por nosotros, sus contempladores, estaría desprovisto de todo privilegio ontológico.

Sin embargo, pese a la igualdad de los combatientes, el duelo se ha resuelto de modo desigual. Y la segunda perspectiva que acabó triunfando en la filosofía europea, contagia irremediamente de una cierta idealidad la primera opción, apoyada hasta la mitad del siglo por los pensadores anglo-americanos.

"A partir du moment où on reconnaît ses doutes, où on admet l'improbabilité d'une dimension non corrompue, immédiate, de l'expérience, on est inévitablement contraint de considérer comme suspect tout le débat relatif au degré de correspondance entre représentation et représenté. On se méfie tout autant de tout argument que cherche à évaluer l'importance des œuvres d'art (...) en

² *"Dans l'ordre des cadres de pensée contemporaines, il y a eu, d'une part, l'idée qu'il peut exister une réalité stable, innocente, originale, directement accessible à la perception et qui par sa priorité ontologique, permettrait de jauger la validité (la valeur de vérité) de tout énoncé ou de toute représentation; et, d'autre part, l'idée, selon laquelle le réel est toujours conventionnel et, étant donc ipso facto de nature double plutôt que singulière, étant déjà une sorte de représentation, doit être dépourvue de tout privilège ontologique"* LORIGGIO, Francesco, "Le réalisme comme anthropologie du réel", en BESSIERE, Jean (ed.), *Roman, Réalités, Réalismes*. Paris, Presses Universitaires de France, Publications du Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque. Université de Picardie, 1989, p.41

faisant allusion à la propriété, à l'exactitude de leurs imitations, bref, en émettant un jugement sur la réussite ou l'échec de leur tentative de refléter des entités supposées primaires" 3

De este modo, por influencia del idealismo, los más acérrimos defensores de la tesis naturalista, de la *res* frente al *nomen*, admiten el alto grado de convención presente en su postura. La creencia en una realidad objetiva es producto de una decisión, de una inclinación vital tan subjetiva, íntima e indemostrable, como la preferencia por la opción contraria.

Reconocen que, aunque esa realidad se diera efectivamente, su conocimiento está obstaculizado por los gustos y los moldes con los que la percepción se guía en cada época.

"Aun en pintura el realismo es convencional, es decir, figurativo. Los métodos de proyección del espacio en tres dimensiones, sobre una superficie; el color, la abstracción, la simplificación del objeto reproducido, la elección de los rasgos representados son convencionales. Hay que aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, del mismo modo que no se puede captar las palabras si no se conoce el idioma. El carácter convencional, tradicional, de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual" 4

Por tanto, cada tiempo, cada momento histórico se acerca a lo real según sus propios códigos y sus propias convenciones y

3 Id., p.42

4 JAKOBSON, Roman, "El realismo artístico", en FIGLIA, Ricardo (comp.), *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, pp.162-163.

hay que aprender unos y otras porque pertenecen a la *episteme* de dicho tiempo.

El nuevo realismo que nace de estas precisiones revolucionarias, ha erradicado el atributo de *verosimilitud* con que se valoraba la obra de arte por su mayor o menor reflejo de lo externo, puesto que esta exterioridad es una cuestión de moda y de circunstancia cultural. Ha dado a entender, en cambio, que sus intrigas "*son de naturaleza metarreferencial y metalingüística*"⁵ y afectan, más bien, a los caminos hermenéuticos con los que interpretamos la obra de arte. Lo real no es un "*un estado objetivo de las cosas*"⁶, sino la frontera que recorta cualquier análisis "*más allá de la cual ya nada le obedece, o más allá ya nada tiene que decir*"⁷. Detrás o más lejos de lo que nuestro tiempo ha señalado como *existente, tangible, dado*, no hay discurso, no hay interpretación posible. La realidad es un límite; y un límite pactado por cada cultura, con el que ésta funciona y que ella misma se encarga de alterar o acomodar a sus necesidades perceptivas.

"...la realidad debería entenderse no como un dato transcendente e inmutable sino como el producto de una

5 "*les réfutations du réalisme ne sont, finalement, que des révisions apportées au nom d'une conception meilleure du réalisme, d'une conception qui serait plus avancée, plus correcte et plus complète. Dans ce sens, quand l'on souligne, comme le fait la tendance critique dominante d'aujourd'hui, la discursivité sous-jacente dans la fiction réaliste, quand on laisse entendre que ses intrigues sont de nature métaréférentielle et métalinguistique, puisqu'elles résultent de l'ajout du langage sur des éléments déjà chargés de langage, on a seulement amené le réalisme au point où se situe la tendance majoritaire de la pensée épistémologique actuelle: on a réaffirmé les prérogatives du présent*" LORIGGIO, Francesco, op.cit., pp.42-43.

6 BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988, p.82.

7 Id., p.82.

actividad humana ejercida bajo específicas condiciones culturales. La producción y reproducción cultural afectan no sólo a la cambiante superficie cosmética sino a la base subyacente que cada sociedad propone y asume como su Realidad" ⁸

Por tanto, todo momento histórico, toda época debe ofrecer sus propuestas *reales*. En este proceso, el arte ejerce una presión y un papel básico, ya que no sólo exhibe y presenta lo que dicha época entiende por real ⁹; contribuye especialmente a producirlo y fijarlo. Incluso llega a precederlo; se convierte en su antecedente y en su precursor. La realidad no es más que una realidad pintada, aquella que la creación pictórica o literaria nos ha impuesto y obligado a ver. Los extraños y domésticos *carabaos* de Arreola son *observables* gracias a que "*parecen dibujados por Utamaro*" ¹⁰. Sabemos de las dificultades de Constable para ser considerado un pintor *realista*, sólo porque el color en sus telas se alejaba en exceso de lo fijado por la tradición.

"El cuento dice que un amigo le sermonó porque no daba a su primer plano el requerido pardo saturado de un viejo violín, y que entonces Constable tomó un violín y lo dejó entre la hierba, para mostrar a su amigo la diferencia entre

⁸ BRYSON, Norman, "La Actitud natural", *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 23 (1ª ed., *Vision and Painting. The Logic of Gaze*. 1983)

⁹ Las imágenes que el arte de una etapa histórica determinada hace circular, serían los caminos por los que esas proposiciones de realidad se exponen. "*La imagen ha de ser entendida como el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad*", *id.*, p.31.

¹⁰ ARREOLA, J.J., "El carabao", *B*, p. 19. De igual modo, las plumas de la garza no existen sino porque han sido delineadas "*una a una por el japonés minucioso y amante de los detalles*" , "*Aves acuáticas*", *B*, p.39.

el verde fresco que vemos y los tonos calientes exigidos por la convención" 11

Lo visible y lo invisible, lo que una época aprecia y lo que ignora, surge en gran medida de los cánones por los que sus productos artísticos se rigen. El pintor se verá atraído sólo por aquellos elementos y motivos que pueda verter a su idioma. Ofrece del mundo el aspecto que le permita la técnica y el estilo practicados en la academia.

"Mientras mira el paisaje, las visiones que puedan ajustarse con éxito a los esquemas que ha aprendido a manejar saltarán y se convertirán en centros de atracción. El estilo como el medio crea una colocación mental por la cual el artista busca en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad y, por consiguiente, el artista tenderá a ver lo que pinta más bien que a pintar lo que ve" 12

Resulta explícita en este sentido la anécdota de un grabado romano de 1601 que pretende recoger la figura de una inmensa ballena, arrojada a la ribera de Ancona dicho año. El grabador anónimo argumenta haberla visto y haber hecho su trabajo del *natural* -"Ritratto qui dal naturale appunto" -. Lo curioso es que el resultado copia descaradamente una ilustración anterior con la descripción de otro cetáceo hallado en la costa de Holanda en 1598. La explicación que propone Gombrich -el narrador de esta anécdota-, es que, sin duda, *"dibujar una visión desusada implica dificultades mayores de lo que*

11 Cit. por GOMBRICH, E., "Desde la luz a la pintura", *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 42. (1ª ed., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford, Phaidon Press Limited, 1959)

12 Id., p. 86

acostumbra a creerse"¹³; por lo que el artista que se enfrenta a esta nueva experiencia, suele buscar la protección y el apoyo de esquemas de representación habituales, conocidos y previos.

El problema es continuo cuando se trata de dibujar las formas de criaturas exóticas. Por mucho que insistiera en un trazado *al vivo*, el león de Villard de Honnecourt no puede disimular la geometría frontal y rígida, propia del románico, con que su autor lo había percibido y expresado. El mismísimo Durero acudirá a informes de segunda mano -el dibujo de un observador portugués y algunas descripciones que se le envían por carta- a la hora de grabar en madera su famoso rinoceronte¹⁴; informes que luego rellena "con su imaginación, coloreada por lo que sabía de la más célebre de las

13 Id., p. 82

14 Sobre la suerte de este ejemplar en el que se basó Durero, corren las más peregrinas noticias. Se contaba que había sido enviado como regalo al rey Manuel I el Grande de Portugal en 1515; que durante el viaje desde la India había hecho huir aterrorizado a un elefante, transportado en el mismo barco, con lo que se confirmaba la leyenda de que estas dos especies eran enemigas. Por último, se decía que, al caer al agua durante el desembarco en Lisboa, se ahogó y que ésta era la razón por la que Durero no llegó a verlo. Ahora bien, otra parece ser la realidad investigada: tras llegar a su destino, el rey Manuel se lo obsequia al Papa León X y lo hace adornar con un collar de terciopelo verde, cadena dorada, rosas y claveles. Pero en Marsella, donde el buque repostado, intercepta el envío Francisco I de Valois, rey de Francia, que consigue verlo junto con toda su corte previo pago de 5.000 coronas de oro. Reanudado el viaje y sorprendido por un violento huracán, el navío se hunde. "El casco del rinoceronte llegó hasta la playa: disecado y reconstruido, fue llevado a Roma. A partir de ese momento no se sabe si fue presentado al papa, expuesto en los Museos Vaticanos o destruido por los lasquenetes durante el saqueo de aquellos años", SCHIAVONE, Mario, "El Rinoceronte de Alberto Durero", Esopo. Madrid, Julio Ollero editor, nº5, julio, 1992, pp.82-83.

bestias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado"¹⁵. Su animal, mitad inventado y con un cuerno suplementario en la región escapular que se bautizó desde entonces como *cuernecillo de Durero*, fijó la comprensión de la especie y servirá de patrón a todas las imágenes futuras¹⁶, incluidas aquéllas que, destinadas a libros de ciencia natural, argumentan vanidosamente ser lo más exactas posibles. En sus *Travels to discover the source of the Nile* de 1790, James Bruce desprestigiaba la figura del pintor alemán: "*Estaba asombrosamente mal ejecutada en todas sus partes, y fue origen de todas las monstruosas formas bajo las cuales se ha pintado a aquel animal desde entonces*"¹⁷. Con igual acritud, repasa las versiones del Conde de Buffon, Mr. Parsons y Mr. Edwards. Arrogantemente alaba su propio boceto, realizado tras la observación directa -cómo no podría ser de otro modo- de un ejemplar "*de Cherkin, cerca de Ras el Fil (...) y es el primer dibujo de un rinoceronte de dos cuernos que jamás se haya presentado al público*"¹⁸. Pese al optimismo de Bruce, también su representación es deudora inconsciente del viejo y denostado monstruo de Durero:

"Si hiciera falta una prueba de que la diferencia entre el dibujante medieval y su sucesor del siglo XVIII es sólo de grado, aquí se la podría encontrar. Porque la ilustración, presentada con tanto trompeteo, no está ni mucho menos libre de prejuicios preconcebidos ni del obsesivo recuerdo del grabado de Durero. No sabemos exactamente qué especie de rinoceronte vio el artista en Ras el Fil(...). Pero

15 GOMBRICH, E., op. cit., p.83

16 Para la historia de la reproducción pictórica del rinoceronte, vid. SCHIAVONE, M., op.cit., p.85.

17 Cit. por GOMBRICH, E., op.cit., p.84

18 Id., p.84

me dicen que ninguna especie conocida por los zoólogos corresponde al grabado que se pretende tomado al víf" 19

La fortuna de ese modelo inicial y controvertido, fue tan aplastante que es posible reconocer sus líneas hasta en la semblanza literaria del Bestiario de Arreola. Ya Washburn ²⁰ destacaba en ella una imaginaria militar y heredada de aquel cuerpo retorcido, armado, metálico, esbozado para siempre por Alberto Durero. Más que un ser orgánico, en ambos -en el escritor y en el artista- adquiere la potencia pesada y agobiante de una máquina testaruda o de una coraza medieval y mal engrasada.

"Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y de destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.

Ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada. Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos" 21.

Estas diversas e inesperadas repeticiones de aquella primera imagen inventada, se convierten en muestra fehaciente de la pervivencia de ciertos esquemas icónicos que, acuñados en un instante para resolver *una visión desusada*, triunfan y dirigen, desde entonces, nuestros ojos: los determinan aún en contra de nuestra voluntad. Curiosamente, este mismo animal se desliza en las páginas de un cuento de Macedonio Fernández, para simbolizar allí también un proceder adquirido, cierta costumbre de la percepción y del

19 Id., p.84-85.

20 WASHBURN, Yulan M., op.cit., p. 297.

21 ARREOLA, J.J., "El Rinoceronte", B, p.11.

comportamiento, a través del cual se gobiernan los días y las horas. *Rinoceronte* es el sobrenombre metafórico de una imposibilidad, de la *parálisis* que impedía al personaje Solano Reyes, avaro y moribundo, consumir pan del día, oloroso y caliente, mientras quedasen restos aprovechables del pan del día anterior.

"Para Solano Reyes hubo siempre interpuesto entre él y su pan del día: un Rinoceronte (...)

Se puede, sin ser avaro, no encontrar el modo de resolverse a comer el pan del día habiendo quedado del de ayer. Puede crearse el hábito mental, una inhibición tan fuerte como un candado, una parálisis, o un rinoceronte interpuesto entre nuestro pan del día y nuestro acto de asirlo y llevarlo a la boca" 22

Esa *colocación mental*, esa conducta irrenunciable, al avaro le está costando al vida. Lleva 21 años sin saborear pan fresco. Y de esa situación viene a rescatarlo una sobrina que, al decidir comer el sobrante como merienda, libera la inhibición, abre el candado, derroca el esquema conductista.

"Así que el agonizante contó con quien se comiera los restos del pan de cada día con lo que se aniquilaba al Rinoceronte; se le quitaba con la espontaneidad así expresada por la sobrina (...)" 23

La fiera con una historia perceptiva más condicionada y más sometida -confundido con el unicornio, convertido en un ser huidizo y perseguido, dibujado con una corpulencia férrea y torpe- aparece ahora nombrando todo aquello que, asumido por

22 FERNANDEZ, Macedonio, "Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día", *Relatos. Cuentos, Poemas y Miscelánea. Obras Completas. Tomo VIII. Buenos Aires, Corregidor, 1987, p.55.*

23 *Id.*, p.55.

hábito, actúa como obstáculo para sentir espontáneamente la vida, sin ahorro ni previsiones ni cálculo. El arte ha ofrecido este tipo de *rinocerontes*, de orientaciones de la conducta y de la visión. No sólo ha guiado la realidad; en buena medida ha procedido creándola, definiendo qué le pertenece, enumerando lo fiable y lo verosímil. De este modo, hay una serie de ficciones que adquieren, cuando se las representa, una materialidad de la que carecían hasta entonces y por ellas mismas.

Sensible a este poder de la escritura para conceder vida, Salvador Elizondo idea un misterioso animal chino que obtiene un hábito de existencia únicamente cuando se le pinta. Apenas una *"mancha invisible, una mancha futura"*, el cuerpo inimaginable del *kaki* alcanza algo de verdad en relación directa e inmediata con el proceso de su representación.

"Lo primero que se necesita para pintar un kaki es saber qué cosa es un kaki. Para el pintor el kaki es un osadísimo proyecto, el proyecto de revelaciones que sólo pueden ser obtenidas si el kaki no existe (...)

Si no olvidas mientras lo pintas que el kaki no existe, la tarea de pintarlo se vuelve más fácil (...)

Lo que hay que tener en cuenta en última instancia, es que pintar un kaki es pensar un kaki, y que pensar un kaki es saber un kaki y que saber un kaki es ser un kaki. ¿Cómo se podría explicar entonces lo que es un kaki sin pintar un kaki?" ²⁴

En carta a su ilustrador Henry Holiday, Lewis Carroll le ruega que omita de *La caza del Snark* el boceto con que intentaba ofrecer una imagen del temible Boojum. Carroll sabía que el monstruo debía permanecer sin contorno definido, que debía conservarse irrepresentable. Cualquier dibujo de él

²⁴ ELIZONDO, Salvador, "Tractatus Rethorico-Pictoricus", *El grafógrafo*. México, Joaquín Mortiz, 1972, pp.67-74.

disminuiría su horror y lo arrastraría del espacio impalpable de lo imaginado al territorio anodino de lo concreto y evidente.

" In our correspondence about de illustrations -confiesa Holiday-, the coherence and consistency of the nonsense on its own nonsensical understanding often became prominent. One of the first three I had to do was the disappearance of the Baker, and I not unnaturally invented a Boojum. Mr. Dodgson wrote that it was a delightful monster, but it was inadmissible. All his descriptions of the Boojum were quite unimaginable, and he wanted the creature to remain so." 25

Representar , entonces, significa aprehender, manejar, hacer asequible la inasible sustancia que nos rodea; significa acondicionarla, recortándola y cuadrículándola, a nuestras propias dimensiones. Lo real depende de la extensión y configuración que le demos y de los instrumentos con que operamos. Cada grupo, cada civilización radicalizan y aplican como norma su particularísima visión de él. Tienden a *"transformar un mundo producido por una específica actividad sociocultural en un mundo dado desde el principio, una Creación ex nihilo e inmutable"* 26. Así pues lo que consideramos *existente* , es el producto de un pacto, de un acuerdo común. La opción por un arte *figurativo*, es tan arbitraria y convenida como la que no cree en un mundo exterior y ajeno.

De ahí que hasta la *actitud natural* haya renunciado a la tesis de una realidad transcendente y previamente concedida. Y

25 Holiday relata este episodio en su artículo "The Snark's Significance". Cit. por GARDNER, Martin, "Introduction", *The Annotated Snark*. Lewis Carroll. Suffolk, Penguin Books, 1962, p.18

26 BERGER, P.L. y LUCKMANN, T., *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London, Penguin Press, 1979, pp.65-70.

ha empezado a matizar sus ambiciones, renunciando a las más extremosas y comportándose como un conjunto de "*códigos de comportamiento, leyes, psicologías, usos sociales, modas, gestos, actitudes, todas aquellas normas prácticas que gobiernan la instalación del ser humano en su particular entorno histórico*"²⁷. Es en relación con ese cuerpo de códigos circunstanciales y no con una *experiencia perceptiva universal* como debe juzgarse la exactitud de cualquier figuración.

También el *Bestiario* de Arreola se ampara en un alto grado de convencionalidad y de códigos comunes. Su preferencia *realista* es ya una convención y un arcaísmo: resucita la creencia, hoy imposible, en un entorno estable y en que la escritura pueda dar puntual crónica sobre él. La mención de una visita inocente al zoológico forma parte del juego artificioso, de la tarea de mimesis, de parodia y pastiche que es usual en toda la producción arreoliana²⁸. Su inocencia es una ingenuidad artificial y fingida.

El autor adopta el realismo como un tono de época, un recurso de estilo y de atmósfera, un toque más de ambientación rescatado en el trabajo reconstructor del género. Con él,

27 BRYSON,N., "La Copia Esencial", op.cit., p. 31.

28 La crítica ha señalado la manipulación continua que Arreola emprende con toda la literatura anterior, por lo que su obra manifiesta unos niveles de intertextualidad tan abundantes como los que podríamos encontrar en Borges. La vocación naturalista de su catálogo zoológico no prescinde de la referencia culta y del palimpsesto; aunque él ofrece un tratamiento distinto, a menudo desacralizador y sarcástico, que intentaremos destacar aquí.

Para la variedad de materiales que Arreola utiliza, fingiendo no hacerlo, vid. BENITEZ VILLALBA, Jesús, "Juan José Arreola y la máquina literaria", en MORILLAS, Enriqueta (comp.), *El relato fantástico en España y en Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Ediciones Siruela, 1991, p. 230.

recupera asimismo los viejos trucos perceptivos, los esquemas de ayuda para dominar dicha realidad intemporal y escurridiza.

Arreola no ve los animales de Chapultepec por vez primera y con una mirada limpia de hábitos. Los observa a ellos y a todo el aparato de metáforas que ha dirigido desde siempre cualquier contemplación. Y no lo hace impunemente. Antes bien, se empeña en derrocarlos, comprobándolos y conduciéndolos hacia su referente, siguiendo ese movimiento de *encarnación de la leyenda* que veíamos antes. Las ficciones, las frases hechas y convenidas, descienden desde el altar mitificador de la literatura hasta el lodo de la materia. La tradición convive violentamente con el enemigo.

"Precisamente el papel crítico de la parodia es separar las formas, vaciarlas y demostrar su vaciedad adaptándolas de cualquier manera. Tomemos a una cocinera monumental de Aersten que sujeta los pollos ensartados como una Santa Catalina su rueda en una tabla lateral de tríptico: se trata de naturalismo escandaloso, de parodia. Sin embargo, eso va a permitir que cualquier pintor a partir de entonces, pueda ver que las formas sagradas del arte sacro se encuentran también en la vida cotidiana y autorizan escenas tan bellas como en los retablos" 29

Los *topoi* sagrados, las antiguas estructuras artísticas, pueden ser aplicadas, con todo descaro, a un cuadro genérico, de taberna o de plaza pública. En la parodia, las figuras del *canon* más prestigiosas sirven a aquello de lo que se habían distanciado: la inmediata realidad.

Cuando Arreola describe al búho, cuando describe el modo estático y nocturno con que captura a sus presas, acude a alusiones elevadas. Nombra la metáfora hegeliana que lo

29 KLEIN, Robert, "De la Parodia. Notas sobre la desaparición de la imagen", *La forma y lo inteligible*. Madrid, Taurus, 1980, p.344. (1ª ed., *La forme et l'intelligible*. Paris, Gallimard, 1970)

identifica con Atenea y con el pensamiento; ya que, como ambos, es pájaro que *levanta su vuelo al anochecer*. Menciona, además, el *en sí* de Heidegger, el *Ser* de Parménides y el aparato silogístico de la filosofía occidental. Toda la metafísica queda así convocada para resumir el proceso digestivo. Y la reflexión deductiva se convierte en una simple cuestión gástrica.

"Antes de devorarlas, el búho digiere mentalmente a sus presas. Nunca se hace cargo de una rata entera si no se ha formado un previo concepto de cada una de sus partes. La actualidad del manjar que palpita en sus garras va haciéndose pasado en la conciencia y preludia la operación analítica de un lento devenir intestinal. Estamos ante un caso de profunda asimilación reflexiva.

Con la aguda penetración de sus garfios el búho aprehende directamente el objeto y desarrolla su peculiar teoría del conocimiento. La cosa en sí (roedor, reptil o volátil) se le entrega no sabemos cómo (...) Comprender el búho equivale a aceptar esta premisa.

Armonioso capitel de plumas labradas que apoya una metáfora griega; siniestro reloj de sombra que marca en el espíritu una hora de brujería medieval: ésta es la imagen bifronte del ave que emprende el vuelo al atardecer y que es la mejor viñeta para los libros de filosofía occidental" 30

En el caso de la jirafa, Arreola manipula la teoría evolucionista de Lamarck, que consideraba su supervivencia producto del largo cuello con el que alcanza las hojas de los árboles más altas y no disputadas por los restantes herbívoros. Desarrollando las consecuencias de este dato erudito, de aquella desproporción que -según Marina Tsvietáieva- daba a la jirafa la desmesura de los monstruos, repitiéndolo y analizándolo en su completa y altiva dimensión, descubre sus implicaciones

30 "El búho", B, p.22.

fisiológicas, su *verdad* anatómica. *Naturaliza* el cultismo, le concede existencia concreta y efectiva.

"Al darse cuenta de que había puesto demasiado altos los frutos de un árbol predilecto, Dios no tuvo más remedio que alargar el cuello de la jirafa.

Cuadrúpedos de cabeza volátil, las jirafas quisieron ir por encima de su realidad corporal y entraron resueltamente en el reino de las desproporciones. Hubo que resolver para ellas algunos problemas biológicos que más parecen de ingeniería y de mecánica: un circuito nervioso de doce metros de largo; una sangre que se eleva contra la gravedad mediante un corazón que funciona como bomba de pozo profundo; y todavía a estas alturas una lengua eyéctil que va más arriba sobrepasando con veinte centímetros el alcance de los belfos para roer los pimpollos como una lima de acero.

Con todos sus derroches de técnica, que complican extremadamente su galope y sus amores, la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo" 31

De este modo, si en su *Manual de Zoología* Jorge Luis Borges practicó una citación recatada, casi literal y sin interpretaciones añadidas, Arreola violenta sus citas, las arrastra y retuerce, las vuelve visibles y carnales, las *materializa*. Su labor transgresora no retrocede ante nada y, vuelta incluso contra sí misma, llega a poner en tela de juicio la función de lo creativo: duda de las posibilidades epifánicas del arte, de su capacidad para revelarnos lo desconocido. En uno de los cuentos de *Cantos de mal dolor*, "Metamorfosis", se relatan los años de vida invertidos por un hombre, no en dibujar el perfil del universo -como intentara aquel personaje en el

31 "La jirafa", B, p.31.

"Epílogo" de *El Hacedor*-, sino en salvar una porción escasa del mundo: en reconstruir y resucitar el cuerpo de un insecto, caído en la sopa del tenaz protagonista.

"Como un meteoro capaz de resplandecer con luz propia a mediodía, como un joyel que contradice de golpe a todas las moscas de la tierra que cayeron en un plato de sopa, la mariposa entró por la ventana y fue a naufragar directamente en el caldillo de lentejas.

Deslumbrado por su fulgor instantáneo (luego disperso en la superficie grasienta de la comida casera), el hombre abandonó su rutina alimenticia y se puso inmediatamente a restaurar el prodigio. Con paciencia maniática recogió una por una las escamas de aquel tejido infinitesimal, reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y a las patitas, vaciando y rellenando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que lo separa del tórax, eliminando cuidadosamente los más ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad" 32

Lo que el individuo se propone es un trabajo ímprobo e infructuoso, que no le proporcionará aquella visión última y deslumbrante de su rostro, de su identidad. Lo que obtiene finalmente, es el descubrimiento de la más vulgar y común de las mariposas.

*"La sopa lenta y conyugal se enfrió definitivamente. Al final de la tarea, que consumió los mejores años de su edad, el hombre supo con angustia que había disecado un ejemplar de mariposa común y corriente, una *Aphrodita vulgaris maculata* de esas que se encuentran por millares, clavadas con alfileres toda la gama de sus mutaciones y*

32 "Metamorfosis", *Cantos de mal dolor*, B, p.62.

variantes, en los más empolvados museos de historia natural y en el corazón de todos los hombres" 33

El encuentro con el mundo no es revelador ni profundo; no nos desvela secretos ni encierra ninguna consecuencia gnoseológica. Es apenas un hallazgo de superficie, vulgar, terreno, decepcionante. Y el esfuerzo en busca de una percepción más plena no tiene nunca logros iluminadores. Nada nuevo puede evidenciarse. Es un esfuerzo redundante, contingente, inútil, en medio de una realidad oscura que prescinde de nosotros.

33 Id., p. 62.

4.4. LA FIERA ENJAULADA

Aunque recortado y matizado, el realismo difícilmente podrá abandonar su razón de ser, su último sentido -un sentido desconcertante para estos tiempos relativos que corren-. Por mucho que se contenga y se domine, por mucho que se ampare y se excuse en los condicionamientos de época y estilo, seguirá, como en su nacimiento, pretendiendo ofrecer al mundo su mejor y mas exacto reflejo, *la copia más fiel* . De esta aspiración no podría prescindir porque le define y le constituye: sin ella, sin proponerse tamaño despropósito, no sería *realismo* .

"Todo lo que consigue esa relativización de lo real, como concepto aislado, es reducir la escala (...): la Copia Esencial quizá no exista al final del arco iris de la historia, pero lejos de desaparecer, se multiplica, por el contrario, como una etapa abierta en cada etapa de la evolución social" ¹

¹ BRYSON, Norman. "La Copia Esencial", *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1983, p.33.

He aquí la contradicción, la mezcla de escepticismo y de ciega confianza, a que obliga la *actitud natural*. Nos convence de lo inaccesible de la materia y nos hace, sin embargo, desear representarla. Advierte a los artistas de lo limitado de sus medios o de lo precario de sus percepciones y, a la vez, les alienta para que intenten la réplica perfecta e imposible. Supone que de la realidad no tenemos sino una semblanza cambiante, sujeta a modas y hábitos; pero nos exige, al mismo tiempo, creer en cierta substancia inmutable de lo real que se perpetúe sobre los cambios de época. Porque, ¿qué valor alcanzaría una copia caduca, inservible con el paso de los años? El realismo aspira a la perennidad de sus productos. La historia no es otra cosa que un inconveniente, una cuestión puramente epidérmica y de superficie, un obstáculo que la obra creada deberá sortear para volverse eterna, para conseguir una especie de vigencia y de juventud inmortales. La imagen que se nos proponga como *Copia Absoluta*, prescindirá de rasgos circunstanciales y será todo menos un cuadro de costumbres o una curiosidad documental. La *mímesis* evita así la diacronía y se aplicará a expresar el alma absoluta de sus motivos. Cada cosa que retrate, se ofrecerá en lo que tiene de más inmemorial. Para Bryson, esta ausencia de la magnitud histórica se configura como condición *sine qua non* de la representación mimética que debe perseguir el sustrato invariable en medio del flujo fenoménico. Y esto conduce a obras en cuya elaboración habrá de dejarse a un lado los avatares particulares del modelo y disponerlas según coordenadas puramente sincrónicas ².

2 La *actitud natural* implica, por tanto, la adhesión rendida a esta "ausencia de la dimensión histórica: la producción de la imagen es proceso continuo en que la variación de la imagen se explica o bien como resultado de los distintos grados de atención prestada a los diversos aspectos de la realidad previa o inmutable, o por los altibajos en la destreza técnica del pintor. La historia no tiene lugar en esta explicación, sino como un espectáculo superficialmente cambiante cuya alteración no afecta el inmutable estrato subyacente". Id., p.25.

Si me interesa esta paradoja, este *realismo abstraído o esencializado*, es en la medida en que su supresión de la dimensión temporal condiciona también la escritura del *Bestiario*. Lo determina claramente, al menos en aquellos textos que se inscriben en este paradigma representado por Arreola. El animal parece moverse allí "*fuera del espacio y del tiempo*", parece trasladarse "*con veloz lentitud*", con mezcla de movimiento y de inmovilidad, combinándolos "*de tal modo que nos vemos obligados a situarlo en lo eterno*"³. Se convierte, de este modo, en una institución genérica, sin peso específico, en la que se representan categorías -la categoría completa de lo natural-, nunca individuos. Flemáticas, solitarias, universales, sus bestias ocupan apenas el lugar restringido de la jaula y su edad es edad *acumulada*, "*un montículo de polvo impalpable y milenario*"⁴.

"Buey neumático, [el hipopótamo] sueña que padece otra vez las praderas sumergidas en el remanso, o que sus toneladas flotan plácidas entre nenúfares. De vez en cuando se remueve y resopla, pero vuelve a caer en la catatonía de su estupor. Y si bosteza, las mandíbulas disformes añoran y devoran largas etapas de tiempo abolido".⁵

Bajtín, el primero en descubrir las ventajas de un análisis locativo en las investigaciones literarias, asume el término *cronotopo*, extraído de la matemática, para definir la unidad inseparable de relaciones espacio-temporales dentro de los textos⁶. Cada género o escritura establecerá un equilibrio

3 ARREOLA, J.J., "Cérvidos", B, p.35.

4 "El bisonte", id., p. 14

5 "El hipopótamo", id., p.33.

6 Vid. BAJTÍN, Mijail, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", *Teoría y Estética de la Novela*.

diferente en dicha relaciones, equilibrio que servirá para caracterizarlo. Utilizándolo, sirviéndose de las vinculaciones de cada momento con el terreno en que se despliega, Bajtin es capaz de aislar y diferenciar las variantes de la novela antigua. Pero, en el caso del *Bestiario* -dentro de las dos modalidades hasta ahora entrevistas-, lo que hallaremos es la carencia deliberada de uno y otro. Estamos ante un *grado cero* del espacio y ante un tiempo sin transcurso, sin peripecias y, por consiguiente, sin relato. La escritura se coloca en un presente inmóvil e ilocalizable; nunca narra, sólo describe.

"Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantescos. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo" ⁷

Puesto que se elimina la historia, el animal no interviene en acción alguna. Su peso actancial es mínimo. Es tan sólo el espécimen, observado en su encierro, congelado y detenido en el ejercicio de su vivisección. La inexistencia de proceso narrativo no es un fenómeno nuevo; por el contrario, sorprendía al propio Daniel Poirion cuando analiza los textos zoológicos más representativos de la Edad Media. La articulación de que se sirven, le parecerá *"d'abord trop peu narrative pour être assimilée à un récit mythique. Le schéma type: contrat/ rupture du contrat/ sanction semblera inapplicable"* ⁸

Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-238. (1ª ed., *Judozhestvennaia Literatura*, 1974).

⁷ "Las focas", B, p.36.

⁸ POIRION, Daniel, "Histoires dites naturelles", en DUPUIS, Marie-France et LOUIS, Sylvain (eds.), *Le Bestiaire*. Paris, Philippe Lebaud, 1988, p. 26.

De hecho, podemos considerar este *cronotopo* reducido a la nada como un síntoma del género, una condición de su escritura que todavía Borges, Anderson Imbert o Arreola siguen respetando; pero que, en cambio, veremos cambiar en manos de Monterroso o Cortázar. En ellos se reinstaura el desarrollo del relato y el animal vuelve a tener un papel eficiente. Mientras tanto, bajo la protección del modelo antiguo, las fieras de Arreola no actúan. Y esta falta de intervención conlleva no sólo consecuencias en el plano estructural sino en el más interior del contenido. Si no trabajan, si no desempeñan una función, tampoco se revisten de ninguna relevancia simbólica. Su significado como representantes del bien o del mal, colaboradores u oponentes, queda asimismo en suspenso, queda en reserva; quizá expresado pero sin declararse ni cumplirse. Son tan sólo lo que Focillon bautizó como un *posible ilimitado*⁹: latentes "*probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo*", según ya descubríamos en la imprecisa descripción de la foca. Su fuerza mítica aparece, pero *in extenso*, indeterminada y ofrecida en la diversidad de sus aplicaciones, "*chaque animal étant susceptible de figurer de notions diverses, voire opposées*"¹⁰; igual que en los diccionarios se compendian los probables usos de cada palabra, sin dominar ninguno sobre los otros.

Por tanto, como modelo constructivo ideal el *Bestiario* adoptaría el esquema básico y en miniatura de la *enciclopedia* o *thesaurus*, en tanto código o compendio de significados¹¹:

9 FOCILLON, H., *L'Art des Sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. Paris, P.U.F., 1964, p.187.

10 Id., p. 26.

11 Insistimos que este análisis es válido en los dos paradigmas del género hasta ahora estudiados: el representado por Borges y por Arreola. A partir de aquí, la situación va a ser diametralmente distinta, incorporándose

cada especie constituye en él una *entrada* de la que se explicitarán todos sus posibles *semas* y sus diversos contextos de actuación. La escritura enciclopédica se distingue así de la propiamente narrativa y se perfila como el código previo que éste última consulta para, eligiendo un sentido del conjunto virtual que acumula el lexema, actualizarlo y deshacer su ambigüedad¹².

"la expresión /ballena/ puede ser desambiguada como pez o como mamífero, según la selección contextual que supone su aparición en dos clases distintas de contextos posibles; una relativa a discursos antiguos (...) y otra relativa a discursos modernos, al menos posteriores a Cuvier. Ya se ve, pues, que una representación en forma de enciclopedia puede tener en cuenta, en el nivel del código, una variedad de contextos y, por consiguiente, de posibles apariciones cotextuales en las que el lexema aparece como una realización concreta" ¹³

Se recogen, por ejemplo, en la voz /león/ una diversidad amplísima de sentidos según las situaciones de uso: en la selección *selva* connotará valores como *libertad*, *ferocidad* ...; en el territorio del *circo*, *amaestramiento* o *espectáculo*; con *zoológico*, se asocia a *jaula*, *cautiverio* ...¹⁴. Pero estas connotaciones sólo se producen simultáneamente en el circuito ambiguo del catálogo enciclopédico y, en cambio, en un relato tradicional, como el hagiográfico que cuenta la vida de San Jerónimo, quedaría restringido por la enunciación y se limitaría

esquemas constructivos extraídos de formas claramente relatadas como la fábula o el apólogo en Monterroso y el relato fantástico de Cortázar.

12 Para el desarrollo del concepto de *Bestiario* como *enciclopedia miniaturizada*, me guió por ECO, Umberto, "Texto y enciclopedia", *Lector in Fábula*. Barcelona, Lumen, 1981, p. 23-40

13 Id. pp. 29-30

14 Id., pp. 30-31

a ser símbolo, en este caso, de la fiereza domesticada gracias a la caridad y la fe. Entre el *animal-actante* y el *animal-lexema* se dará, de este modo, una diferencia de determinación -menor en el segundo- y de amplitud -inferior en el primero-; diferencia que separa asimismo la prosa de cualquier relato y la prosa del *thesaurus*.

Para Arreola, que adopta ésta última al escribir su **Bestiario**, los leones se explicarían en inmediata relación con los otros integrantes -lince, panteras, leopardos...¹⁵- del paradigma /felino/. De todos ellos hace una descripción conjunta, una descripción genérica. Tal nivel de abstracción o de esencialidad pertenece como señal y exigencia al *estilo enciclopédico*, que prefiere habérselas con la especie antes que con el ejemplar en solitario¹⁶; lo que supone olvidar particularidades para entablar analogías. El escritor de diccionarios¹⁷ nos debe recordar que un tigre duerme y se

15 "En realidad el león sobrelleva a duras penas la terrible majestad de su aspecto: el cuerpo del edificio no corresponde a la fachada y es como su alma bastante perruno y desmedrado (...). La falta de melena hace que muchos felinos se busquen por sí mismos el sustento. De allí la innegable superioridad de tigres, panteras y leopardos, que a veces logran forjarse una leyenda atacando piezas de ganado mayor después de poner en fuga cobarde a los guardianes. Si no domesticamos a todos los felinos fue exclusivamente por razones de tamaño, de utilidad y de costo de mantenimiento. Nos hemos conformado con el gato, que come poco y que de vez en cuando se acuerda de su origen y nos da un arañazo" , B, pp. 20-21.

16 En el fondo estamos de nuevo ante esa voluntad realista de captar la sustancia invariable y de evitar la superficie de los hechos.

17 Aunque Umberto Eco comienza su estudio sobre la enciclopedia, diferenciándola a efectos semióticos del diccionario -que eliminaría del lexema contenidos culturales para reducirlo a un conjunto de sentidos primarios y lingüísticos-, nosotros utilizaremos indistintamente ambos términos como sinónimos y en el sentido más amplio de la primera; ya que, a la postre, el

oculta detrás de cada gato y no podrá hablar de éste sin mencionar a aquél. En consecuencia, no estaríamos ya ante un simple animal doméstico; no estaríamos ante el minino hogareño que se atusa los bigotes; sino ante todo un complejo cultural. El *Bestiario* tendrá que recoger las noticias con que se le ha revestido a lo largo de la evolución del concepto, tendrá que enumerar sus diversas *semas* históricos, para alcanzar una pintura suprahistórica y atemporal. Habrá de declarar la adoración que le profesaban los egipcios; precisar que fueron pintados por Manet, cantados por los simbolistas, que las brujas se los disputaban como compañeros y los franceses los cazaban para subsistir en el París sitiado por los prusianos¹⁸: informaciones igual de legítimas y de válidas dentro del lexema /felis catus/. Cualquier escritura con vocación de inventario deberá consignarlas, deberá levantar acta de ellas, mencionarlas sin preferirlas, y resignándose a no darles un curso argumental. Tendrá que acostumbrarse a una visión globalizadora, una visión de reminiscencias; sentir, en suma, la presencia de unas cosas en otras.

"GATO

Ven

acércate más

Eres mi oportunidad

de acariciar al tigre

propio Eco acaba por considerar: "la primera y más ilustre formulación del diccionario revela (creemos que para siempre) su imposibilidad y nos dice que el diccionario es una enciclopedia enmascarada", id., p.129.

18 Estas posibilidades "son todas interpretaciones de la expresión /gato/. Todas están registradas, situadas intersubjetivamente en algún texto de esa inmensa biblioteca ideal cuyo modelo teórico es la enciclopedia". ECO, Umberto, "Las semánticas en forma de enciclopedia", *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Madrid, Editorial Lumen, 1990, p.132. (1ª ed., *Semiótica e filosofía del linguaggio*. Turín, Einaudi, 1984).

-y de citar a Baudelaire" 19

Precisamente de esta manera panorámica trabaja Julieta Campos, cuando registra la relación interminable de rostros asociados a dicho animal. Bajo la tutela constructiva del diccionario, su gato será todos los gatos: el negro de Edgar Allan Poe, el mentiroso del Libro de Baruch, aquél emparentado con el diablo en la Edad Media, el emblema romano de la libertad por el desapego que manifiesta hacia su dueño, el romántico de mirada lejana y abismal, aquél bautizado por William Butler Yeats como el más *cercano amigo de la luna* y el eterno desconocido que nos aboca al misterio del que es portador, el que irrumpe en nuestras vidas desbaratándolas.

"Gatos de hojas secas, gatos híbridos que son un poco mujeres y un poco lechuzas, gatos que saltan bruscamente sobre mesas con manteles puestos e introducen el desorden, que traen al interior de los cuartos cerrados un aire extraño y fantasmal, que al ser acariciados despiden chispas por un inusitado artilugio eléctrico; gatos que asoman la cabeza por huecos abiertos en el piso, que vienen de otra parte, de quién sabe dónde, que nos miran con una mirada procedente de algún lugar fuera del cuadro y aun fuera del mundo, desde el principio de la creación, con la impasibilidad de una esfinge" 20

Analizado el campo léxico con tal exhaustividad, se aprecia sorprendentemente que cada definición, por separado, podría constituir una narración, podría desplegarse hasta formar por su cuenta un texto. El lexema condensa, por tanto, un número x de tramas a desarrollar, de argumentos embrionarios. Greimas la califica, en vista de eso, como un

19 PACHECO, J.E., "Examen de la vista", *Irás y no volverás*, 1969-1972. *Tarde o Temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.138

20 CAMPOS, Julieta. "De gatos y otros mundos", *Celina o los gatos*. México, Siglo XXI editores, 1968, p.XII.

programa narrativo potencial ²¹. La obra de arte que quiera aprovechar uno de esos proyectos, lo seleccionará, explotará sus connotaciones y pondrá en acción el peligro que hasta entonces sólo alentaba en el nombre²².

21 "el semema debe aparecer como un texto virtual, y el texto no es más que la expansión de un semema" , vid. GREIMAS, A.J., "Les actants, les acteurs et les figures", en CHABROL, Claude (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*. París, Larousse, 1973, p. 174.

22 Como ejemplo de este trabajo de selección que el cuento emprende dentro de la extensión lexemática de la enciclopedia, podríamos acudir a un texto de Juan García Ponce donde se utiliza esa proximidad genérica de gatos y leones, por la que es posible intercambiarlos. El simpático animalito que un personaje, llamado D., lleva a vivir consigo, acaba convertido en una fuerza dominadora y detestable; acaba transformado en el tigre con que su lexema común le emparenta. Símbolo de un poder imbatible, tiraniza a quienes le han acogido en su casa. Los protagonistas necesitarán esa presencia ominosa y esa latente amenaza como una parte aberrante de sí mismos: "El gato apareció un día y desde entonces siempre estuvo allí. No parecía pertenecer a nadie en especial, a ningún departamento, sino a todo el edificio. (...) Fue así como D. empezó a verlo, por las tardes, al salir de su departamento, o algunas noches, al regresar a él, gris y pequeño, echado sobre la esterilla colocada frente a la puerta del departamento que ocupaba el centro del pasillo (...) Cuando D., vencido el primer tramo de las escaleras, daba la vuelta para tomar el pasillo, el gato, gris y pequeño, un gato todavía niño, volvía la cabeza hacia él, buscando que su mirada encontrara sus ojos extrañamente amarillos (...). Luego los entrecerraba (...) y volvía la cabeza hacia el frente, ignorando la mirada de D. que, sin embargo, seguía viéndolo, conmovido por su solitaria fragilidad y un poco molesto por el peso inquietante de su presencia" , GARCIA PONCE, Juan, *El gato y otros cuentos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p.9. Este ejemplo, escogido al azar, es sólo una muestra de lo que encontraremos frecuentemente en Cortázar que suele preferir el *animal-actante* y las operaciones selectivas propias del relato al *animal-lexema* y la escritura del diccionario.

Cada cuento concreto no es sino la realización localizada en un tiempo y un espacio de uno o varios de los significados que pone a su disposición la enciclopedia. Esta funcionaría como funciona el código en el lenguaje -proporcionando los elementos y las leyes para combinarlos-; aquél sería, en cambio, una de las realizaciones individuales del habla.

El **Bestiario** de Arreola queda así perfectamente caracterizado como depósito de una larga serie de contenidos, al servicio de su materialización en relatos futuros. De hecho, si revisamos otros títulos -**Prosodia, Cantos de mal dolor, Varia invención ...**-, encontraremos ejemplos donde se cumplen las posibilidades germinales del inventario zoológico; donde éstas alcanzan un cuerpo y una enunciación narrativa. Aquel juez McBride de **Confabulario**, podía encarnar al rinoceronte y al unicornio porque su vinculación había sido fijada y codificada por el diccionario. Actualizaba además uno de sus semas, el de la domesticación sexual del hombre salvaje por la virgen.

El peso simbólico cuyo vuelo había quedado suspendido y expectante en el catálogo, ahora se aplica a un objeto específico; objeto que se desvela y se enuncia. Los insectos sirven de segundo término comparativo para ofrecer una alegoría del hombre y de sus problemas amorosos en "La trampa".

*"Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva,
mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de
horror.*

*Las veo abrirse y cerrarse. Rosas inermes o flores
carniceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura (...).
En torno a ellas, zumba el enjambre de jóvenes
moscardones pedantes.*

Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe" 23

En este texto de los Cantos, aparece pues reconvertido en metáfora explícita lo que en Punta de Plata conservaba una cierta ambigüedad. Allí el asesinato del macho por parte de la hembra durante el apareamiento, era sólo un proceso natural, descrito en todos sus pormenores, pero indeterminado moralmente²⁴. Todavía no había recibido un motivo concreto sobre el que emplearse, ni se había recargado del semantismo con que opera, en cambio, cuando no es una pieza o una entrada del *thesaurus*.

Fuera del diccionario, en el que permanecía encarcelado, el animal se comporta con alguno de los valores que el diccionario mismo le adjudicaba. Se transforma en un personaje con toda su violencia, con todos sus derechos. Despierta de su letargo semántico en el terreno activo de la fábula. Y no puede decirse que continúe quieto e inofensivo como lo estaba en la casilla-prisión de la designaciones léxicas.

"Había una vez una niña chiquita, chiquita; que daba mucha lata en el zoológico. Se metía en la jaula de las bestias dormidas y les tiraba la cola. (...) Pero un día la niña fue a dar con un león flaco, desprestigiado y solitario que no se dio por aludido. La niña abandonó los tirones de cola y pasó a mayores. (...) La fiera volvió entonces dulcemente la cabeza y se tragó a la niña de un solo bocado." 25

23 ARREOLA, J.J., "La trampa", Cantos de mal dolor. Obras de ..., México, Joaquín Mortiz, 1959, p.65

24 Citamos en el capítulo 4.2. el texto, por lo que no lo repetiremos aquí, vid., en todo caso "Insectiada", B, p.18

25 ARREOLA, J.J., "Achtung! Lebende! Tiere!", id., p. 68.

Es suficiente con que alguien abra la puerta de la jaula para que, como un verdadero león, un león concreto, salte y ataque el felino que hasta entonces dormitaba, indolente, en el encierro taxonómico del *Bestiario*.

4.5. EL HORIZONTE Y LA ENCICLOPEDIA

En 1967, el estudioso y escritor Jacques Le Goff advertía de los excesos simbolistas con que se suele abordar el estudio de obras góticas. A juicio suyo, muchas de ellas no significaban, o por lo menos, no tanto ni con tan secretos contenidos como les concedemos. La alegoría que creemos ver en todo lo producido por la Edad Media, es más un fruto errado de nuestra interpretación que una verdad histórica.

"El simbolismo medieval no existe a veces más que en la mente de exégetas modernos, pseudosabios, obnubilados por una concepción en parte mítica de la Edad Media"¹

¹ LE GOFF, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris, Arthaud, 1967, pp.435-436

Esta invitación a evitar la desmesura hermenéutica es matizada por Ignacio Malaxecheverría que, dirigiendo el problema al asunto presente, se interesa por determinar el grado de alegorización operante en los primitivos *Bestiarios*.

Habría, para él, sólo un nivel último, extremo, que exige distanciarse del texto y que pretende comprenderlo alejándose: un nivel en el que el animal simboliza más allá de su lugar en la escritura, nivel en el que importa porque esconde y representa nuestros más oscuros miedos. Este es el tipo de labor interpretativa que fomenta la psicología analítica.

Frente a ella que se separa de lo literal del texto, existirían en cambio dos aproximaciones que, propiciadas por el texto mismo, lo abordarían de un modo inmediato: La primera y más apegada a él, *grado cero de la simbolización*², se ciñe a lo que el autor explicita, a los sentidos que atribuye a sus bestias, a sus posibles valores. Son las *ecuaciones de identidad* de Philippe de Thaün, por ejemplo, cuando expresa que el león podría ser la figura de Jesucristo.

En el grado siguiente, lo que se atiende es a la función *proppiana* del animal, a su papel como pieza y actante del relato. El felino de la novela *Yvain de Chretien de Troyes*, pasa a ser efectivamente el auxiliar o ayudante, recogiendo ahora un valor y una referencia concretas. Trabaja sobre el recuerdo de los leones de Androcles o de Cibeles, leones bienintencionados, nobles y salvadores.

De este modo, hemos confirmado desde la tradición medieval la diferencia que, en el capítulo anterior, sentíamos entablarse entre las escrituras taxonómicas de Monterroso y Cortázar, inscritos en este nivel segundo, frente a las de Borges o Arreola, con una presencia alegórica mínima, con un

2 MALAXECHEVERRIA, Ignacio, "Sobre el Bestiario", *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986, p.216.

semantismo larvado o *de grado cero*, en la nomenclatura de Malaxecheverría.

A partir de aquí, de esta confirmación, nuestro problema residiría en determinar los procesos por los cuáles este *Bestiario asimbólico* consigue suspender la significación y mantenerla en una espera imprecisa; qué caminos emplea para reunir y simultanear rasgos, propiedades zoológicas, sin jerarquizarlas ni preferirlas; cómo se las arregla para ofrecer una semblanza siempre ambigua. Se trata, en resumen, de averiguar cómo puede trazarse del animal su rostro más puro y más absoluto, su *Copia Perfecta*.

Y la táctica empleada para ello, la táctica que recorta una imagen consustancial a partir de todos los otros rasgos menos pertinentes, es habitual -según ya veíamos- en cualquier arte que se pretenda mimético³. Bajtin llega a considerar esta estrategia *de aislamiento o separación* como una de las funciones primarias que la forma impone al contenido⁴. Gracias a esta sujeción que una establece sobre el otro, la realidad consigue ser enmarcada y contenida en la obra. El acontecimiento se escinde del devenir impreciso de los fenómenos y obtiene en la ficción una autonomía y una preeminencia de la que está exento fuera de ella.

De hecho, lo vivido sólo accede a la representación cuando se esquematiza, cuando se pliega a las reglas de la realización

3 Vid., BOZAL, V., "Representación y sujeto", *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987, p. 55.

4 BAJTIN, Mijail. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid, Taurus, 1989, pp.13-77. (1ª ed., *Judozhestvennaia Literatura*, 1975)

lingüística. Y dichas reglas exigen la división en cuadros, en *jaulas descriptivas* de esa material errático que es el mundo⁵.

El artista entresaca el objetivo de su trabajo -el animal a describir- de la marea de la vida, de su *continuum*. Lo contempla, considerándolo unidad acabada. Sólo organizándolo así, tratándolo de asunto independiente, podrá abordar su retrato. Ninguna experiencia que se no se limite, podrá recogerse en el espacio acotado del texto.

Por tanto, para aprehender lo real, Arreola no puede hacer otra cosa que seccionarlo de un modo conveniente; debe detenerlo y congelarlo para que se integre en el marco del cuadro, en el horizonte de la escritura.

"La materia prima de Arreola es la vida misma pero inmovilizada o petrificada por la memoria, la imaginación y la ironía. El artífice perfora la vida como si fuese una roca, la alija y la frota hasta convertirla en agua sólida, una transparencia" 6

El autor mismo reconocía operar a través de cortes en la conciencia, *"como se hace un corte sagital de un tejido o un*

5 "Aun sin remontarnos a los presupuestos psicológicos de nuestras percepciones, se puede considerar evidente el hecho de que verbalizar la experiencia constituye una operación semiótica. Esta se puede dividir en dos momentos: el de la referencia de lo vivido a esquemas de representabilidad y el de la realización lingüística de estos esquemas" , vid., SEGRE,C., "Las estructuras implicantes", *Semiótica Filológica (Textos y modelos culturales)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990, p.70.

6 PAZ, O., "Corazón de león y Saladino", *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 172.

órgano"⁷, a través de sucesivas fragmentaciones, para acceder a un sólo momento de la escritura, a una porción cada vez de *tejido celular* y de creación. No era otro el sistema que, mucho antes, aconsejaba Diderot: escribir suponía, para él, adoptar una perspectiva o un encuadre y someter su asunto a los bordes de éste. El acto creador se sustentaría en este gesto soberano de *recortar* y la sustancia artística no interesa sino como sustancia enmarcada. La escena, el plano, el rectángulo en los que se distribuye la escritura, son las condiciones que la vuelven pensable, posible y proyectada. Lo que se adentre en ella, será sólo lo que pueda sobrevivir a esta tarea *cisoria*; será lo que se profile como esencial.

*"El cuadro (pictórico, teatral, literario) es un simple recorte de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado; y eleva a la esencia, a la luz, todo lo que entra en su campo"*⁸

Esto que *"entra en el campo visual"*, que ha sido extraído de lo otro desechable, adquiere el rango de imprescindible y obtiene de esta operación quirúrgica una nueva cohesión y una nueva integridad.

*"Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado desde un solo punto de vista, un todo cuyas partes colaboran a un mismo fin y forman, en su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el que forman los miembros de un cuerpo animal"*⁹

7 SIMPSON, M., "Juan José Arreola: Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa"(entrevista), *Crisis*. Buenos Aires, n°18, octubre-1974, pp.40-49.

8 BARTHES, R., "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1982, p. 94 (1ªed., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982)

9 DIDEROT, "Composición", cit. por BARTHES, R., id., p.95

Los textos de Arreola, en cuanto *prosas condensadas*¹⁰, explotan hasta la última consecuencia este cierre y esta clausura que, además, emparenta de nuevo el *Bestiario* con la *Enciclopedia*. Al fin y al cabo, ésta última trabaja con *frames*, con un conjunto de informaciones, incorporado a través de un esqueleto de entradas o de voces de definición¹¹. Cada una de ellas fracciona el caudal de lo conocido, lo somete a un horizonte -más allá del cual nada interesa-, volviéndolo así accesible, intentando percibir "*los elementos sin confusión*"¹². El montaje enciclopédico procede a lo que Barthes ha llamado "*la fractura impía del mundo*"¹³, como único medio para que este mundo se le entregue. La estructura filtra la información y la somete a un proceso pautado, a una disección sucesiva que divide el objeto y lo va acoplando a la casilla del diccionario. "*El método de la inspección se efectuará sobre la forma, la magnitud, las diferentes partes, su número, su posición*", hasta alcanzar la figura depurada, "*la sustancia misma de la cosa*"¹⁴

10 "*Característico de Arreola, que es miniaturista, es la tendencia a tal síntesis. Al buscar en una metáfora exacta la esencia y la relación de hombres y cosas, extiende la forma literaria cerrada anotada por Leal casi hasta sus últimas posibilidades*" , ACKER, B., "Introducción", *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*. Madrid, Editorial Playor, 1984, p.13.

11 Vid. ECO, U., "Las semánticas en forma de enciclopedia", *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990, pp.130-136. (1ª ed. *Semiótica e filosofía del linguaggio*, Turín, Einaudi, 1984).

12 Id., p. 147.

13 BARTHES, R., "Las láminas de la Enciclopedia", *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI eds., 1973, pp. 123-149. (1ª ed., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, E. Seuil, 1972)

14 BUFFON, "Manière de traiter l'Histoire naturelle", *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Assésaz-Tourneaux, p.21.

Ahora bien, en esta estructuración de los materiales, algo de ellos queda fuera y se pierde. En cuanto que es sistemática, la *Enciclopedia* no puede ser total ni desmesurada. Los naturalistas del siglo XVII reducen considerablemente en sus estudios zoológicos las noticias que, de cada animal, debían ser transmitidas. Siguiendo un proceso que había comenzado con los viajeros disidentes de la Edad Media -Polo, Rubruck, Latini-, el racionalismo cartesiano permitirá a las ciencias hablar sólo de lo que han comprobado con los ojos. En la *episteme* de Occidente se produce una reducción que ya señalábamos y que Foucault estudia detenidamente.

Hojeando la *Historia serpentum et draconum* de Aldrovandi, un hijo de las Luces como es Buffon no podrá resistir el cúmulo de falsedades, de informaciones sin crítica, de anotaciones curiosas y míticas sin apenas fundamento, en que abundaba la zoología antigua. El retrato de la serpiente se desplegaba en rúbricas heterogéneas y caóticas: se nos ofrecía sus sinónimos, su anatomía, los equívocos -sentidos opuestos del término-, la naturaleza, la temperatura, sus usos, remedios, lugares, alimentos, mitologías y epítetos, "*apólogos, alegorías y misterios, jeroglíficos, adagios, monedas, enigmas*"¹⁵, hechos históricos, sueños, simulacros y estatuas. "*Todo esto -se queja Buffon- no es descripción, sino leyenda*"¹⁶, iniciando así una distinción entre lo descriptivo, que corresponde a las nuevas ciencias y que sopesa y recorta el material al que se aplica; y lo legendario, lo que se lee, que pertenece a lo ficticio y a una razón anciana, no fiable ni experimental.

Este acontecimiento, este juicio ilustrado, representa "*la súbita decantación, en el dominio de la Historia, de dos*

15 FOUCAULT, M., "La escritura de las cosas", *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI eds., 1986, p.47.

16 Cit., por FOUCAULT, M., id., p.47.

órdenes, desde entonces diferentes de conocimiento" 17. Hasta Aldrovandi, el saber se componía de aquello que vemos de las cosas y del conjunto de los datos que, sobre ellas, nos han transmitidos las autoridades. Entre lo observado y lo leído en otros se daba una perfecta e inquebrantable armonía, un *"tejido inextricable y perfectamente unitario"* 18. En la naturaleza se enlazaban marcas y nombres, relatos y caracteres, formas y discursos. La labor de conocerla era una labor lingüística. Mirada y lenguaje se entrecruzan y se apoyan continuamente.

El ser vivo se componía de un cuerpo visible y de un cuerpo escrito. Al trazar su fisonomía había de tenerse ambos en cuenta. En esa labor, importaban lo mismo lo que de un animal se había visto y lo que, ingenuamente, de él se creía. Y esta *"gran tripartición, tan sencilla en apariencia y tan inmediata, entre la observación, el documento y la fábula, no existían aún."* 19. Entonces, los signos eran parte indisoluble de la cosa que nombraban, mientras que en este siglo XVII serán simples instrumentos de su representación. Las narraciones que el tiempo depositó en los seres, se esquilman y se recortan, obedeciendo a la inflexible ley de lo comprobable.

La biología del positivismo alineará sus objetos de análisis en rectángulos pulcros, asépticos, intemporales. Y los despojará de *"todo comentario, de toda curiosidad circundante"* 20. En la

17 Id., p.129.

18 Id., p.129

19 Id., p.130. En el capítulo anterior y refiriéndonos a Borges, a Durand o a Novo, comentábamos la aparición hoy de una escritura ambigua, a medio camino entre la reflexión y la ficción, que no renuncia ni a una ni a otra y que, por tanto, saltando por encima del quiebre que la Ilustración impone a los géneros, regresa a esa indeterminación del XV. Creación y razón se enlazarían de nuevo en ella.

20 Id., p.131.

Edad Media, la rareza del monstruo era un espectáculo y una fiesta, algo a la vida incorporado desde la literatura, porque en ese momento una y otra no diferían demasiado.

"El gabinete de historia natural y el jardín, tal y como se les ha instalado en la época clásica, sustituyen el desfile circular del espécimen por la exposición en cuadro de las cosas. Lo que se ha deslizado entre aquellos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas con la mirada y con el discurso" 21

Comparando a Aldrovandi con la manera en que, cincuenta años después, Jonston trata el tema, encontramos notables diferencias: éste último explica del caballo doce puntos. Menciona su nombre, su aspecto, el hábitat, las edades, la generación, la voz, los movimientos, simpatía y antipatía, su utilidad y sus usos medicinales 22. Linneo exigirá un orden todavía más pautado y más restrictivo. Según él, cualquier estudio que se quiera racional, debe guiarse por un esquema rígido y dividido en nomenclatura, teoría, género, especie, atributos y empleo. Sólo para el final y susceptible de suprimirse, contempla un posible apartado de *litteraria* .

"Nada de esto falta en Aldrovandi, pero hay mucho más. (...) Este despliega, a propósito de todo animal estudiado, (...) la descripción de su anatomía y las formas de capturarlo; su utilización alegórica y su modo de generación; su ámbito, y los palacios de su leyenda; su nutrición y la mejor receta de ponerlo en salsa" 23.

21 Id., p.132.

22 JONSTON, *Historia naturalis de quadripedibus*. Amsterdam, 1657, pp.1-11.

23 FOUCAULT, M., id., p.130.

La distinción entre el viejo *Bestiario* y esta innovadora modalidad de naturaleza, reside en una falta, en una carencia, antes que en una mayor plenitud. Toda la semántica animal se aparta y se suprime; se suprimen las palabras, los relatos que, sobre cada especie y cada monstruo, se superponían en los manuales medievales.

La historia natural impuesta por el racionalismo, abunda en estas simplificaciones: a la distancia que separa lo pintado de lo escrito en el Renacimiento, se suma ahora la escisión de lo observado y lo transmitido, escisión entre el objeto y la leyenda de la que se revestía. Ahora "*las cosas llegan hasta las riberas del discurso*", siempre y cuando se pulan hasta adaptarse al sitio que el diccionario les reserva, siempre y cuando se acomoden "*en el hueco de la representación*" ²⁴.

Regresando a los textos americanos que aquí analizamos, aquello que servía para vincular los inventarios zoológicos de Borges y Arreola -el simbolismo larvado de sus prosas, el *cronotopo* cero y la inactividad de sus animales-, desde esta perspectiva sirve también para diferenciarlos. Porque en el primero era resultado de respetar la suspensión que el código medieval establece en sus significados, a la espera de que éstos se determinen más tarde, ya en un cuento actancial. Y el orden desordenado con que acumula sus citas, se parece a la superposición caótica de los gabinetes de maravillas en pleno siglo XV.

En cambio, en el segundo sería producto de la reducción obligada por el modelo al que se acoge, la *Enciclopedia ilustrada* con sus cuadros de contenido. A la ausencia de desarrollo narrativo le obliga su vinculación con ese modo reductor de contemplar el mundo que el XVII inaugura. Las ciencias naturales, surgidas en ese momento, erradican toda fabulación e insisten en un estilo descarnado y descriptivo. Nos hallamos

24 Id., p.130

en el corazón de una *crisis de literariedad* que, nacida entonces y promovida por la lógica para exponer sus argumentaciones, llega hasta nosotros.

"Historia natural, así lo observaban ya en el siglo XVIII Voltaire y en el XIX Jacob Grimm en sus diccionarios respectivos, es una denominación bastante impropia y equivocada, ya que no se trata en absoluto de una historia narrada, sino de una descripción tópica y taxonómica, es decir, clasificadora de las especies existentes en el reino monárquico de la naturaleza. (...) Las ciencias de la naturaleza fueron quizás las primeras en desnarrativizarse, a más tardar en la época de Galileo y de Francisco Bacon." 25

Si el modelo del *bestiario* borgiano podría ser la *colección*, Arreola se somete a la estructura del *diccionario* o del *archivo*. Basta confrontar dos piezas extraídas de uno y otro para comprender que entre los dos se impone una distinción de forma, de trabajo y de sistema, similar a la que Foucault descubría entre Aldrovandi y el experimentalismo de Jonston, de todo el XVII.

Ocupándose de ciervos, a Jorge Luis Borges le intriga sobremanera cierta historia imposible y fantástica que no puede ser verificada y que se conoce por la voz de una autoridad. Lo que Borges escribe de esta especie, es su *leyenda* más indemostrable y que desesperaría a Buffon: la porción ficticia de la ciencia.

"estos trágicos animales andan bajo tierra y no tienen otra ansia que salir a la luz del día. (...) ruegan a los mineros que los ayuden a salir. Al principio quieren sobornarlos con la promesa de metales preciosos; cuando falla este ardid, los Ciervos hostigan a los hombres (...). La tradición

25 WEINRICH, H., "Al principio era la narración", en TODOROV, T., et al., *La crisis de la literariedad*. Madrid, Taurus, 1987, p.106.

añade que si los Ciervos emergen a la luz, se convierten en un líquido pestilente (...). Esta imaginación es china y la registra el libro Chinese Ghouls and Goblins (Londres, 1928) de G. Willoughby-Meade" 26.

Por el contrario, Juan José Arreola censura esta presencia indiscriminada de la maravilla. El animal místico cede su puesto al común y cotidiano. La semblanza que de él se esboce, intentará evitar lo que no pueda evidenciarse. Los datos recogidos serán los que la percepción dicte y resuma.

"Fuera del espacio y del tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud (...). Inertes o dinámicos, modifican continuamente el ámbito natural y perfeccionan nuestras ideas acerca del tiempo, el espacio y la traslación de los móviles (...). Corren sin alcanzarse, se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando. (...) Pieza venatoria por excelencia, todos tenemos la intención de cobrarla, aunque sea con la mirada" 27

Aquí hay ya sólo un criterio -la movilidad del animal-, un principio fisiológico que orienta y distribuye la escritura; un rasgo al que ésta se subordina. El horizonte que tamiza las frases, cifrándolas a él, las somete a una sola preocupación: enunciar el raudo y detenido movimiento de los ciervos.

En otras ocasiones, el escritor ha parecido respetar secuencias que podrían ser aquellas mismas planteadas por Linneo. Guiándose por una sucesión razonable, la información sobre el elefante y el oso da cuenta inicialmente de su filiación genérica. Si aquél *"viene desde el fondo de las edades"*, éste se coloca *"entre la abierta hostilidad del lobo, por ejemplo, y la abyecta sumisión de los monos"*. Lo que se nos propone después, son las fisonomías de ambos:

26 BORGES, J.L., "El Ciervo Celestial", ELSI, p.61.

27 "Cérvidos", B, p.35.

"Con su cabeza oscilante, el alma del oso vacila (...). Señal de la condición es su pelaje: si blanco, sanguinaria; si negro, bondadosa"

"Parece colosal porque está construido con puras células vivientes y dotado de inteligencia y memoria. Dentro de la acumulación material de su cuerpo, los cinco sentidos funcionan como aparatos de precisión y nada se les escapa" 28

Se enuncia inmediatamente su relación con nosotros - *"Cofesémoslo: tenemos con ellos un pasado común y cavernícola"* - o la utilidad que nos reporta, la explotación de su marfil *"que sale de la cabeza y que desarrolla en el vacío dos curvas y despejadas estalactitas. En ellas la paciente fantasía de los chinos ha labrado todos los sueños formales del elefante"* . Estamos pues ante un discurso rotundo, pautado y dirigido.

Jorge Luis Borges había incidido, por el contrario, en la leyenda y en la cita. De cada animal recopilaba lo que le había sido comunicado. Repetía tradiciones y repetía lenguajes. Lo que Arreola reitera, es el mundo mismo. Si la erudición se da en él, opera más encubiertamente, escondida y disimulada bajo la excusa de una visión directa y de una visita real al zoológico. Como *pintor naturalista* que es, sorprende su esfuerzo por captar con exactitud las formas y el placer que con ello intenta ofrecernos. Su *Bestiario* busca desencadenar en nosotros no el asombro, sino el reconocimiento; busca proporcionarnos las delicias del parecido. No era otro el sentido ni el goce que se extraía de la *mímesis* : el receptor identificaba los objetos en el cuadro y se admiraba con la ilusión de verdad y con la perfección de la copia²⁹.

28 "El oso", B, p.23. "El elefante", B, p.25

29 Vid. para este valor platónico y de reconocimiento que se destinaba a la pintura del natural, CARREÑO, F., "Representación icónica del mundo", *Los placeres del parecido*. Madrid, Visor, pp.124-156.

No nos asustaremos ya ante sus monstruos; nos complaceremos ante lo conseguido de sus retratos, ante el virtuosismo con que dibuja lo común.

4.6. LOS NOMBRES DE ADAN

Si el nuevo realismo nos resulta tan convencional como posturas más idealistas, es finalmente porque, aun a pesar de su prudencia, sigue afirmando el poder inquebrantable de la representación y su capacidad para ofrecernos imágenes fiables. La obra de arte se cree todavía con fuerzas para reflejar -y hasta sustituir- la parcela de mundo que recorta y reproduce.

Cuando Arreola reorganiza la zoología, imponiéndole los esquemas rígidos del diccionario ; cuando la representa con una minuciosidad reconocible, debe presuponer que cuenta con un medio adecuado a esta tarea, que su lenguaje es un instrumento dúctil para captar la materia volátil de lo real. Debe abandonarse al mismo optimismo ilustrado que originó la *Enciclopedia*; optimismo crédulo que no recelaba de las posibilidades enunciativas del hombre y de su habilidad sistematizando y estructurando el saber. Como él, no puede permitirse dudar de la flexibilidad de las palabras, ni del exacto acuerdo con el que se ajustan a su referente. Debe confiar en

que el nombre le es perfecto y adecuado a la cosa que designa, porque sólo con esta confianza se mantiene y se sustenta cualquier comunicación.

*"No habría historia tal y como la conocemos, ni religión, metafísica, política o estética tal como la hemos vivido, sin un acto inicial de confianza, de crédito, mucho más fundamental, mucho más axiomático, que cualquier contrato social o alianza con el postulado divino. Esta instauración de confianza, esta entrada del hombre en la ciudad del hombre, es la instauración de la confianza entre la palabra y el mundo"*¹

La escritura se eleva sobre esta seguridad semántica, sobre esta alianza entre *logos* y *cosmos*, sobre la fe de que éste pueda ser expresado por aquél. Y sólo se puede comenzar a escribir si se arranca de esta forzosa y forzada suposición por la que *"el ser es, en un grado manejable, decible"* ². El pacto lingüístico establece que entre las palabras y los objetos la armonía es absoluta: *"todas las cosas son tal como Adán las nombra. Predicación y esencia coinciden sin fisuras"* ³ y los seres son como la voz que los señala, *"se explican como palabras si encontramos el orden"* ⁴. Aquí reside y desde aquí se construye la vieja metáfora que ve en la tierra un inmenso alfabeto y un libro oculto.

"Tarea predilecta de los repertorios medievales, donde las criaturas animadas son las sílabas dispersas de un infinito y antiquísimo esperanto.

1 STEINER, G., *Presencias Reales*. Barcelona, Ensayos/Destino, 1991, pp.113-114.

2 Id., p.115

3 Id., p.115.

4 ARREOLA, J.J., "Prólogo", PP, p.II

Si allá arriba los complicados laberintos estelares describen la gloria inalcanzable del Señor, aquí abajo humildemente y a ras de tierra, o siguiendo con los ojos el vuelo cercano de los pájaros, podemos deletrear el texto del alma y sus pasiones" 5

En el fondo, este pacto entre el verbo y su referente pone en evidencia una cierta nostalgia, en todos nuestros actos, de aquella única lengua del Paraíso, de aquella mítica Ur-Sprache con la que Dios construye el universo y de la que son ramificaciones los demás idiomas humanos⁶.

Ahora bien, defender que en el nombre está contenido el ser y que enunciar uno conlleva ver aparecer al otro, defender esta simetría supone incurrir en un lenguaje analógico: lenguaje en el que la imagen no dista del mensaje que la transmite. Entre ambos no precisamos de explicaciones.

Por representación de analogías -el tipo de representación usual, por otro lado, en las artes miméticas- entiende Barthes aquellas expresiones que establecen una similitud con su referencia, hasta el punto de que la labor de descodificación es

5 ARREOLA, J.J., "Prólogo", en GONZALEZ COSIO, A., *Pequeño bestiario ilustrado*. México, Ediciones Papeles Privados, 1984, p.9.

6 La lengua primera, original, la Ur-Sprache, se dejaría sentir disimuladamente bajo nuestras discordias actuales, "bajo el áspero tumulto de lenguas rivales que siguió al derrumbe del zigurat de Nemrod. Este vernáculo adánico no sólo allanaba la comprensión recíproca de los hombres y su expedita comunicación. En mayor o menor grado representaba, encarnándolo, el logos original primitivo, el acto de creación instantánea por el cual Dios había, literalmente, hablado el mundo" . STEINER, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.78. (1ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1975).

innecesaria⁷. Es decir, el significado de las mismas se reconoce; es visible simplemente. En ellas se daría una identidad que manifiesta de inmediato el sentido y éste, a su vez, no vive más allá de esa reproducción que lo contiene.

En este camino del *analogon*, las criaturas se parecerían demasiado a su nombre; un nombre que no desmienten, que afirman y dibujan en el aire con todo su cuerpo.

"Y sobre todo los cuernos, ya francamente de búfalo: anchos y aplanados en las bases casi unidas sobre el testuz, descienden luego a los lados en una doble y amplia curvatura que parece escribir en el aire la redonda palabra carabao" ⁸

Nuestro idioma, que añora los viejos tiempos adánicos, pretende transcribir estas formas, esta anatomía, sin quiebres y con una diáfana transparencia. La retórica las repite de una manera translúcida e, incluso, habla por ellas, habla en su lugar, las redime de su mudez⁹. El poeta es aquél que no dice simplemente sino que dice por las cosas, el que hace elocuente su silencio.

"Entonces al hombre se le dio voz: -Tú hablarás por todos, el ser del agua hablará en ti, y también la madera y la

⁷ *"entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un relevo, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el analogon perfecto de la realidad"* . BARTHES, R., "La imagen", *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986, p.13.

⁸ ARREOLA, J.J., "El Carabao", B, p.19.

⁹ *"La carencia del habla: ésta es la gran pena de la naturaleza (y por querer redimirla está la vida y el lenguaje de los hombres)"* . BENJAMIN, W., "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991, p. 73. (1ª ed., *Essayauswahl*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972).

pedra, y la voz del lagarto y la del pájaro, el maíz, el venado, el silencio de la mariposa, el bosque, todos hablarán a través de ti, tú serás su voz" 10

En ningún otro lugar pervive mejor la lengua del origen que en el poema, puesto que éste es claramente redundante y analógico, puesto que desea el espejismo de una palabra única en la que se ofrezca entero el mundo. En él, el contenido es indisociable de la forma; aun más, no existe fuera de la forma, no llega más lejos.

Resulta curioso que, en su antología de poesía mexicana, Octavio Paz, Alf Chumacero, Pacheco y Aridjis no pudieran resistirse a la tentación de incluir los cuentos de Juan José Arreola¹¹. Lo hacen con algo de mala conciencia, con muchas justificaciones, excusándose en el término híbrido de *prosa lírica* ¹².

No hay duda, sin embargo, de que tienen razón. La escritura del *Bestiario* exige altas dosis de analogía y de mimesis: exige renovar la alianza de lo real con el verbo y la presencia reconocible de uno en otro. Ante él, nos tendríamos que sentir como delante mismo del animal; como si ya no se contuviera en otro espacio que en el marco, en la jaula del poema y hasta ahí hubiese sido conducido por la fuerza translaticia de la metáfora. Su capacidad comparativa no sólo descubre igualdades, también las instituye. Por tanto, las

10 MUTIS DURAN, S., "Los animales", en *Tierra adentro*. México, nº 54, julio-agosto, 1991, pp.23-24.

11 PAZ, O., CHUMACERO, A., PACHECO, J.E., ARIDJIS, H., *Poesía en movimiento*. México, 1986.

12 "Juan José Arreola es admirado por sus confabulaciones. Lo hemos incluido porque pensamos que ha escrito verdaderos poemas en *prosa*". Id., p.23.

relaciones sémicas imprescindibles para construir el *thesaurus* zoológico de Arreola, tienen en ella su génesis.

"En ese sentido, la interpretación metafórica, en la medida en que debe elaborar modelos hipotéticos de descripciones enciclopédicas y volver pertinentes algunas propiedades, no descubre la similitud, sino que la construye" ¹³.

Por tanto, la metáfora no es una desviación de la *Enciclopedia* ; al contrario, es el procedimiento que la configura. Únicamente cuando esta figura retórica nos revela cierta proximidad en los contenidos del mundo, somos capaces de notarla; siéndonos, antes de esto, imperceptible. Podríamos argumentar así que la metáfora guía la observación, la extiende, la desinhibe.

Después que el símil nos haya obligado a buscar, por ejemplo, la semejanza entre el sapo y el barro -según un *haikú* de Tablada-, es cuando verdaderamente empezamos a percibirlo.

*"Como trozos de barro,
Por la senda en penumbra
Saltan los sapos"* ¹⁴

A partir de ahí, otro nuevo contraste se le suma ahora, que contempla el aspecto de latido visceral presente en su

¹³ ECO, U., "La metáfora como fenómeno de contenido y la enciclopedia", *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992, p. 163-164. (1ª ed., *I limiti dell'interpretazione*. Milano, Fabri, Bompiani, 1990). Vid. id. el estudio clásico de RICOEUR, P., *La metáfora viva*. Madrid, Europa, 1980, p. 246 y ss. (*La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975)

¹⁴ TABLADA, J.J., "El sapo", *El Arca de Noé*. Puebla, Premiá Editora, 1982, p.144. (Edición facsimilar de la primera de 1926)

movimiento¹⁵. Dentro del diccionario de animales mexicanos, el anfibio estará asociado a la humedad viva, a un fango que late o a un órgano de tierra. "*Henchido de savia rencorosa*", parece "*un corazón tirado al suelo*" ¹⁶para Juan José Arreola; para José Emilio Pacheco, es de "*una viscosidad palpitante*" ¹⁷; hasta convertirse en paisaje entero que golpea dentro de un texto de Rosario Castellanos:

*"Sentadito en la sombra (...)
frío de repulsiva sangre fría.
Sentadito en la sombra miras arder la lámpara.
(...)Es septiembre. Ha llovido.
Como por el resorte de la sorpresa, saltas
y aquí estás ya, en medio de la conversación,
en el centro del grito.
¡Con qué miedo sentimos palpitar
el corazón desnudo
de la noche en el campo!"* ¹⁸

Ampliando la exhaustividad del *thesaurus*, en cuanto a esta entrada, internándonos por otras latitudes, encontraremos probablemente una parecida asociación. También para Dulce María Loynaz, la rana "*es el corazón de los paisajes nocturnos*", un corazón negro que brinca o un territorio "*sin color, bajo-*

¹⁵ "*Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien el sapo es todo corazón*". ARREOLA, J.J., "El Sapo", B, p.13

¹⁶ Id., p.13

¹⁷ "*Es por naturaleza el indeseable/ Como persiste en el error de su viscosidad palpitante/ queremos aplastarlo*". PACHECO, J.E., "Revés de almanaque", *Irás y no volverás, Tarde o Temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.130.

¹⁸ CASTELLANOS, R., "La velada del sapo", en *Poesía en movimiento*, op.cit., p. 157

relieve/ horadado en bloque de la noche/ por el chillido en punto de la rana" 19

La metáfora opera, entonces, sobre ciertos supuestos culturales que contribuye a forjar; opera enseñándonos algo único que, previamente, ha diseñado. Nos da a descubrir los acuerdos perceptivos, las armonías entre voces y referentes que ella misma ha entablado. Nos crea una perspectiva bajo la cual comprender el mundo, nos regala de él una descripción.

"Algunas metáforas nos ponen en situación de ver aspectos de la realidad que la misma producción de metáforas ayuda a constituir. Pero no hay que sorprenderse si se piensa que, indudablemente, el mundo es el mundo bajo determinada descripción, y un mundo visto desde determinada perspectiva. Algunas metáforas pueden crear esa perspectiva" 20

El símil actúa en el seno de lo descriptivo, porque éste es su contexto. El *Bestiario* que carecía de lugar y de *cronotopo*, se instala, gracias a la mediación metafórica, en el espacio que le es más genuino: el espacio de la descripción. Sólo este territorio le le ayuda a ir y volver de las cosas; y a entretenerse, detenido, minucioso, en esbozar su retrato.

"Únicamente la literatura (y dentro de la literatura, únicamente la descripción -por oposición a la explicación-: compromiso con las cosas, diccionario fenomenológico, cosmogonía) permite jugar fuerte: recrear el mundo en todos los sentidos de la palabra recrear, gracias al carácter a

19 LOYNAZ, D.M., "Lección undécima (Rana común)", *Bestiarium*, en *Revolución y Cultura*, La Habana, nº11, nov., 1985, pp.4-9.

20 BLACK, M., "More About Metaphor", cit. por ECO, U., op.cit., p.168.

*la vez concreto y abstracto, interior y exterior del verbo,
gracias a su espesor semántico" 21*

21 PONGE, F., *Proemios*, en *El Urogallo* (trad. Jorge Riechman),
Madrid, nº 58, marzo, 1991, p.27.

ABRIR VOLUMEN II

