

## Arreola, Borges, Cortázar: procesos de (re)significación en torno a tres *bestiarios* hispanoamericanos<sup>1</sup>

Daniel Alfredo Bagnat Lascaray  
Universidad Nacional del Comahue

**Resumen:** El presente trabajo aborda la recuperación, por parte de estos tres autores hispanoamericanos, de un género originado en la Antigüedad occidental y que florecería en el medioevo bajo el nombre de *bestiario* para, a partir de la misma, explorar los procesos de (re)significación que convierten a las obras resultantes en hitos de la Literatura Hispanoamericana del S. XX. Surgidas en un lapso histórico no mayor a nueve años, las obras analizadas brindan un excelente objeto de análisis para aportar a las discusiones en torno de los géneros fantástico y neofantástico, así como de la transtextualidad y la transdisciplinariedad en el mencionado campo de los estudios literarios.

**Palabras clave:** Bestiarios – Ciclos Cuentísticos – Alegoría – Literatura Hispanoamericana del S. XX – Transtextualidad

**Abstract:** This paper addresses the recovering, by the hand of these three Hispanic American writers, of a genre originated in Western antiquity and which would reach its highest point in the Middle Age under the name of *bestiary* to explore, after such recovering, the renewed meaning processes which have turned the resulting works into milestones of Twentieth Century Hispanic American Literature. Emerged in an historical period not exceeding nine years, the works analyzed provide an excellent contribution to the discussions around the fantastic and neofantastic genres, as well as transtextuality and transdisciplinarity in that field of literary studies.

**Key words:** Bestiaries – Short Stories Cycles – Allegory – Twentieth Century Hispanic American Literature – Transtextuality

En el poema “Junio, 1968”, incluido en su selección titulada *Elogio de la sombra*, Jorge Luis Borges (1998: 252) deja deslizarse entre sus versos la siguiente afirmación: “Ordenar bibliotecas es ejercer, de un modo silencioso y modesto, el arte de la crítica”. Este enunciado lleva a señalar que el hecho de agrupar, yuxtaponer u ordenar elementos con una mayor o menor afinidad entre sí constituye en sí mismo llevar a cabo la construcción de una estructura significativa, de un sistema de significaciones y, por ende, de un discurso. Ubicar una obra literaria al lado de una filosófica o científica puede dejar de ser en absoluto un hecho trivial, de la misma manera que del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” imaginado por Lautremont (2006:163),<sup>2</sup> nacerían innumerables imágenes análogas para abastecer los inaprehensibles senderos del surrealismo.

---

<sup>1</sup> Trabajo final para el Seminario de Posgrado “Escritura, Género y Transgresión”, dictado por la Dra. Laura Pollastri en el marco de la Especialización en Literatura Hispanoamericana del Siglo XX, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Año 2010.

<sup>2</sup> Referir el fragmento completo de donde hemos extraído esta cita puede resultar altamente significativo y afín a la temática propuesta en el presente: “Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o, también, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tendida de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar, incluso, oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Lautremont 2006: 163).

El hecho de que un objeto, devenido signo, significante en sí mismo, adquiera un renovado valor de significación al ser agrupado con otros objetos, constituyendo una serie significativa, no es novedoso. Constituye uno de los tantos puntos de contacto entre el texto y el contexto plural -en cuanto histórico- en el que se encuentra inmerso, en función de aspectos diversos como lo estético, lo social, lo epistémico, en definitiva, lo transtextual<sup>3</sup> y lo transdisciplinar.<sup>4</sup> Se configuran como series que convergen, divergen, establecen líneas de fuga, puntos de encuentro, nodos, velocidades e intensidades, obligando al lector a abandonar la comodidad de una lectura cuyo sentido pudiera considerarse prefijado y a adentrarse activamente en la (re)construcción del significado.

En la literatura hispanoamericana del siglo XX, como sucede en buena parte de la literatura universal, encontramos ejemplos de obras que, al insertarse en una serie histórica, la modifican, resignificando no sólo a los textos subsecuentes sino también a sus precursores.<sup>5</sup> Pero curiosamente, y este es uno de los puntos que ostentan en común los textos escogidos en cuanto objetos de estudio para el presente trabajo, existen obras que en la composición de su estructura interna, en forma análoga a la explicación que desde las matemáticas propondría la teoría de los números fractales, presentarían un modelo de seriación significativa similar a la anterior. Esto se debe a que se encuentran compuestas por piezas textuales unitarias, generalmente breves, que en su conjunto producen y proyectan un significado más rico que el que cada una de ellas pudiera producir en su particularidad, y también que el simple efecto de conjunto o reunión de obras reunidas con un mero criterio editorial<sup>6</sup>. Esta característica la encontramos con frecuencia en colecciones de cuentos<sup>7</sup>, obras de poesía, epistolarios, selecciones de ensayos y otras obras generadas a partir de la suma de obras breves que “pueden correlacionarse no sólo por ‘asociaciones unitivas’ sino también por ‘fragmentación y discontinuidad’” (Mora, 1994). Este concepto resulta sumamente importante para los propósitos del presente trabajo, por cuanto en los textos elegidos para trabajar se presenta, como he dicho, esta característica común, pero precisamente desde la perspectiva de una naturaleza

---

<sup>3</sup> En el tratamiento teórico de este concepto me remito a la definición tradicional de Genette (1989), quien propone la transtextualidad como la “trascendencia textual del texto”, concepto amplio que abarca, según este autor, cinco ideas específicas subordinadas: a) intertextualidad; b) paratextualidad; c) metatextualidad; d) hipertextualidad y e) architextualidad; estas serán referidas oportunamente en el desarrollo del presente trabajo (Cfr. Genette, Op. Cit.:9-17).

<sup>4</sup> Este aspecto, si bien excedería por completo los límites propuestos para el presente trabajo, ha sido abordado en trabajos anteriores (Bagnat, 2008), donde considerábamos a este concepto “el objetivo tan ansiado por todo caminante de derroteros transdisciplinares: los alquímicos puntos de contacto, la piedra filosofar de la axiomática común, esos ‘esquemas cognitivos’, en la expresión de Morín, ‘que pueden atravesar las disciplinas, a veces con una virulencia tal que las coloca en dificultades’. [...] Esos esquemas cognitivos, y por qué no estéticos, capaces de atravesar las disciplinas, atrapando o condensando ‘lo que está a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las distintas disciplinas, y *más allá* de toda disciplina’, por emplear la expresión de Nicolescu, le otorgan un lugar privilegiado a la literatura, cercano a aquella tan citada concepción propuesta por Barthes sobre la misma como la “danza de los saberes” (ibíd.).

<sup>5</sup> Cfr. Borges, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, donde se plantea una idea clave para este trabajo: “Si no me equivoco, 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 textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación y polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1998<sup>d</sup>:165-166).

<sup>6</sup> Un criterio editorial bien puede devenir un criterio autoral, en función de la intención y el contexto en que la misma se vuelve enunciado significativo: “La mano que recorta y transpola el texto de un lugar a otro ejerce el acto autoral: produce el cuento, arma el cuento y ordena nuestra experiencia de lectores en un sentido” (Pollastri, 1996).

<sup>7</sup> En la definición de Forrest Ingram, “un libro de cuentos tan ligados entre sí por su autor que la experiencia sucesiva del lector del diseño de totalidad en sus diversos niveles modifica significativamente la experiencia de cada una de sus partes componentes” (Cit. en Mora, 1994).

fragmentaria, en la que el fragmento es de alguna forma todo y parte a la vez, funcionando como puerta para el conocimiento de la totalidad de la obra.

La lectura de *Bestiario*, de Juan José Arreola, por tomar un ejemplo concreto de entre los textos propuestos, nos coloca ante esta doble experiencia intersticial entre el elemento y la serie. En primer término, en un sentido intratextual, según señalaremos con Pollastri (1996), que parte de la posibilidad de una lectura sintagmática y orgánica del conjunto de los fragmentos de que se compone la obra, por la cual resultan resignificados tanto cada fragmento en sí como el conjunto de ellos, en forma análoga a la concepción presente en Walter Benjamin acerca de las representaciones de la naturaleza en el barroco, una “naturaleza fragmentada cuyo conocimiento se realiza a través del detalle” (Cit. en Oliván Santalíestra, 2004: 8),

Naturaleza como conjunto de fragmentos, de ruinas cuyo significado aparece disperso y casi se debe adivinar. Naturaleza en donde no vale un conocimiento directo y continuo sino donde el conocimiento de un fragmento ilumina todo lo demás. (Ibíd.)

Pero también debemos contar a esta obra a su vez, en un sentido intertextual y por momentos escapando de su propia textualidad, como un elemento más, significante a su vez con el mismo doble movimiento de construcción de significados que señalara para la obra en sí, ya que la misma no se encuentra ni puede encontrarse escindida de una serie mayor, la de la literatura, ni de otras, concomitantes, como las de las teorías literarias, lingüísticas, filosóficas y científicas emergentes, así como de su contexto social, histórico, político y cultural.

De allí que la idea antes enunciada por medio de la sentencia borgiana que inaugura el presente trabajo cobre particular importancia en los dos sentidos que nos interesan, tanto en el de incorporar un fragmento dentro de la obra como un nuevo libro en los anaqueles de la historia de la literatura hispanoamericana y, por ende, de la literatura universal. No ajeno a nuestras preocupaciones, la construcción de nuevos significados por la modificación del juego de relaciones entre elemento y sistema, en sus diferentes niveles, es propio de las llamadas vanguardias y neo-vanguardias en todas las manifestaciones del arte. Podemos encontrar ejemplos de ello en un vasto recorrido por el que nos encontraríamos con las obras de artistas plásticos como Marcel Duchamp o Andy Warholl, o de músicos como John Cage o Karlheinz Stockhausen.

Una idea muy similar se encuentra en otra de las obras seleccionadas para dialogar desde el lugar de objeto central de nuestro análisis. Nos referimos a *Bestiario*, de Cortázar, que comienza de esta manera a mostrar sus afinidades. En uno de los cuentos que lo conforman, “Carta a una señorita en París”, leemos:

Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, [...] Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones.

Quizás aquí Cortázar, como Arreola, estaría validando aquello de que

el artista como el bufón o el gracioso tienen una particular antena para las profundas transformaciones (especialmente en caso de cambios de paradigmas) de tal forma que éstos son los primeros en detectar y evocar el mundo nuevo que se anuncia (en el paso de la Edad Media al Renacimiento se trataba de la

percepción del término de las analogías y el comienzo de la diferencia). (De Toro, 2006, cit. en Bagnat, 2008)

a lo que el mismo autor añade que “vale en forma muy particular para Borges y el siglo XX y el comienzo del XXI” (ibid.).

La mención de Borges resulta más que a propósito en este punto, ya que su *Manual de zoología fantástica*, compuesto en colaboración con Margarita Guerrero, completa, desde el recorte propuesto, la serie a la cual estaría añadiendo “otra causa, otro efecto y otra cuita”<sup>8</sup>. Por otra parte, en forma análoga al fragmento antes citado de Cortázar, encontramos el aspecto ya señalado de la trascendencia textual, sus correlaciones transdisciplinarias y la relevancia de las influencias contextuales en su significancia<sup>9</sup> en el inaugural texto borgiano titulado “Pierre Menard. Autor del Quijote”, que integra la serie *El jardín de senderos que se bifurcan* y que luego pasaría a formar parte de *Ficciones*. Allí leemos:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes (Borges, 1976: 39-40).

O también: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (Ibid.:44).<sup>10</sup> Podemos pensar en las inmensas implicaciones a este respecto el hecho de que alguien a mediados del siglo XX se proponga escribir una obra retomando el modelo del bestiario medieval, con mayor o menor grado de transfiguración, como en los casos de Borges y Margarita Guerrero o en el de Arreola, o bien titule de esta manera a una colección, como en el de Cortázar.

Coincidencias aparte, los tres autores apelan, en un arco histórico no mayor a nueve años, a la recuperación de un género originario de la Antigüedad alejandrina que alcanzara su apogeo desde la Alta Edad Media hasta los comienzos del Renacimiento. Nos referimos a la tradición del *bestiarumvocabulary* o compendio de bestias. El modelo de esta tradición es el *Physiologusgraecum*,<sup>11</sup> que contiene un conjunto de descripciones de diversos animales, criaturas fantásticas, plantas y rocas, la mayoría con frases y sentencias moralizantes. De cada animal se muestra su descripción y se narran varias anécdotas, pero todo ello con sentencias morales y cualidades simbólicas del mismo. Compuesto presumiblemente en Alejandría entre los Siglos II y III de nuestra era, comprende a San Epifanio, Pedro de Alejandría, Basilio, Juan Crisóstomo, Atanasio, San Ambrosio y San Jerónimo en la lista de personajes a los que se ha atribuido su composición, lista o serie a la que la distancia temporal y el hálito de la leyenda revisten de una pátina muy similar a la de la fábula. Muchos son los aportes que este volumen ha realizado a la cultura occidental y, por ende, a su literatura, entre los que sobresalen las míticas figuras del Unicornio y del Ave Fénix, cohabitantes en la fronda de sus páginas con la pantera, la leona o el pelícano. Poco importa entre unos y otros seres, en cuanto distinción, su

---

<sup>8</sup> Cita textual extraída del poema “El golem”, de Jorge Luis Borges, presente en su volumen *El Otro, el Mismo* (en Borges, 1998<sup>b</sup>:113).

<sup>9</sup> Tomo el término de Genette, en el sentido en el que él a su vez lo apropia de Riffaterre, cuando aclara que la noción que aquél utiliza de intertextualidad es más amplia y equivale a la de transtextualidad en Genette, acordando que la misma es “el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido” (Genette, 1989:11).

<sup>10</sup> Acerca de este texto Genette afirmará que ha demostrado “que la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento de contexto”, añadiendo en nota al pie que “Ménard reescribe literalmente El Quijote, y la distancia histórica entre las dos redacciones idénticas da a la segunda un sentido muy diferente de la primera” (Op. Cit.:28).

<sup>11</sup> Cfr. Tornero, Angélica, Lopez Parada, Esperanza y Schulz-Cruz, Bernard en relación a las fuentes sobre el bestiario medieval.

apego a la fidelidad de rasgos físicos, ni siquiera a su existencia real, la cual no fuera, probablemente, puesta en duda por sus destinatarios originales. Todo parece indicar que también por aquel entonces, tanto su autor o autores como sus transcritores *no buscaban la verosimilitud... sino el asombro*.<sup>12</sup>

Esta condición, que hoy en día nos pone frente al rico debate en torno de lo fantástico en literatura, sobre el que volveremos más adelante, bien podría traducirse en los tiempos de la circulación primigenia de estos textos por temor ancestral, el cual coadyuvaría al objetivo central de su composición: una *didascalía*, un intento de formación moral y religiosa a través de la estructura epistémica más en boga en la época: la alegoría. De este elemento está construido el segundo nivel de lectura de este tipo escritura, luego del literal, para arribar en último término a un nivel topológico (Pollastri, 1996), por el cual se manifiesta que el mundo y todo lo creado, en cuanto obra de Dios, es hasta en el más mínimo detalle reflejo y manifestación de Su Divina Magnificencia infusa, siendo el camino a esta comprobación jalonado de enseñanzas tendientes a conducir a los hombres por el camino de la virtud y alejarlos de los vicios de la carne y del pecado. Ejemplos de ello tomados del citado volumen incluyen a la leona, cuyas crías nacen muertas pero que gracias a que la primera vierte su aliento sobre ellas al nacer, reviven a los tres días, tiempo que le llevará asimismo al ave fénix para renacer a partir de sus cenizas, en ambos casos con una clara alusión a la Resurrección de Cristo. El pelícano, por su parte, se abre el pecho para alimentar a sus hijos con su propia sangre y transmitirles de esta manera parte de su propia vida, alegorizando de esta manera la Crucifixión.

Al citado *Physiologus* seguirá en la Edad Media una larga serie que incluye a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, en su Libro XII, conocido como *De animabilibus, Le Bestiaire*, de Philippe de Thaün, escrito hacia 1121, así como los de Gervaise, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, y el *Speculum naturale*, de Vincent de Beauvais, o también, en Inglaterra, el finamente ilustrado *Bestiario de Aberdeen*, realizado hacia el 1200. En todos ellos cohabitan animales de existencia física comprobada con una vasta fauna teratológica compuesta por “centauros, sirenas, basiliscos, arpias y otros animales de los espejos”<sup>13</sup>, destinados todos ellos a poblar en amenazante inmovilidad las figuras de métopas, capiteles, tímpanos, canecillos, ménsulas, modillones y otros posibles habitantes de un hipotético y extenso bestiario arquitectónico. Andando el tiempo, aquellas ilustraciones serían objeto de transfiguración estética, ya en la modernidad, por parte del pintor austríaco Aloys Zötl, quien con sus representaciones de animales aportaría elementos para la inspiración de autores del siglo XX como Breton o Dalí, y que daría lugar a una de las realizaciones de Julio Cortázar en materia de “libro-objeto”: me refiero a *Territorios*, de 1978, al que pertenece «Paseo entre jaulas», cartaprólogo a la edición italiana del *Bestiario* del dibujante austríaco Aloys Zötl, publicado por Franco Maria Ricci en 1976 (Cfr. Altuna, 2011). En *Territorios* Cortázar recupera este proyecto, que aborda también en *Último round, La vuelta al día en ochenta mundos, Humanario y Silvalandia*, todos ellos textos que, de acuerdo con la autora citada, “aspiran a capturar las correspondencias entre música, pintura, fotografía y literatura, en un comportamiento similar al de los *objetstrouvées* de André Breton o Max Ernst” (ibíd.).

Algo similar, en cuanto a su permanencia en el tiempo y su resignificación ulterior, ocurre con las descripciones de animales, reales o fabulosos, incluidas en aquellos bestiarios medievales. Serial y enumerativo, como conviene a un proceso alegórico, encontramos, por ejemplo, el detalle simbólico del león en *Le Bestiaire*, de Philippe de Thaün: “el león simboliza al hijo de la Virgen María. Es el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza tiene poder sobre las criaturas [...] Con fiera actitud y terrible venganza se aparecerá a los judíos cuando los juzgue, porque obraron mal cuando lo clavaron en la cruz” (Cit. en Tornero, 2007). No sólo el comportamiento del animal, también su físico, es simbólico: “El pecho cuadrado del león simboliza la fuerza divina; los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez

---

<sup>12</sup> Paráfrasis de un fragmento de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, incluido en *Ficciones*, en el que Borges propone quizás su definición más sintética y clara de su concepción de la literatura, y en particular del género fantástico: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, 1976:23).

<sup>13</sup> Enumeración tomada del *Manual de zoología fantástica*.

que divino; la cola, la justicia que se cierne sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido y que era conveniente que se entregase por nosotros” (ibíd.).

En este caso, resulta pertinente remitirnos a la obra y la figura de Borges en lo relativo a la transposición analógica de este tipo de procedimientos para la creación literaria. El ejemplo más comúnmente citado al respecto, son los *bestiarios* presentes en “El idioma analítico de John Wilkins”, incluido en *Otras Inquisiciones*. En esta obra, Borges juega magistralmente con las posibilidades de construcción de sentido que ofrece el acto de categorizar. La arbitrariedad de este y otros ordenamientos del *Cosmos* llevan a Borges a decir que tal actividad es ejercer el caos.<sup>14</sup> Y estas organizaciones o enumeraciones caóticas, subversoras del significado, inspiraron el tratamiento (si no la imitación) por parte de numerosos estudiosos y autores de diferentes áreas, de los que mencionaremos dos ejemplos. Dice Borges en el citado opúsculo:

Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), místicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico).

Humberto Eco, en su novela *El nombre de la rosa* (1988), retoma esta forma de clasificación en uno de los pasajes más reveladores de la misma, aquel en que Abbone, el abad, le muestra a Adso de Melk su anillo:

Las piedras con que estaba adornado expresaban, en su lenguaje lapidario, un esplendente conjunto de verdades superiores. Jaspe por la fe, calcedonia por la claridad, esmeralda por la pureza, sardónica por la placidez de la vida virginal, rubí por el corazón sangrante en el calvario, crisólito porque su centelleo multiforme evoca la maravillosa variedad de los milagros de María, jacinto por la caridad, amatista, mezcla de rosa y azul, por el amor de Dios (cit. en Bagnat, 2007:124).<sup>15</sup>

Unos renglones más abajo del mismo texto de Borges se encuentra aquel fragmento, citado hasta el hartazgo, que Foucault menciona en el prólogo a su obra *Las palabras y las cosas* (1986):

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. (cit. en Bagnat, ibíd.)

“Mirad, el sol obedece a mi sintaxis” decía Velimir Jlébnikov, en un verso que el formalismo adoptó como divisa. El *Manual de zoología fantástica*, escrito en colaboración con Margarita Guerrero y publicado originalmente bajo ese título en 1957, podría considerarse, de acuerdo con la lógica que estamos desarrollando, una proyección sintagmática, una transposición en una serie mayor del principio antes expuesto. El *bestiario* ha devenido

---

<sup>14</sup>Concepto presente en numerosos lugares de su obra y muy significativo para nuestros propósitos, ya que nos permitiría señalar con respecto a la obra borgiana lo que destaca Amaya DalBó con respecto a Bestiario de Cortázar, del que afirma que “da lugar a la experimentación de la entropía a partir de la experiencia del desmoronamiento de los límites, con lo cual se crea un universo que, tal como en los bestiarios medievales, incluye, entremezclados, seres reales e imaginarios que conviven en un mismo espacio, indistintamente.”

<sup>15</sup> En el citado trabajo anterior desarrollo aspectos particulares de la problemática del lenguaje y la construcción del significado en la obra de Borges.

multiplicidad, artefacto generador y disparador de significados. Prueba de ello es la inclusión, en un *libro de seres imaginarios*, en pleno S. XX, de la pantera, el pelícano o la salamandra, como ejemplos de reconfiguración semántica. Bástenos con citar el fragmento con que se presenta al pelícano:

El pelícano de la zoología común es un ave acuática, de dos metros de envergadura, con un pico muy largo y ancho, de cuya mandíbula inferior pende una membrana rojiza que forma una especie de bolsa para guardar pescado; el de la fábula es menor y su pico es breve y agudo. Fiel a su nombre, el plumaje del primero es de color blanco; el del segundo es amarillo y a veces verde.

Quizá esta condición artificial, artefactual, en que deviene el bestiario inserto en la costilla del Siglo XX constituya la genial intuición de Julio Cortázar, quien inaugura la serie con el volumen aparentemente más transfigurado, más lejano en la forma, con relación al modelo medieval, pero que la instala con toda la fuerza de uno de los recursos más importantes para la literatura: el título.<sup>16</sup> Leemos en el citado artículo de Mora que “es frecuente que la visión de mundo que presentan los CC [por ciclos cuentísticos] se encapsule metafóricamente en el título del libro, que como se sabe, es importante signo temático de cualquiera obra literaria” (Op. Cit.). El título de la colección de Cortázar, de 1951, se presenta como un desafío al lector, ya que se contaría entre esos casos en los que “los títulos no operan como amarras, no anclan el texto, sino por el contrario, lo liberan a la deriva lecturaria donde al lector lo acosa el constante peligro de naufragar” (Pollastri, Op. Cit.). El desafío planteado es múltiple. Por un lado, genera un horizonte de espera sobre el contenido posible de las piezas que componen la colección, a la vez que sobre la misma en su conjunto, en el juego de proyecciones inclusivas que planteara al comienzo. Por otra parte, instala el interrogante, al traicionarse, en apariencia al menos, ese horizonte de espera, sobre qué es aquello que se pone en cuestión, el o los modelos que se están deliberadamente incumpliendo y qué es lo que supone ese corrimiento.

Misteriosas y acechantes, así presume el lector a las páginas que lo esperan al trasponer, como una suerte de portal mágico, el título que las precede, que parecería estar queriéndole transmitir al lector algo muy similar a lo expresado magistralmente en aquel enunciado de Walter Benjamin:

Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación. Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia. Pues ella morderá al dar el beso de compromiso (en Cuesta, 2009).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Al respecto se presenta en este caso un rico ejemplo de combinación entre las categorías propuestas por Genette como formas de la transtextualidad, mencionadas en una nota anterior. En primer lugar, como resulta evidente, está la paratextualidad, categoría en la que sin necesidad de mayor desarrollo se adscribe convencionalmente el título de una obra. Pero subsecuentemente se encuentran involucradas la architextualidad, esto es, la pertenencia a un género determinado, y la hipertextualidad, la categoría más compleja, según el propio autor, por la cual se establecen relaciones como la imitación o la parodia, y que es la que más ricamente se despliega en los textos trabajados en el presente. Dice Genette que “la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales” (Op. Cit.:17), tal como parecería hacer precisamente Cortázar con la titulación de su obra, logrando un efecto de predisposición en el lector, ya que “la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Ibid.:14). Sin embargo, observamos una divergencia entre lo que las páginas del volumen presentan y lo que ese título podría haber anticipado en este sentido, generando la necesidad de pensar el texto en otros niveles de lectura. Es allí donde se aplicaría otra observación de Genette, que hace notar que “En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (Ibid.:13).

<sup>17</sup> El fragmento extenso dice así: “Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación. / Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia. Pues ella morderá al dar el beso de compromiso / Para despertarla, el autor se ha reservado más bien el papel del cocinero mayor. Ya hace mucho tiempo que se espera el bofetón estridente que ha de

La puesta en crisis opera sobre las certezas instituidas, sobre la verdad incuestionable, desfondando las convicciones y poniendo en tela de juicio todo lo inamovible, tanto desde el plano de las convenciones literarias, tal el caso del estatuto de los géneros, como en el de las representaciones varias de la realidad, de las que no se exime, en cuanto tal, el discurso científico. Como si esta transposición del género medieval a la contemporaneidad de lo moderno implicara toda una serie de subversiones de los significados, como se ha destacado con el ejemplo visto de Pierre Menard, y su aparición invocara lo que el propio Cortázar dirá años después en “Paseo entre las jaulas”, incluido en el ya mencionado *Territorios*: “es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones, de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes” (Cit. en Vásquez, 2000, y también en Altuna, Op. Cit.).

En esta revolución de significados y significaciones es puesto en jaque uno de los elementos centrales, como se ha visto, del bestiario medieval: la alegoría, al menos en la forma clásica en la que la correspondencia elemento a elemento entre la serie explícita y la alegórica (Cfr. Pollastri, Op. Cit.), se ve determinada por un sentido unívoco, impuesto, prefijado, como podemos ver claramente en el ejemplo citado de la novela de Eco. Si bien en algunos casos, como el del cuento que abre la serie en *Bestiario* de Cortázar, “Casa tomada”, se ha aplicado en numerosas ocasiones una lectura alegórica de este tipo, transpuesta, de acuerdo con la contextualidad histórica, al plano de las diferencias políticas y de clase enfrentadas en nuestro país, está claro que este tipo de lectura dista de clausurar el texto cortazariano. En forma análoga a la vacilación que produce en el lector la indefinición de lo oculto, lo no nombrado, lo que en la expresión de Amaya DalBó (v. Bbfía.) pasa de ser en “Casa tomada” “la percepción de la ‘cosa sin nombre’”, para ser en “Cefalea” un “nombre sin cosa”, va construyendo, en la opinión de Noé Jitrik, (Cfr. Amaya DalBó, Op. Cit.) una serie significativa que no acaba en un cuento y se va completando en otro: si en “Casa tomada” se presenta la casa como recinto en el que irrumpe un enemigo que expulsa, en “Cefalea” se aclara que casa significa cabeza:

El cráneo comprime el cerebro como un casco de acero –bien dicho. Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuspías ahí afuera.)[...] algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos, y es así, algo viviente camina en círculo. No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera. (Cortázar, 30 y también en Amaya DalBó, ibíd.).

Lo monstruoso proviene del interior, de la profundidad psíquica, léase esto en una clave psicoanalítica o metafísica, en un profundo significado humano, el de una búsqueda exploratoria hacia las profundidades del sí mismo, de lo Otro desconocido y misterioso que subyace a la aparente serenidad de la cotidianidad del ser. El inverosímil vómito de “Carta a una señorita en París”, la alteridad especular de “Lejana”, la extraña afición gastronómica descrita en “Circe”, culminando en ese inquietante pulular de las hormigas en la penumbra (casi alegórica) de la pieza que cierra la colección y que comparte con ella ese vínculo, ya tenue (o no tanto), con las colecciones de seres fabulosos del medioevo, a partir de la referencia paratextual del título.

Es indudable que a la transposición generada desde los procedimientos de construcción del significado se suma la subversión del lenguaje de por sí. ¿Podríamos señalar similitudes en este aspecto entre nuestros autores? Quizás este interrogante no llegue a ser develado en el presente trabajo, pero permítasenos la mención de un pequeño ejemplo a este respecto para retornar al autor que mencionáramos en primer término, Juan José Arreola. Al comienzo de “Circe” leemos: “Primero fue la de la casa de altos, su manera vacuna de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal” (Cortázar: 31).

---

resonar a través de los corredores de la ciencia / Entonces se despertará también esta pobre verdad que se ha pinchado con la anacrónica rueda cuando, desobedeciendo, se proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos” (Cuesta, 2009).



En el prólogo a su *Bestiario* Arreola por su parte escribe: “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” (1959).

Respecto del tema que nos ocupa puntualmente en el presente trabajo, el de los procedimientos para la construcción de la significación, asistimos en el caso de Arreola a la inversión paródica<sup>18</sup> de la alegóresis medieval, al desmitificar en cada una de sus bestias lo divino a la vez que lo humano. Algo esencialmente pedestre se esconde y se muestra a la vez en ese zoológico cuyo coqueteo con la verosimilitud sea, quizás, en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, su más potente argumento de transfiguración. La tantálica ansia de frutas metafísicas evidenciada mediante la puesta en abismo del hombre frente al mono, el femenino garbo fracasado en el avestruz, la ingesta filosófico-cognitiva del búho, la seducción irresistible de la boa, la degradación aristocrática de las aves de rapiña van conformando, en su acumulación, un sistema alegórico que parecería querer confirmar, si no ya la magnificencia divina, la mortal mediocridad de la condición humana.

En este sentido, leemos en el artículo de Bernard Schultz-Cruz:

Durante la Edad Media y el Renacimiento la alegoría reflejaba el orden del universo, endorsaba y reforzaba las convenciones de la sociedad. Arreola invierte la alegoría tradicional. En vez de presentar un mundo simbólico no existente —a la manera de Borges— el autor entrega una representación simbólica negativa del mundo como es y no como debiera ser. Para lograr este efecto constantemente usa símbolos que representan limitaciones humanas y fallas en vez de potencial humano (Heusinkveld 34-35). En las narraciones de Arreola se descubre la angustia existencial y un llamado de atención sobre el peligro de la autodestrucción de la humanidad (Schultz-Cruz, 1992:250).

Y para corroborarlo desde el texto mismo resulta apropiado el final del fragmento correspondiente a *la hiena*:

Antes de abandonar a este cerbero abominable del reino feroz, al necrófilo entusiasmado y cobarde, debemos hacer una aclaración necesaria: la hiena tiene admiradores y su apostolado no ha sido vano. Es tal vez el animal que más prosélitos ha logrado entre los hombres.

Teoría y ejemplo al mismo tiempo, creación y reflexión sobre lo creado, literatura y metaliterariedad actuando simultáneamente en el texto de Jorge Luis Borges, compuesto con la colaboración de Margarita Guerrero. Exploración psicoanalítica o profundidad metafísica, o quizás ambas, en la colección de Cortázar y, en el caso de Arreola, un agudo sentido del humor, una ácida ironía que revela, si no una preocupación existencial por la realidad del hombre, al menos una vívida caricatura de la condición humana realizada en clave animalística, con un fino pincel que se aparta del trazo medieval para moverse con desenvoltura en el siglo XX. En todos estos textos, la (re)apropiación, transfiguración y/o reconfiguración del género del bestiario medieval es el punto de partida para la creación de tres obras maestras en las que, como señaláramos desde el comienzo, podemos observar una afinidad en la presencia de obras breves, con un alto grado de significación en sí mismas, que en el conjunto seriado, en su secuenciación dentro de cada una de las obras que conforman cobran un valor mayor, y me permito decir que lo mismo ocurre, en un grado superlativo, en su inserción en la serie histórica de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Mientras realizaba las búsquedas bibliográficas para el presente trabajo, me llamó la atención una página en Internet cuyo campo de estudio no es (al menos en una primera lectura) el de la literatura sino el de las matemáticas. Me refiero a la revista virtual *Epsilon*, la cual

---

<sup>18</sup> Dice Genette: “Misterio más profundo, y en todo caso más importante, que el de la Trinidad. La parodia es el revés de la rapsodia, y todos saben lo que Saussure decía sobre recto y verso. Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (Op. Cit.:26).

posee una sección titulada, precisamente, “Bestiario”. Sobre la elección de dicho título, su autor brinda la siguiente explicación, que quisiera mencionar a modo de cierre del presente:

Según el DRAE, un bestiario es "En la literatura medieval, colección de fábulas referentes a animales reales o quiméricos". La ambigua existencia de los objetos matemáticos me ha llevado a titular así esta colección de curvas, números, demostraciones, disciplinas, metáforas y otras fantásticas creaciones.

### **Bibliografía:**

ALTUNA, Elena, “Sobre *Bestiario* de AloysZölt” [en línea]. Revista Cronopio, Edición Especial, N° 22, 2011 <<http://www.revistacronopio.com/?p=2362>> [Consulta: 1° de setiembre de 2011].

AMAYA DALBÓ, Gisele, “Lo fantástico en *Bestiario* de Cortázar” [en línea]. Machetes [Blog Internet] <[http://vosmachetero.blogspot.com/2010/03/lo-fantastico-en-bestiario-de-cortazar\\_3504.html](http://vosmachetero.blogspot.com/2010/03/lo-fantastico-en-bestiario-de-cortazar_3504.html)> [Consulta 19 de agosto de 2011].

ARREOLA, Juan José, *Bestiario* [Material suministrado por la cátedra del seminario].

AYUSO, Raimundo, “Sobre el prólogo al *Origen del Drama barroco alemán* de Walter Benjamin” (Prólogo a la dramática escritura de Walter Benjamin)” [en línea]. Las nubes. Filosofía, Arte, Literatura, N° 6 <[http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/Ayuso.pdf](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/Ayuso.pdf)> [Consulta: 16 de agosto de 2011].

BAGNAT, Daniel, “Alteridades y *discusiones*. Una aproximación teórico-crítica y transdisciplinar a la actualidad de las (re)lecturas de la obra de Jorge Luis Borges”. En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y V Latinoamericanas del Grupo de Trabajo Hacer la Historia, (Córdoba, 16, 17 y 18 de octubre de 2008)* [en CD]. ISBN978-987-23666-1-2.

-----, “El mythos de la palabra o el lenguaje como metáfora del mundo. Una aproximación al tratamiento teórico del lenguaje en la ficción ensayística de Jorge Luis Borges”, Revista de Lengua y Literatura, Depto. de Letras, Fa.Hu., U.N.Co., N° 35, 2007, EDUCO, Neuquén, ISSN 0327-1951.

-----, *Los incesantes ecos del canto de un fauno. Relaciones transdisciplinarias en los sistemas artísticos del impresionismo y el expresionismo*, Córdoba: Alción. 2009

“Bestiario” [en línea]. *Revista Epsilones*, N° 40, 2011 <<http://www.epsilones.com/paginas/a-bestiario.html>> [Consulta: 2 de setiembre de 2011].

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1956

-----, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial. 1998<sup>a</sup>

-----, *Obra poética 2*. Madrid: Alianza Editorial. 1998<sup>b</sup>

-----, *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial. 1998<sup>c</sup>

-----, *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial. 1998<sup>d</sup>

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita, *El Libro de los Seres Imaginarios*. Buenos Aires: Emecé. 1978

CORTÁZAR, Julio, *Bestiario*, [en línea]. <<http://www.katarsis-net.com.ar/downloads/cortazar-bestiario.pdf>> [Consulta: 14 de agosto de 2011].

CUESTA, Micaela, “El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin. Consideraciones epistemo-críticas” [en línea]. Revista Observaciones Filosóficas, N° 8

- 2009,<<http://www.observacionesfilosoficas.net/elorigendeldramabarroc.htm>> [Consulta: 22 de agosto de 2011].
- ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lúmen, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1986.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989
- LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza. 2006
- LOPEZ PARADA, Esperanza *Bestiarios Americanos. La tradición animalística en el cuento Hispanoamericano contemporáneo* [en línea]. <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf>> [Consulta: 24 de agosto de 2011].
- MORA, Gabriela, (1994), "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados", en Azar, Inés. (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Interamer; pp.317-326. [Material suministrado por la cátedra del seminario].
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Lucía, "La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire" [en línea]. A parte rei. Revista de filosofía, N° 36 (2004) <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>> [Consulta: 14 de agosto de 2011].
- PLANELLAS, Antonio, "Comunicación por metamorfosis: 'Axolotl' de Julio Cortázar" [en línea]. Centro Virtual Cervantes <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_147.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_147.pdf)> [Consulta: 27 de agosto de 2011].
- POLLASTRI, Laura, "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica" [en línea]. *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB), 1996, vol. XLVI, 1-4. Pp. 147-169. Disponible en Internet: <[http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201)> [Consulta: 7 de agosto de 2011].
- ROMERA, Ángel, *Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos* [en línea]. Libro de Notas <<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/enumeracion>> [Consulta: 26 de agosto de 2011].
- SCHULZ-CRUZ, Bernard, "Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén" [en línea]. *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 21. Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp. 247-253.<<http://www.ucm.es/BUUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI9292110247A.PDF>> [Consulta: 12 de agosto de 2011].
- TORNERO, Angélica, "De bestias y bestiarios" [en línea]. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, N°. 5, 2007, págs. 83-88. Disponible en Internet: <[dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2540946&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2540946&orden=0)> [Consulta: 20 de agosto de 2011].
- VÁZQUEZ, María Ángeles, "*Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero" [en línea]. Babab, N° 4, setiembre de 2000 <[http://www.babab.com/no04/jorge\\_borges.htm#01](http://www.babab.com/no04/jorge_borges.htm#01)> [Consulta: 28 de agosto de 2011].