

El *Bestiario* de Arreola: representación literaria y renovación de un modelo medieval

ARREOLA'S *BESTIARIO* [*BESTIARY*]: LITERARY REPRESENTATION AND RENEWAL OF A MEDIAEVAL MODEL

Homero Quezada-Pacheco*

Resumen: Hasta mediados del siglo XX, muchos de los narradores hispanoamericanos proclives a los nacionalismos y regionalismos estéticos aún continuaban atados a técnicas realistas y naturalistas. En este contexto, los esquemas canónicos fueron sustituidos por estrategias que violentaron la representación de la prosa realista, además de que se corrió el riesgo de recrear formatos antiguos. En *Bestiario* (publicado en 1959), el mexicano Juan José Arreola alteró el orden sujeto a soluciones absolutas del modelo medieval y generó una propuesta en la cual la supremacía divina fue sustituida por la humana. Aquí los animales se mostraron fieles a su propia naturaleza, pero desplegaron una serie de actitudes fatalmente emparentadas con las nuestras. Además de trazar un recuento histórico de la obra, este artículo detalla el contexto en el que aparece, la configuración de los relatos que la conforman y algunos incidentes relativos a su creación.

Palabras clave: análisis literario; literatura latinoamericana; forma y género literario; arte medieval

Abstract: Up to mid XX century, many Latin American narrators prone to aesthetic nationalism and regionalism were still tied to realistic and naturalistic techniques. In this context, canonical schemas were replaced by strategies that disrupted the representation of the realistic prose, moreover it posed the risk of recreating outdated formats. In *Bestiario* [*Bestiary*] (published in Spanish language in 1959), Mexican Juan José Arreola altered the order subject to absolute solutions of the mediaeval model and put forward a proposal in which divine supremacy was substituted by the human one. Here, animals were faithful to their own nature, albeit they displayed a series of attitudes fatally kindred to ours. In addition to outline a historical account of the work, this article describes the context in which it appears, the configuration of the tales comprised and some incidents related to its writing.

Keywords: Latin American literature; literary forms and genres; medieval art

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Correo-e: homqp@hotmail.com
Recibido: 31 de agosto de 2018
Aprobado: 20 de noviembre de 2018



En Hispanoamérica, el problema de la representación literaria enfrentó retos específicos durante la maduración de algunos géneros en prosa. En las primeras décadas del siglo XX, la narrativa regional estuvo dominada por el protagonismo de la naturaleza, así como por la insistencia de muchos escritores en urdir tramas donde se denunciaba la injusticia, se defendía a los desposeídos y se documentaba la realidad inmediata (Fuentes, 1969: 23).¹

La narrativa regional parecía encallada en una tradición donde imperaba el legado técnico del realismo y del naturalismo y, por tanto, los procedimientos empleados reflejaban lo más celosamente posible el entorno social del momento. No obstante, en el transcurso de los años veinte y treinta, la imaginación, el experimentalismo, la crítica y el humor fueron aspectos aprovechados por narradores de la vanguardia. Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Arqueles Vela y Pablo Palacio, entre otros,² fueron los primeros en quebrantar la engañosa contundencia de lo aparential y en desestabilizar la seguridad del referente inmediato.

Admitiendo el cariz imaginativo de las estéticas afines al realismo y al naturalismo; tomando en cuenta, además, que la aspiración de esas manifestaciones no radicaba en una copia estática y pasiva del entorno,³ es inevitable, sin embargo, constatar la enorme confianza que se había depositado en la representación apegada a la realidad como el instrumento más eficaz para aprehender la noción de un universo cognoscible y unívoco. Ante esa convicción restringida, profundamente arraigada en Hispanoamérica, las

1 Entre otras obras, Carlos Fuentes se refiere a *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos.

2 Borges mismo, el más encumbrado y fecundo narrador de la vanguardia rioplatense de la primera mitad del siglo XX, desde 1932 se pronunció por una ficción autónoma y desvinculada de la imitación a la naturaleza (Borges, 1932: 172-179).

3 Las reivindicaciones del realismo y del naturalismo, en efecto, enaltecan la selección y el análisis de la realidad como la esencia de la literatura, no la imitación *per se*.

vanguardias regionales reaccionaron y trastocaron las fórmulas establecidas.

La narrativa comenzó a emanciparse de lo aparential y sembró la semilla de un nuevo lenguaje que fructificó en la variedad y en la complejidad de autores cuyas obras devastaron, a mediados de siglo, la representación de la naturaleza y el papel de la literatura como un aval de la verosimilitud realista.

La incorporación de técnicas procedentes de las vanguardias, así como de la narrativa europea y norteamericana, afianzó recursos como la experimentación tipográfica, el monólogo interior, la multiplicidad de voces, la fragmentación del tiempo y del espacio, el punto de vista ambiguo y las estructuras desarticuladas e inconexas. La vasta pluralidad de modelos escriturales permitió, además de otras directrices, consolidar y diversificar las ficciones fantásticas, robustecer el humor y la ironía, admitir el impulso lúdico del lenguaje, vislumbrar la obra como un producto verbal autónomo, anular relaciones de causa-efecto en el texto, mezclar géneros discursivos y restituir tradiciones olvidadas. Uno de los aspectos más peculiares de esa tendencia fue adquirir una postura reflexiva en torno a la literatura misma, y varias de sus controversias arrojaron como resultado la puesta al día de formatos antiguos mediante un eficiente proceso de reevaluación.

Sin embargo, por el solo hecho de haber incorporado en sus páginas géneros antiguos del canon literario universal, tales propuestas no constituyeron automáticamente obras de indiscutible valor creativo. Su eficacia residió, entre otros aspectos, en haberse acogido a corrientes expresivas enlazadas a una representación que no sólo esquivó una imitación improductiva, sino que también se atrevió a rescatar textos y géneros literarios de épocas remotas para infundirles vitalidad por medio de una reorganización crítica e inusitada.

En las décadas decisivas de los años cincuenta y sesenta, diversos autores hispanoamericanos

emprendieron una búsqueda, tanto formal como temática, cuyos resultados permitieron resucitar formas expresivas de antigua tradición y contribuir en la afirmación de un repertorio moderno y original.

En México, el escritor Juan José Arreola no sólo participó en la renovación expresiva y formal de la narrativa, sino que contribuyó a enriquecerla de modo decisivo con una actitud crítica frente al arte y la realidad. En el caso de *Bestiario* (1959), la colección ostentaba en apariencia la forma que le había servido para ejecutar su composición: los libros medievales donde se reseñaban animales —fabulosos, exóticos o comunes—, con el objetivo de difundir un epítome de la doctrina cristiana. Arreola, sin embargo, echó abajo ese pacto al simular conducirse como un observador imparcial y naturalista, cuyo apremiante designio radicaba en desechar el lastre del simbolismo piadoso.

Mediante esa estrategia, el escritor fingió trasladar las leyes de la realidad a la literatura y lo que terminó haciendo fue confirmar la índole ficticia de la representación. En *Bestiario*, Arreola subvirtió un orden sujeto a reglas y soluciones absolutas —que en la Edad Media dependían de una autoridad teológica inapelable— por una propuesta donde la supremacía divina fue sustituida por la humana. Y no es que en la obra los animales emularan actitudes exclusivas de nuestra especie, más bien, la fauna que allí se describe es fiel a sus instintos y con apego a su propia naturaleza (aunque, en la mayoría de los casos, constreñida al entorno artificial de un jardín zoológico). No obstante, al ir exhibiendo su estampa, los animales de Arreola hacen patente una cualidad especular que refleja —de forma sardónica y, en ocasiones, piadosa— un abrumador despliegue de actitudes fatalmente emparentadas con las de los seres humanos. La similitud adquiere densidad porque la fauna de *Bestiario* no se compone por entidades quiméricas, sino por seres palpables y reconocibles que, junto a nosotros, habitan el reino de este mundo.

En un principio, *Bestiario* fue publicado en 1959 por la Universidad Nacional Autónoma de México con el título *Punta de plata*. La obra, con un tiraje de apenas 500 ejemplares, constaba de un prólogo y 18 textos escritos por Juan José Arreola;⁴ la segunda parte abarcaba 24 dibujos de animales a cargo del injustamente olvidado Héctor Xavier.⁵ El título del libro aludía a la técnica utilizada por el excepcional artista tuxpeño; ésta, en auge durante el Renacimiento italiano, consistía en fijar el trazo sobre papel preparado con blanco de china —óxido de zinc— valiéndose de un estilete con punta de plata.

Arreola declaró que tanto las estampas como los textos del libro procedían “directamente del natural”. El escritor rememoraba que algunas veces acompañó a Héctor Xavier al bosque de Chapultepec para verlo dibujar, en hojas especialmente aderezadas, las actitudes vivaces o taciturnas de sus difíciles modelos: los animales del zoológico. Entre esas imágenes, Arreola prefería el recuerdo del atardecer, cuando los guardias anunciaban que había terminado la jornada contemplativa y comenzaba una sinfonía bestial, una estrepitosa algarabía de gruñidos que repetía a los visitantes “el adiós que los irracionales dieron al hombre cuando salió expulsado del paraíso” (1993: 8).

Cabe aclarar que algunos de los textos de *Bestiario* fueron escritos antes de la aparición de *Punta de plata*. Así, en la sección “Prosodia” del *Confabulario* de 1952, se habían publicado “Topos”, “Insectiada” y “El sapo”. “La boa”, por su parte, apareció en el *Confabulario* de 1955. En ediciones posteriores a esa primera, la obra fue

4 “El rinoceronte”, “Aves acuáticas”, “El hipopótamo”, “Las focas”, “La cebra”, “La hiena”, “El bisonte”, “Cérvidos”, “Aves de rapiña”, “El avestruz”, “El carabao”, “Felinos”, “El búho”, “La jirafa”, “El oso”, “El elefante”, “Camélidos” y “Los monos”.

5 René Avilés Fabila asegura que Héctor Xavier, para redondear la serie de animales que había dibujado en el zoológico de Chapultepec, solicitó a Arreola que escribiera algo relacionado con el tema. Según Avilés Fabila, *Punta de plata* era en sus inicios un trabajo gráfico al cual Arreola añadió admirables textos que, finalmente, pasaron aislados al campo de la literatura (2004: 22).

identificada plenamente como *Bestiario*. Desde entonces, el contenido incluye además un pequeño prólogo —distinto al de *Punta de plata*— y 23 breves prosas⁶ (“El ajolote” fue añadido; las ilustraciones de Héctor Xavier, excluidas).

Sabemos por José Emilio Pacheco que la generalidad de los textos pertenecientes a *Bestiario* estuvo a punto de no ser escrita debido a una crisis de creatividad e indolencia (1998: 4-7). Contaba Pacheco que, hacia finales de 1958, Enrique González Casanova, a la sazón director general de publicaciones de la UNAM, le pagó a Arreola por adelantado los textos que integrarían *Punta de plata*. El confabulador —que no escatimaba en la compra de quesos, vinos y ediciones caras que luego insistía en regalar a los jóvenes que frecuentaban su taller de narrativa— se había gastado el dinero correspondiente al pago del libro cuando prácticamente, sin haber escrito una sola línea, el plazo de entrega había expirado. Arreola sufrió de pronto una parálisis fulminante de creatividad. A causa de la premura por cumplir con el compromiso, la angustia crecía y lo incapacitaba para redactar. La última prórroga de entrega vencía el 15 de diciembre de 1958 y el escritor continuaba hundido en las arenas movedizas del bloqueo. El 7 de diciembre, decidido a todo, el joven José Emilio Pacheco llegó por la mañana al departamento de Arreola, hizo que éste se tendiera en un catre y lo conminó a dictarle la obra, “Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios” (Pacheco, 1998: 7). Finalmente, Enrique González Casanova recibió el manuscrito el día acordado.

Como se infiere, *Bestiario* no fue un libro escrito al modo tradicional: su autor lo dictó en el transcurso de una semana. Es asombroso que una obra de tal rigor formal haya sido engendrada

en esas condiciones, y más aun viniendo de un artífice del lenguaje tan puntilloso como Arreola. Tal vez *Bestiario*, parafraseando al propio escritor, fue una de las escasas figuraciones literarias que éste vislumbró a través de la zarza ardiente, cuando su boca estuvo gobernada por el otro.⁷

Bestiario no es un libro de cuentos. Los textos que lo constituyen, carentes de vaivén anecdótico, conflicto de personajes, intensidad narrativa y súbita revelación de incidencias agazapadas, enmarcan prosas poéticas —mezcla de viñetas, descripciones subjetivas, audacia intertextual y lenguaje metafórico— en torno a una serie de fauna enjaulada. Sin peripecias desarrolladas, las acciones de sus animales quedan apenas esbozadas en una vaga ubicación y en un presente casi congelado. El autor, fingiendo que su interés radicaba en un implacable arrojito naturalista, logró que el grueso de las criaturas, leales a su índole irracional, fungiera como un espejo satírico frente al cual los seres humanos podían reconocer realzadas, física y espiritualmente, muchas de sus miserias y sólo algunas de sus grandezas.

En el prólogo a *Punta de plata*, Arreola desdeñaba los bestiarios medievales, porque su “contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos” (1993: 8); por ende, es obvio el contraste que el autor resaltó respecto al previsible didactismo de la mayoría de esas compilaciones. Sin embargo, es muy posible que tales obras hayan bosquejado un horizonte visible en la concepción de *Bestiario*. Indiferente al costumbrismo nacionalista en boga en aquellos años, rodeado de sombras clásicas de la literatura, no es difícil imaginar a Arreola seducido por la exaltación alegórica del mundo medieval para sugerir una versión propia de esa envejecida y polvorienta tradición.

En efecto, durante el lapso medieval que va del siglo XII al XIII, se produjo en el ámbito de la cristiandad europea (especialmente en Francia

6 Como libro, en *Bestiario* se insertaron, a partir del *Confabulario total* de 1962, las secciones “Cantos de mal dolor”, “Prosodia” y “Aproximaciones”. Esa disposición se confirmó tiempo después, cuando la editorial Joaquín Mortiz publicó, en los años setenta, las obras completas de Arreola.

7 La paráfrasis se refiere a la mustia confesión de Arreola en torno al poco tiempo que empleó para ejercer la literatura (Arreola, 1997b: 185).

e Inglaterra) un amplio número de compilaciones que reunían leyendas sobre mamíferos, aves, peces y reptiles —reales o ficticios— para ejemplificar aspectos del dogma y la moral religiosa. La presentación generalmente venía acompañada de una semblanza gráfica, indispensable para que cada figura se apreciara de forma completa y fidedigna.

Los bestiarios formaban parte de un sistema que anhelaba crear un muestrario de todos los seres y objetos del universo. En la proyección del concepto 'imagen del mundo', relativo a la Edad Media, C. S. Lewis asegura que la cultura religiosa de ese periodo era estrictamente libresca y erudita, inclinada no sólo hacia la soberanía de la Iglesia, sino también hacia el dominio de los autores antiguos, sobre todo latinos (1997: 4-7). Ese ímpetu de respaldo a las autoridades fue propicio para que el hombre medieval se convirtiera en un organizador, un compilador y un constructor de jerarquías. Como lo deleitaba la distinción, la definición y la catalogación, requería un lugar para cada cosa y que cada cosa estuviera en su sitio exacto. Debido a ello, "aunque estaba acaparado por actividades turbulentas, igualmente lo estaba por la tendencia a formalizarlas" (Lewis, 1997: 7).

El clérigo medieval veía todo desde una perspectiva divina, y la mirada atenta a las plantas, las flores, los animales, las montañas, las piedras, las estrellas, permitía descubrir una enseñanza del pensamiento del Creador. Por eso, la relación de los bestiarios se completaba con los planetarios y los lapidarios, entre otras estructuras simbólicas, con la finalidad de erigir un orden perfectamente figurado, de orientación metafísica (Poiron, 1983: 152). En ese sentido, la disposición de los bestiarios aparentaba imágenes de vida natural y, muchas veces, exponía un falso conocimiento zoológico, pues el interés esencial radicaba en transmitir el discurso ideológico de la Iglesia. Así, no era raro hallar con frecuencia características inventadas de animales cuyo linaje se remontaba a las exóticas junglas de

la fantasía. Por otra parte, los bestiarios daban cabida a animales comunes que, al mismo tiempo que fungían como paradigmas del bien y del mal, revelaban sus aptitudes más destacables y llamativas, avaladas por los hegemónicos dictados de la religión.

En la mentalidad medieval, la contemplación y el estudio del entorno físico constituían prácticas imperiosas para aprehender el misterio de Dios y sus designios inescrutables. La observación de la naturaleza y de todas sus criaturas se entrelazaba necesariamente con un plano trascendente donde, si se ponía la debida atención, era posible intuir la presencia divina.

Teólogos como Hugo de Saint Victor comparaban el universo sensible con un libro dictado por la omnipotencia de Dios, cuya sabiduría era magnificada por cada objeto y cada criatura (Davy, 1996: 148). El universo era el espejo en el que Dios se reflejaba y, por lo tanto, la naturaleza no era ajena a la gracia ni a la redención.

Los monasterios, edificados en lugares agrestes y apartados del mundanal ruido, permitían que el monje estudiara no sólo la profusa vegetación de bosques y florestas sino, además, el comportamiento de los animales, tanto domésticos como salvajes, para acercarse a Dios apoyándose en la exégesis bíblica y en la tradición literaria clásica.

Es difícil determinar si entre los resultados de ese esfuerzo hubo influjo del conocimiento científico de la época; no obstante, es claro el rastro de la literatura tradicional moralizante a partir de modelos animalísticos estrechamente relacionados con la virtud o el vicio (Sebastián López, 1986: IV). Del mismo modo, es evidente la impronta de autores y tratadistas paganos, como Heródoto, Aristóteles, Plinio, Eliano o Solino, que fueron admitidos como autoridades por los padres de la Iglesia. Sin embargo, la máxima potestad en el saber sobre estos temas concernía a las Sagradas Escrituras.

Los animales representados en los bestiarios, fueran de origen real o ilusorio, cumplían una

función eminentemente simbólica, un intento por descubrir en el mundo sensible las manifestaciones ultrasensibles de lo divino. Las criaturas de rasgos monstruosos quedaban subordinadas a la estética de lo feo; por lo tanto, al servicio de la maldad y el pecado. En sentido inverso, los animales asociados a lo bello y a lo espiritualmente elevado encarnaban los valores cristianos primordiales. No obstante, el temperamento simbólico de los seres que poblaban los bestiarios podía remitirlos, en ciertos casos, a una órbita de interpretación ambigua y paradójica.

Entre el gran cúmulo de bestiarios y obras afines, Juan José Arreola únicamente admitía como modelos intemporales el *Fisiólogo*⁸ y “Algunas láminas del bestiario espiritual”⁹ de Paul Claudel. A éste le atribuía haber remozado el concepto de que todas las criaturas del mundo son los caracteres dispersos del libro de la creación, y que unas y otros se explican como palabras si se encuentra el orden para dilucidar al hombre y, finalmente, a Dios (Arreola, 1993: 8). Arreola aceptaba que el bestiario de Claudel fue el que le dio las bases para escribir el suyo (Carballo, 1986),¹⁰ porque si bien el poeta francés se circunscribía al fervor creyente, precisaba en sus criaturas capacidades que les conferían singularidad, ubicándolas lejos del abrumador laberinto de la simbología redentora.

En *Bestiario*, Arreola concibió una maniobra engañosa por medio de la cual reivindicaba, con

8 Uno de los libros de mayor popularidad y difusión en Europa hasta el siglo XIII. En el texto se hacía referencia a una autoridad denominada el Naturalista o, en griego, el Fisiólogo. Se cree que la versión primitiva del texto, redactada en griego, fue elaborada en Alejandría hacia el siglo II después de Cristo. La obra ha sido atribuida a los gnósticos, a Taciano y a los autores cristianos San Epifanio, Pedro de Alejandría, San Basilio o San Juan Crisóstomo, y se sabe que fue traducida al etíope, al siríaco, al armenio y al latín (Malaxecheverría, 1996: 207).

9 Arreola identificaba el texto como *Bestiario espiritual*; el nombre completo en francés es, sin embargo, “Quelques planches du bestiaire spirituel”; forma parte de *Figures et paraboles* (1936). Hasta el momento no existe traducción del texto al español, pero es posible consultarlo en *Oeuvres en prose* (1965).

10 Entrevista con Emmanuel Carballo (1986: 478).

sorna agazapada, la actitud del literato naturalista, dispuesto a analizar una ristra de sujetos en su más radical inmediatez. La estrategia, por un lado, respetó la pauta de los bestiarios tradicionales en su aspecto formal, dando a conocer cada ejemplar zoológico mediante una reseña individualizada, en gabinetes descriptivos autónomos; por otro, suprimió la consigna canónica de crear nexos indisolubles entre los animales presentados y valores simbólicos de referente devoto.

En lugar de esa convención, Arreola simuló comportarse como un observador de vocación científica. El autor explica en *Punta de plata* que el libro estuvo inspirado en sus frecuentes visitas al zoológico más popular de la Ciudad de México; su intención era brindar una transcripción imparcial, basada exclusivamente en lo visible de un correlato palpable.

Fingiéndose trasladar las leyes del funcionamiento del mundo a la literatura, en el fondo Arreola acabó salvaguardando la postura de que la ficción y la poesía son libres respecto de la naturaleza que imitan. Recurriendo a una argucia humorística, mediante la cual exigía desviar la atención a lo que Paul Ricoeur denominó la “prefiguración del campo práctico” (1987: 120) —es decir, la que permite reconocer los rasgos estructurales de cualquier acción o tradición cultural; en este caso, tanto la realidad cotidiana de un zoológico como el modelo literario de los bestiarios medievales—, en el prólogo a *Punta de plata* aparentó una mera consignación de acontecimientos directos y quizás, accesoriamente, emprender una faena de orden literario:

¿Podríamos detallar acaso la variada fauna del múltiple Ysopete, las intrigas de Calil e dipna o las gratas burlas del cortesano Lafontaine? No es mi propósito, sino decir sencillamente que acompañé a Héctor Xavier a algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a sus difíciles modelos. Hemos visto Chapultepec a todas horas del día y a las bestias animadas o melancólicas (Arreola, 1993: 8).

Con el entusiasmo de un zoólogo diletante, la determinación explícita del autor fue aniquilar cualquier indicio de valor religioso y ofrecer una copia inmóvil de seres concretos, confinados en las sabanas, las selvas y los bosques espurios de sus jaulas. Ese deseo de rectitud documental, caricaturalmente positivista, desapareció cuando la objetividad fue hecha trizas a manos del despajo, el humor, la mordacidad y las descargas de poesía. Las semblanzas zoológicas, desde el principio, ampliaron su misión referencial y comenzaron a regodearse en conductas animales donde alternaban componentes reales e imaginarios, en obvia correspondencia con actitudes y hábitos humanos. Arreola dejó entrever que, en esa operación, se sirvió de la realidad efectiva para seleccionar de ella ciertos aspectos que fueron transformados en una representación rebosante de subjetividad y fantasía. De este modo, la comprensión del mundo de la acción daba paso al “trabajo de la imaginación creadora” (Ricoeur, 1987: 140), con lo cual se confirmaba el principio aristotélico de que la mimesis implicaba, por un lado, proximidad a la realidad y, por otro, libre invención (Aristóteles, 2000). Pese a que Arreola fingió adoptar ciertas tácticas testimoniales y realistas, su mirada no se quedó en la mera contemplación, sino que se apoyó en un vasto arsenal de metáforas que se resistió a escoger entre el bien y el mal, y por ello, la opción quedó en suspenso, insistentemente reservada.

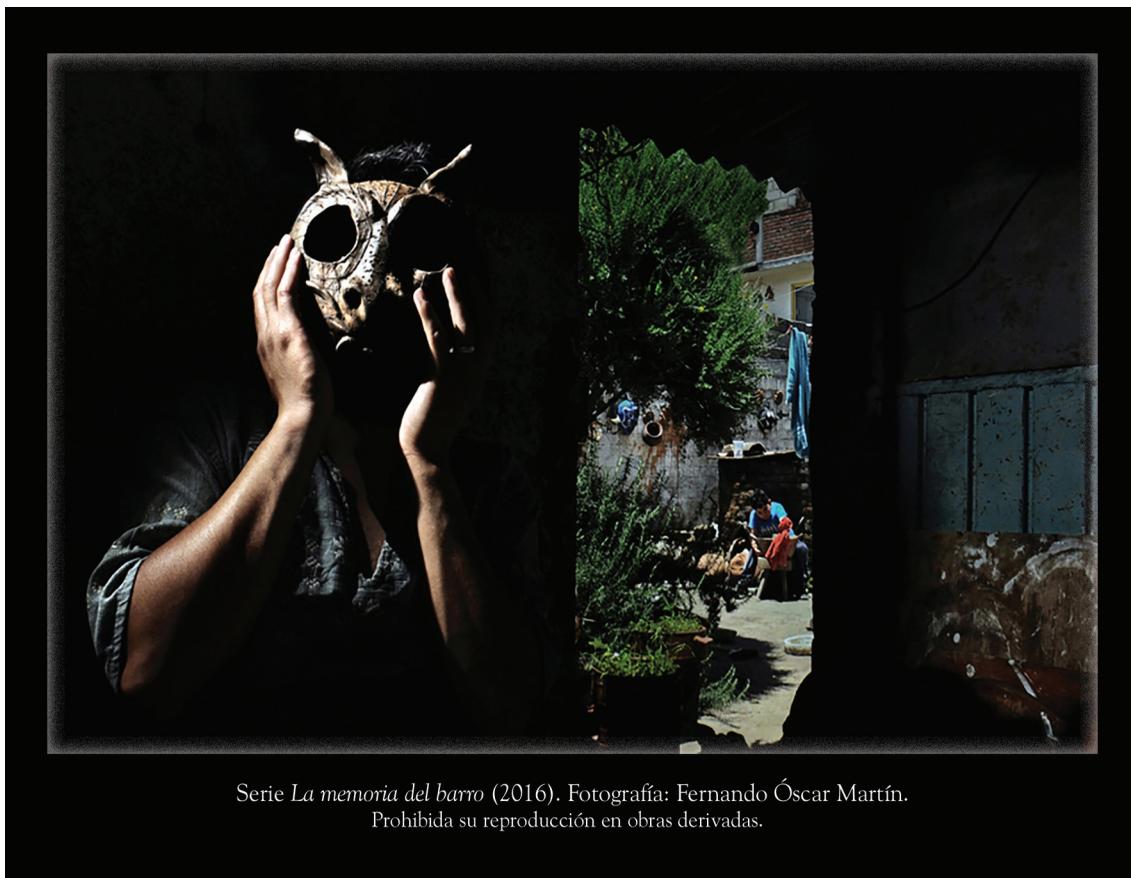
En el prólogo a *Bestiario*, que sustituyó al de *Punta de plata*, el escritor parodió el precepto básico del Nuevo Testamento, instando encarecidamente a que amáramos de nuestro prójimo aquella parte irracional y miserable que nos constituye. Con satírica compasión nos igualaba a perro, puerco, caballo, gallina, vaca, y exhortaba a admitir nuestro talante sucio, apocado, tramposo o sometido (Arreola, 1997a: 79).

Desde esa nueva perspectiva, el símbolo religioso se transmutaba en símbolo de las limitaciones y las flaquezas humanas. El bestiario

crisológico se transformaba en un recuento de animales reales que, de modo insistente, reflejaban el perfil más deleznable del ser humano. Sin embargo, el esfuerzo no involucraba una moralización chata y pontificadora, pues Arreola ofreció una representación negativa del mundo como él lo percibía, no como juzgaba que ‘debería ser’. *Bestiario*, en definitiva, no trató de dirimir ninguna disputa ética (aunque de algún modo haya contribuido a estimularla). Una vez desechadas las sentencias normativas y el impulso deontológico, las consideraciones en torno a valores y obligaciones quedaban en manos de los lectores. El escritor jalisciense no denunció, evaluó o propuso un proyecto fundamental de existencia ni implantó un sistema de moralidad inamovible; al contrario, presentó personajes y sugirió situaciones susceptibles de facturar conclusiones éticas de visos abiertos y polivalentes.

La mirada de Arreola se concentra en ocho especies y en quince animales específicos. En conjunto, muy pocos de ellos reflejan cualidades ajenas al ser humano. Ocupando el ceñido espacio de una celda zoológica, la fauna absorta del escritor apenas consigue moverse. Al amparo de una acción mínima, el tiempo transcurre con dificultad; el desempeño se concentra en el detalle animal y en la evolución de sus posibilidades, relaciones y analogías, tanto naturales como mágicas y ficticias. A ese tipo de manobra se refería Octavio Paz cuando señalaba que “La materia prima de Arreola es la vida misma pero inmovilizada o petrificada por la memoria, la imaginación y la ironía” (1979: 172). Mediante un brevísimo itinerario argumental, la visión se desplaza del retrato imparcial y la reminiscencia a la ilusión atemporal y vehemente, dedicada a una taxonomía que no privilegia lo empírico sino lo poético y lo fantasioso.

Por ejemplo, el bisonte, “tiempo acumulado”, es anterior a la historia, y su personalidad salvaje ha devenido en la sumisión bovina de su descendencia. El carabao, bestia de tiro en Oriente,



Serie *La memoria del barro* (2016). Fotografía: Fernando Óscar Martín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

surge poco a poco como un minucioso dibujo y es exhibido como una pieza de arte exquisito, desasido de referente ético. El elefante, aunque modelo colosal de una perfecta maquinaria dotada de inteligencia y memoria, es empleado en la arena circense para la diversión. El hipopótamo, “buey neumático”, constituye un monumento al hastío y a la obsolescencia (Arreola, 1997a: 82, 86, 91, 98).

El sapo, en cambio, semejante a un corazón en el fango, resucita cada primavera en su guarida de lodo y percibe que su desangelado aspecto no ha cambiado un ápice; el anfibio es un estático rencor que salta de vez en cuando para mostrar que su fealdad y su postrada condición son capaces de hermanarnos. Además de compartir semejanzas con él, el sapo renace ennoblecido, no en su apariencia sino en su representación de latido y de principio vital (en sentido inverso a su jaez frío, venenoso y, según tradición,

mezquino): aunque varado en el fango, en algún momento también se desplaza en el agua y es, junto con todos los seres de ese elemento, una criatura del origen y la resurrección (Arreola, 1997a: 81).

El confinamiento de las “Aves de rapiña”, más que ningún otro cautiverio, realza la total pérdida de autodeterminación: “¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?”. A los demás animales del zoológico, dentro de límites acotados, les han concedido decoraciones que reproducen la ilusión de estanques, ríos, praderas y junglas: una utilería inútil, pero acaso compasiva. Pero a las aves de rapiña no; carente de signos que emulen el imperial hábitat de las alturas, su cárcel no es más que “un modesto gallinero, una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del cielo con su techo de láminas” (Arreola, 1997a: 83).

El búho, en su afán de atrapar roedores para el sustento, ridiculiza al filósofo occidental, cuya obsesiva actitud lo lleva a entender cualquier situación mediante la asimilación analítica; por eso, antes de devorar a sus presas ya las ha digerido mentalmente y se ha formado un concepto previo de cada una de las partes a engullir (Arreola, 1997a: 89).

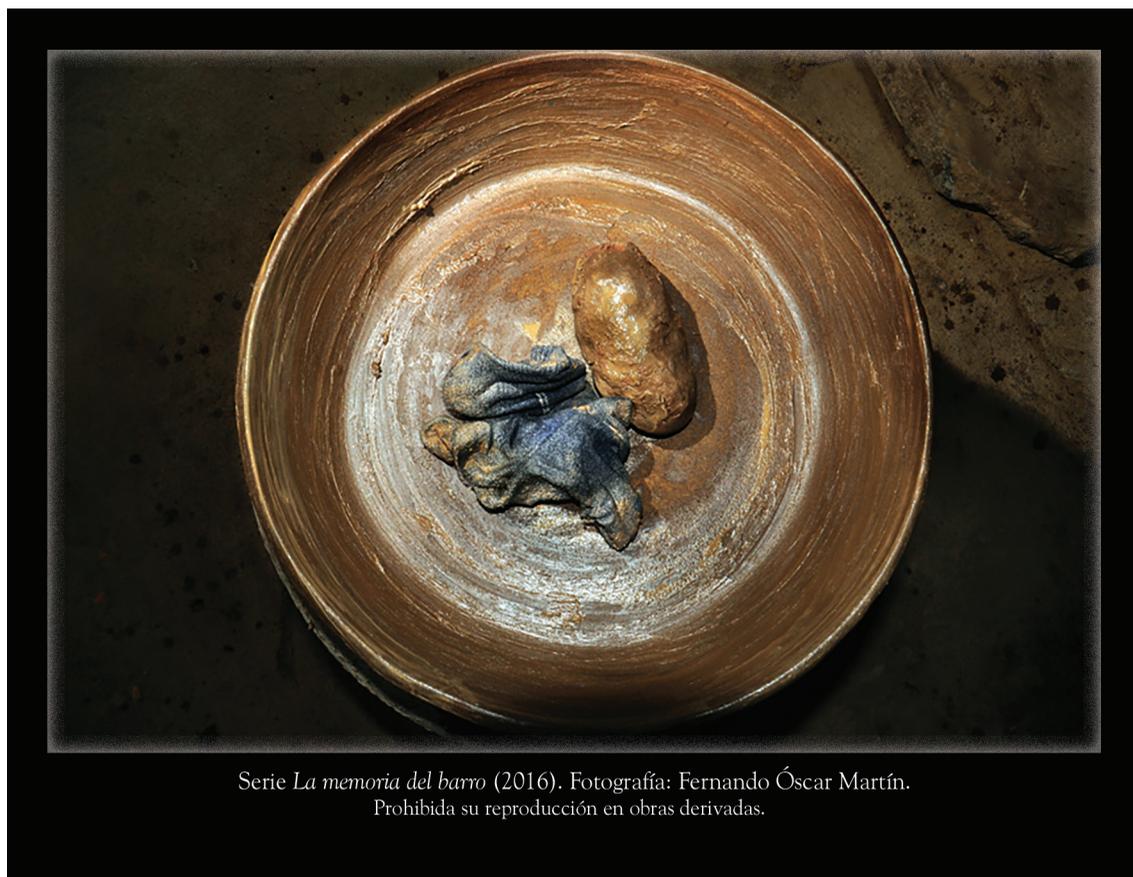
En “Insectiada”, angustiante narración colectiva, un grupo de machos artrópodos, al parecer de la familia de los mántidos, describe la amarga experiencia de su decapitación y muerte a cargo de una hembra desalmada e imperiosa que, para consentir el apareamiento, exige el sacrificio de los anhelantes y aterrorizados pretendientes. Las hembras tiránicas y crueles de “Insectiada” recuerdan a esas mujeres fatales y mutiladoras que aparecen en otras páginas del escritor (Arreola, 1997a: 85).

Con “El avestruz”, el ave de mayor volumen y peso entre todas, emerge el lado ridículo e

insulso de algunas mujeres —presencia que, en multitud de facetas, fue uno de los incentivos de la obra de Arreola—. La grotesca apariencia del avestruz linda con lo abominable. Impura desde los antiguos hebreos —un ave que no vuela y que, por tanto, no alcanza las cotas de la divinidad—, su nombre fue el resultado de una extraordinaria mezcla semántica entre ‘gorrión’ y ‘camello’. Cuando corre a gran velocidad, sus alas crean un simulacro de acrobacia que, en la Edad Media, fue el perfecto modelo de hipocresía y vileza de quienes se hacían pasar por justos (Arreola, 1997a: 84).

El oso, paradigma de gentileza y mesura, titubea entre el sometimiento y la sedición. Su compañía ha estado presente en todos los éxodos de la prehistoria y, en definitiva, nos une a él un mismo pasado cavernícola (Arreola, 1997a: 90).

Las aves acuáticas son como mujeres tontas y hombres triviales que viven en un pueblo donde nadie se entiende. Las ocas discuten sin cesar



Serie *La memoria del barro* (2016). Fotografía: Fernando Óscar Martín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.



Serie *La memoria del barro* (2016). Fotografía: Fernando Óscar Martín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

acerca de nada y la vulgaridad fastuosa de los cisnes repite siempre el mismo estribillo de frases hechas. La garza, cautelosa, es el único animal que no se fía del cielo inferior del lago, cuya podredumbre la obliga a sumergir una sola pata en el fango (Arreola, 1997a: 101).

La jirafa, prodigio de ingeniería biológica, al buscar “en las alturas lo que otros encuentran a ras de suelo”, encarna más que nadie los devaneos del espíritu: tanta elevación no le sirve de nada cuando, al inclinarse a beber agua, no le queda más remedio que ponerse al nivel de los burros (Arreola, 1997a: 96).

Como se advierte, los animales de Arreola no mantuvieron su condición perceptible, pese a su índole natural y palpable. Algunos, muy pocos, se resistieron a la abierta comparación con nuestra especie, solazándose en poder exhibir sus atributos estéticos, pero al final sólo conservaron

una parte de su indómita alteridad. Los demás, aunque circunscritos a una biología específica, lograron reflejar satíricamente una serie de significados que, sin dejar de acotar lo extraño e inquietante de cada espécimen, fue construyendo un contexto donde lo medular fue referirse al ser humano. *Bestiario* creó un espacio donde, mediante penetrantes equiparaciones con una fauna ensimismada y prisionera, afloró una peculiar manera de retratar conflictos relativos a la conducta humana, pero negándose a formular enmiendas o soluciones morales.

En sustitución de la monótona directriz cristiana, Arreola desplegó una gama significativa de comportamiento animal que lo hizo corresponder a distintas conductas humanas. En ese sentido, dispuso un desfile zoológico donde (a primera vista) no fueron emplazados los seres fantásticos, deslumbrantes y legendarios de la

tradición clásica y medieval. En cambio (de modo evidente) invitó a la contemplación poética de seres fácilmente identificables que, pese a la portentosa condición de algunos de ellos, han acompañado el efímero paso del ser humano sobre la Tierra desde épocas inmemoriales.

REFERENCIAS

Aristóteles (2000), *Poética*, México, UNAM.
 Arreola, Juan José (1993), *Punta de plata*, México, UNAM.
 Arreola, Juan José (1997a), *Bestiario*, en *Narrativa completa*, México, Alfaguara, pp. 79-103.
 Arreola, Juan José (1997b), “De memoria y olvido”, en *Narrativa completa*, México, Alfaguara, pp. 183-186.
 Avilés Fabila, René (2004), “Recuerdo de Héctor Xavier”, *El Universo de El Búho*, núm. 55, pp. 22-24.
 Borges, Jorge Luis (1932), “El arte narrativo y la magia”, *Sur*, año II, verano, pp. 172-179.

Carballo, Emmanuel (1986), “Juan José Arreola”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/SEP, pp. 441-448.
 Davy, Marie-Madeleine (1996), *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, Akal.
 Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
 Lewis, C. S. (1997), *La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Ediciones Península.
 Malaxecheverría, Ignacio (1996), “Sobre el *Bestiario*”, en *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, pp. 197-258.
 Pacheco, José Emilio (1998), “Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*”, *Tierra Adentro*, núm. 93, pp. 4-7.
 Paz, Octavio (1979), “Corazón de León y Saladino: Jaime Sabines y Juan José Arreola”, en *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, pp. 169-175.
 Poiron, Daniel (1983), “Los bestiarios en la literatura medieval”, en Anónimo, *Bestiario de Oxford. Manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia/University of Oxford, pp. 151-172.
 Ricoeur, Paul (1987), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
 Sebastián López, Santiago (1986), “Introducción”, en *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, pp. I-XIX.



Serie *La memoria del barro* (2016). Fotografía: Fernando Óscar Martín.
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Serie *La memoria del barro* (2016). Fotografía: Fernando Óscar Martín.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.



HOMERO QUEZADA PACHECO. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas y Maestro en Estudios Latinoamericanos (Literatura) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Se desempeña como Técnico Académico Titular A, en el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (IIBI/UNAM), adscrito al área de apoyo a la investigación. Ha sido redactor en publicaciones periódicas del Fondo de Cultura Económica. Ha colaborado también con reseñas bibliográficas, notas y textos de ficción en suplementos mexicanos como *Hoja por Hoja*, *La Jornada Semanal* y *Laberinto* (*Milenio Diario*), y en revistas electrónicas como *Narrativas* (España) y *Cuadrivio* (México). Entre sus últimas publicaciones se encuentran “Persona y representación: Virgilio Piñera en *Máscaras* de Leonardo Padura” (*Cuadernos Americanos*, vol. 2, núm. 148, 2014); “Quién con ellas se junta” (reseña del libro *La música de las sirenas*, de Javier Perucho), en *Laberinto*, supl. de *Milenio Diario* (2014); y “La reescritura y la apropiación del discurso en el *Manual de zoología fantástica*” (*Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, núm. 57, 2013).