



Universidad Autónoma de Zacatecas
“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior
Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

**El régimen nocturno en los bestiarios de Cortázar y
Arreola**
TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en
Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Yareth Virginia Garcés Loera

Director de tesis:
Dr. Javier Acosta Escareño

Codirector de tesis
Mtro. Alfonso Campuzano

Zacatecas, Zac., febrero de 2020

Agradecimientos

A mi asesor de tesis el doctor Javier Acosta por todo el apoyo, y quien me acompañó durante todo este proceso de maestría y en la elaboración de la tesis, infinitas gracias.

Al maestro Alfonso Campuzano y al doctor Israel Ramírez, pues tuvieron una valiosa aportación para en la concreción de esta investigación.

Doy gracias a ustedes: mis sinodales y grandes maestros, muchas gracias por aportar a mi vida tantos conocimientos.

Un agradecimiento a la Universidad Autónoma de Zacatecas “*Francisco García Salinas*” y sobre todo a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por darme la oportunidad de continuar con mis estudios.

Reconozco también el apoyo recibido por la Unidad Académica de Cultura, y en especial de la maestra Gladis Olvera para realizar las estancias académicas.

A mi familia, amigos y alumnos, aquellas personas que siempre están conmigo, muchas gracias por tanto.

Índice General

Capítulo I	9
El régimen nocturno y el arquetipo femenino como construcción del bestiario contemporáneo	9
1.1 El régimen diurno y nocturno en las estructuras antropológicas de la imaginación	9
1.2 El arquetipo y el símbolo animal, una identidad para el hombre	13
1.3 Del bestiario medieval al contemporáneo: Cortázar y Arreola	17
Capítulo II	22
Las bestias nocturnas como presencias humanas en el bestiario de Julio Cortázar	22
2.1 Cortázar y el bestiario de la angustia	22
2.2 El bestiario francés, una influencia poética para Cortázar	25
2.3 El animal como elemento mediador	28
2.4 La casa, el arquetipo de la pareja y la huida en “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Cefalea”	29
2.4.1 “Casa tomada”	30
2.4.2 “Ómnibus”	33
2.4.3 “Cefalea”	35
2.5 La mujer, la otra y la ausencia: “Lejana” y “Carta a una señorita en París”	38
2.5.1 “Lejana”	38
2.5.2 “Carta a una señorita en París”	40
2.6 El arquetipo de la mujer fatal en “Circe”, “Bestiario” y “Las puertas del cielo”	44
2.6.1 “Circe”	44
2.6.2 “Bestiario”	46
2.6.3 “Las puertas del cielo”	48
2.7 La huida y la redención en las bestias cortazarianas	50
Capítulo III	52

El bestiario de Arreola y la parodia del ser	52
3.1 Arreola y el bestiario mexicano	52
3.2 El animal en la narrativa de Juan José Arreola y la conformación de Bestiario	55
3.3 El sapo y el hombre	55
3.4 La araña y la mujer	58
3.5 El descenso, el sueño y la muerte en el bestiario de Arreola	59
3.6 El régimen nocturno (el mundo femenino)	61
3.6.1 “La foca”	61
3.6.2 “La jirafa”	62
3.6.3 “La hiena”	63
3.6.4 “El avestruz”	65
3.6.5 “La boa”	67
3.7 El régimen diurno (el mundo masculino)	69
3.7.1 “El topo”	69
3.7.2 “El oso”	71
3.7.3 “El hipopótamo”	72
3.7.4 “El rinoceronte”	73
3.7.5 “El mono”	75
3.8 Los animales de Arreola.....	77
Capítulo IV.....	78
El bestiario de Cortázar y Arreola, una contemplación del ser en el universo	78
4.1 El bestiario de Cortázar	78
4.2 El bestiario de Arreola	80
4.3 Tablas de contrastes	82
4.4. Conclusiones	85
Bibliografía.....	88

Resumen

Durante el siglo XII se redactan una serie de escritos llamados *bestiarios* que emplean alusiones de animales con atributos fantásticos; el animal es representado mediante una gama de características que el pensamiento medieval le otorga. Los bestiarios combinan la pulsión humana, sus deseos y la forma de contenerlos; su fin es mediar en la tierra los actos de los hombres sobre sí mismos. Es entonces que estos textos cobran vida a partir de la fabulación y sus formas. Con el transcurrir del tiempo los bestiarios se alejan, pero los conjuros de la literatura los traen de vuelta. El bestiario medieval proyecta la figura de la bestia o el animal como el ser mortífero y que nace de la credulidad, pero del cual no se puede desprender el hombre al contemplar en éste el mayor grado de fascinación, deseo y terror; el bestiario contemporáneo se cuestiona al hombre ante el derrumbe de su existencia, de ahí el interés por indagar en estas obras.

Palabras clave: *animal, bestia, bestiario, régimen, hermenéutica, literatura, imaginario*

Abstract

During the XII century a series of texts known as *bestiaries* were written, that use allusions of animals with fantastic attributes; the animal is represented through a range of characteristics that the medieval thought gives him. The bestiaries combine human drive, their desires and the way to contain them; its purpose is to mediate on earth the acts of men on themselves. It is then that those texts come alive from imagination and its forms. With the time the bestiaries disappear, but the spell of the literature brings them back. The medieval bestiary projects the figure of the beast or the animal, as the deadly being and that is born with the credulity, but from which man cannot be detached by contemplating in it the greatest degree of fascination, desire and terror. The contemporary bestiary questions the man before the collapse of his existence hence the interest of investigating these literature works.

Keywords: *animal, beast, bestiaries, regime, hermeneutic, literature, imaginary*

Introducción

En esta tesis se aborda un análisis del bestiario contemporáneo latinoamericano, desde las latitudes contrastivas de Argentina y México en las obras *Bestiario* de Julio Cortázar (1951) y *Bestiario* de Juan José Arreola (1958 - 1972), textos que encuentran en la figura del animal una proyección simbólica, una manifestación engarzada en dos mundos literarios que conjuntan una perspectiva: animal-bestia-humano como una tríada siniestra de composición y contraste, y que nace de la necesidad del hombre para entenderse a partir de otras formas, otros rostros que conforman su existencia.

Para el primer capítulo se examinan los elementos que atienden y comparan a los regímenes diurno y nocturno de *Las estructuras simbólicas de lo imaginario* de Gilbert Durand, así como un acercamiento al símbolo y al arquetipo desde el horizonte de la hermenéutica de Eranos. Del mismo modo, se contrasta al bestiario medieval con el contemporáneo. En el segundo capítulo se estudia *Bestiario* de Julio Cortázar y para el tercero *Bestiario* de Juan José Arreola. En el cuarto capítulo se presentan las conclusiones y el cierre de esta investigación.

Objetivo principal. El objetivo de esta tesis es analizar y contrastar en los regímenes diurno y nocturno a los arquetipos y símbolos con relación a la animalidad y lo bestial presentes en ambas obras, con el fin de interpretar la simbología de tales bestiarios mediante la hermenéutica, para establecer puntos de coincidencias y discordancias que arrojen claves interpretativas.

Justificación. Su pertinencia se sustenta en la escasez de estudios realizados en torno al símbolo animal en Arreola y Cortázar, los cuales solo se limitan a examinar de manera aislada e individual sus obras, pero no existe alguna investigación que aborde un análisis comparativo entre ambas, ello nos permite considerar al bestiario como subgénero literario hispanoamericano, ya que son varias las obras de este tipo que surgen en distintos países, en un mismo periodo.

Hipótesis. El animal es la forma más próxima a la identidad humana, lo que el hombre oculta el animal lo manifiesta: sus pasiones, miedos y deseos se encuentran ocultos tras las fauces animales y la literatura nos permite ver estos contrastes. Frente a la masculinidad del régimen diurno de la imaginación, el régimen nocturno se descubre como femenino. El

régimen nocturno, en todos sus caracteres (animal, elemento natural, atributo, utensilio, sexo, etc.,) tiene el poder de revalorizar y transfigurar la amenazante figura de la bestia. Los dos bestiarios que se abordan en esta tesis manifiestan esa transvaloración a partir de las alquímicas presencias femeninas.

Las obras estudiadas surgen en espacios y períodos significativos: Argentina (1945 – 1951) peronista y México postrevolucionario (1958 – 1972), contextos que abrigan movimientos importantes en la economía y la ideología, como el derecho al voto de la mujer, la creación de sindicatos y, posteriormente, los movimientos estudiantiles. De un lado el exilio, del otro el desencanto frente a un sistema que no alcanza a hacer reales las promesas de la justicia y el progreso social. La obra de Cortázar se escribe en seis años; la de Arreola en menos de un mes —aunque se reedita catorce años después, con textos agregados. Para analizar estas obras se descartaron algunos textos de Arreola; se tomó una muestra de diez animales para equiparar el análisis con ocho cuentos de Cortázar y diez textos de Arreola. Queda pendiente estudiar los otros catorce animales, así como disímiles formas del bestiario contemporáneo desde otras perspectivas, por ejemplo, con poemarios que reúnen poesía dedicada a los animales en tintas de Pablo Neruda o Nicolás Guillén.

De ambas obras se descartó una tercera que confina la triada de los bestiarios contemporáneos con *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges, pero de la cual no se descarta un futuro estudio de contrastes entre éstos, puesto que es una de las obras más importantes del bestiario latinoamericano.

Metodología. Para realizar esta investigación me valgo sobre todo de la hermenéutica de Eranos, especialmente de las *estructuras antropológicas de los imaginarios* propuestas por Gilbert Durand, además de una interpretación que opera por contrastes, pues permite analizar las similitudes y desemejanzas en imágenes y símbolos respecto de los arquetipos del animal de lo femenino, así como integrar esas contrariedades que surgen de los bestiarios al ser obras que traslapan dos mundos, el animal y el humano, que se enfrentan, se entrelazan y en ocasión abolen los contrarios. Cada cuento de los bestiarios nos permite ver cómo se confunden y a su vez engarzan estos reinos: animal, hombre, bestia, luz, oscuridad, ascenso, descenso, todos estos mundos tan dispares que se repelen, pero a su vez requieren uno del otro para coexistir.

Esta investigación nace para meditar en torno a la conciencia y los desdoblamientos que tiene el animal en lo humano y lo humano en el animal. ¿Qué tanto nos permite ver el animal de la naturaleza soslayada en nosotros? Es una necesidad humana el contemplarnos desde otras formas, entender que en nuestro andar llevamos en lo profundo de nosotros esas pulsiones que nos apenan, nos devoran y nos aprisionan. Si nos cuestionamos sobre el ser, la angustia y su miedo: ¿a qué temen los hombres?, ¿qué es una bestia?, ¿qué es la mujer?, ¿qué es la muerte?, ¿qué es el tiempo? Es función del bestiario el meditar y poner en juego esos grandes tópicos: el humano y su entorno, animales, bestias, mujeres, territorio, patria, gente, multitudes; todo aquello que acecha, perturba, seduce y al final devora.

Capítulo I

El régimen nocturno y el arquetipo femenino como construcción del bestiario contemporáneo

El hombre no es ni ángel ni bestia, y la desgracia
quiere que quien haga el ángel haga la bestia.

Blaise Pascal.

El mundo es un plano partido por dos mitades que funcionan como complementos y oposición del cosmos, dos episodios del ser que legitiman su existir; Gilbert Durand analiza estas tensiones mediante *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*: el régimen diurno y nocturno de la imaginación. En el primer apartado de este capítulo se analiza la teoría de Durand en torno a los símbolos y arquetipos concentrados en el régimen diurno y nocturno. Y en el segundo apartado se plantean los contrastes del bestiario medieval con el contemporáneo.

1.1 El régimen diurno y nocturno en las estructuras antropológicas de la imaginación

El ser se debate en una inmanencia de contrarios, dos tensiones que unen y disocian el mundo y sus representaciones: el sol-la luna, el día-la noche, la luz-la oscuridad, el hombre-el animal. Existe también una encrucijada ante el tiempo y los engranes del reloj; una angustia crece y el reloj de arena avanza. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* Durand reconoce al tiempo como un dominio de la imaginación; imaginamos para saber que existimos, para establecer un pacto entre el deseo y el terror, a partir de ello entendemos nuestra existencia.

Con base en el tiempo y su representación, la imaginación se concibe como una salvación al entenderla como aquella que le otorga un rostro o forma al tiempo, ese ente espectral y su negra figura que nos engulle, es allí cuando le colocamos un rostro y le

contemplamos de variadas maneras: demonio – ángel, animal – bestia – humano. Concretamente, el animal se plantea a partir de su unión con la naturaleza; las fauces que devoran, el animal que crece, se mueve, se reproduce y muere, la muerte multiplicada.

En el sentido de los animales y sus fauces, comprendemos una analogía entre la imagen del tiempo de Cronos con la de un ogro que devora a sus hijos. La humanidad ha sido engullida por un tiempo eterno y fugaz, cíclico, perfecto. Dentro del tiempo onírico existe de alguna manera una mitología fabulosa, es decir, los niños no solo reconocen a los animales o bestias que ven, sino a aquellos que jamás han visto, que incluso podrían venir del mundo de los sueños o las pesadillas¹. En los planos de la realidad, Durand establece como el mayor rasgo de parentesco entre el animal y el humano al movimiento, el pulular. En la edad avanzada, el hombre manifiesta el hormigueo como una señal de angustia ante el cambio, temor y vejez². En el pulular se observa el fenómeno de multiplicación, es razón de imaginar una hormiga tan pequeña y diminuta y no temerle, sin embargo, una cantidad infinita de hormigas puede engullir al humano, análogamente el hormigueo con forma de tiempo que devora al hombre.

Para dar lectura a los regímenes de la imaginación es necesario comprender una diferencia que separa el mundo de los animales y los hombres. El hombre es la evolución del que anda en dos patas, camina en una posición erguida, y a su vez se distingue por la verticalidad que funciona como un símbolo de ascensión. El reino de los hombres se yergue en lo alto: la espada, el cetro, el bastón, símbolos que apuntan al cielo, mientras que el régimen femenino, también es una presencia que se sostiene en dos patas, sin embargo, su presencia está relacionada con el descenso y las profundidades; va en dirección opuesta a la del hombre, es la caída: la copa, la cuna, la tumba.

En torno al animal sus formas son variadas: algunos andan en cuatro patas, otros en dos, hay otros que se arrastran, que parecieran estar pegados a la tierra, otros que vagan adentro de la tierra, otros que tienen alas, pico o plumaje; pero a pesar de sus múltiples diferencias, el animal y el hombre se complementan en su andar por el mundo y son los regímenes imaginarios los que nos permiten entender los contrastes entre los animales y los humanos, desde los límites de la imaginación hasta los contornos de la realidad.

¹ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981, p. 80.

² *Ibid.* pp. 66-68.

Si comprendemos entonces al bestiario de la imaginación y sus elementos; éste es la composición, su contraste y la unión de éstos; es la representación, el arquetipo y el símbolo, es el tiempo y sus caras de bestia que traspasa de los confines imaginarios a los páramos reales; es la inversión de contrarios, es el régimen diurno y nocturno, las bestias de la noche y el día, es todo un universo.

Situado en la imaginación y el tiempo, existe el imaginario simbólico; se trata de imágenes y arquetipos definidos por Eranos como una surrealidad situada entre la realidad (típica) y (mística)³. Una realidad suspendida en la cotidianeidad y una alterna. En torno al bestiario no lo define por ser demasiado extenso, pero subraya nuevamente al régimen diurno y el nocturno en el imaginario.

El régimen diurno lo domina la antítesis (la oposición). Estructuras esquizomorfos, (heroicas). En sus imágenes se encuentran dos partes antitéticas, la primera está consagrada al fondo de las tinieblas sobre las que se perfila el resplandor de la luz victoriosa y la segunda expone la reconquista antitética y metódica de las valorizaciones negativas de la primera⁴.

Este régimen se construye a partir de las fuerzas masculinas y sus propiedades. El cetro, las armas, la luz, la transparencia, el aire. En este aspecto se distinguen los siguientes arquetipos: el cielo – el infierno, el monstruo – el ángel, así como los animales que representan una amenaza o una imagen terrorífica, entre los más específicos aparece el toro, el caballo, el oso, el lobo devorador “aúlla a la luna” o bien “aúlla a la muerte”⁵. Otro animal que se destaca es el caballo como la bestia del infierno, el caballo negro, “el caballo permanece como símbolo de la fuga del tiempo”⁶. Una constante vigilia y el temor ante el movimiento del reloj. El tiempo es la bruma que se nos escapa entre las manos, es el avanzar de los relojes, la extinción de los latidos del corazón y la caducidad de la vida.

Frente a los rostros del tiempo, en el régimen nocturno se esboza una actitud imaginativa que consiste en exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, convirtiéndolos en talismanes benéficos⁷, ya no hay una fuga del tiempo. El hombre ya no huye, sino que permanecer pasivo, ya no pelea con los monstruos de su destino, los conjura para prevalecer.

³ Ortiz-Oses, Andrés, *Hermenéutica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, Barcelona: Anthropos 2012, p. 11.

⁴ Durand, Gilbert, *op. cit.*, pp. 61- 62.

⁵ *Ibid.* p. 80.

⁶ *Ibid.* p. 72.

⁷ *Ibid.* p. 183.

En el régimen diurno hay un continuo movimiento, el animal sale y se mueve vertiginoso, en el nocturno reina la pasividad y el silencio. Prevalece la vigilia nocturna, pero ya no existe una tensión por el movimiento caótico del día.

Este régimen está conformado por los arquetipos de la inversión y el descenso: la copa, el recipiente, la madre, la mujer, el vientre, la morada, el centro⁸. El recipiente y creador se invierten, lo que antes era fálico ahora es cóncavo, lo que era luminoso ahora es oscuro y se invoca los elementos femeninos: la noche, la luna, la oscuridad, las aguas mortuorias; de ahí que el arquetipo femenino se recarga en múltiples polaridades, pero el más pesadoso es el de la madre o la madre terrible, es el paredón de pesadilla que une al cielo y la tierra.

En torno a los animales, se define su presencia como guías o mediadores cuyo fin es ayudar a las ánimas a cruzar los portales de la muerte. El perro aparece repetidamente en los cuentos contemporáneos como mensajero o señal que profetiza la extinción de la vida: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio”⁹. En el México prehispánico, el Xoloitzcuintle es el portador o guía de las almas hacia el inframundo, el Mictlán, de ahí que la presencia del perro es necesaria en las cámaras mortuorias, al ser un ente que transita por ambos mundos.

Otros animales que sobresalen son el dragón o la bestia nocturna y acuática que sale de las aguas combinadas. Se vislumbra la presencia del agua como arquetipo nocturno, al estar vinculada con las lágrimas, los ríos y estanques infernales¹⁰. Dentro del régimen nocturno Durand plantea dos divisiones: la sintética y la mística. La sintética (la unión) y obedece a las estructuras de oposición dialéctica, antagonista y dramatización que se manifiesta mediante elementos como el fuego, la llama, el árbol, la rueda, la cruz, la luna, el sacrificio, entre otros. Mientras que la mística responde a la reduplicación, perseveración, realismo sensorial o la miniaturización, existen: el niño, el color, la noche, la madre, la morada, el vientre, la mujer, la tumba, el caldero, entre otros. Bajo estos elementos, en los bestiarios modernos abunda la presencia femenina como el terror nocturno, ocultas en la mujer, se enmascara en las fauces de la muerte.

⁸ *Ibid.* pp. 183-190.

⁹ Rulfo, Juan, *El llano en llamas*. México: Editorial RM, 2005, p. 109.

¹⁰ Durand, Gilbert, *op. cit.*, pp. 91-92.

El régimen diurno separa las cosas, es la transparencia que lo deja ver todo, es el reino de los hombres en el que se peyoriza la presencia femenina y sobre ésta se impone la figura masculina. En cambio, el régimen nocturno une esas partes que el día separa; es la oscuridad que revierte la luz. Es el hilo de Ariadna contra la espada de Teseo, es la migala de Arreola contra el hombre; es el eterno embate del mundo femenino contra el mundo masculino.

Para la religión católica, la mujer está caracterizada por el deseo que desencadena en los hombres y el acto de copular como un acto pecaminoso que envenena al cuerpo. La fuente de lo prohibido se encuentra aprisionado en el arquetipo y la bestia femenina, del que emergen los males que habitan su cuerpo: la caja de Pandora, la cueva cavernosa, las fauces dentadas, la lujuria, las fantasías, los sueños, el erotismo y otros placeres carnales que contaminan al hombre. Si bien el arquetipo femenino encara variados roles, está poblado de la fuerza de la oscuridad. Es la hija nocturna que representa al refugio: la guarida, la casa, la matriz, la madre, pero también aquello que mata: el sepulcro, la caída, la mujer fatal. De ahí que la construcción del arquetipo femenino en el bestiario es idónea para meditar sobre la existencia del ser, ya que la mujer es una pieza clave para desentrañar al otro.

1.2 El arquetipo y el símbolo animal, una identidad para el hombre

El hombre se aproxima al animal por el vertiginoso parecido que encuentra en él, la bestia de las mil caras, el reflejo con su otredad que lo habita, lo aviva y le mata. Gastón Bachelard analiza al animal a partir del bestiario ducassiano y encuentra la dualidad hombre – animal como dos tensiones unidas por un vínculo:

Al meditar sobre el bestiario que se anima en nuestro sueño, cada uno de nosotros sorprendería el sentido dinámico de sus propias metamorfosis [...] reconocemos en nosotros mismos una tendencia a animalizar nuestras penas, nuestras fatigas,

nuestros fracasos, a aceptar demasiado filosóficamente todas esas pequeñas muertes parciales que a la vez se relacionan con las esperanzas y el vigor¹¹.

Una y mil pequeñas muertes; pensemos un momento en la presencia del gato al tener siete vidas, análogamente con el gato, el hombre no tiene muchas vidas, pero tiene múltiples y pequeñas muertes metafísicas hasta que llega la definitiva.

En distintas civilizaciones el símbolo animal es primigenio para invocar en él características de atribución cósmica. Como la rueda o el fuego, el animal conforma también el sentido de la humanidad; ejerce en ella una unión, como un legado que patentiza al humano su transitar por la tierra. Desde Oriente a Occidente, de los panteones egipcios hasta la cosmología prehispánica, les fue atribuido a las bestias y animales un punto de oposición o complemento con el hombre, así: Anubis, Ganesha o Quetzalcóatl son deidades que comparten características teriomorfas como símbolo de hegemonía.

Para comprender el animal que aparece en los bestiarios es necesario entender el símbolo. Para interpretar su valor debemos observar que es fruto de la bifurcación entre el mundo simbólico y el terrenal; Gilbert Durand separa cuatro conceptos: el signo, la alegoría, el emblema y el símbolo. En el signo se remite a un significado que puede estar ausente, pero puede ser verificable y se concreta mediante una imagen con la realidad del hablante¹². En torno a la alegoría, Durand ejemplifica con el concepto de justicia en el que requiere la representación de un personaje: la *alegoría* se ofrece como aquel que condena o absuelve, es un juez o un profeta. Emblema es el objeto que porta en sus manos: una espada, las tablas de la ley o una balanza¹³.

El símbolo es, sin embargo, de mayor complejidad al remitir a una realidad ausente. Según Ricoeur, el símbolo posee tres dimensiones concretas: es cósmico, extrae en su totalidad el mundo visible que nos rodea, es onírico; está anclado en los recuerdos, los gestos que aparecen en nuestros sueños y finalmente es poético; recurre al lenguaje más íntimo, por lo tanto, es más concreto¹⁴. El símbolo parte de una imagen, una idea abstracta y conforma a

¹¹ Bachelard, Gastón, *Breviarios, Comte de Lautréamont, Les chants de Maldoror*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 19.

¹² Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1968. pp. 10-13.

¹³ *Ibid.* p. 12.

¹⁴ *Ibid.* p.15-16.

su vez una idea concreta. Pensemos un poco en el símbolo de la paz, una paloma; se asocia por el color, la pasividad y su concepción religiosa. Es una imagen concreta porque ya está asociada en el inconsciente colectivo y se desprende desde un contexto, una época específica y encierra en sí misma un concepto mediado por lo abstracto y lo concreto. El símbolo se entiende de manera natural, es una lectura al mundo a través de un elemento que intercede con el hombre y sus representaciones en la tierra: “el simbolismo es la ciencia de las relaciones que unen a Dios la creación, el mundo material y el mundo sobrenatural; la ciencia de las armonías que existen entre las distintas partes del universo (correspondencias y analogías)”¹⁵.

En torno al arquetipo, un acercamiento hacia el hombre y el arquetipo se plantea desde el círculo de Eranos: “Un círculo, todo él, especializado en la exploración del universo de símbolos que dan forma expresiva y sensible al mundo de las grandes religiones [...] se radicaliza a la búsqueda de una conjunción entre Oriente y Occidente, Mito y Razón, Diferencia e Identidad”¹⁶. Los 57 anuarios que se escriben en la hermenéutica de Eranos están destinados al estudio de las distintas concepciones del símbolo, el arquetipo, el mito, la creación, desde una visión hermenéutica guiada por críticos como Carl Jung, Erich Neumann, Gilbert Durand, Heinrich Zimmer, Joseph Campbell, entre otros.

De las teorías del bestiario se rescatan los anuarios 12 y 13, que destacan a los arquetipos que conforman el universo simbólico y define Jung como un modelo formal vacío, formador pero sin forma “lo arquetípico: el espíritu y la naturaleza” y “la arquetipología del espíritu”, cuyos elementos se representan mediante la luz, la libertad y el dios Padre, que manifiesta Apolo al tener un lado luminoso y otro oscuro simbolizado en la serpiente; este último concibe a la figura de la serpiente como el corpus matriarcal que es vencida por el Apolo de Delfos, y deviene entonces en su transfiguración de la matriarca al patriarca: de lo onfálico, cíclico y telúrico a lo fálico, lo lineal, celeste. Se unen además las abducciones de Jenócrates al establecer que lo matriarcal está representado por la materia y el cuerpo, mientras que el espíritu lo está por la razón pura patriarcal y celeste¹⁷. Es importante comprender que la esencia está cohabitada por dos entidades, el *ánima* y el *animus*, esencias

¹⁵ Landrit citado por Cirlot, Eduardo, en *Diccionario de símbolos*. España: Colección Labor, 1992, p. 29.

¹⁶ Ortiz-Oses, Andrés, *op. cit.*, pp. 7-16.

¹⁷ *Ibid.* pp. 71-72.

tanto femeninas como masculinas que conforman a un mismo individuo y a su vez se relacionan también con el símbolo animal. En torno a la serpiente, su presencia invoca un símbolo de autoridad que transita de una forma a otra.

El anuario 29 “el hombre y su configuración”, se replantea al arquetipo que es un personaje configurado, pero sin figura, ejemplificado con la presencia del dios configurado o configurador que carece de forma y toma la figura del hombre¹⁸. El arquetipo lo podemos identificar como un modelo, una representación de un elemento primigenio que brota de un sentido colectivo, es decir, son figuras que parten de un sentido abstracto, pero condicionados por la realidad que los circunda, personajes como la madre, el anciano, el loco, el héroe, que se modula mediante los recursos de cada relato con sus rasgos individuales y distintivos.

En la cuestión del hombre y el sentido, en el anuario 30 se sitúa la presencia del ser entre dos encrucijadas, dos tensiones: el ser y no ser. El hombre vive entre presencias que lo cautivan y lo horrorizan, entre lo divino o lo demoníaco, “Mientras que en Dios los contrarios están en tensión armonizada, en el hombre se separan y se oponen”¹⁹. De ahí que el hombre no puede cohabitar en una de estas dos tensiones; sería entonces asumir que el símbolo estaría sujeto a una de estas polaridades, dos extremos encadenados a una balanza sin un punto intermedio. Al igual que el mundo arquetípico y simbólico, el bestiario moderno corre con la misma suerte, atiende a dos dualidades: bestia – humano y, como elemento que intercede entre ambos, está el animal.

Ambos, tanto el símbolo animal como el arquetipo, son primigenios para *Bestiario*, con ello entretejen la trama y sus personajes una red indisoluble que condiciona cada relato. En los cuentos de Cortázar las apariencias bestiales aparecen al caerse las máscaras y ocurre entonces la transfiguración, surge la heroína, la bruja, la madre, la mujer fatal, entre otros. En torno a *Bestiario* de Arreola, la bestia parte de las apariencias que nacen del animal y se transfiguran en arquetipos: del sapo al hombre, de la araña a la mujer fatal, del rinoceronte al juez.

De los 57 anuarios presentes éstos son los más próximos al bestiario, al verter su sentido en función del símbolo, en concreto al animal y el arquetipo, ya que la representación del hombre en el animal presagia una analogía de contrarios que se asocian y disocian uno

¹⁸ *Ibid.* pp. 87-88.

¹⁹ *Ibid.* pp. 89-90.

con el otro. El dictamen de los autores del Círculo de Eranos nos dice que el hombre moderno está lejos de su identidad, y que su rostro más próximo lo encuentra en el animal.

1.3 Del bestiario medieval al contemporáneo: Cortázar y Arreola

Al animal lo entendemos como un ser domesticado, con aliento, con un ánima, fiel al humano, indefenso; a semejanza la palabra *bestia* deriva del término griego *therion* y pan que conjuntamente conforman la palabra pantera “toda bestia, toda fiera”.²⁰ Al definir a la pantera, pareciera ser una bestia que es todas las bestias, incluyendo a los hombres. Para Blaise Pascal, la bestia tiene un valor peyorativo, pero que indica un estado de latencia. La bestialidad reaparece fatalmente en el hombre, sobre todo en aquel que quiere distanciarse más de lo animal. Se acerca al hombre al animal debido a su estado de miseria respecto del ángel; todo ser es minúsculo ante la inmensidad del mundo, pero para trascender, debe ser consciente de esta miseria, alcanzar algo que está en sus manos en vez de intentar llegar a aquello que lo supera y que jamás alcanza, el infinito, el universo²¹. Aquel que no llega a comprender ese vaivén de su espíritu carecerá de conciencia ante sí mismo y no llegará a percibirse sino en forma de bestia.

Uno de los ejemplos más próximas a la imagen y la bestia en las presencias fantásticas medievales aparece el Codex Gigas o el Libro del Diablo, del que aún no se ha encontrado algún registro, solo se especula que fue escrito a mediados del siglo XII; en su interior alberga una especie de manual en torno al cuidado de los enfermos y un boceto o un dibujo de lo que se pensaría ser la primera representación mítica del diablo. Los bestiarios tendrían una gama de visiones, sin embargo, durante el medioevo se concentraron en la concepción religiosa y la imagen:

Como todo el arte medieval, los bestiarios eran *exempla* para los fieles en su educación religiosa y moral. La fuerza de sus imágenes (que poco tenían que ver

²⁰ S, J Requejo, Alfredo, *Etimologías latinas*, consultado el 26/04/2018 en <http://www.dechile.net/>

²¹ Pascal, Blaise, citado por Schmidt, Ciro. “Pascal: claves antropológicas para la Lectura de los pensamientos: Pascal: Anthropological Clues for the Reading of Thoughts”, *Revista Philosophica*, vol. 29. 2006, p. 275.

con la realidad), descripciones y evocaciones textuales, constituyen el epicentro de inagotables versiones hasta nuestros días²².

Las ideas paganas de la religión abrieron entonces una brecha al crear historias que empleaban un modelo de sometimiento mediante la figura de la bestia para imponer el miedo que pudieran existir no solo en el imaginario, sino como señal de castigo a la desobediencia.

Miel destilan los labios de la mujer extraña / y es su boca más suave que el aceite.
Pero su fin es más amargo que el ajeno, / punzante como espada de dos filos.
Van sus pies derechos a la muerte, / llevan sus pasos al sepulcro. No va por el camino de la vida, / va errando por el camino sin saber adónde. Óyeme, pues, hijo mío, / y no te apartes de las razones de mi boca. Tente siempre lejos de su camino / y no te acerques a la puerta de su casa [...]²³.

Este fragmento alude a la ballena en el bestiario acuático. Para el oscurantismo, la proliferación de estos textos se vuelca en fórmulas sencillas para inculcar temor en lo desconocido, al ser más representativo evocar a un animal que a un humano, y aún más atemorizante la idea de ser devorado por una bestia, ya que los pecados podrían convertirse en acciones deladoras del hombre. De igual forma la gente conservaba un gran temor por no entender lo real y lo ficticio, una predilección por la fe y un rechazo hacia la ciencia. En palabras de Muñiz “ver no es necesario para creer [...] monstruos que no se ven, pero que, a buen seguro existen, o al menos lo que simbolizan”²⁴.

En torno al animal la religión reconoce dos cualidades: la bondad y la maldad. Según su concepción, los animales se jerarquizan por tamaños: los insectos, las aves y los mamíferos, en estos últimos se acentúan las serpientes o las ratas como símbolo malévolo. El cordero es por excelencia la representación de la Iglesia triunfante; los pájaros, la resurrección de Cristo; las palomas, la sencillez del espíritu o la representación simbólica del

²² Persson, Deirie, “Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”. Universidad de Saint Quentin-en-Yvelines Francia, no. 16. 2012, p. 45.

²³ Prov. 53,1, trad. Nácar, citado por Malaxecheverría, Ignacio en *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989, p. 47.

²⁴ Dolores, María, & Morales Muñiz, Carmen, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, en Revista UNED, pp. 230-231.

Espíritu Santo; la perdiz representa a los entes astutos; las gallinas, al símbolo de cobardía y las tórtolas a aquellos animales que les gusta vivir en soledad²⁵.

Aunque los animales tengan al mismo tiempo una connotación positiva o negativa, ésta les fue concedida por su conducta o su forma y no porque los animales poseyeran tal o cual propiedad:

El cielo-atmosfera y el cielo-árbol son el mundo en que habitan y en el que vuelan las aves y los insectos míticos. El dios, el demonio, el héroe y el monstruo, al atravesar este dominio, toman la forma de animales alados, o hacen uso de estos animales para alcanzar las vías celestes, o, también las aves los llevan a la perdición²⁶.

En relación con el arquetipo, el mito en contraste con la religión, muestra otra realidad: un submundo recreador de fantasías, dramas y sueños en sociedad, de los que emergen estas presencias primigenias, los arquetipos. El mito reconstruye en la confabulación del drama lo que la realidad se niega a ceder. El caos y la templanza se postran a los pies del héroe, en su efecto onírico vive o muere por causa de la fatalidad de su destino.

El basilisco es llamado en latín *regulus*, porque es el rey de las serpientes, que huyen en cuanto lo ven, pues las mata con el aliento. Si ve un hombre, lo mata. Ningún ave voladora escapa si ve al basilisco, pues, incluso desde muy lejos, es quemada por el fuego de su boca²⁷.

El hombre a veces también sucumbe ante la inmensidad de una bestia; el basilisco con su sola mirada le mata, la medusa con su cabello de serpientes lo vuelve de piedra; y la mujer cae ante la seducción de la serpiente y el pecado: en palabras de Durand “El animal muerde, pica, araña, engulle. Terror ante el cambio y ante la muerte devorante”²⁸.

²⁵ *Ibid.* p. 242.

²⁶ De Gubernatis, Angelo, *Mitología zoológica, los animales del aire*. Barcelona: Alejandría, 2002. p. 7.

²⁷ Malaxecheverría, Ignacio, *op. cit.*, p. 159.

²⁸ Durand, Gilbert citado por Malaxecheverría, Ignacio *op. cit.*, p.198.

Para el Renacimiento, el bestiario deja su curso, con la invención de la imprenta pierde la fuerza dominante y el temor se vuelca ahora entre los humanos, *El martillo de las brujas* fue un libro publicado en Alemania a finales del siglo XVI, en el cual el terror de lo demoníaco se depositaría en la magia, la alquimia y las prácticas de hechicería; los animales ya no atemorizaban, la función animal volcó a la fábula como un carácter mediador entre él y la templanza del ser. Las formas estéticas y coloridas se expandieron en las artes visuales y el bestiario poco a poco desaparecía, no obstante, la imagen del animal prevalecía ya en pinturas, ya en emblemas o escudo de armas, pero no en forma de represión.

Durante el siglo XIX renacía en Francia la presencia del animal en tintas próximas al naturalismo con Gustavo Flaubert y con la poesía maldita, poetas como de Isidore Ducasse Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud que exponen humanos, animales y monstruos venidos del ensueño como una transfiguración oscura y mórbida, hibridaciones de lo onírico y lo real, que se confunden y se engarzan y vagan entre los males del mundo, ya sea en el sueño o la vigilia.

Para el siglo XX, entre las décadas de los 30 a los 60 se retoman en Latinoamérica los bestiarios como juicio de consonancia entre el hombre y el animal. Este periodo se ve influenciado por una pérdida de identidad, libertad, valores, un devenir incierto, una introspección angustiante; como consecuencia se retoman los animales en variadas temáticas que parecieran transitar de las líneas humanas a los límites bestiales, textos como *El libro de los seres imaginarios* de Borges, *El gran Zoo* de Nicolás Guillen, *Bestiario* de Pablo Neruda, *Bestiario* de Julio Cortázar y *Bestiario* de Juan José Arreola.

Con referencia al animal en la literatura contemporánea, su presencia es amplia. Tanto el cuento argentino como el mexicano están poblados de múltiples imágenes oníricas nacidas del inconsciente y cargadas de una fuerza erótica, maléfica, extraña; textos como “Alta cocina” de Amparo Dávila que traspasan el quicio de la realidad y dominan los elementos del terror y misterio; concretamente para este cuento, existen animales que lloran al ser cocinados y en tiempo de lluvia pegan sus ojos a los cristales, y su presencia abarca la inmensidad de la habitación y la olla en la que son cocinados.

Otro ejemplo lo encontramos en “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, que recrea también un ambiente espectral y oscuro contenido en un animal que habita en una almohada y succiona la sangre de Alicia; ella, al borde de la muerte, se confina en un eterno

letargo y en él perece. Textos mediante los cuales la figura animal armoniza con la extrañeza de estos y otros mundos, de ahí su reiterada presencia.

Si encaramos ahora al bestiario y la presencia animal, observaremos que su simbología va más allá del derrumbe social y penetra en las hendiduras del ser. Entonces el animal emerge en la cultura como un acompañante de la vulnerabilidad del espíritu y la soledad de los hombres. La relación bestia-humano crea un punto de simbiosis que manifiesta dos figuras unidas en una sola, portadora de una revelación que se oculta y se muestra; el hombre y la bestia, la bestia y el hombre que se hilan en las ruedas de la vida y se convierten en símbolos o imágenes arquetípicas que remiten a nuestro reflejo, las bestias humanas.

Capítulo II

Las bestias nocturnas como presencias humanas en el bestiario de Julio Cortázar

Atendiendo a la temporalidad de ambas obras, en este capítulo se aborda el estudio del *Bestiario* de Julio Cortázar. En el primer apartado se establece una aproximación a los contextos históricos y las influencias poéticas en el *Bestiario*. Para el segundo se analiza la presencia animal en otros cuentos cortazarianos, textos como “Discurso del oso” o “La orientación de los gatos” en los que la presencia del símbolo animal es elemento medular de la trama. Finalmente, en el tercer apartado se realiza una aproximación hermenéutica correspondiente a cada uno de los cuentos que componen la obra. En el cuarto se concluye este capítulo con una breve reflexión.

2.1 Cortázar y el bestiario de la angustia

El animal anda por allí; se pasea, se agita, se mueve, copula y pulula; de igual manera se comportan las bestias con caretas humanas, aquellas que portan trajes o vestidos costosos, que se perfuman y comen bombones de licor o caminan por las avenidas: bestias con coraza destructiva que exorciza sus espejos humanos; pero en su interior conservan aquellos venenos que brotan de sí. Este bestiario representa la interioridad humana mediante los juicios del exterior, la estrechez del hombre ante sí mismo, la expiración de los relojes, y la angustia del vientre, la madre o la casa; la fuerza femenina y la consumación de los elementos masculinos y con ello el espacio, como una intimidad tan próxima a la asfixia.

Julio Cortázar nace el 26 de agosto de 1914 en Bruselas, de padres argentinos, su familia se muda a Buenos Aires cuando él tiene tan solo cuatro años de edad, allí transcurre su niñez. Desde pequeño manifiesta una inclinación por una literatura suspendida en planos alternos; *Viaje al mundo en ochenta días* de Julio Verne será una de sus obras predilectas y

futura influencia: “Fui enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertía en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo. Pasé mi infancia en una bruma de duendes, elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás”²⁹. En sus obras refleja ese constante movimiento entre tiempos y escenarios, así como des-tiempos y des-espacios, en sus primeros cuentos exterioriza ya la búsqueda de lo fantástico y lo misterioso mediante los caminos de lo lúgubre y lo gótico³⁰.

En los entornos literarios, para 1938 Cortázar publica su primer libro, un conjunto de sonetos titulado *Presencia* con el pseudónimo de Julio Denis, libro en que aparecen sus influencias poéticas de Mallarmé, Góngora, Baudelaire, entre otros³¹. En 1946 publica el cuento “Casa tomada”, un año más tarde “Bestiario”. Para 1951 publica en la Editorial Sudamericana la colección completa de cuentos *Bestiario*. Entre sus obras posteriores sobresalen títulos como *Las armas secretas* (1959) que incluye “El perseguidor”, *Historias de cronopios y de famas* (1962) y en 1963 *Rayuela*, su obra más conocida. Esta última alude a la imagen de una rayuela (que se conoce en México como un *bebe leche*), un juego infantil, la figura de un espacio cerrado como la marca del destino en el que pareciera jugar la humanidad; en ese breve instante divisorio en el que los jugadores brincan, avanzan, retroceden, se mueven dentro del espacio, pero jamás traspasan los umbrales del destino; el encierro como la vida misma contrapuestas a la voluntad. *Bestiario* consta también de espacios cerrados, pero no como la marca del destino, sino como una sintonía siniestra de mentalidades.

A mediados de los años cuarenta en Argentina se vive un entorno caótico. El movimiento peronista avasalla la ideología de sus habitantes. Se vislumbra un desconcierto frente a un gobierno dictatorial que promueve la unión del pueblo, pero al mismo tiempo practica un sometimiento de las libertades en contra de los intelectuales y especialmente de los escritores. Es tan profundo el malestar que proliferan en número textos en que se manifiesta el desasosiego, títulos como “Casa tomada”, “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar, “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares o novelas como *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano, relatos que, concentrados en una

²⁹ Goloboff, Mario, *Julio Cortázar la bibliografía*. México: Seix Barral, 1988, p. 23.

³⁰ Entrevista concedida a Antonio Skármeta: “Julio Cortázar: cita en la oscuridad”, en Ercilla, Santiago de Chile, 10-15 de diciembre de 1970. Citado por Goloboff, Mario. *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibid.* p. 43.

lucha intelectual, emprenden un contraataque mediante la literatura, es por ello que *Bestiario* será una pieza clave para comprender tal zozobra.

Para entonces Bioy Cásares y Jorge Luis Borges fundan y dirigen la colección El Séptimo Círculo, en el que se seleccionan, traducen y publican algunas obras que incluyen títulos como *The Mystery of Edwin Drood*, *El misterio de Edwin Drood*, 1870 de Charles Dickens o *Novosti dnia* 1884 de Anton Chejov³², entre otros. En tal contexto, la mayoría de los escritores se concentran en la literatura europea, especialmente en la inglesa y francesa. Como otros, Cortázar vive una constante añoranza por Francia y las prendas de su cultura: el esplendor de las artes, la ciencia y la filosofía. En contraste con Europa, los escritores sudamericanos encuentran en Argentina un lugar de encierro, de castigo: “Ser culto en Argentina significaba vivir añorando Europa en una suerte de exilio inverso”³³.

Hacia 1937, Cortázar trabaja como docente, pero desencantado, abandona sus clases y se refugia en un pequeño departamento, entre sus libros y el exilio: “En los años 44-45 participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a ‘sacarme el saco’ como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos”³⁴. De 1945 a 1951 busca la manera de escapar a la ideología y la desesperanza que impera en el país. En 1951 obtiene una beca para estudiar en París y comienza para entonces un exilio definitivo.

No puedo hacer una distinción demasiado clara entre fantasía y realidad; salvo, claro está, cuando salgo de la literatura: cuando pienso en el destino actual de un país como el mío, por ejemplo, ahí no me queda límite para ninguna fantasía. La realidad es lo suficientemente grande y lo suficientemente terrible como para bajar completamente ese espectro de pensamiento y de meditación³⁵.

³² Archivo recuperado de http://www.borgesdebioycasares.com.ar/images/03_bioy.pdf consultado el día 11/07/18

³³ Salas, Horacio, “Julio Cortázar, la ubicuidad del exiliado”. Madrid, s./f., s/e., p. 88.

³⁴ Harss, Luis “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 262. Citado por Goloboff, Mario, en *Julio Cortázar, bibliografía*, p. 53.

³⁵ Julio Cortázar, citado por Exeni, Lilia, en “El diálogo entre la realidad y la ficción en la literatura latinoamericana de la década del 50. Una reflexión sobre “Negación del olvido” de Julio Cortázar”, Volumen 4 (7) Julio 2017, pp. 137-138.

Del fruto de esta observación nace *Bestiario*, posterior a esta obra y desde la lejanía, Cortázar sigue muy de cerca los acontecimientos de su país. Sus próximas producciones estarán vinculadas a los síntomas de desarraigo, así como los movimientos políticos posteriores al peronismo: La Revolución Cubana, los movimientos estudiantiles y sociales, así como la lucha contra el militarismo argentino de Rafael Videla.

2.2 El bestiario francés, una influencia poética para Cortázar

Bestiario dispone de ocho cuentos: “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Circe”, “Las puestas del cielo” y “Bestiario”. En los contornos poéticos y literarios del bestiario argentino encontramos a Borges que recurre a la colección de animales provenientes de textos antiguos, los reformula y condensa a partir de las referencias al animal fantástico contenido en *La historia natural* de Plinio el Viejo, el bestiario de Aberdeen o textos de zoología fantástica o mitología. En su obra *Manual de zoología fantástica*, Borges recrea a las bestias mitológicas y fabulosas que recorren los páramos y vuelan por los aires, que inundan las aguas mortuorias y habitan los jardines botánicos o los espejos, que vagan en la tierra o deambulan en la imaginación y en las sombras y persiguen el sueño de Kafka, Poe o C. S. Lewis.

Si bien la bestia aparece en su faceta aterradora y fantástica, Borges respeta la forma tradicional de los textos medievales. En contraste, los cuentos de Cortázar están plagados de esa extrañeza que desmiembra la realidad para transformar sus cuentos en otro laberinto, un mundo sellado por lugares y tiempos sin forma. Los rasgos antiguos del bestiario desaparecen con Cortázar; aparece la bestia, pero ya no en forma de demonio o animal, sino bajo rostros humanos.

Cortázar recurre a elementos primigenios de lo fantástico; genera un sentimiento de angustia por la presencia de espacios que parecieran ser cada vez más estrechos; incluso realiza la reducción del espacio interno de los personajes. Contrapuesta a la realidad, se perfila una niebla indisoluble que avanza y todo lo envuelve, el mundo de afuera y el de adentro, el aquí y el ahora, el yo y el otro, el animal y el hombre. Existe también la estructura del cuento, se narra una historia, un “viaje del héroe” como lo denomina Joseph Campbell. Cada relato maneja uno o varios escenarios y el tiempo es engañoso, impreciso. En la trama

suele aparecer la ordalía, difícil de cumplir. En la mayoría de cuentos impera una sensación de desconcierto en que algo se mueve, una constante vigilia, una desazón ante un otro que observa.

En torno al lenguaje, cuando las palabras que existen no le son suficientes, Cortázar reinventa y puebla sus textos de asombro; en palabras de Saúl Yurkievich: “Cortázar subordina la estética (o mejor dicho el arte verbal) a una pretensión que la trasciende, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre. Proclama la rebelión del lenguaje poético contra el enunciativo [...]”³⁶, concentra lo que ve afuera y adentro del ser, así enfatiza sus gustos literarios al emplear en sus textos concepciones análogas a los poetas Isidore Ducasse y Arthur Rimbaud:

Escribir resulta así poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para impedir que el lenguaje imponga su arbitrio, se interponga entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión. Ante la disyuntiva forma/fondo, opta por éste procurando otorgarle una hondura abismal. [...] De ahí su apego a Lautréamont y Rimbaud, a la prosa incontinente, alucinada, limítrofe. De ahí que se proponga captar descentrada, extática, agónicamente lo experiencial intensivo vivido como turbamulta, como desajuste entre lo subjetivo y lo objetual, como descolocación del hombre en el mundo³⁷.

Del bestiario medieval a la poesía francesa, al género humano se le rinde homenaje lastimero, una carga simbólica de una voz atrapada en el tiempo y que emana de cuerpos postrados en la tierra o en el infierno, que parecieran ser el mismo lugar donde los monstruos y los hombres se confunden, en voz de Rimbaud:

He malgastado mi vida. ¡Vamos! Finjamos, holguemos. ¡Oh, piedad! Y existiremos divirtiéndonos, soñando amores monstruosos y universos fantásticos, quejándonos y querellando las apariencias del mundo, saltimbanqui, mendigo,

³⁶ Prólogo de Yurkievich, Saúl, en *Julio Cortázar, Obra crítica I*. Buenos Aires: Editorial punto de lectura, 2004. p. 15.

³⁷ *Ibid.* p. 20.

artista, bandido - ¡cura! En mi lecho del hospital, el olor del incienso vuelve poderosamente; guardián de los aromas sacros, confesor, mártir...³⁸.

En Rimbaud la huella latente de la vida es un espejismo que contiene los males del mundo, maldito está el hombre en el infierno de los condenados, donde ya no hay Dios y las presencias celestiales o monstruosas desaparecen, se desacralizan o permanecen en el ensueño; en su lugar, la orgía, el festín y el caos se hacen presentes.

Por su parte Lautréamont crea a Maldoror, un ente extrañado de sí que vaga en la tierra y en el sueño, deambula por dos mundos y no encuentran ya el páramo real:

No me verán, en mi última hora (escribo esto en mi lecho de muerte), rodeado de curas. Quiero morir, mecido por las olas de la mar tempestuosa, o erguido sobre la montaña... pero no con los ojos vueltos a lo alto: sé que mi aniquilamiento será completo. Por lo demás yo no podría esperar gracia. ¿Quién abre la puerta de mi cámara mortuoria? Había pedido que nadie entrara. Quienquiera que seas aléjate; pero si crees percibir alguna señal de dolor o de miedo en mi rostro de hiena (uso esta comparación aunque la hiena es más hermosa que yo, y más agradable a la vista), desengáñate: [...] ³⁹.

Las bestias para Lautréamont son la antelación de la muerte, el palpar de un latido casi extinto. Maldoror repasa un catálogo bestial: cita a la hiena, al perro, al pulpo, a las aves nocturnas, a los peces, las tarántulas o los sapos entre los que deambula y lamenta más habitar un cuerpo humano que uno animal. Maldoror detesta a la humanidad, a la multitud que se conglomeran en el fango, a otros de su especie.

Se torna imprescindible abordar la figura del bestiario francés de Lautréamont y Rimbaud como voces de influencia en Cortázar. La magnitud contrastiva de estas dos obras es necesaria para comprender en el bestiario un subgénero que nace de una visión engarzada y proyecta mediante el símbolo animal una herida latente en la humanidad, una pronta huida del terreno mortal donde se mezclan y se confunden las bestias y los hombres.

³⁸ Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*. México: Fontamara, 2016, p. 85.

³⁹ Ducasse, Isidore, *Los cantos de Maldoror*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2014. pp. 86-87.

2.3 El animal como elemento mediador

En las obras de Cortázar se destaca en varios relatos la figura del animal, por ejemplo, el cuento “Axolotl”, que proyecta el encuentro del narrador con un ajolote, una criatura que habita en un acuario. El narrador se fascina ante estos seres y vuelve día tras día para verlos, mas un día siente particularmente la presencia de un axolotl, que también lo observa; cuatro ojos se encuentran y se convierte en dos y se pierden uno en el otro, dos cuerpos y espacios conjurados en uno, el aquí y el allá, el animal y el hombre; al final del relato existe una transposición de identidades, el narrador se queda en el cuerpo del axolotl, y el axolotl cambia al cuerpo del narrador.

Otro texto que se sirve del recurso animal es “El discurso del oso”, Cortázar emplea al oso como una figura asociada con el agua. Es la historia de un oso que sube por las tuberías de los departamentos, en su andar se percató de los eventos que se suscitan entre vecinos; por las noches se pasea de arriba abajo en las tuberías, sigiloso asoma la cabeza por las canillas de agua que estén abiertas y observa a los habitantes; mira en ellos la carga emocional que los acompaña: “Yo busco la canilla que siempre queda abierta en algún piso; por allí saco la nariz y miro la oscuridad de las habitaciones donde viven esos seres que no pueden andar por los caños, y les tengo algo de lástima al verlos tan torpes y grandes, al oír cómo roncan y sueñan en voz alta, y están tan solos”⁴⁰. El oso aparece como un compañero secreto de las soledades de los hombres, contrasta su carácter tierno con la bestia amenazante; el oso limpia los espacios de las tuberías con su pelaje, como si con ello limpiara también las existencias de los demás.

Los gatos son de igual forma un elemento recurrente en las obras de Cortázar; ve en ellos seres misteriosos que entienden una realidad distinta a las demás especies. En el texto “La orientación de los gatos”, se aproxima la narración a la vida de una pareja y de Osiris, un gato negro. El narrador, un personaje absorto que contempla a su mujer y a la mascota; Alana y el gato, en un silencio mutuo que solo los dos entienden. Excluido de la unión está el narrador, aquel que solo observa a lo que no puede acceder, como un muro invisible que se ha erigido y lo separa de Alana, a la que solo ingresa aquel que contempla el infinito de las cosas, el gato: “Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme al menor disimulo,

⁴⁰ Archivo consultado el 10/11/2018, recuperado de <https://www.librosyliteratura.es/discurso-del-oso.html>

de la menor duplicidad [...] Osiris que alza el hocico del plato de leche y maúlla satisfecho, mujer y gato conociéndose desde planos que se me escapan, que mis caricias no alcanzan a rebasar”⁴¹.

“Historia con migalas” es la historia de dos huéspedes que rentan un bungalow en las afueras de la ciudad. Durante el transcurso del relato, los huéspedes se percatan de que todos los bungalós de alrededor están vacíos, excepto uno que está ocupado por dos mujeres jóvenes. Mientras la noche cae y en la penumbra, ellos escuchan las pláticas de las jóvenes, los murmullos, cualquier pista que no se pierda en el silencio. Así transcurren los días, los huéspedes observan el abandono y la soledad que reina en el lugar y aguardan la noche para escuchar lo que pasa en el otro bungalow, el narrador se percibe en sí mismo como una migala que espía y asecha en la sombra y el silencio. Al final las jóvenes se van de la estancia y el narrador y su compañero se quedan solos aguardando por algo que jamás regresa.

En la mayoría de los cuentos de Cortázar los animales funcionan como elementos que parecieran limpiar el espacio humano. En cambio, la bestia se encuentra bajo la máscara humana. Si bien los animales y el hombre se manifiestan de variadas formas, Cortázar añade un simbolismo a cada presencia; cada ser es capturado desde distintas visiones que descubren su esencia. El animal no es la bestia, lo bestial se esconde tras figuras amorfas: hombre-mujer-objeto, como aquellos que conforman el espacio que los circunda.

2.4 La casa, el arquetipo de la pareja y la huida en “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Cefalea”

En el régimen nocturno proliferan las fuerzas femeninas. Los bosques imantan con su espesura la oscuridad, reina el silencio; fiel a sus hijas, la luna avanza como un espectro que cubre el cielo, los animales permanecen entre la vigilia y el sueño, mientras el manto onírico se extiende. El régimen nocturno está compuesto por la madre, la casa, el caldero, la reina, la heroína, la hechicera, entre otros elementos que usurpan la figura de los hombres, la refutan.

⁴¹ Cortázar, Julio, *Cuentos completos* /3. México, 2011, p. 161.

La tierra construye al ser de barro o arena del que brota la vida. Aunque desdeñosa, reclama al cuerpo que le pertenece, que yace en el sepulcro. En la sintonía de *Bestiario* se presentan variados elementos, reiterados en los ocho relatos; sin embargo, alguno sobresale: la mujer como madre, amante, hermana, bestia, morada o matriz. En los tres primeros cuentos analizaremos tres elementos reiterados: la morada, la pareja y la huida.

2.4.1 “Casa tomada”

Por la enigmática determinación del relato, “Casa Tomada” es interpretada en variadas formas. Acusa sobre todo al contexto, la política y la ideología que coartaban entonces la libertad en Argentina: “[...] el tema fundamental que flota sobre el relato es el de la invasión por fuerzas extrañas y muy poderosas al recinto de la comodidad, de la intimidad. Consciente o no, el autor no habría hecho más que reflejar uno de los temores más acuciantes de su medio”⁴².

La morada nocturna obedece a los elementos de la noche; la templanza de la oscuridad regala el sueño, pero también sujeta las pesadillas. Este cuento gira en la gravedad de dos mundos, dos planos, uno real y otro misterioso, en el que cohabitan en una casa amplia y silenciosa dos personajes, el narrador y su hermana Irene. El tiempo de la narración es rutinario, cíclico; de la mañana a la noche, una duplicación del día anterior. El relato comienza al describirse la pasividad de la casa, su distribución, los espacios y la rutina de sus personajes. La casa es luminosa, amplia, pueden habitarla hasta ocho personas. En torno a la rutina de sus habitantes, el narrador entretiene su tiempo con la lectura, mientras que Irene pasa sus días en el tejido. En el entramado impera una sensación de tranquilidad, hasta que la otredad irrumpe en la morada y los personajes se vuelven prisioneros de una presencia maligna que no ven, pero entienden que existe:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.

Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se

⁴² Goloboff, Mario, *op. cit.* p. 76.

me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación⁴³.

El mundo sombrío que une y disocia ambos espacios. El aquí y el ahora también juega con esas realidades alternas a las que son sometidos los personajes. Se desconoce la presencia que irrumpe; pero se entiende como una negra figura que brota de la bruma y que a su paso va engulléndolo todo. En el inicio de la trama la casa es espaciosa, hay bienes materiales y libertad de pensamiento, que se sugiere mediante la existencia de una biblioteca; después viene un primer sometimiento y la opresión del espacio. Una presencia toma las primeras habitaciones, entre ellas la biblioteca, cada vez hay menos espacio; pero les es fácil a los personajes acostumbrarse a la situación que los circunda: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar”⁴⁴. Se puede aparentar vivir sin pensar, como si la vida en la casa estuviera alejada de los males del mundo; la casa sostiene la existencia; sin embargo, es tomada por segunda vez, la sombra ha avanzado en su totalidad.

Se percibe el encierro como una densidad de aire que oprime a los personajes, y la oscuridad de la casa como una bestia devoradora. En este relato el régimen diurno está concertado por la rutina, el movimiento, la limpieza. Las actividades que se hacen por la mañana, así como la luz, la claridad del espacio que deja ver todo, en un ambiente de transparencia.

Los elementos del régimen nocturno aparecen en el tejido de Irene, en su entrelazar análogo al destino. Irene que pasa sus días tejiendo como si fuera el hilar de la vida o la construcción del mundo; podría incluso plantearse a Irene como la Penélope de Homero, la amante imposible, la araña que teje y desteje los hilos de la vida:

Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han

⁴³ Cortázar, Julio, *Bestiario*. México: Alfaguara, 2003, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.* p. 19.

encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada [...] A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba [...]”⁴⁵.

Las fibras construyen el tiempo, como un hilar de los retazos de tiempo en la eternidad. Otro elemento es la sombra que se manifiesta a partir de la duplicación del personaje como isomorfía de la madre terrible, patrona de los infiernos de Hécate; aquella madre siniestra que desde el vientre devora a sus hijos. La figura femenina encarna las fuerzas de las tinieblas, pero también la bondad protectora de la madre-casa como protección ante la tempestad del mundo: “Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que la ella no nos dejó casarnos”⁴⁶. La casa funciona como una unión entre la madre y el espacio vital de sus hijos. En clave política, la casa es la guarida, la nación, el país. Al final del texto los hermanos se van de la casa, el miedo los hace huir: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”⁴⁷.

Otro elemento simbólico es la llave ya que tiene variadas funciones, abre y cierra el portal, y mediante ella se rompe el ciclo, la cerradura, la unión con la casa, para Cirlot la llave se relaciona también con Hécate, los árcanos, y funciona como un medio para ejecutar algo, pero también añade un sentido a la relación conciencia e inconsciencia⁴⁸. Las puertas manifiestan portales de esperanza, los cambios, cruzar el umbral de la presencia que los engulle, mientras que la llave es el rompimiento con ella, como la expulsión al mundo, la exclusión, la vida fuera del útero. El relato concluye con la huida. Si permanecen los hermanos en la casa (vientre), los devorará, la vida afuera del vientre es el escape de su realidad. No hay animales en el texto, pero la bestia se adivina tras una transparencia que deviene una sombra sin forma y todo lo abarca; espesura que llena la densidad del aire y va engulléndolo todo.

⁴⁵ *Ibid.* p. 14.

⁴⁶ *Ibid.* p. 13.

⁴⁷ *Ibid.* p. 21.

⁴⁸ Jung, C. G, *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: 1952. *Psicología e Alchimia*. Roma, 1950. (Traducción castellana del original alemán en Plaza y Janés, Barcelona, 1989), citado por Cirlot, Eduardo, en *Diccionario de símbolos*, p. 287.

2.4.2 “Ómnibus”

En “Ómnibus” operan elementos análogos con “Casa tomada”, la casa temporal, el arquetipo de la pareja y la huida. “Ómnibus” se mueve también en la tensión entre dos ámbitos, *unos* y los *otros*. El espacio en el ómnibus recrea una morada, en la cual sus habitantes-pasajeros representan una incómoda cercanía con la otredad que observa, juzga y rechaza a los que no se ubican adecuadamente en la sociedad.

Es la historia de Clara, una empleada doméstica que en días de descanso visita a su amiga Ana, que vive en Retiro. Su travesía comienza un sábado, al abordar el autobús 168, se percata de que ya la espera una multitud de ojos inquisidores. Los pasajeros no dicen nada, no hacen nada, pero observan hasta el más mínimo movimiento de Clara. “En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente [...]”⁴⁹.

El ómnibus comienza su carrera. El tiempo se trastoca, es vertiginoso y eterno en la percepción de Clara; la presencia inquisitorial eterniza el trayecto, que sin embargo es breve, lo que dura el viaje. En este cuento existe también el elemento del espacio cerrado y que pareciera ser cada vez más estrecho, como si la mirada de los pasajeros redujera el lugar. Los personajes parecen ser sombras, entes ‘sin vida’, mezclados el mundo de los vivos y los muertos⁵⁰. Ambos reinos en una sintonía siniestra. La muerte acompaña en su totalidad los cuentos de *Bestiario*, sea por accidentes, enfermedades, suicidio o azar; el rasgo característico de este cuento es que todos parecieran estar muertos, todos excepto Clara. El autobús lleva sus cadavéricos pasajeros hacia al cementerio Chacarita, llevan consigo ramos de flores: claveles, margaritas, gladiolas, crisantemos o dalias; todos salvo Clara, ella en cambio se dirige a Retiro y no lleva flores consigo.

Las flores tienen variadas connotaciones: manifiestan la naturaleza y su multiplicidad mediante sus frutos, simbolizan la muerte en el cempasúchil o el crisantemo; los

⁴⁹ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 53.

⁵⁰ Yelin, Julieta, “Adentro de las jaulas imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de *Bestiario* de Julio Cortázar”. Universidad Nacional de Rosario, 2005, p. 8.

pensamientos simbolizan la nostalgia. Las flores son la ofrenda que manifiesta el cruce de los mundos, representa la vida, la femineidad, la juventud o la vejez, el amor y la muerte:

Los griegos y romanos, en todas sus fiestas, se coronaban de flores. Cubrían con ellas a los muertos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros (menos como ofrenda que como analogía). Se trata, pues, de un símbolo contrario, pero coincidente con el esqueleto que los egipcios ponían en sus banquetes para recordar la realidad de la muerte y estimular al goce de la vida⁵¹.

La trama continúa, cuadas más adelante otro pasajero aborda el mismo autobús, la reacción de los viajeros es la misma, la mirada fría e inquisidora será depositada en el recién llegado. A lo largo del relato la sensación de desesperación se intensifica, el encierro y la morada transitoria devienen lugares de pesadilla, no pasa nada más, no obstante, esa angustia se cierne en torno a los ojos, como si la intensidad del relato gravitara alrededor de éstos. Al arribar al cementerio Chacarita descienden todos los pasajeros, aunque el alivio de Clara no llega, en el autobús aguardan aún el chofer y el guardia, dos espectros que miran con la misma intensidad a los que permanecen en el interior del ómnibus. Sigue la travesía, nadie entiende la extrañeza de ese viaje. Al llegar a Retiro los últimos en descender son Clara y el otro pasajero; como gesto final el pasajero compra dos ramitos de ‘pensamientos’ uno para su compañera de viaje y otra para él y después la despedida.

Para este relato está presente el influjo del terror, algo maligno imperceptible como dominio de los otros, víctimas y victimarios. Desde una lectura política se abordar una vez más al origen del pensamiento como una crítica que atañe la ideología, y de ella se desmiembran los núcleos sociales, aquellos que son diferentes, que no concuerdan en sociedad, y por tanto son excluidos de su entorno. El pensar distinto, el hablar distinto, el verse distinto es un rasgo que no concuerda con un régimen de Estado y menos con una sociedad afín. Las ataduras políticas son tan fuertes que chocan contra los principios de la

⁵¹ Beaumont, A, *Simbolismo en el arte decorativo chino*. Nueva York, 1949, citado por Cirlot, Eduardo, en *Diccionario de símbolos*, p. 205.

conciencia, esos límites imaginarios en donde radica la diferencia de pensamiento entre yo y el otro.

Con base en la hermenéutica de Durand, se plantea a “Ómnibus” desde las dualidades de los dos regímenes: el carro representa también un núcleo materno: “[...] el automóvil también es microcosmos; tal como la morada se anima, se animaliza, se antropomorfiza”⁵² como guarida, pero que pareciera un interior resquebrajado. En el régimen diurno impera caos, el movimiento y los hombres, en el régimen nocturno nuevamente el ómnibus como morada, las pasajeras y Clara.

En este cuento pareciera ser el enlace de los mundos, las dos tensiones y la frontera entre los vivos y los muertos, el silencio, la mirada, la oposición y complemento: noche – mañana, cielo-infierno, arriba-abajo, vivos-muertos, mujeres-hombres. Existe la pareja, sin embargo, éstos no huyen, está siempre latente la idea de la huida, pero no se concreta; es entonces que ambos pasajeros permaneces juntos para prevalecer. Y nuevamente los animales se ausentan, pero no la sombra, la madre, el carro que lleva en su vientre a los viajeros.

2.4.3 “Cefalea”

En “Cefalea” también se identifican los tres elementos anteriores. En este relato se contempla el mundo nauseabundo donde se mezclan seres y animales amorfos, parte de la extrañeza y la enfermedad, los síntomas que exhiben los cuerpos. El texto relata la tranquilidad y la repentina demencia que surge en el cuidado de las manuscipias, animales con características extrañas, compuestos de patas y orejas de conejos, pero tienen espigas que les sobresalen del pelaje como puercoespines. Son además criaturas que no se sabe de dónde han venido, solo que sobreviven en verano, que son sagaces y malévolas y se venden en altos precios.

⁵² Cfr. Artículo de GIACOMETTI, La Voiture démystifiée, en *Art*, n.º 639, 1957: “El coche... extraño objeto con su propio organismo mecánico que funciona; con sus ojos, con su boca, con su corazón, con sus intestinos, que come y bebe... extraña imitación de los seres vivos”, citado por Durand, en *Las estructuras antropológicas*, p. 239.

Al inicio de “Cefalea” el espacio manifiesta la casa como un núcleo pequeño y cerrado, en donde conviven las mancupias y sus cuidadores. Se percibe también el entorno anímico que circunda el lugar; la tranquilidad y la demencia que va alterando gradualmente a todos. El tiempo del relato es lento; en él se narran actividades desde las primeras hasta las últimas horas de la crianza de las mancupias, cuando los cuerpos de sus cuidadores ya no pueden con el trabajo y el cansancio se ha intensificado:

No nos sentimos bien. Uno de nosotros es *Aconitum*, es decir que debe medicamentarse con aconitum en diluciones altas si, por ejemplo, el miedo ocasiona vértigo. *Aconitum es una violenta tormenta, que pasa pronto*. De qué otro modo describir el contraataque a una ansiedad que nace de cualquier insignificancia, de la nada⁵³.

En el entorno todos sus personajes son silenciosos, nadie habla, solo se dedican a cuidar mancupias y a medicarse con remedios de homeopatía como *Nux Vomica*, *Aconitum*, *Nartum muriaticum*, *Phosphorus*, *Dulcamara*: la tristeza, el recuerdo, el vértigo, la náusea, la cefalea; síntomas que afloran de la nada y poco a poco lo invaden todo, de ahí que el vaivén de sus recuerdos y presencias vagan por distintos ámbitos: el sueño, la vigilia y el dolor del cuerpo. Ya se desconoce quién duerme, quién está enfermo o sano.

El relato describe en detalle la rutina de la limpieza, los tiempos de comida, así como los cuidados que cada mancupia requiere para sobrevivir. De los personajes se desconoce el número, solo se sabe que es un grupo pequeño y los únicos nombres que aparecen son el de Leonor y Chango. Una mañana, Leonor y Chango escapan de la casa y se llevan víveres y el caballo con el que transportaban la comida para las mancupias. Con la huida y para la desgracia de los pocos habitantes que se quedan, el alimento escasea, ya todos comen mal, se multiplica el trabajo, descansan poco, y las mancupias y los hombres poco a poco van entregando sus cuerpos, la cefalea se acrecienta cada vez más.

Un mundo de afuera, el de las percepciones, de hombres y animales, y los juicios de realidad se confunde, todo se vuelve caos. Los pocos días que restan de la trama se percibe

⁵³ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 68.

un lugar macilento y el malestar tanto de los cuidadores como las criaturas, que van devorándose unos a otros:

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 mancupias ahí afuera.) [...] algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos y es así, algo viviente camina en círculo. [...] volvemos a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancupias muriéndose de hambre⁵⁴.

El vértigo y la extrañeza que reside en la mente de los personajes habita con ellos, se alimenta de ellos, le otorga poder a esa sombra que desde “Casa tomada” y “Ómnibus” vaga como un fantasma que cubre el espacio y va borrando los retazos de la memoria y solo deja la enfermedad: “Entonces, de repente, sobre el pozo negro del sueño donde ya caíamos deliciosamente, somos ese poste duro y ácido al que trepan jugando las mancupias. Y es peor cerrando los ojos. Así se va el sueño, nadie duerme con los ojos abiertos [...]”⁵⁵.

En el abismo está la muerte en que van cayendo los personajes. La extinción de los seres y las bestias está próxima. El régimen diurno está caracterizado por las figuras esquizomorfos. En la psiquiatría lo esquizomorfo se relaciona con los juicios de realidad, la demencia y el comportamiento psicótico al que los personajes están sometidos; sus juicios de realidad se alteran y al final no encuentran el páramo real. En este relato se aproximan tanto los mundos hombre y de la bestia que se pierden unos en otros. El régimen nocturno lo habitan las mancupias, la casa y las mujeres. Es evidente que la sombra de lo que antes era luminoso y calmo, deviene vertiginoso, una caída libre hacia lo desconocido; según Barchiesi:

“Cefalea” es una radiografía narrativa del dolor corporal, es el diseño diegético de su trayectoria, que se vale de puertas que ralentizan, amortiguan o aceleran su

⁵⁴ *Ibid.* p. 84.

⁵⁵ *Ibid.* p. 72.

paso; es la descripción de otras percepciones sensoriales que entran en resonancia con él y contribuyen a modelarlo, como un ruido (el metafórico ruido que provocan las mancuspías fuera de la casa) [...]⁵⁶.

En cada relato existe también el arquetipo de la pareja: los hermanos, los desconocidos, Leonor y Chango. Aunque en estos cuentos la pareja funciona como complemento, como si una esencia no bastara; una anulación de sí mismo que necesita de otro que lo ayuda a cruzar al umbral hacia la huida, la liberación. Si bien los tres cuentos que hemos revisado componen mundos disímiles, su núcleo es similar, la madre como un espacio, una sombra que devora la inmensidad de ese espacio y del tiempo y todo lo que hay en ello.

2.5 La mujer, la otra y la ausencia: “Lejana” y “Carta a una señorita en París”

En este apartado se analiza “Lejana” y “Carta a una señorita en París”, pues plantean la encrucijada entre el ser y la ausencia. De la carta a una señorita en París que nunca llega, hasta el diario de Alina, ambos personajes narran su versión desde un texto; aprisionados están en la palabra y van en la búsqueda de sí mismos, aunque lo que encuentran no es precisamente lo que buscan.

2.5.1 “Lejana”

“Lejana” recrea a las figuras de arquetipos contrarios, expone el mundo femenino en dos polaridades que se oponen y se componen uno del otro, proyectan una doble figura anímica que habita en dos lugares y en uno a la vez: es el aquí, el ahora, el yo y la otra, la reina y la mendiga. Es la historia de Alina Reyes, que habita en un mundo ordinario, donde come bombones de menta y baila con Luis María, convive con la señora Regules, con su hermana

⁵⁶ Barchiesi, María Amalia, “El signo que cura. Sobre la homeopatía y otros remedios fantásticos en la narrativa de Julio Cortázar”. Università degli studi di Macerata (Italia), Revista Estudios, (31), 2015, p. 6.

Nora, con el chico de Rivas, aparecen “esas gentes sin sentido” y el otro mundo, el de ella, la mendiga, la otra Alina, allá en Budapest, a la que le pegan y llora y le entra hielo en los zapatos rotos.

El relato comienza con fecha del 12 enero, escrito en el diario de Alina; narra el transcurrir de los días, sus costumbres, sus soledades, sus pasatiempos: los juegos de palabras que crea antes de dormir, anagramas o palíndromos “átale, demoníaco Cain, o me delata”⁵⁷, pero también narra el mundo de la otra Alina, en ese instante del estar aquí y ahora, en casa junto a un piano o bailando con Luis María y de pronto estar postrada en una cama. Entonces siente la indiferencia de alguien que no la ama, sufre, tiene frío, y está en Budapest: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan”⁵⁸. El relato transcurre entre estas dos esencias que son la misma y otra a la vez.

La necesidad de ser otro, de habitar otro cuerpo se expresa privilegiadamente en la poesía francesa: una persona que no soy yo me observa; se recurre al principio de dualidades, al “yo es otro” de Rimbaud: “No hay aquí nadie y hay alguien [...] ¡Piedad, Dios mío, ocúltame, me siento tan mal! Estoy oculto y no lo estoy”⁵⁹. Es Alina que es otra y es ella, como si el símbolo de ella fuera dos mitades: la Alina triunfante y la sufriente, la libre y la prisionera, el calor y el frío, el ahora y el nunca, la ausente y la presente, dos figuras en un solo cuerpo y en dos a la vez.

La historia avanza con la vida cotidiana de la familia, y con la extrañeza de Alina. A medida que avanza la historia, Luis María, el amigo de la familia, se relaciona cada vez más con Alina, ella entiende entonces que no lo ama, no quiere sino encontrarse con su otra parte. Con el transcurrir del tiempo, ella siente la presencia de la otra Alina cada vez más próxima. Una tarde de concierto, entre los murmullos y el teatro, Alina contempla la oportunidad de desposar a Luis María para poder unirse a su otra parte:

Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber adónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest.

⁵⁷ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 38.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Rimbaud, Arthur, *op. cit.*, pp. 37-41.

Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos [...] ⁶⁰.

El seis de abril, tres meses después de haber iniciado el diario, Alina se casa con Luis María; como luna de miel viajan a Budapest. Una mañana, Alina sale parsimoniosa por las calles y las avenidas hasta que se encuentra en el puente, allí la espera ya la otra Alina, al verse comprenden que las dos son una que habita en dos cuerpos, en un largo abrazo se funden las dos mitades, luego de ese abrazo hay una transposición de personajes, Alina se queda en el cuerpo de la mendiga y la mendiga vuelve en forma de la reina, de Alina Reyes.

En su análisis, el relato el régimen nocturno está habitado por el arquetipo de la mujer desde sus contrastes, la reina y la mendiga. Este régimen es de oscuridad y en la oscuridad se pierden las formas, lo que en la luz se delimita y separa, en la oscuridad se confunde. Durand divide los reinos en dos estructuras: el reino diurno contempla el geometrismo, la simetría, el gigantismo, la idealización, entre otros. Las representaciones del régimen nocturno manifiestan la coincidencia de oposiciones, las dos Alinas coinciden, pero se oponen una a la otra. En este texto no existen las bestias, sin embargo, está plagado de la presencia femenina. Es razón de ser otro, de habitar en otro cuerpo y otro espacio lo que clama Cortázar en repetidos relatos. Es el asombro de entrelazar dos mundos, el que tiene enfrente y otro, el submundo de la huida. El entrecruce animal-humano se entiende a partir de los desdoblamientos del ser desde sí y hacia sí mismo, desde el sí-mismo hacia el otro-mismo.

2.5.2 “Carta a una señorita en París”

“Carta a una señorita en París” recrea el terror ante la multiplicación de los conejitos y la reducción del ser individuado. Es la historia del hombre que se muda a una pieza propiedad de una mujer de nombre Andrée. La trama comienza con la narración de la mudanza y la primera perspectiva del narrador en torno a la casa: la proporción del espacio, los muebles,

⁶⁰ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 44.

el ambiente, la característica peculiar en Andrée de mantener un orden cerrado y limpio en la casa, en el que cada pieza cumple un papel: “Mover esa tácita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con el otro, de cada momento de su alma entera de la casa y su habitante lejana”⁶¹.

Después de describir el primer acercamiento a la casa, el narrador relata su hábito de vomitar conejitos; se desconoce el inicio de tal rareza, solo describe la primera vez que vomitó un conejito y sus posteriores costumbres a ello y la repentina llegada de nuevos seres a la estancia de Andrée: “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas”⁶².

En la trama el narrador describe el acontecer de los días, sus rutinas del tiempo y espacio. El tiempo como en la mayoría de los cuentos, es rutinario, sin embargo, hay siempre algo que se rompe y todo lo altera: los días con sus noches, los espacios y sus habitantes, la normalidad y la repentina extrañeza que surge de pronto, la multiplicación caótica y los conejitos y el espacio del hombre cada vez más angosto; quizás el escritor mismo ante su multiplicación y su aprisionamiento:

Anoche di vuelta a los libros del segundo estante; alcanzaban ya a ellos, parándose o saltando, royeron los lomos para afilarse los dientes – no por hambre [...] Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron [...]”⁶³.

Desde la voz del narrador se concibe el entorno circular y caótico que se mueve ante él, se entrevé también su desorden mental. Para llegar a la mujer solo resta el camino de la muerte: “No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales”⁶⁴.

⁶¹ *Ibid.* p. 24.

⁶² *Ibid.* p. 25.

⁶³ *Ibid.* p. 34.

⁶⁴ *Ibid.* p. 35.

De Andrée se percibe del orden, la rutina, el espacio como si todos estos elementos estuvieran suspendidos de los engranajes de un reloj, como si mover cualquier objeto significara el caos: “Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma”.⁶⁵ Del narrador el frenesí de la multiplicación, el reino desordenado de los cuerpos frente a la armonía del alma.

Este texto se une a partir de las semejanzas de dos personajes, reduplicados por el relato: el orden y el caos, la mujer y el hombre, la ausencia y la multiplicación. Las pequeñas bestias son los conejos, el pulular de ellos que crecen sin medida y devoran la existencia del hombre y a su vez son el hombre vulnerable a sus deseos.

En variadas perspectivas el conejo se manifiesta como el portador del tiempo. Para la cosmogonía maya, el conejo se emparenta con la luna y la sexualidad, en ese sentido, la luna es la fuerza nocturna que da vida y reproduce a sus hijos:

El conejo es reconocido a nivel universal como símbolo e imagen de la Luna, por tanto es destacable el hecho de que un animal lunar le indique al Xut', el Sol, cuál es su verdadero lugar en el cosmos. También es símbolo de las fuerzas regeneradoras sexuales y de la vegetación, es quien dirige con el incienso en la mano el ritual de la restauración del monte⁶⁶.

En la lectura de “Carta a una señorita en París”, encontramos que el régimen nocturno envuelve nuevamente la trama. Existe una necesidad de morir y de ella se desprende un principio simbólico de la muerte, la noche, el tiempo y la representación del sepulcro y el vientre materno⁶⁷, la figura del conejo es la pululación; el deseo desmedido de sexualidad, una reproducción del narrador que no concibe multiplicarse a sí mismo y muere para regresar a la tierra. El régimen nocturno está regido también por los elementos místicos o la antífrasis, con ello la reduplicación y perseverancia. En el cuento de Cortázar, la reduplicación conduce a la desesperación ante la imposibilidad de contener la pululación que corrompe el alma-casa

⁶⁵ *Ibid.* p. 23.

⁶⁶ Cortés, Noemi, “Los animales en las cosmogonías astrales de los mayas contemporáneos”, en *Estudios Mesoamericanos*, No. 3-4, 2002, p. 147.

⁶⁷ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas*, pp. 228-229.

que se le ha confiado al protagonista; si el animal se multiplica, el espacio humano desaparece.

Otro elemento nocturno en el cuento es el lazo, las correas, los personajes están atados a una temporalidad, al miedo o a la demencia, a las mujeres, a los tejidos terribles de la araña; en este texto surgen las correas, los hilos:

He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el día jueves fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible⁶⁸.

Las ataduras políticas, geográficas, sociales, ideologías son un eco repetido en los escritores, y en especial en Latinoamérica, serán ese testigo mudo de resistencia a los cambios que nos une con aquello que rechazamos; Durand define los lazos en el régimen nocturno por las propiedades que encuentra en ellos: “El lazo es la imagen directa de las ‘ataduras’ temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte”⁶⁹. La unión se manifiesta en el desenlace, si bien los dos personajes se buscan a sí mismos, ambos se encuentran a partir de la muerte. Alina Reyes se halla con su otra al atravesar el puente, en “Carta a una señorita en París”, el narrador cruza el umbral al arrojarse por la ventana, ambos se unen en la muerte. En estos cuentos los puentes, ventanas o puertas se presentan como el medio que emplea el personaje para traspasar el límite padecido:

El puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio. Como decimos, el paso del puente es la transición de un estado a otro, en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la «otra orilla», por definición, es la muerte⁷⁰.

⁶⁸ Cortázar, Julio, *Bestiario*, pp. 24-25.

⁶⁹ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas*, p. 100.

⁷⁰ Cirlot, Eduardo, *op. cit.*, pp. 375-376.

2.6 El arquetipo de la mujer fatal en “Circe”, “Bestiario” y “Las puertas del cielo”

La mujer fatal desprende sus aromas, los hombres se lanzan a su captura, para su sorpresa ellos son la presa. La mujer es tan solo un ensueño, el palpitar de un corazón yace en otro recuerdo, uno al que nadie puede acceder. En este apartado estudiaremos los cuentos “Circe”, “Bestiario” y “Las puertas del cielo”, pertenecientes a los símbolos de la hechicera y la heroína y que a su vez se encauzan en el arquetipo de la mujer fatal mediante la figura de la muerte.

2.6.1 “Circe”

Delia Mañara encarna a la mujer fatal que mata a sus novios. Siguiendo con el régimen nocturno de Gilbert Durand, “Circe” manifiesta uno de los cuentos más fascinantes, al conformarse desde su núcleo por la bruja que conjura el tiempo y sus venenos y transforma lo que toca. Circe representa a la Circe de Homero, aquella que convierte a los hombres de Ulises en cerdos; Delia no convierte en cerdos a los hombres, pero mediante la alquimia y los bombones los mata.

El relato comienza con Delia y los rumores, las habladurías que se hacen de ella al estar relacionada con la muerte de sus dos novios: “Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de la Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre”⁷¹. Desde el inicio del relato se entiende en ella como una doble identidad, como un demonio que la poseyera.

Delia es un ser extraño que crece en soledad, una mujer de veintidós años, de tez blanca y de la que emana una actitud maligna a la que están sometidos todos, familiares y animales. Su espacio está delimitado por la rutina y las costumbres de una sociedad refinada (leer, tocar el piano); sin embargo, Delia pertenece a otro mundo, maligno y sellado por el silencio que emana de su boca. Sus padres, los Mañara, temen también su presencia, como si entendieran una naturaleza distinta en ella.

⁷¹ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 85.

En el entorno de los hombres, cada uno de sus novios va encaminándose a la muerte. Rolo, su primer novio, fenece en el portal de la casa de los Mañara, sufre una caída y con ello una fractura en el cráneo, aunque se sospecha que la caída no es la causa de su muerte. Héctor su segundo novio, se suicida en Puerto Nuevo, cinco horas después de haber estado en casa de los Mañara, pero desde antes se perciben en él síntomas de locura: “Hasta esa noche había sido tan feliz, claro que lo habían visto raro las últimas semanas; no raro, mejor distraído, mirando el aire como si viera cosas. Igual que si tratara de escribir algo en el aire, descifrar un enigma”⁷².

Después aparece Mario en la historia, su tercer novio; él escucha también las habladurías que cercan a Delia, las cree falsas. Mario comienza a frecuentar la casa, con obsequios para Delia y las habituales visitas que anticipan un cortejo fúnebre. Con el tiempo Mario se enamora de Delia y, aunque todos ven señales de presagio, Mario los ignora. Delia, cada vez más animosa, experimenta nuevamente con la preparación de bombones con licor, mazapán o trozos de frutos.

De Mario es notorio un cierto temor, en ocasiones es testigo de sombras animalizadas de Delia que cruzan la estancia. Ciertas noches vienen a sus pensamientos Rolo y Héctor y las circunstancias de sus muertes, no obstante, tiene la necesidad de creer que es el último novio de Delia. Al ver que no sucumbe como los demás, Mario espera ser el novio triunfante, y cada día lleva a la casa de los Mañara distintos ingredientes con los que Delia pueda probar distintas fórmulas, crear sabores y mezclas con sus bombones; así transcurre el tiempo para el animoso Mario y su ausente novia.

Delia se percibe lejana, es un ente enigmático que habita solo en un mundo onírico. El régimen diurno se revierte con Delia. El mundo masculino cae ante la fuerza de las mujeres, el héroe muere y la bruja le mata. Al final del relato viene la pelea, el descenso, el combate entre ambos, al ser el invitado al último banquete, Mario come el último bombón y lo que encuentra no es una mezcla dulce de sabor frutas y licor, sino una masa blanquecina que en su interior contiene patas y cabezas de cucaracha:

Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los

⁷² *Ibid.* p. 89.

dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado⁷³.

Mario no muere, invierte las fuerzas y repugnancia para matar a Delia, pero no lo hace, ninguno muere. Desde el análisis, proviene de Delia el misticismo de la bruja y el movimiento circular de las manos frente al caldero y sus recursos: la alquimia y los animales como lazos del cazador con lo cazado. La vida de la mujer está atada a la muerte de los hombres, a ella le pertenecen los animales y la naturaleza: “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara”⁷⁴. Cada macho viene acompañado de la muerte como redención, y del retorno al vientre de la mujer y la tierra.

Desde niños, nos narran historias de mujeres espectrales que toman el aliento de los recién nacidos, se alimentan de ellos; las brujas se esconden bajo formas misteriosas para robar la esencia de sus víctimas. Representan aquello que aterra y fascina, la mujer en sus múltiples formas: la vampiresa, la anciana o la madre terrible, y se hacen acompañar de elementos que habitan bajo su poder, el caldero, las danzas místicas, los gatos negros, los búhos, todos elementos que en ellas llevan a la noche y a la muerte; es la bestia que atrapa, tiene fauces y devora, tiene un vientre que excita y lleva con ella una máscara humana. En este cuento los animales aparecen en la metamorfosis de Delia, no propiamente como elementos malignos, sino como seres de la naturaleza.

2.6.2 “Bestiario”

En “Bestiario” de igual manera que en “Circe”, el animal no se asocia a la bestialidad sino al poder que la mujer le otorga; con el nombre que le da el título a la obra, este relato está

⁷³ *Ibid.* p. 104-105.

⁷⁴ *Ibid.* p. 87.

conformado por la extrañeza, debido a la presencia de un tigre que habita entre humanos y ronda por las habitaciones de una casa. Hay una prohibición, la de no pisar la habitación en la que el tigre se encuentre, para evitar ser devorados. La disposición de la casa permite que se puede andar en ella mientras el tigre esté en habitaciones aledañas.

La historia comienza con la estancia vacacional de Isabel en la casa de Funes, aquella vivienda tan espaciosa en la que habitan Rema, Luis, Nene y el niño Nino. La rutina de la casa está adecuada a los mayores. Luis es un filósofo y pasa la mayor parte del día en la biblioteca, en cambio Rema está al cuidado de la casa y los niños, Nene ocupa su tiempo entre las lecturas del periódico y el fastidiar a los demás, los niños Nino e Isabel pasan sus días jugando dentro y fuera de casa y recolectado caracoles o insectos que encuentran en la tierra. Se entiende entonces la rutina como un azar de las disposiciones de los espacios y la línea cronológica trazada por los habitantes. Una estancia temporal entre la vida, las presencias y las ausencias del tigre y los habitantes. Como un juego en el que el tablero son las distintas casillas de la casa y sus jugadores son los habitantes.

El cuento avanza entre los juegos de los niños y los hábitos de los mayores, todos cautelosos ante la figura del tigre. Durante los tiempos de la merienda, tanto la servidumbre como los habitantes informan de las áreas por las que el tigre pasea, ya que la casa es como un campo minado en el que el animal es pieza clave para vivir o morir; aunque el tigre no incursiona en la vida de los demás, es decir, no están sometidos ante él, sino ante la bestia humana, Nene. Entre el hartazgo y los maltratos que reciben los niños (Isabel y Nino) incluso la tía Rema, Isabel configura los espacios de la casa y la vida de los otros, sobre todo la de Nene. Una mañana, al terminar la hora del desayuno, Nene se dispone a leer el periódico, pero Isabel da pistas falsas sobre la ubicación de tigre. Ella advierte que tigre está en el estudio. Nene, fastidiado, se va a leer a la biblioteca, no obstante, allí lo espera ya tigre:

[...] todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el nuevo grito ahogado de Nene, los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, don Roberto que entraba con perros, las quejas del Nene entre los ladridos furiosos de los perros, y Luis repitiendo: «¡Pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él!». ⁷⁵

⁷⁵ Cortázar, Julio, *Bestiario*, p. 148.

Análogamente a “Circe”, se enfrentan ambos regímenes: la mujer contra el hombre, una bestia contra la otra; el tigre no es propiamente la bestia, la maldad no reside en él, sino en el mundo humano; tigre es un mediador, actúa no como amenaza sino como un guía que purifica los espacios humano-animal. Isabel es la heroína que salva la historia y Nene la verdadera bestia que sucumbe ante la figura de Isabel (y tigre).

Las mujeres triunfan, desplazan a los hombres. La función del héroe es vencer a la bestia, sin embargo, en ambos cuentos se sustituye al héroe por una heroína, un personaje que revela su naturaleza y a partir de ella configura al monstruo. Es entonces que la batalla es entre una mujer fatal y su oponente. Ella encarna a la muerte, mientras que el mundo de los hombres fálico y luminoso se hace polvo ante ellas.

Las mujeres de *Bestiario* revierten las fuerzas del padre y ejercen su dominio a través del arquetipo de la madre. La unión entre la bruja y la heroína se revela mediante su poder, al final ambas son heroínas, ambas alcanzan su cometido: seducen, atrapan y matan y, de forma camaleónica, se integran en la sociedad. En el mito, la finalidad del héroe es combatir y vencer al monstruo, en estos relatos del *Bestiario* el hombre es el monstruo y el héroe es ahora una mujer.

2.6.3 “Las puertas del cielo”

Para concluir esta aproximación, está presente también el reino de los hombres y sobre todo el arquetipo sombrío, el monstruo. El relato recrea el cielo, la tierra y la pista de baile como el infierno de los mortales y los condenados. Bajo máscaras se esconden los cuerpos humanos que sobre una pista de baile desatan sus pasiones. Los personajes son Celina, Mauro, José María y el narrador, Marcelo. La historia comienza con la muerte de Celina y la meditación que trae los recuerdos agolpados en la mente de Marcelo, amigo cercano a Celina y Mauro: el velorio, los gritos de la madre de Celina, la pista de baile donde conoció a sus amigos, el aire nauseabundo del ambiente y de la habitación donde está tendida Celina.

Celina es la mujer de Mauro, una bailarina que pasa su vida entre tugurios y la pista de baile, allí conoce a Mauro, después de su retirada de las pistas, los tres amigos todavía frecuentan las salidas y el baile. Con el tiempo, Celina se hace una mujer más hogareña, ya

no sale con tanta frecuencia, pero es feliz aun y con su condición, su enfermedad (tuberculosis) cuyo tratamiento descuida; se medica de vez en cuando y con cualquier remedio.

La vida y el tiempo expiran de un segundo a otro, Celina muere. Días después de su muerte, Mauro y sus amigos se reúnen nuevamente en uno de esos antiguos tugurios, uno nauseabundo y extraño que produce una sensación de horror: “Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos”⁷⁶.

Ya en la pista de baile y con el mareo del licor en su cuerpo, ven a una mujer que pareciera ser Celina: el vaivén y los movimientos que produce su cuerpo parecieran extasiar a los presentes, sus mentes y sus emociones se desatan, en esa confusión están prendados los hombres, la vida, y la muerte y la transfiguración de las mujeres:

El humo era tan espeso que las caras se borroneaban más allá del centro de la pista, de modo que la zona de las sillas para las que planchaban no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina. *Tanto como fuiste mío*, curiosa la crepitación que le daba el parlante a la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizan (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en ese momento⁷⁷.

Cirlot define el baile como el rito rítmico⁷⁸, definición que se complementa con el esquema del régimen nocturno y los ritmos del cuerpo, el estómago y la función copulativa; emociones que gradualmente se desatan con los movimientos de la bailarina, como si generara con su danza una multiplicación del monstruo con figura de hombre. El cuento se desarrolla sobre todo en el instinto de sexualidad y en el arquetipo del monstruo; el texto se mueve entre los

⁷⁶ *Ibid.* p. 116.

⁷⁷ *Ibid.* p. 123.

⁷⁸ Cirlot, Eduardo, *op. cit.*, p. 96.

dos regímenes: una mezcla de hombres, mujeres y monstruos que en el vaivén del baile pierden sus formas; el símbolo animal no aparece, pero se entrevén las bestias amorfas. La presencia femenina permanece nuevamente como un ser de autoridad, inalcanzable, erotizado. En esta ocasión no perece el hombre, sino la mujer; como un fantasma, su figura vuelve a tomar forma entre los vivos, como si el baile fuera un ritual mágico que la hiciera volver del más allá.

2.7 La huida y la redención en las bestias cortazarianas

En esta aproximación, las bestias transitan del régimen nocturno al diurno y viceversa; ningún cuento está restringido solo por un dominio de la fabulación. Esta obra recurre en la mayoría de sus cuentos a los arquetipos y las bestias de la vigilia, la mujer y la noche. Se puede pensar en una figura mítica que se ajusta a las características femeninas: Hécate la diosa de las tinieblas, que gobierna la tierra, el cielo y el mar. Tiene tres rostros, tres días de fiesta, además los griegos le atribuían efectos en la psique, pues creaba espectros o alucinaciones⁷⁹, en esta unión de tres mundos pareciera habitar una mujer de todos los relatos, como la presencia triplicada, ora madre amorosa, ora madre terrible, ora mujer fatal; como un espectro con mil caras que brotan de una sola presencia.

Su contraste se encuentra en el mundo de los hombres, ya que son el constante rumor del mundo derrotado: la tempestad y la locura se cierne en derredor de ellos y como punto final la llegada de su muerte, su retorno al vientre y a la tierra y por ende su retorno a la vida, como un tiempo cíclico. El bestiario cortazariano tiene el poder de resignificar la presencia animal, desde la más pequeña —un conejo— hasta la más grande —un tigre. En torno a las bestias, son las grandes multitudes escondidas bajo trajes sastre, que bailan y tocan el piano, se perfuman, van a los teatros y al final del día regresan a su hogar tomado, donde los espera una madre, bondadosa y terrible que los devora. Tiempo cíclico que los regresa siempre a un mismo punto, como una radiografía espectral de la conciencia.

⁷⁹ Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, pp. 448-449.

La huida corresponde a una forma de exilio, en éste se encuentran los personajes consigo mismos, sea para vivir o morir; el punto de cada trama concluye con ellos: huir de la tierra, de la madre, del país, hasta de sí mismos para encontrarse en otras formas. Una suerte de expulsión que remita a otra realidad que parte de ésta, pero no es ésta, y como punto culminante un fin y un inicio; como un ciclo que restaura la vida, una redención que permite al ser transfigurarse y renacer.

Capítulo III

El bestiario de Arreola y la parodia del ser

El paraíso no está en la tierra. Pero hay fragmentos.

En la tierra hay un paraíso roto.

-Jules Renard, *Historia naturales*.

Un ardor de tierra que entra en los ojos, un llanto mudo que se niega a ceder, la condena de un animal con forma de hombre; formas ilusorias, ridiculizadas y vencidas son los elementos que conforman el segundo bestiario que examinaremos. Para este capítulo, en el primer y segundo apartado se analiza la influencia de otras obras en derredor del bestiario y de su creación, así como la función del animal en los cuentos de Arreola. En el tercer apartado se analiza el arquetipo femenino y el símbolo animal en los regímenes diurno y nocturno, asimismo los contrastes entre ambos regímenes. El cuarto apartado se concluye brevemente con una observación general en torno al tercer capítulo.

3.1 Arreola y el bestiario mexicano

El siguiente bestiario obedece a una versión paródica del humano frente al animal que, en la búsqueda de sí mismo, solo halla su reflejo: un hombre humillado y condenado a buscar la fruta metafísica que jamás encuentra. Juan José Arreola nace en Zapotlán Jalisco en 1918. Desde sus múltiples oficios, Arreola entiende el mundo en una agonía dulcificada con humor; conforma su vida entre la literatura y sus vivencias. Su escritura es poética, ingeniosa y a su vez, pareciera cada sentencia rebosar con ecos de pueblo:

Yo, SEÑORES, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años. Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos Zapotlán. Es un valle redondo de maíz, un circo

de montañas sin más adorno que su buen temperamento, un cielo azul y una laguna que viene y se va como un delgado sueño [...] ⁸⁰.

En el entorno mexicano, de la Conquista a la Independencia de México, de la Revolución a la Guerra Cristera, el sentimiento de desilusión se cierne como una herida aplazada por los grandes fracasos que dejan tras de sí los desaciertos políticos: el clero, el estado y las fuerzas civiles son grupos que jamás se unen, y si lo hacen se traicionan entre ellos, de ahí que la división entre dichas esferas se profundiza, y con ello, el devenir de México y la prometida transformación del país está muy alejada de la realidad.

En los confines literarios de la década del 30 a los 60, variados textos exponen la desesperanza, la zozobra del pueblo mexicano; obras como *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *La rebelión de los colgados* de Bruno Traben, *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, entre otros. Una y mil veces se escribe y reescribe la tristeza, el desconsuelo y la memoria del llano que se quema. En torno al cuento mexicano y conjuntamente con Juan Rulfo, Arreola refleja mediante sus textos los dramas que proyectan una identidad real de México. Su escritura se condensa en ecos ajenos:

Tengo que confesar que nada realmente es de uno, todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos, poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin ... Llega uno a la conclusión de que solo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos, brota de estilos ajenos ⁸¹.

Al abordar al pueblo mexicano, Arreola utiliza elementos arraigados a la tierra, no solamente en el lenguaje, también en la gente, los escenarios, la indumentaria, las situaciones, las sensaciones, los espacios que se perciben como una entidad lejana donde la gente se encuentra entre sus costumbres y tradiciones enlazadas en la memoria:

⁸⁰ Prólogo de Yurkievich, Saúl en *Obras* de Arreola, Juan José, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 47.

⁸¹ Arreola, Juan José, entrevistado por Albala, Eliana, en “Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas del mundo. Entrevista”, Revista Iberoamericana, citada por Pellicer, Rosa, en “La con-fabulación de Juan José Arreola”. Universidad de Zaragoza. 148-149 (1989), p. 539.

La plazuela de Ameca es tránsito de carretas. Y las ruedas muelen la tierra de los baches hasta hacerla finita, finita. Un polvo de tepetate que arde en los ojos cuando el viento sopla. Y allí había, hasta hace poco, un hidratante. Un caño de agua de dos pajas, con su llave de bronce y su pileta de piedra⁸².

Entre sus obras destacan *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Punta de plata* (1958), que más adelante se convertiría en la obra *Bestiario* (1972), *La feria* (1963), *Palíndroma* (1972), *Estas páginas mías* (1985). Es sobre todo en *Confabulario* que externa, mediante una sátira y tonos burlescos e irónicos, problemas históricos como la recesión económica, combinados con algunos rasgos idiosincráticos que no acaban de superarse: los mexicanos son representados como entes individualistas con tinturas apáticas, ejemplo de ello son cuentos como “Anuncio”, “Mujer amaestrada”, “Baby HP”, textos que denuncian el fracaso de las mentalidades, los engaños en los que es partícipe el humano que se cree vencedor y siempre es vencido.

Otro célebre cuento mexicano es “El guardagujas”, que manifiesta las inconsistencias lógicas en que está fundamentada la sociedad y con ello su ideología; el pensamiento que se escapa entre la bruma, esa densidad fantasmagórica que prohíbe pensar, como si el hilo conductor de la historia fuera el desorden mental y material, no como una casualidad sino una costumbre, y de una forma irrisoria se revelara el absurdo.

Para *Bestiario*, Arreola crea breves textos que conforman una colección de zoología que conecta al animal con el hombre. Las bestias son parodias de lo humano, también cicatrices vivas; la ensoñación de un ser perfecto que se vuelve imperfecto al hacerse hombre. El animal por su parte, se compone de características que lo hace virtuoso, sensible, frágil frente al mundo, pero también se transforma en la bestia: “Como los otros bestiarios, éste asimila simbólicamente al animal, integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es lo humano. Pero el animal puede también figurar lo sobrehumano [...]”⁸³.

⁸² Arreola, Juan José, *Obras*, p. 153.

⁸³ Prólogo de Yurkievich, Saúl, en *Obras*, p. 8.

3.2 El animal en la narrativa de Juan José Arreola y la conformación de Bestiario

En 1958 aparece el bestiario de Arreola, en un principio bajo el título de *Punta de plata*; es una serie de textos breves que contiene 18 animales. En contraste con otros bestiarios, Arreola recurre al animal en su forma primigenia; deja de lado a las criaturas fantásticas medievales y se centra en el zoológico que tiene en su mente. Como ya fue indicado, en su primera edición aparece con el título de *Punta de plata*, ilustrado con dibujos del artista Héctor Xavier; en 1972 se publica una reedición y reescritura en la que se modificó definitivamente el nombre, se trata de *Bestiario*, ya sin imágenes y se añaden más textos.

En sus obras, Arreola manifiesta los cambios políticos, sociales e ideológicos y condensa en sus cuentos el contexto de México; pero en contraste con otros autores, se mofa de la adormilada conciencia nacional; se desprende del sentido trágico y adopta uno paródico, burlesco. *Bestiario* critica a la sociedad con el vaivén de representaciones humanas y animales para manifestar el sopor existencial, la soledad, la vejez, el tiempo: “Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval en bestiario real. Opera paródicamente como un naturalista científico a la manera de Linneo, a partir de un modelo descriptivo basado sobre todo en la observación”⁸⁴.

Arreola vislumbra en el mundo un lugar fragmentado, irrisorio y reformula al hombre a partir de un espejo indefinido de aquel ser que se quiere encontrar consigo mismo, pero a partir de su versión animalizada. El ser animal no es una condena, es una representación de múltiples dimensiones que Arreola arroja mediante la invención de otros mundos. El animal encara mil formas, pero la más pesadosa es la humana. El hombre se manifiesta en la forma animal, mas el animal se niega a ser representado en el humano.

3.3 El sapo y el hombre

La obra de Arreola está habitada de insignes voces; influencias que se entremezclan con su estilo para crear mundos divergentes. Al emplear alguna cita o epígrafe, reescribe y recupera

⁸⁴ Prólogo de Yurkievich, Saúl, en *Obras*, Arreola, Juan José, p. 8.

con ello figuras como Walt Withman, Giovanni Papini, Charles Baudelaire y Franz Kafka, entre otros⁸⁵. Para crear *Bestiario*, Arreola medita en los autores que le anteceden; toma la presencia animal en otros contextos, recurre a *Historias naturales* de Jules Renard o la poesía de Henry Michaux, en los que se vislumbra al animal desde el plano de la ensoñación y desde su caída al mundo de los hombres. Michaux condensa en el animal la historia y el entramado moderno. Si contrastamos dos fragmentos del texto destinado al sapo encontraremos en ello una serie de analogías, en “El sapo” de Jules Renard:

Nació de una piedra. Vive debajo. Y bajo ella cavará su tumba.

Lo visito con frecuencia. Y cada vez que levanto su piedra tengo miedo de encontrarlo y miedo de que ya no esté.

Está [...].

Si el mundo injusto lo trata como a leproso, yo no temo ponerme en cuclillas frente a él, y aproximo al suyo un rostro de hombre.

¡Para acariciarte, sapo, solo me hace falta vencer el último escrúpulo asqueroso!

Cosas peores hay que tragarse en la vida [...] ⁸⁶.

En *Bestiario* de Arreola el sapo es también contraste y espejo humano:

Salta de vez en cuando, solo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien el sapo es todo corazón. Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él [...] En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo ⁸⁷.

Los siguientes textos remiten al sapo, a la fealdad de su cuerpo y su rostro como representación de lo humano, a la naturaleza perfecta e imperfecta, a la existencia que emerge

⁸⁵ *Ibid.* p. 27.

⁸⁶ Arreola, Juan José, *Aproximaciones*, en *Obras*, p. 450.

⁸⁷ Arreola, Juan José, *La feria*, en *Obras*, p. 354.

desde las sombras de la caverna, al rastro que nace de la tierra y en ella desaparece. El hombre tiene miedo y necesidad de ver al sapo porque es cercano a sí mismo. Reflexionemos un instante sobre el sentimiento que nos causara encontrarnos con nuestro reflejo, un rostro que nos angustia, nos aterroriza, nos cautiva, nos pertenece y no; es la esencia misma de ver al sapo. Además, podríamos ver la imagen del sapo con la forma de un corazón humano, que palpita cada vez que éste respira. Más adelante, en su obra *La feria* Arreola retoma la fealdad de sapo, pero desde una visión religiosa. Conjuntamente con las culebras, el sapo representa los pecados que llenan de demonios el cuerpo:

—¿Cuándo hiciste la primera comunión?

—Hace mucho. Después que me dio la fiebre.

—¿Cuántos años tenías?

—Siete. Siete entrados a ocho. La hice dos veces.

—¿Dos veces?

—Bueno no. Es que la primera vez que la iba a hacer me comí una galleta. Pero me confesé dos veces.

—¿Dijiste todos tus pecados?

—Sí, porque me dijeron que si no los decía me iban a salir después sapos y culebras por la boca⁸⁸.

El sapo aparece también en la poesía de Lautréamont, en una versión condenatoria, una que expulsa los venenos del animal ante el rostro de los hombres; ahí los animales prefieren el mundo animal que el humano; el sapo prefiere ser sapo, habitar un cuerpo mutilado, feo, que uno humano, lleno de pestes y sujeto de vicisitudes. En Lautréamont, el animal se parece a un hombre, mientras que el hombre está lejos de parecerse a un animal.

⁸⁸ *Ibid.* p. 475.

3.4 La araña y la mujer

Otro animal presente en variadas manifestaciones es la araña. La araña Kali concentra las múltiples facetas de la mujer. Está en su devenir de ser madre, y por ende tejedora de los destinos de sus hijos, es bestia y mujer fatal. En la mayoría de los cuentos arreolanos, las mujeres ocupan solo el lugar del ensueño. Son seres ausentes que fundamentan su existir en el mundo de quien las trae a la memoria (los hombres). “Insectiada” de *Bestiario* recrea a la mujer fatal en los hilos de la araña. Sus hilos mueven el arquetipo de lo masculino, que camina a su redención ante la mujer, el goce que desprende su cuerpo, la obsesión de poseer aquello que le da placer, la copulación, su multiplicación y al final la muerte:

Pertenecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes [...] El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquivo el ataque y despedaza al galán⁸⁹.

El macho teme a la hembra, pero su deseo sexual lo traiciona; sigue aquel camino del deseo que lo lleva a su muerte. Durand divide el régimen nocturno en dos estructuras: una sintética y otra mística; a la primera corresponde el reflejo digestivo, tanto las bestias como los humanos cometemos el acto de comer, de satisfacer nuestros apetitos relacionados también con los sentidos. La otra estructura (la mística) se asocia al reflejo copulativo, relacionado con los motores rítmicos del cuerpo⁹⁰, el goce de los amantes, el movimiento reiterado de dos cuerpos en el acto de copular: “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”⁹¹. En *Confabulario* se da vida a “La migala”, una araña que es comprada con el fin de envenenar a su comprador, pero la araña jamás lo hace, en cambio, pareciera llenar el aire de la habitación y después sofocarlo con el roce de su presencia hasta apropiarse de todo:

⁸⁹ *Ibid.* p. 358.

⁹⁰ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas*, p. 414.

⁹¹ Arreola, Juan José, *Bestiario en Obras*, p. 358.

Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar [...] Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres⁹².

La idea de una mujer que habita en la mente de los hombres es la relación de amor, deseo y muerte como una triada que se rompe al contacto de la realidad y el sueño. La mujer fatal parte de esa forma que renace de la memoria y se transfigura en la bestia, la maldad es un influjo que priva los reflejos de huida en los hombres, un letargo que entumece sus pies: tienen miedo, quieren huir; pero han caído en el descenso nocturno.

En ambos textos existe una determinación significativa, relativa a la muerte; en “Insectiada” el macho perece ante la araña. En “La migala” el hombre no muere, es su deseo, pero no puede, por el contrario, permanece vivo, evoca la imagen de Beatriz, aunque ésta se le escapa, la única presencia es la araña como una condena de aquel que jamás llega al otro; y nuevamente en ambos textos se engarzan a la idea reiterada de la presa y su verdugo, en formas ilusorias ninguno llega a la mujer, a la araña, a Beatriz.

3.5 El descenso, el sueño y la muerte en el bestiario de Arreola

Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene.

- Juan José Arreola, *Cantos de mal dolor*.

En el imaginario colectivo la noche o la sombra se relacionan íntimamente con el sueño, pues al llegar la noche, todo mortal cae en el mundo de las representaciones, los sueños, aquellos que a veces dulcifican la vida cuando la realidad aprisiona la vida del soñante. En *Bestiario*, el loco soñante está inmerso en el deseo que habita en su imaginación. El sueño es la pulsión

⁹² Arreola, Juan José, *Confabulario en Obras*, p. 62.

que revela nuestros más grandes deseos, pero también nuestros peores temores. En repetidas ocasiones soñamos lo que anhelamos: el soñante recrea lo que en la vida jamás alcanza, y en ello reside la magia del sueño, aunque el hechizo se rompe al despertar, allí retorna a su forma humana. Del otro lado, del lado del recuerdo, está la realidad.

Las bestias son presencias que llevan al soñante a la tumba, aunque para llegar allí hay dos antecámaras, dos portales anteriores a la muerte. Para descender al infierno, hay que tocar la tierra, no obstante, la tierra es un lugar de mujeres, de preámbulos de danzas sexuales, un lugar orgiástico, caótico, donde la bestia y la mujer se confunden. En la primera etapa del descenso el soñante y la hembra se encuentran y para ello inician los juegos de seducción que conducen al rapto y finalmente al cautiverio. En la segunda etapa se trata ya de la batalla que se inicia en el descenso, sean machos contra hembras o machos contra machos, el premio final es siempre la mujer: mas nunca se llega a ella. La mujer siempre triunfante, tiene a sus pies una pila de cadáveres de aquellos que se han batido por ella:

La mujer obra en Juan José Arreola con poderosa pujanza fantasmática; es humus y es acicate permanente de su fantasía. Versátil e inalcanzable objeto del deseo siempre acuciante, siempre atizado, carnada que atrae y entrapa, ella, con obsesiva primacía, promueve las visiones eróticas de Arreola⁹³.

Las pasiones humanas quebrantan la fuerza del espíritu. El abismo de los hombres es la matriz de las mujeres, las fauces dentadas: “La atracción del abismo es a la vez el descenso a los infiernos, la navegación interior [...] El abismo, la caverna, plantean siempre en Arreola la carnalidad del amor, la composición de la pareja (y su descomposición)”⁹⁴. El soñante ha bajado hasta el paredón de la pesadilla, para su desgracia, su sueño reiterado es la descomposición de sí mismo en otro, la pareja. En su obra *Cantos de mal dolor*, Arreola reitera esa imposibilidad: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen a un ser monstruoso: la pareja”⁹⁵. La pareja es en Arreola un todo imposible, no puede haber una unión, y si existe, es un acto aislado que no se repite, y si tal

⁹³ *Ibid.* p. 15.

⁹⁴ Glantz, Margo, “Juan José Arreola y los bestiarios”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, consultado el 26/04/2019 en [cervantesvirtual.com/obra/juan-jose-Arreola-y-los-bestiarios- -0/](http://cervantesvirtual.com/obra/juan-jose-Arreola-y-los-bestiarios-/-0/)

⁹⁵ Arreola, Juan José, *Cantos de mal dolor*, en *Obras*, p. 410.

fuera el caso, la mujer deviene en múltiples presencias: ora obsoleta, ora falsa, ora mujer abnegada, ora mujer fatal, raras veces es la víctima y se convierte en el victimario.

3.6 El régimen nocturno (el mundo femenino)

En el mundo de *Bestiario* el animal macho ha sido domado, su etapa está consumada, ya no atemoriza, ya no se mueve, ya no pelea contra Cronos y las fuerzas de la oscuridad. Aunque los animales nocturnos conservan aún su naturaleza agresiva, caótica, de sensualidad, se esconden tras múltiples rostros y esencias que va tomando las formas femeninas. En *Bestiario* se destacan las presencias de la foca, la jirafa, la hiena, el avestruz y la boa.

3.6.1 “La foca”

La foca es un todo erótico, un animal amorfo, una masa viscosa con muchas bocas. “Difícilmente erguida en su blancura musciosa, una levanta el puro torso desnudo. Otra reposa al sol un odre lleno de agua pesada. [...] El agua está llena de labios y lenguas y las focas entran y salen relamiéndose”⁹⁶. Las bestias acuáticas se convierten en bestias eróticas, en las masas gigantes se pierden los cuerpos.

En la infancia o en la inocencia del espectador, se hallan imágenes de la foca como un animal amigable que hace malabares en el agua, sostiene pelotas en su hocico o espera a la mirada de los visitantes para contemplar en ellas la tranquilidad de su hábitat. Con Arreola no se pierde esa visión, pero se desencadena otra; el visitante es espectador de las danzas eróticas en las que se pierden los cuerpos de las focas, la seducción de una masa contra la otra en la que se confunde los hocicos, las lenguas, los orificios. La escena se transforma en un baile de atracción: “Meros objetos sexuales. Microbios gigantescos. Criaturas de vida

⁹⁶ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 372.

infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo”⁹⁷.

Las aguas también encierran doble significación. Las aguas claras y cristalinas donde todo es traslúcido; las aguas negras, pestilentes y abisales. El agua clara revierte los pecados, lava y bautiza a los nuevos hijos de la tierra; pero en la noche existen también las aguas mortuorias, son las lágrimas, la sangre menstrual; son las aguas estancadas, las aguas negras que contienen los males, las pestes y las enfermedades y es allí donde habitan las bestias marítimas: las ballenas, las ostras, las sirenas. Un referente próximo a la foca se percibe en el texto “Axolotl” de Cortázar, el axolotl y la foca son la misma masa viscosa que se pega a los cristales, o que habita en los estanques, aunque con disimiles funciones; el axolotl simpatiza con el humano y deviene en él, en cambio, la foca es la pulsión del hombre, una figura erótica que él mismo niega.

3.6.2 “La jirafa”

La jirafa representaría la altura, pero no la grandeza. Arreola describe a la jirafa como un animal hábil para tomar los frutos de los árboles más altos, pero sin mayor atributo, y con ironía se mofa del cuerpo desproporcionado en el que opera un fallo de la creación, la ingeniería y la mecánica:

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 [...] 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 ley de la gravedad mediante un corazón que funciona como bomba de pozo profundo [...]”⁹⁸.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.* p. 368.

Las desproporciones de la jirafa corresponden al mundo de las apariencias, los juicios del exterior se debaten entre el físico y su comportamiento calmoso, sin embargo, se recrea en ellas a la mujer falsa, vanidosa, arrogante en su altura, sin sencillez, que se inclina ante su propia soberbia. La mujer encantada en los espejismos de la altura, pero que al final del día regresa con la multitud al charco del que ha salido:

[...] la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo. Pero como finalmente tiene que inclinarse de vez en cuando para beber el agua común, se ve obligada a desarrollar su acrobacia al revés. Y se pone entonces al nivel de los burros⁹⁹.

La jirafa representar también el mundo del poder, la mujer y la aristocracia; solo que al final de la vida todos regresan al mismo punto, a la tierra y al agua que los ha formado. La jirafa es alcurnia, el burro es pobreza; no obstante, en su humildad el burro se dignifica al realizar los esfuerzos mundanos. Mientras, la jirafa pierde su dignidad, porque no está en su naturaleza inclinarse; pero tiene que beber agua, tiene que recoger los frutos del suelo y en ese momento se ridiculiza a sí misma.

La armonía se rompe con los juicios exteriores, la jirafa nos sirve para entender la ironía de su cuerpo en tanto correlato animal de lo humano. Lo que ocurre en ese mundo también ocurre en éste. Existe una correspondencia entre las apariencias y lo que realmente es la sociedad. Es la ironía que manifiesta Arreola: el burro y la jirafa, el pobre y el rico. Es la membrana social lo que nos hacen ver a los animales como ese modelo paródico que encontramos en nosotros.

3.6.3 “La hiena”

La hiena es una de las bestias medievales más temidas de la zoología y se reserva como una de las criaturas favoritas de la noche. Su presencia, conjuntamente con su sonido

⁹⁹ *Idem.*

característico, que nos recuerda una risa malévola, son elementos que la hacen uno de los animales más inquietantes y fabulosos del recinto animal. La hiena está destinada a habitar en manadas y lejos de la morada del durmiente, pues su presencia roba el sueño y la vida de éste. Desde el bestiario medieval, la hiena es concebida como uno de los animales infernales, pues su guarida preferida son los sepulcros y el olor de la sangre las llama:

Hay un animal llamado hiena, que está acostumbrado a vivir en los sepulcros y a devorar los cadáveres. Su naturaleza es tal, que a ratos es masculina y a otros femenina; de ahí que sea una bestia repugnante [...] frecuenta las majadas de los pastores y camina en torno a las casas por la noche, estudiando con oído atento el tono de voz de los que en ellas vive, pues es capaz de hacer imitaciones de la voz humana¹⁰⁰.

Arreola reconstruye la representación de la hiena, aunque añade otros elementos, como en este fragmento de *Bestiario*:

Animal de pocas palabras. La descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y casi 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 al manicomio¹⁰¹.

Arreola recoge y replantea la visión de la hiena como el animal carroñero, malévolo, pero también encuentra su debilidad. La hiena no puede cazar en solitario, un animal más feroz la puede matar, por ejemplo, un león. Aullidos, olores y manchas se entienden como caracteres femeninos. Los aromas que desprende su cuerpo, la sangre menstrual y la risa de criminal delatan su extrañeza, es el goce del asesino ante su presa y el alarido que indica su cercanía.

¹⁰⁰ Malaxecheverría, Ignacio, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 369.

La hiena es esquiva, excelente cazadora, pero con espíritu endeble que puede ser cazado. Es el animal asesino; la hiena está relacionada con la demencia y los asesinos, simboliza también a las madres que devoran a sus hijos. Animal nocturno, mujer nocturna — en paralelo con la viuda negra— puede atacar, devorar, y matar, pues no es su fuerza la que la define, sino su extrañeza. El entrecruce de la mujer y la hiena está en la demencia, lo terrible que puede llegar a ser desde otras caras y, como un espejo, nos permite ver el lado bestial de nosotros mismos.

3.6.4 “El avestruz”

El avestruz se cataloga por Gilbert Durand en el régimen diurno por el espanto que representa su figura; es una de las aves que conjuntamente con el búho son la imagen terrible del día, esta misma presencia se replantea con Arreola en el entrecruce entre los dos regímenes. Es la manifestación de la mujer abolida, vetusta, que lleva el espanto en el rostro. La dama transformada por el tiempo, el desencanto que produce:

A grito pelado, como un tubo de órgano profano, el cuello del avestruz proclama a los cuatro vientos la desnudez radical de la carne ataviada [...]. Destartalado, sensual y arrogante, el avestruz representa el mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa danza macabra¹⁰².

Arreola plantea las múltiples facetas de la vida, la armonía y los equilibrios del tiempo. En torno al tiempo, los cuerpos están sujetos a los engranajes del reloj: la piel cae, el rostro se deforma, el cuerpo erguido se encorva, lo que ha nacido de la tierra requiere volver a ella. En palabras de Jung: “La vida no es más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar... el deseo frecuente de ser enterrado en el suelo de la patria no es más que una forma profana de autoctonismo místico, de la necesidad de volver a la

¹⁰² *Ibid.* p. 357.

propia casa”¹⁰³. En el rapto de la belleza se diluye el tiempo, al ser una condición de la caducidad. Arreola encuentra la vejez como una característica de ridiculización y terror al ver a los cuerpos oxidados. La vejez se representa en el avestruz no en la forma de la anciana sabia o la sacerdotisa, si no como una versión fatal del tiempo, es el ave que agiganta a la gallina, ambas avejentadas, recubiertas de plumas, pero no pueden volar, solo les quedan los estragos de la melancolía.

El avestruz recuerda el lado ridículo de lo mujeril, las feas damas que se empluman, esperpentos en minifalda que se emperifollan con atavíos escasos y que descubren horrendas intimidades, deformidad todo aquello —carnes envejecidas, flácidas obesidades rollizas— que linda para Arreola con lo repulsivo¹⁰⁴.

En el reino nocturno Arreola repasa a la mujer arrogante, a la mujer fatal; pero también a la mujer vetusta y fea, que tienen su correlato en el reino diurno con el rinoceronte o el hipopótamo, todos ellos animales envejecidos. La imagen del avestruz provee al lector mediante los juicios físicos; todo está relacionado con la mirada que produce el animal en el espectador. Al igual que el rinoceronte, la mujer es un terreno sexual, aun y el tiempo, despierta la pasión de aquel que le dedica su mirada: “Aunque siempre está a medio vestir, el avestruz prodiga sus harapos a toda gala superflua, y ha pasado de moda solo en apariencia”¹⁰⁵. El cuerpo del avestruz es endeble, a sus pies se mueve el mundo, pero sus delgados pies no lo resisten, y es la fatiga la que las obliga a esconder la cabeza en la tierra, no el miedo, jamás el miedo, solo temen al tiempo, porque están hechas de él, ellas son el tiempo envejecido y roto que se desvanece entre sus plumas.

¹⁰³ Eliade citado por Durand, Gilbert, en *Las estructuras antropológicas*, pp. 224-225.

¹⁰⁴ Prólogo Yurkievich, Saúl, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 357.

3.6.5 “La boa”

“La serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola; de ahí sus ambivalencias y multivalencias”¹⁰⁶. La boa pertenece a la familia de la serpiente, especie que ha conformado toda una gama de significados: símbolo de veneración y temor, testigo del paso de la humanidad a través del tiempo; su legado pende de la tradición y la religión que la acompaña. Aunque para el catolicismo y la mitología zoológica, su figura está más vinculada que cualquier otro animal con el demonio: “El demonio omniforme hace tomar al dios o al héroe caído en su poder [...] pero se reserva casi siempre para sí la forma de la serpiente, que goza de su predilección”¹⁰⁷, la serpiente es astuta, se acerca a los vicios de los hombres, se enreda en el pensamiento, sabe los deseos de los mortales y los hace caer. La serpiente lleva en ella las fauces infernales, es maldecida por acercar a Eva al árbol del conocimiento, y baja en forma de demonio, pelea y es vencida por la Virgen, por ello aparece a sus pies en repetidas imágenes.

En contraste, para las culturas prehispánicas el vínculo de la serpiente con las deidades es objeto de supremacía, la cabeza de serpiente “Quetzalcoatl”, “Coatlicue” la que tiene falda de serpiente, es dualidad de benevolencia y maldad que porta elementos tanto maternos como paternos: el *anima* y el *animus*, que le brindan ese poder, es el abrazo mortal y la cumbre y la caída en el mundo humano.

Borges en *Manual de zoología fantástica* escribe en torno a animales híbridos, el antecesor de la boa que pareciera ser el basilisco, aquel demonio compuesto por múltiples especies: el ave, el dragón y la serpiente. Al igual que Arreola, Borges plantea el terror humano ante la inmensidad de las bestias:

El basilisco reside en el desierto; mejor dicho, crea el desierto. A sus pies caen muertos los pájaros y se pudren los frutos; el agua de los ríos en que se abreva queda envenenada durante siglos. Que su mirada rompe las piedras y quema el pasto ha sido certificado por Plinio. [...] Los viajeros experimentados se proveían

¹⁰⁶ Cirlot, Eduardo, *op. cit.*, p. 407.

¹⁰⁷ De Gubernatis, Angelo, *Mitología zoológica*, las leyendas de animales, los animales del agua, Barcelona: 2002, p. 63.

de gallos para atravesar comarcas desconocidas. Otra arma era un espejo; al basilisco lo fulmina su propia imagen¹⁰⁸.

De la bestia mítica a la bestia real solo hay un espacio, la imaginación que las transforma. En ese sentido, es propio de Arreola el revertir el sentido trágico del animal y de cierta manera lo vuelve mágico, tanto que el animal procede a mostrar sus encantos ante el mundo que los observa desde la barrera del zoológico. “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”¹⁰⁹. Las fauces dentadas categorizan nuevamente a la mujer, en un simple movimiento inicial la boa ha paralizado ya a su presa.

La serpiente y la mujer se compaginan, la medusa vuelve al héroe de piedra, y a su vez, la mujer preñada paraliza a las serpientes, es un vínculo afectivo de ambas bestias, un acuerdo mutuo de afecto. La boa en cambio, es el abrazo terrible de la muerte aplazada y después el banquete del cuerpo. El que sufre es siempre la presa, el conejo, el hombre, un animal sensible y domesticado que cae en las fauces de la boa: “[...] la mujer fálica que se vale del hombre para satisfacer su apetito venéreo, su afán reproductor y que luego se desembaraza de aquél sin miramientos; la víbora o la gorgona que enerva y subsume, el agente del mal que precipita al hombre a la caída”¹¹⁰. Los abismos, los jugos gástricos; el vientre, la boa, la mujer y la bestia se confunden en la misma pelea.

Las mujeres se vuelven objetos de veneración, inaccesibles. A las bestias femeninas Arreola las plantea como las sombras, la noche que se introduce en el sueño y se convierte en pesadilla, un apetito insaciable que transforma y vence. Encuentra en ellas la ironía, la vanidad, el dominio, la fiereza pasional. Son las féminas las que han abierto la caja de Pandora, los abismos, es la muerte y la resurrección de los hombres y a su vez el eterno retorno, son la madre, la matriz, las cuevas cavernosas con fauces dentadas, son los devaneos del espíritu. Es el deseo suspendido en los finos hilos y en los que el hombre o el héroe se aproxima y muere.

¹⁰⁸ Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita, *Manual de zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 12.

¹⁰⁹ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 366.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 17.

3.7 El régimen diurno (el mundo masculino)

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptil.

- Juan José Arreola, *Cantos de mal dolor*.

En contraposición con las mujeres el reino de los machos está habitado por el hipopótamo, el rinoceronte, el mono entre otros. En este registro antagónico los animales son seres obtusos, son máquinas pesadas y viejas, que con el transcurrir de los siglos han abandonado su propósito en la tierra; inclinados al final del día han vuelto las cabezas en lo alto y han dejado en el sopor de la vida su último aliento.

En el reino diurno, aunque el bestiario juega una suerte de asociaciones y disociaciones, hay dos animales que, conjuntamente con la boa, conforman una tríada híbrida, es decir, portan en el mundo diurno elementos nocturnos o bien, no son completamente nocturnos, llevan en ellos características del día, se trata del topo y el oso.

3.7.1 “El topo”

El topo a pesar de ser el macho, habita en la oscuridad y se compone del tiempo, la ceguera y la tierra. Vaga entre las tumbas, palpa con las garras su camino y tropieza en el fallido intento de la vida. El topo es nuevamente representación de figuras cóncavas y fálicas; es el amador inocente que se pierde con facilidad y en el cautiverio muere, es embate contra la tierra que lo cubre, es la seducción del cazador y el loco afligido que quiere cruzar el umbral, atravesar el agujero de la trampa y muere tragado por las fuerzas cavernosas:

Después de una larga experiencia, los agricultores llegaron a la conclusión de que la única arma eficaz contra el topo es el agujero. Hay que atrapar al enemigo en su propio sistema. En la lucha contra el topo se usan ahora unos agujeros que alcanzan el centro volcánico de la tierra. Los topos caen en ellos por docenas y

no hace falta decir que mueren irremisiblemente carbonizados. Tales agujeros tienen apariencia inocente¹¹¹.

La tierra y sus agujeros son el centro del mundo, el regazo de los machos, su lucha perenne. Si comparamos al topo con los demás animales machos, los topes tienen el mismo fin, alcanzar a la hembra. Son los nidos de la araña, las fauces dentadas, las mandíbulas reptilianas, los agujeros en la tierra los que lo matan, ya no como galerías por las cuales transitar, sino como sepulcros. La condena de ser macho es ir siempre en la búsqueda de algo inconmensurable, escena donde se desarrolla la lucha atávica de ambos reinos. El topo también se enlista para morir: “Se les ve dirigirse en fila solemne hacia la muerte espantosa, que pone a sus intrincadas costumbres un desenlace vertical”¹¹².

Ya hemos mencionado que en el descenso está la muerte, la hembra, la luna, la sangre, las aguas mortuorias: el topo muere, pero está en la tierra misma el efecto de engullirlo. Tal pareciera que, bajo las cavernas, la tierra priva a los topes de algunos sentidos, por ejemplo, la vista. Durand emparenta la ceguera con la vejez:

La angustia ante el devenir nos ha parecido como proyectando imágenes nictiformas, cortejo de símbolos bajo el signo de las tinieblas del viejo ciego se conjuga con el agua negra y, finalmente, donde la sombra se mira en la sangre, principio de vida cuya epifanía es mortal, coincidiendo en la mujer, en el flujo menstrual, con la muerte mensual del astro lunar¹¹³.

Como un campo minado la tierra es vertiginosa, pantanosa. Los topes tienen ojos diminutos, pero no ven, no oyen; pocos son los sentidos que le restan, su olfato o tacto siguen intactos y su única defensa son las garras que les sirven para abrir los agujeros. Los topes no salen a la luz, parecieran ya estar muertos. Vagan en el mundo de los muertos, deambulan entre ellos, palpan la pila de cadáveres que se apila a su paso. Entre la tierra y el infierno resta un punto medio el sepulcro, y lo habitan los topes.

¹¹¹ *Ibid.* p. 364.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Durand Gilbert, *Las estructuras antropológicas*, p. 113.

La ceguera está vinculada con la clarividencia, aunque esta ceguera es la negación de la existencia en el mundo de los hombres. El topo es el andar de los hombres en el mundo, aunque los humanos revierten todos sus sentidos, se vuelven torpes y siempre tropiezan, es el instinto del topo traicionado por los hombres, por los que transitan las pasiones de lo incontrolable.

3.7.2 “El oso”

Al igual que el topo, el oso proviene del mundo masculino, pero se transvalora; se revierte en una suerte de miniaturización y cobra elementos místicos que le permiten dejar de ser la bestia y convertirse en un oso de felpa. El oso se vuelve pequeño y vulnerable, tanto que participa en los juegos de un niño, se entretiene en las piernas de las niñas o limpia los espacios de las tuberías que los humanos envenenan. El oso se obstina en la mujer, se vuelve su protector y guía, es el hombre arrodillado ante la mujer y la niña. Después deviene bestia terrible, se agiganta; es la fuerza indomable, feroz, es inteligente, buen cazador, pero es también el abrazo mortal que en un rápido movimiento tritura en su encuentro.

El oso para Arreola es la bestia y las bestias son salvajes, pero se humanizan, los humanos son humanos, pero se vuelven bestiales. El oso al igual que la foca, el sapo o el mono, son presencias escondidas entre humanos, se enternecen y se vuelven benévolos; al igual que en los cuentos de Cortázar, en Arreola los animales sirven para limpiar los espacios que el humano envenena. El oso padece un grado de melancolía, pasividad y ternura, aunque en un raptó de su incontrolable emoción, puede matar: “Entre la abierta hostilidad del lobo, por ejemplo, y la abyecta sumisión del mono, que es capaz de sentarse en la familia a desayunar en nuestra mesa, existe la cordial medida del oso que baila y monta en bicicleta, pero que puede excederse y triturarnos en el abrazo”¹¹⁴.

El oso es pasivo, habita entre los humanos y acompaña sus soledades, se percata de la melancolía que ha surgido por el fallo humano y rescata también las formas masculinas que acuñan un grado de vileza; despierta también la forma del animal erotizado. El oso es la

¹¹⁴ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 362.

única especie que se acerca a la mujer sin temores, no hay ataque, las hembras no le matan porque entienden que su ferocidad es mayor a la de ellas, sin embargo, ambos mundos se pertenecen:

Si se trata de mujeres, nada hay que temer, ya que el oso tiene por ellas un respeto ancestral que delata claramente su condición de hombre primitivo. Por más adultos y atléticos que sean, conservan algo de bebé: ninguna mujer se negaría a dar a luz un osito. En todo caso, las doncellas siempre tienen uno en su alcoba, de peluche, como un feliz augurio de maternidad¹¹⁵.

Los osos son las partes pasivas y agresivas del ser, la ferocidad y la templanza que devienen en toda bestia, no obstante, por su complexión es uno de los más emparentados con el hombre. La mujer busca en ellos su compañía, el regazo de felpa, la mirada tierna que resguarda la seguridad del espacio, al oso ya no le queda más que aguardar en ambos reinos su transfiguración: de lo bestial a lo humano, de lo diurno a lo nocturno.

3.7.3 “El hipopótamo”

La historia compone la estructura de la humanidad y los animales se presentan también como el cúmulo de años que evidencia el desparpajo humano a través del tiempo. Al igual que los viejos, el hipopótamo manifiesta la claudicación y el hartazgo de la vida, ya no existe sintonía entre él y su alrededor, sino que se cubre de una conciencia espectral y de un cuerpo que ha cedido a los estragos del reloj:

Jubilado por la naturaleza y a falta de un pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío. Potentado biológico, ya no tiene qué hacer junto al pájaro,

¹¹⁵ *Idem.*

la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosal¹¹⁶.

Es la indiferencia ante la vida y el resultado de la vejez; el abuelo cansado y rumiante, por el que ya no transitan las pasiones, es el borracho que se ha quedado dormido junto a la barra. Durand replantea la presencia del tiempo en las bestias y los hombres, y la medida de su presencia es el tiempo dejado atrás por Cronos, que termina lo que ha comenzado. Recordemos que el movimiento establece un enlace entre lo animal y lo humano, el movimiento repetido, la fuerza, la bestialidad, sus fauces, pero también la angustia de la muerte devorante, el hormigueo como una premonición que va extinguiendo la vida. La imagen desprovista del anciano y el borracho animalizan las características del letargo en el cuerpo envejecido y pesado que se ha quedado dormido en el tiempo.

El hipopótamo es entonces el obtuso montículo de arena que apenas respira. Cansado sobre el borde de la vida, medita sobre la pesadez de su cuerpo y sus recuerdos. No es el anciano sabio que ha visto el inicio del mundo y que sabe todo, es el anciano insensato e insensible que ya no se interesa por nada. Es la condición mortal de estar vivos y olvidados por el tiempo.

3.7.4 “El rinoceronte”

Al igual que el hipopótamo, el rinoceronte es la bestia pesada y vetusta que se recubre de fragmentos de tiempo, es el juez, aquel que debe de ser inflexible. La diferencia es que el rinoceronte contiene aún una significación del loco soñante que entretiene su tiempo en los amores, es la bestia sensual y fálica con su cuerno; también el príncipe encerrado en una pesada armadura: “El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista”¹¹⁷.

¹¹⁶ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 370.

¹¹⁷ *Ibid.* p 353.

Con un solo cuerno blindando, el rinoceronte representa la pasión del amador, lo fálico, lo humano, el instinto sexual que a pesar del tiempo prevalece, y que se inclina ante la mujer al encontrar en ella su placer y su transfiguración. En este texto no hay muerte, mas existe una redención. Desde la obra *Confabulario*, Arreola plantea al amor como una farsa. Es la necesidad de aliviar la vida mediante el amor lo que nos hace creer en él, pero la copula ocupa su lugar, no el amor, jamás el amor. La historia del rinoceronte de *Confabulario* gira en torno a una mujer y su esposo, un juez; ambos conforman a la pareja que llega al hartazgo del matrimonio y para los cuales, los juegos amorosos son un engaño sentimental, y tras el juez, se esconde el rinoceronte como una bestia salvaje, sensual e inflexible, aquello que representa lo que se aborrece y a la vez seduce:

Durante diez años luché con un rinoceronte; soy la esposa divorciada del juez McBride. Joshua McBride me poseyó durante diez años con imperioso egoísmo. Conocí sus arrebatos de furor, su ternura momentánea, y en las altas horas de la noche, su lujuria insistente y ceremoniosa. Renuncié al amor antes de saber lo que era, porque Joshua me demostró con alegatos judiciales que el amor solo es un cuento que sirve para entretener a las criadas¹¹⁸.

Después de diez años, el matrimonio termina. El arquetipo de la pareja y la idea del amor se destruyen y nuevamente se coloca la mujer solo en un mundo onírico. No es sino mediante el rito sexual en donde las transposiciones del papel humano y el animal se confunden, el rinoceronte y el hombre habitan el mismo cuerpo que se asocia y disocia a la vez:

Joshua McBride se ha casado de nuevo, pero esta vez se equivocó en la elección. Buscando otra Elinor, fue a dar con la horma de su zapato. 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. [...] Su

¹¹⁸ Arreola, Juan José, *Confabulario*, p. 60.

cólera no sale ya a la superficie. Es como un volcán subterráneo, con Pamela sentada encima, sonriente¹¹⁹.

A la cabeza está siempre la mujer, todo lo gobierna; mientras el macho se entornece, se doblega, se transfigura, la hembra lo ataca. En los juegos pasionales no le importa al macho perder, y siempre lo hace. Si volvemos al rinoceronte de *Bestiario* pareciera ser el fragmento faltante del rinoceronte de *Confabulario*: “Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil”¹²⁰.

Al meditar en imagen del rinoceronte, nos encontramos con la manifestación avejentada del unicornio. Es una combinación de la piel rugosa del hipopótamo, el paquidermo, una mezcla extraña de un caballo y un cuerpo pesado del toro, con dos cuernos cerca de su nariz, uno pequeño y otro más grande. A diferencia del hipopótamo, el rinoceronte es el amante que también se recubre de tiempo; pero los años le dan experiencia que despierta la sensualidad en la mujer. Sobre ambos se abalanza el reloj, pero el rinoceronte no deja de soñar con la doncella que libere su forma de hombre.

3.7.5 “El mono”

Para Arreola, el entrecruce de los mundos se quiebra o retorna con la figura del mono, aquel que nunca aprendió a hablar, pero sabe más que el hombre. El mono se entornece ante la humanidad que tiene delante de él, las presencias salvajes que se humillan antes sí mismas, que ven desde el otro lado de la cerca, sin saber que ellas son observadas también por el mono; la contraposición entre el mono y el hombre es su grado de conciencia. El mono representa la devaluación del hombre ante el animal, que pareciera el animal sujeto a la conciencia y el hombre a la supervivencia. El mono no puede creer lo que está frente a él, éste invierte y degrada lo humano, recuerda al hombre que su búsqueda está más allá de lo

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Arreola, Juan José, *Bestiario*, p. 353.

que puede obtener, le recuerda su posición sobre el mundo. Lo que el hombre cree digno solo de él, el mono lo revierte:

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acercar su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal. Atados a una dependencia invisible, danzamos al son que nos tocan, como el mono de organillo. Buscamos sin hallar las salidas del laberinto en que caímos, y la razón fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas¹²¹.

El carácter obstinado y curioso del mono lo hace una de las claves favoritas de los escritores para desentrañar el comportamiento humano, por ello se vuelve tan reiterada su figura, y Borges también escribe su versión del mono en *Manual de zoología fantástica*:

Este animal abunda en las regiones del norte y tiene cuatro o cinco pulgadas de largo; está dotado de un instinto curioso [...] Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que haya concluido y se bebe el sobrante de la tinta. Después vuelve a sentarse en cuclillas, y se queda tranquilo¹²².

El mono es curioso por naturaleza, medita sobre el mundo, es la inspiración del escritor, pero bebe con fuerza de su instrumento, la tinta, la palabra, que no son suficientes para el mono y su actitud pasiva ante el hecho de devorar aquello que da creación. Este animal emerge de la necesidad de concretar la vida del hombre en otras formas. Sin embargo, el espejo humano se repite, la fiel decepción del mono y su reflejo de aquel que lo ve y aquel que le devuelve la mirada, la fruta metafísica y el eterno laberinto son la decepción del mono porque no comprende en ellos la bestialidad humana. Los hombres son los machos que han perdido el

¹²¹ *Ibid.* p. 375.

¹²² Borges, Jorge Luis & Toledo, Francisco, *Manual de zoología fantástica*, 2013, p. 92.

juego de la vida, los roles del bestiario han cambiado, ya no persiguen más que la ensoñación de su historia, más que encontrar su identidad perdida.

3.8 Los animales de Arreola

El bestiario arreolesco manifiesta la mentalidad y la claudicación humana. Es el hartazgo de las formas humanas y la reivindicación del animal. Son las conjeturas de un día en el zoológico y una vida en el mundo humano. Lo degradado y lo efímero Arreola lo encuentra en los que observan, lo natural, lo grotesco y el instinto en las formas zoológicas. En los animales se perciben seres pensantes, diferentes, cada uno con sus características distintivas.

En el régimen nocturno, el macho es la bestia embravecida y ciega que persigue aquello que lo desafía. Es un desenfreno, la lucha orgiástica de dos cuerpos y la unión de éstos, el goce de los amantes, aunque para llegar a ello la tierra es vertiginosa, se mueve, es el campo de las mujeres. Si reflexionamos un momento no todos los machos son débiles, si pensamos en el oso o el león son los cuerpos pesados, las garras letales, que sí pueden domar a la hembra.

Del régimen nocturno, el mundo de las hembras es activo y atractivo, a ellas está sujeta la vida de los demás, al ser la madre y la mujer son ellas las que deciden las contiendas de sus hijos, es el cautiverio, el placer, el rapto, la musicalidad, la danza orgiástica que todo macho persigue, la mujer es astuta, la madre protectora, y a su vez es la mujer fatal que pareciera deleitarse con la muerte del macho.

El régimen diurno es el hombre perdido en el sueño, es el hijo del tiempo que se ha ido borrando de las huellas del mundo, ya no le queda ni la esperanza ni vida, solo el hartazgo y la memoria de aquel que un día fue una bestia y ahora solo una mancha que habita en el olvido.

Capítulo IV

El bestiario de Cortázar y Arreola, una contemplación del ser en el universo

Del antiguo al nuevo mundo hay una discrepancia entre los monstruos animales, humanos y bestias fantásticas; la fantasía desaparece y las bestias se vuelven reales, las máscaras caen y del sentido paródico y trágico aparece como un demonio que poseyera a cada ser. Para este cuarto capítulo, en el primer (4.1) y segundo apartado (4.2) se analizarán las similitudes y diferencias particulares de cada *Bestiario* atendiendo sobre todo a las presencias femeninas y al régimen nocturno que destacan en cada texto. Para el tercer apartado (4.3) se contrastarán ambas obras y se realizan los comentarios finales.

4.1 El bestiario de Cortázar

El bestiario cortazariano aparece entre los grandes bloques de hormigón: el territorio, la patria, las avenidas, las alamedas, los teatros, las calles por donde transitan libres las bestias. Esas masas, multitudes que someten y son sometidas, que no perciben su condición, pero que se aglomeran en los mismos lugares y hacen lo mismo que los otros, bajo una ideología totalitaria. A diferencia del bestiario medieval, el contemporáneo es como un cosmos que todo lo abarca; es el contexto, los espacios, las sensaciones, el mundo interior y exterior; es el aquí, el ahora y el nunca, es la negación de la existencia y el existir, es un debate de ser ante aquello que lo seduce y al mismo tiempo lo devora, es su miedo y su necesidad, la resignificación de los hombres, las mujeres, los animales y su identidad.

En el bestiario de Cortázar existen tres elementos similares y reiterados: el arquetipo de la casa, la pareja, y la huida que aparecen en: “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Cefalea”. En estos tres cuentos existe el espacio como un núcleo cerrado, una casa, un ómnibus y un corral; son las áreas en donde se desarrolla la trama. El arquetipo de la morada y los espacios que eran nítidos y luminosos devienen lugares fantasmales y de pesadilla.

En torno al arquetipo de la pareja en “Casa tomada”, se trata de dos hermanos que viven aislados del mundo exterior. Irene y el narrador, quienes habitan una casa amplia, sin más compañía que la soledad que los envuelve. En “Ómnibus” se conforma la pareja mediante Clara y un pasajero que aborda también el ómnibus 168 hacia Retiro, ambos viajeros son partícipes del escenario que los sujeta al mundo de los vivos y los muertos. En “Cefalea” existe también la pareja Leonor y Chango, dos de los cuidadores que escapan con el caballo de carga del entorno insalubre y demencial al que están sometidos. Estas tres parejas conforman un núcleo de identidad entre ellos, los hermanos mediante un pacto natural, los desconocidos que no saben nada uno del otro y los compañeros que huyen ante la incertidumbre. Todos escapan con el fin de encontrar con la huida una salvación.

Otros textos similares son “Lejana” y “Carta a una señorita en París” ambos se recrean a partir de un texto: un diario y una carta. En “Lejana”, Alina narra su historia a partir de su diario personal y le escribe a una mujer ausente. Se escribe a ella misma, pero que es otra. “Carta a una señorita en París” es el relato de un hombre que vomita conejos debido a un extraño funcionamiento de su cuerpo. El protagonista es un escritor sujeto a la multiplicación de los conejitos y se muda a la pieza de Andrée, a quien escribe una carta que jamás envía. No obstante, Andrée pareciera ser solo un sueño, una mujer siempre ausente sujeta a otra dimensión y espacio. En ambos cuentos, los personajes escriben a una mujer e intentan llegar a ella mediante la muerte.

Otros dos textos con núcleos similares son la representación de la mujer fatal; se trata de los cuentos de “Circe” y “Bestiario”. En el primer texto “Circe” está Delia Mañara, quien tiene sometidas las mentes y cuerpos de sus novios, y de igual manera la presencia animal. Es la cumbre y la caída, la ascensión y el abismo, así como el misticismo, la mujer malévola que en silencio prepara alquimia (bombones envenenados). Es la Circe de Homero, pero Delia no convierte en cerdos a los hombres, los mata.

Una misma función se reserva al arquetipo de la heroína: Isabel del cuento “Bestiario”. Al igual que Delia, Isabel reconfigura la vida y muerte de los otros; cambia los espacios y tiempos de los habitantes en la casa para matar a Nene, su tío. Como un juego, las instrucciones ubican toda distancia de un tigre que vaga por todas las habitaciones de la casa y del cual los habitantes deben saber su ubicación para no ir a su encuentro; no obstante, Isabel cambia todo esquema con el fin de reunir a Nene y tigre y así lo hace. Si bien la heroína

y la bruja son dos personajes distintos, guardan mucha similitud, son la purificación del mundo, son los ángeles o demonios exterminadores que recogen en sus entrañas lo que a su paso encuentran, ambas presencias nocturnas como si una transitará por los dos cuentos.

El último relato “Las puertas del cielo”, manifiesta la personificación de un monstruo con la composición humana. Es el monstruo y el hombre, la mujer y la muerte, entidades distintas y a su vez similares. Celina es la amante que muere y vuelve a la vida mediante el erotismo del baile como un conjuro que reclama su regreso. En este cuento la trama radica en ver más allá de los cuerpos, las masas deformes y perfumadas que se esconden bajo los trajes y su transfiguración: de lo celeste y puro a lo demoníaco, de lo humano a lo amorfo. En el *Bestiario* de Cortázar la presencia animal es escasa, no así lo bestial, que incluye a lo humano. Los animales aparecen rara vez y solo como complemento o elemento nocturno, que pende de los hilos femeninos para subsistir: cucarachas, ciempiés, hormigas, tigres, mancupias, entre otros.

4.2 El bestiario de Arreola

En contraste con Cortázar, el *Bestiario* de Arreola no se compone de cuentos. Arreola se apega a la tradición medieval, encontrando en ella una antología zoológica articulada mediante pequeñas descripciones. *Bestiario* parte de la narración de un observador en un día en el zoológico. No son las grandes avenidas, ni las tiendas que recrean la pesadilla humana. Lo degradado está en el espectador del zoológico, no en lo animal. La bofetada caricaturesca está en la sociedad, ese hilo de cordura y raciocinio que condena al humano a ser espectador de sí mismo.

Ya lo propone Margo Glantz: “Las bestias son interesantes porque el hombre las imita”¹²³. Para configurar su *Bestiario*, Arreola compone casi a manera poética cada descripción. El instinto curioso se enfrenta a una extrañeza del sentido: los animales enjaulados y las bestias paseando por allí. Es la mirada espía que se posa sobre cada animal,

¹²³ Glantz, Margo, *op. cit.*, p. 2.

aunque éste le devuelve la mirada desdeñosa, no le odia; se entenece del otro animal que le arroja cacahuates y que con atención le observa desde la barrera.

Esta obra está destinada a ver las caras sociales conformadas en veinticuatro animales y cada uno con características particulares. En este análisis las primeras presencias son las mujeres, el espejismo que engaña los sentidos y atinadamente provocan la muerte del amante que las ronda.

Entre las presencias femeninas existe una línea que las emparenta; a pesar de las carnes vetustas y feas, o de ser jóvenes y sin mayor interés ni inteligencia, el cautiverio es su matriz; junto con el deseo de la copulación, las masas viscosas que se comen una con otra, que respiran una sobre la otra. Una primera observación resulta de la boa y la araña bajo el arquetipo de la mujer fatal. Una en su picadura, la otra el abrazo mortal que, a pesar de su tamaño, tienen el mismo grado de letalidad.

Otra analogía se moviliza a partir la peyorización de una visión diurna en animales nocturnos, mediante las jirafas y los avestruces que proyectan el lado ridículo y mujeril de la alta sociedad. Animales a los que en su ostentación y soberbia no les queda ya nada por mostrar: a una solo el pelaje roído, a la otra su altura, que no le ayuda en nada. Son los contrastes sociales y los juicios físicos; son las bestias humanas y animales que se esconden cuando tienen miedo. El miedo entre animales y humanos es parecido; el avestruz esconde la cabeza bajo la tierra, pero deja el cuerpo afuera, los humanos encontramos la protección bajo las mantas cuando algo nos aterroriza, como si la tierra o las mantas protegieran del mal.

Una analogía de oposición y composición se observan mediante una hembra y un macho: la foca y el hipopótamo. Ella es una masa erótica, él un ser vetusto y caduco, y aunque sus proporciones no son semejantes, ambos perdieron las formas de sus cuerpos. Parecen un montículo de arena, rocas inertes a la orilla del agua que apenas respiran. Otro caso es el abrazo mortal de la boa y el oso. La boa estrecha; pero su abrazo es temible, despiadado, malévol, intencionado. En el oso es su impulso de ternura el que lo lleva a triturar; en un movimiento atávico, los dos han matado al otro.

En el mundo de los muertos encontramos animales extraordinarios: la hiena y el topo. Unos devoran cadáveres, los otros vagan entre ellos. La hiena es la mujer nocturna, la madre terrible que se come a sus hijos y huele a sangre de sus presas, su risa es alienada, demencial, vive y se alimenta en los sepulcros. El otro es el ciego que tienta con sus garras el camino de

los muertos, deambula entre ellos y olfatea su propia sangre, su morada es el inframundo. La muerte se representa en ambas esencias: una la lleva en las entrañas, el otro va en su búsqueda.

En torno al mundo de los hombres, el hipopótamo y el rinoceronte son parecidos en sus estructuras corpóreas, aunque su carácter es distinto. El primero es un anciano calmo, insensato e insensible, el segundo un amoroso compulsivo. Cada uno entiende el mundo desde su presencia, el hipopótamo es rumiante, está cincelado en el tiempo y se cansa de existir, mas no deja la vida. El rinoceronte se transforma en el príncipe que ha habitado bajo la armadura, encuentra en la mujer su deseo y ella le devuelve su esencia. Otro contraste muy próximo son los osos y los monos; de similares proporciones, pero con sentimientos totalmente opuestos. El oso es cruel y a su vez se enternece, se doblega ante el otro; el mono por su parte es astuto, inteligente, si se enternece es solo para observar al otro, en el hombre encuentra la pesadilla de su última evolución y se niega a participar en ella al ver el espejo terrible de la condena humana.

4.3 Tablas de contrastes

Las siguientes tablas recopilan los componentes que unen y contrastan cada cuento. Se trata de una serie de elementos que ubican a los regímenes diurno y nocturno según el animal, símbolo o arquetipo presente en la historia y que facilitan la lectura de ambas obras y con ello su interpretación.

Bestiario de Cortázar

	Título	Símbolos Arquetipos	Elementos femeninos (Régimen nocturno)	Elementos masculinos (Régimen diurno)
La casa/ La madre protectora/ terrible	“Casa tomada”	La casa La pareja La huida La llave Las puertas	La casa como una madre La sombra La hermana El tejido, los hilos	La transparencia El narrador La rutina de la mañana La luz
	“Ómnibus”	Casa transitoria La pareja La huida	El ómnibus Las mujeres Las flores	Los hombres
	“Cefalea”	La casa La pareja La huida	La casa Las mujeres La sombra Las manuscritas	La claridad Los hombres
La mujer ausente/ redentora	“Lejana”	La mujer El ensueño La ausencia El diario	Alina Reyes Otra mujer La transfiguración	Un puente
	“Carta a una señorita en París”	El hombre El ensueño La carta La ausencia	La casa El orden femenino hilos/ correas Andrée	El narrador Los conejitos
La mujer fatal	“Circe”	La bruja La naturaleza	Delia Mañara	Los novios de Delia
	“Bestiario”	La heroína La naturaleza	Isabel	Nene
	“Las puertas del cielo”	La muerte fatal El arquetipo de la pareja	Celina La muerte	Mauro La vida

Esta tabla se jerarquiza por elementos contenidos y reiterados. En este bestiario encontramos el dominio de los elementos nocturnos, que abrazan y cierran los espacios vitales y a veces se convierten en elementos devoradores y fatales, pero también redentores. Las historias se articulan a partir del espacio doméstico, concentrado en el arquetipo de la casa, modificado por las presencias bestiales. La mujer puede ser otro complementario y redentor, como en “Lejana” y “Carta a una señorita en París”. El símbolo del animal propiamente dicho interviene en menor medida, y así encontramos que con mayor frecuencia las presencias humanas ocupan su lugar.

Bestiario de Arreola

El animal	Símbolos o arquetipos	Características	Régimen y valoración
Las focas	La mujer erotizada	Las danzas eróticas Masas deformes El agua La boca y la lengua	Peyorización de lo nocturno-femenino
Las jirafas	La mujer falsa, Vanidosa La aristocracia	El animal asimétrico La altura La soberbia	Peyorización de lo diurno-femenino
Las hienas	Mujer fatal La madre terrible	Las mandíbulas (las fauces dentadas) Risa demencial La sombra El olor a sangre	Peyorización de lo nocturno y de su hibridación monstruosa con lo diurno
El avestruz	La mujer vetusta	Piel rugosa Carne ataviada Pelaje roído	Peyorización de lo femenino-diurno
La boa	Mujer – hombre	Elementos tanto fálicos como cóncavos	Hibridación peyorizada del régimen diurno con el nocturno
El topo	El hombre ciego El hombre muerto	Ojos diminutos Garras de cazador Vive en la caverna Es ciego	Hibridación del régimen diurno y nocturno
El oso	El hombre amante	Es depredador Se agiganta Se miniaturiza	Hibridación de regímenes y transvaloración de la fiera en amante
El hipopótamo	El hombre viejo	El cuerpo rugoso Desdentado Paquidermo	Peyorización del animal diurno
El rinoceronte	El joven amante El viejo transfigurado	Un cuerno como elemento fálico Piel rugosa Paquidermo	Peyorización del animal diurno
El mono	El hombre inteligente	Tiene proporciones humanas Es inteligente Es feroz, pero tiene conciencia	Peyorización de lo humano (diurno), elevación de lo animal (nocturno)

En esta tabla se presentan diez animales que se movilizan del régimen diurno al nocturno e inversamente, y reflejan con ello las pasiones humanas al corresponder a las virtudes o

defectos del animal vistos desde el espectador. El bestiario de Arreola plantea tras las formas bestia – animal un sentido mágico en cada presencia, pero que representa también las formas primigenias de sí mismo, es decir, Arreola deja ver los planos desde un lado angustiante, pero también paródico; al comparar al humano con el animal, el humano se ridiculiza mientras el animal se enaltece. Este bestiario deja ver cualidades de contraste y unión al incluir animales híbridos que portan tanto elementos masculinos como femeninos, por ejemplo, la boa o el oso. La presencia masculina se victimiza o se enaltece, la femenina también se deja ver desde una manifestación algunas veces peyorizada y otras como representante de una supremacía que toma distintos rostros. Todo depende del régimen desde el que sean vistos.

4.4. Conclusiones

Los elementos de comparación en las obras estudiadas aportan valiosos recursos para la interpretación. Al reflexionar en torno a la identidad del hombre, se puede encontrar al animal como su espejo más fiel, ya que en los humanos habita también un carácter animalizado, es decir, lo no dominado: las emociones, las pasiones, los miedos, los anhelos, la maldad, la bondad; todo lo que el hombre esconde el animal lo manifiesta, por ejemplo, la transparencia y la oscuridad humanas, y el ser porta estos contrastes porque la naturaleza aparece en ambos, y la literatura permite ver tales elementos en estas obras que parecieran ser tan distintas, pero que encierran significados afines.

Bestiario de Cortázar se integra por cuentos que narran una travesía, y rara vez obsequian la presencia animal. En Arreola son textos que describen animales. Otro elemento contrastivo son las aparentes relaciones entre animal y bestia; Cortázar usa a la gente para representar a la bestia. Este bestiario evidencia un miedo cósmico que se exterioriza y que pareciera ser al entorno que devora a los hombres, es decir, las bestias comiéndose unas a otras. Arreola teje textos a partir del animal para contrastarlo con la gente y manifiesta así a las bestias. Aunque existe la angustia, el tratamiento es paródico y el humor impera.

Cortázar resignifica el mito, el héroe deja su cauce y muere en el embate; la espada contra los hilos de la araña pierde su poder y las mujeres lo son todo porque lo abarcan todo, con similitud a la pantera, todas las bestias en una. Desde el mundo de Cortázar hay una

ordalía sin explicación ni interpretación, entendiendo a la ordinalía como una prueba que traza el camino del héroe, en este caso los personajes del cuento. En Arreola, las presencias animales están sujetas a la interpretación del espectador y el mundo que tiene delante.

En ambas obras las presencias femeninas son las mujeres fatales o las madres terribles; en uno se representan mediante las brujas o las heroínas; en otro son las jirafas, las boas o las hienas. Se trata de presencias terroríficas, variaciones del espectro nocturno que ronda el sepulcro. Los machos son la declinar del día, ya que el espectro diurno muere al iniciar la noche. Los hombres se aproximan tanto a la mujer y sus deseos que es ella quien los aniquila. Tanto en Cortázar como en Arreola la visión se repite, el hombre es un ser domado que lleva en su destino la muerte como una huella imborrable de su destino.

Para comprender una obra se puede acudir a la otra, que arroja claves hermenéuticas por contraste y afinidad. A pesar de ser textos disímiles, acuñan significaciones próximas; es decir, propician horizontes de lectura similares. En ese sentido, las bestias son las fauces y son la herida. Las llagas abiertas en la sociedad: el hombre, la mujer, las multitudes. En ambos bestiarios se establece la frontera entre el animal y el humano, al observarse uno al otro desde la barrera. La barrera se entiende como un límite, el grado de conciencia que nos separa de nosotros mismos y que observamos en los animales; ellos tan alejados, pero a su vez tan cercanos y parecidos representan nuestra bestialidad, nuestros vicios y pasiones; nos vemos en ellos y ellos se ven en nosotros y la literatura evidencia esas dualidades, muestra nuestro reflejo animalizado. Tal pareciera que ambos bestiarios están destinados a cumplir el mismo fin, desenmascarar al humano revelando las múltiples formas de su animalidad.

Más allá de las bestias humanas se encuentra una que las contiene a todas: el dios bestial que devora a sus hijos, Cronos; es la modulación adversa del tiempo masculino, cegado por el hambre. Es el tiempo y la tierra los que dan su función a los regímenes. El tiempo femenino es lunar, de oscuridad, de menstruación, que se emparenta con el menstuo – monstruo, la sangre y las aguas mortuorias. Es el tiempo de las mujeres, el tiempo negro que horroriza “La noche negra aparece, pues, como la sustancia misma del tiempo. En las Indias, el tiempo se llama Kala – pariente muy próximo etimológicamente de Kali – : ambos significan “negro, sombrío”, y nuestra era secular ahora se llama Kali – Yuga, “la edad de las tinieblas”¹²⁴. En ambos bestiarios se perfila la oscuridad y sus ciclos. El hombre es un

¹²⁴ Durand, Gilbert, *Estructuras antropológicas*, p. 85.

eterno retorno, pues se encamina en un tiempo negro mediante la fertilidad de la luna y vuelve a la vida en un útero femenino. Podríamos decir entonces que el tiempo es el padre, el reloj de arena que se extingue, mientras que la tierra es la madre y el sepulcro, y ambos conforman la existencia.

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho.
El tiempo es el río que me arrastra, pero yo soy el río,
es un tigre que me devora, pero yo soy el tigre,
es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.
Jorge Luis Borges

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Breviario alfabético*, selección y prólogo de Javier García-Galeano, México, Joaquín Mortiz, 2002.
- Arreola, Juan José. *Obras*, prólogo de Saúl Yurkievich, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Bachelard, Gastón, *Lautréamont, Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Borges, Jorge Luis, & Guerrero, Margarita, *El libro de los seres imaginarios*. Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Borges, Jorge Luis, & Toledo, Francisco, *Zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Cirlot, Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. México: Alfaguara, 2003.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica 1*. Argentina: Punto de lectura, 2004.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos /3*. México: Punto de Lectura, 2011.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: Punto de lectura, 2006.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica. 1972.
- De Gubernatis, Angelo, *Mitología zoológica*, los animales de la tierra, Barcelona: Alejandría, 2002.
- De Gubernatis, Angelo, *Mitología zoológica*, los animales del agua, Barcelona: Alejandría, 2002.
- De Gubernatis, Angelo, *Mitología zoológica*, los animales del aire, Barcelona: Alejandría, 2002.
- Ducasse, Isidore. *Obras completas*. Argentina: Argonauta, 2014.
- Durand, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrurtu editores.

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar la bibliografía*, México: Seix Barral, 1988.

Han, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XXI*, México: Coyoacán, 1997.

Jung, Carl, G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

Jung, Carl, G. *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.

Malaxecheverría, Ignacio (edit). *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela. 1986.

Ortiz-Oses, Andrés. *Hermenéutica de eranos*. Barcelona: Anthopos, 2012.

Palmer, Richard, E. *Qué es la hermenéutica*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L. 2002.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. México: Fontamara, 2016.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas*. México: Editorial RM, 2005.

Cibergrafía

Barchiesi, María Amelia. “EL signo que cura. Sobre la homeopatía y otros remedios fantásticos en la narrativa de Julio Cortázar”, *Universita degli studi di Macerata* (Italia), *Revista Estudios*, (31), 2015.

Caillois, Roger, “The edge of surrealism”, Duke University Press, 2003.

Chavarri, Raúl, «Tres horizontes hacia Cortázar» Instituto de Cooperación Iberoamericana, ciudad universitaria, Madrid.

Cortázar, Julio, *Los reyes*, recuperado de <http://www.anffos.cl/Descargas/BIBLIOTECA/Julio%20Cortazar%20-%20Los%20Reyes.pdf>

Cortés, Noemi. “Los animales en las cosmogonías astrales de los mayas contemporáneos”, en *Estudios Mesoamericanos*, No. 3-4, 2002.

De Mora Valcárcel, Carmen, «La fijación espacial en los relatos de Cortázar», Departamento de literatura hispanoamericana de Sevilla.

Deyermund, Alan «la tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica» en Queen Mary, University of London.

Dumas, Claude, «Estructuras literarias y pintura social en el cuento mexicano contemporáneo», en *Anales de la literatura hispanoamericana*, núm. 12, Universidad Complutense de Madrid, 1983.

- Evangelista, Iram, “Sobre el uso y la intención del lenguaje en Juan José Arreola”, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2010.
- Exeni, Liliana. «El diálogo entre la realidad y la ficción en la literatura latinoamericana de la década del 50. Una reflexión sobre “negación del olvido” de Julio Cortázar», por Translaciones, Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, volumen 4.
- Garrido, Antonio, «Animales de la mitología», en *Anales de la Real Academia de Ciencias Veterinarias* de Andalucía Oriental Vol: 16 (1), diciembre de 2003.
- Glantz, Margo, «Juan José Arreola y los Bestiarios», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, consultado el 26/04/2019 en cervantesvirtual.com/obra/juan-jose-Arreola-y-los-bestiarios-0/
- González, Cristina. «BESTIARIO» Laberinto y Rayuela, por Indiana University.
- Kerr, Lucille, «El Individuo y el Otro critica a los cuentos de julio Cortázar» en Revista Iberoamericana, Cornell University, Buenos Aires-New York: Ediciones La Librería, 1971.
- Morales, Ma Guadalupe del Carmen, «El simbolismo animal en la cultura medieval», Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H." Medieval, t. 9, 1996.
- Pellicer, Rosa, «En la Con-fabulación de Juan José Arreola», en Revista Iberoamericana, Universidad de Zaragoza, 1992.
- Persson, Dessire, “Un tigre, dos tigres... lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”, Universidad de Saint Quentin- en- Yvelines Francia, no. 16. 2012.
- Requejo, S, J “Etimologías latinas”, consultado el 26/04/2018 en <http://www.dechile.net/>
- Salas, Horacio, “Julio Cortázar, la ubicuidad del exilio”, (s.e.) Madrid, s/f.
- Schmit, Ciro “Pascal: claves antropológicas para la lectura de los pensamientos: Pascal: Anthropological Clues for the Reading of Thoughts” Revista Philosophica, vol. 29. 2006.
- Yelin, Julieta, “Adentro de las jaulas imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de Bestiario de Julio Cortázar”, Universidad Nacional de Rosario, 2005.