

Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén

*«Y abre el círculo de un mito
el Gran Bestiario Zodiacal».
(Valle-Inclán)*

El mundo animal ha sido y sigue siendo un terreno fértil al que los escritores recurren con frecuencia. En Hispanoamérica hay varios títulos que llevan el nombre tradicional de bestiario. El más difundido es la colección de cuentos de Cortázar. Pero también existen el *Bestiario* de José Juan Tablada y un cuento «Bestiario» de Enrique Anderson Imbert; aparte de los trabajos de Horacio Quiroga, Alberto Salas y José Durand, por nombrar sólo algunos.

Muchos escritores se valen de los animales para hacer comparaciones con los personajes de sus obras de ficción. Rafael Arévalo Martínez justificaba esta técnica porque, según él, el hombre olvida su verdadera naturaleza al estar disfrazado, «y de esta manera llega el niño a adulto entre repetidos actos de su humanidad redimida de todo recuerdo animal, que no le dejan percibirse en su verdadera naturaleza animal» (Paley, 27). Por otro lado, José Emilio Pacheco enfatiza la idea de una insuperable *incomunicación entre hombres y animales que, en última instancia, no es sino la incompreensión de su propia esencia por parte del ser humano.*

En particular, el bestiario como estructura y los animales como tema se diversifican en nuestro siglo en cuatro mayores escritores hispanoamericanos para recordarnos nuestra propia naturaleza animal. Borges y Arreola escriben sus bestiarios en prosa. Neruda y Guillén lo hacen en verso. Los cuatro bestiarios se han visto enriquecidos por la representación gráfica de los animales que describen recurriendo al concurso de destacados artistas del diseño.

En Occidente el simbolismo animalístico arranca de Aristóteles (*Historia de los animales*) y de Plinio (*Historia natural*), pero más concretamente del *Fisiólogo*, compuesto en el siglo II d.C., bestiario por excelencia, la mejor de las compilaciones de interpretaciones alegóricas de naturaleza animal y vegetal, y base de lo que serían después los bestiarios medievales. El bestiario, como es sabido, trata de animales reales o imaginarios, que de un modo figurativo representan los rasgos más salientes de Cristo, del dia-

blo, del bien, del mal, y de ciertas virtudes o vicios; de lo que se desprende que su función principal es didáctica.

El interés en el comportamiento de los animales se continuó a través de los años, como en Linneo y, por supuesto, en Darwin. En lo que respecta a Hispanoamérica, los conquistadores españoles, desde el propio Colón, recogieron en cartas al rey, diarios de viaje, historias y crónicas, sus impresiones de la fauna hallada. Y si bien no se pueden colocar estas obras al mismo nivel que los bestiarios del siglo XII en cuanto a intención didáctica cristiana se refiere, hay algunas instancias en que los cronistas se sitúan en un plano muy similar al de los autores de esos textos. Por ejemplo, Fernández de Oviedo en *Historia general y natural* se detiene ante el espectáculo de los peces voladores y reflexiona sobre la vida y la muerte (Paley 19-21). De aquí en adelante —y saltándose varios siglos— son innumerables las obras literarias que de una manera u otra hacen uso de figuras de animales, ya sea para establecer comparaciones o renovar mitos, fábulas, tradiciones, leyendas.

A esta tradición se incorporan Borges, Arreola, Neruda y Guillén. En el caso de Borges, su centro es un mundo ideal; mientras que en Arreola, el tratamiento de la animalia es existencial. Por su parte Neruda, despojado de las preocupaciones metafísicas o filosóficas, señala un regreso a lo elemental de la naturaleza; es decir, la existencia sin preguntas. Pretende hablar con los animales para devolverle al ser humano su perdida unidad. Por último, Guillén proyecta en el animal más rasgos negativos que positivos al asignarles características humanas.

En primer lugar, Borges. En su *Manual de zoología fantástica* (1957) —escrito en colaboración con Margarita Guerrero— hay una recopilación de animales mitológicos que han atraído al hombre desde tiempos remotos. En 1967 se publicó su segunda edición con un nuevo título: *El libro de los seres imaginarios*, donde se agregan otros seres que no pertenecen a la zoología; como por ejemplo las hadas y el doble.

La obra de Borges se caracteriza por los comentarios que acompañan a las descripciones, por la selección y por la presunta erudición y el número de fuentes a las que recurre el autor. Pero hay notas y referencias que no son confiables del todo aunque, a primera vista, parecieran ser serias. Por ejemplo, se lee que Descartes decía que si los monos quisieran podrían hablar; lo que es contradecir al propio Descartes y su visión del conocimiento en las especies subhumanas. No deja de llamar la atención que no haya referencia a la obra de los cronistas de Indias, sólo se hace alusión a la conquista, cuando se dice que «los soldados de Pizarro o de Cortés también fueron centauros para los indios» (51).

Las criaturas están ordenadas alfabéticamente; lo que ya es consignarles un orden humano. Aparecen el dragón, el minotauro, la quimera, pero también hay fauna chilena y china. A diferencia de Arreola, Neruda y Guillén, el narrador no intenta un acercamiento a los animales sino que procede como el bibliotecario a clasificar, de ahí el orden alfabético (Ge-

ne Bell-Villada 249). Sin embargo, se desprende de las narraciones, de una manera oblicua, cierta magia: por ejemplo, se lee que algún día las criaturas aprisionadas en los espejos cesarán de imitarnos. Sin duda, sus textos son verdaderos conatos de cuentos fantásticos.

Alazraki hace un interesante comentario acerca de la primera criatura que aparece en el texto, A. Bao A Qu, que no sería sino una metáfora del mismo Borges, totalmente metafísica. El crítico añade que «las criaturas de Borges tienen un gran problema: ya no existe en el mundo un lugar para ellas. Nuestro mundo las ha expulsado. Son objetos de curiosidad o diversión, inclusive la remota posibilidad de la serpiente de Loch Ness o el abominable hombre de las nieves ya no parecen tener un lugar sino como entretenimiento» (Alazraki 114).

En el prólogo al *Manual de zoología fantástica*, Borges describe la experiencia del niño que visita el jardín zoológico: «Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta» (7). Entre las explicaciones que propone Borges para esta aparente incongruencia, dice que el niño ya conoce los animales a través de libros y juguetes. Además confía en sus padres, que lo acompañan; y si se aplica la teoría platónica, el niño ya ha visto a esos animales en el mundo de los arquetipos (Paley 11).

El segundo bestiario sobre el que llamamos la atención es *Punta de plata* (1958) de Juan José Arreola. En él la prosa es cautivante y en sí poética. Arreola pretende captar a los animales en su propia realidad, en el jardín zoológico, y describirnos como él los ve. En el «Prólogo» el escritor desdeña los bestiarios medievales porque su «contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos» (8). Pero Arreola ha sido influido por los mismos bestiarios que condena, y esto puede verse, por ejemplo, cuando el rinoceronte dice que es el padre espiritual del unicornio; también cuando hace algunas comparaciones con los humanos: «las aves acuáticas pasean: mujeres tontas que llevan con arrogancia unos ridículos atavíos» (11).

La prosa de Arreola es ágil y las comparaciones se suceden con ritmo ligero. Al tratar de capturar las diversas facetas de cada animal, el talento de Arreola no le permite una descripción objetiva, como promete en el prólogo de su libro: por ejemplo, de las focas dice: «Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes» (15). En su bestiario se funden la ironía, el desparpajo y la poesía; prevalece un sarcasmo hiriente. No hay seres humanos nobles ni hermosos, todos están animalizados: «debemos hacer una aclaración necesaria: la hiena tiene admiradores y su apostolado no ha sido vano. Es tal vez el animal que más prosélitos ha logrado entre los hombres» (19).

Si algunos animales son tan crueles como los hombres; otros, por lo menos, no son tan estúpidos como los últimos. Los monos, supuestamente un estado primitivo en la evolución del ser humano y, por tanto, poco in-

teligentes, aparecen riéndose de nosotros: «los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso» (35). También los animales se convierten en símbolos: «la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que todos encuentran al ras del suelo» (30). La burla se hace cruel por la obligación que Arreola impone al ser humano de amar a todas las criaturas, por más repugnantes que sean.

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

Arreola a través de sus animales critica la arrogancia, la violencia, el militarismo y la estupidez del hombre que trata de justificar como racional todo lo que hace. A diferencia de Neruda que ve el sexo como una manifestación humana de amor para acercarse al otro, Arreola —en su obsesión— lo ve como un elemento frustrante y corrosivo de la humanidad.

Se puede decir que el bestiario de Arreola es una colección de relatos sobre los animales, cuya función es la misma de cualquier bestiario o zoológico: la delicia del que mira y la moralización que se desprende de esta observación. Arreola tiene una clara tendencia al didactismo; tendencia que tiene más que ver eso sí con el escepticismo que con el cristianismo. Arreola desconfía de las tendencias idealistas de la humanidad por lo que con humor, economía de palabras y estilo plantea su preocupación por el absurdo de nuestra realidad. Al decir de Washburn, su bestiario es para que el lector camine por un zoológico contemplándose a sí mismo (298-300).

La tercera colección de animales que deseo considerar se encuentra en el poema «Bestiario» del libro *Estravagario* (1958) de Pablo Neruda. Con la actitud que caracteriza su obra de esa etapa, al hablante quiere hablar con los animales comprenderlos. Así se expresa su retorno a la naturaleza, su amor por las cosas pequeñas y cotidianas. No le interesan los animales elegantes o llenos de contenido metafísico, como a Borges. Neruda quiere hablar con las moscas, las pulgas, los perros y las arañas. Estos animales están muy cercanos a la realidad diaria del ser hispanoamericano y comparten con él una circunstancia no muy esplendorosa pero no menos metafórica de la situación humana: «seguí a los perros nocturnos,/ esos escuálidos viajeros/ que trotan viajando en silencio...» (319-20). Neruda no tiene reparos en denunciar como falso el arquetipo de la araña: «que la

describen devoradora./carnal, infiel, sexual, lasciva/. Para mí esta reputación/ retrata a los reputadores...» (320). Se aleja en 180 grados de la tradición medieval al decir: «Siempre tuve curiosidad/por el erótico conejo/... y no hace caso a San Francisco, /no oye ninguna tontería...» (320).

En Neruda todo es acercarse a las manifestaciones sencillas de la vida para comprender sus misterios. No discute la belleza o la fealdad de las ranas; para él son dulces y sonoras, y eso le basta. Rechaza la erudición —tal vez, como contestación literaria a Borges—, y concluye el poema con una pregunta: «¿Cómo se llamaba aquel gato?» (324). El nombre del gato significa la culminación de su búsqueda, la determinación de no irse de este planeta «sin saber qué vine a buscar/sin averiguar este asunto...» (323).

El cuarto bestiario que nos interesa resaltar es *El gran zoo* (1967) de Nicolás Guillén; colección que reúne 38 poemas. Aunque varios llevan como título nombres de animales —«Escarabajos», «El tigre», «Ave Fénix», «El cangrejo», «Las águilas», «Monos» y «Gorila»— contienen, más que nada, crítica social y política. Dichos poemas alternan con otros como «Los usureros», «La sed», «El hambre», «Ganster», «KKK», «Policía», «Oradores». En ambos grupos el escritor no escatima el ataque directo y la burla a las instituciones corruptas, a los demagogos, a los reaccionarios, a los que explotan al pueblo. Profesores, militares, gansters, bancos, caen por efecto de la palabra de Guillén, quien así integra el viejo bestiario a la crítica socio-política militante.

Esta visión difiere diametralmente de la propuesta por Borges. Desde la forma, el ritmo, la economía de palabras, la ruptura total con la metafísica aristotélica, el abierto compromiso con los desposeídos, Guillén subvierte el bestiario. Borges, por otro lado, se mantiene con una gran prosa metafísica, dentro de un sueño idealista de seres fabulosos un tanto ajenos al acontecer material de la sociedad latinoamericana.

El gran zoo consiste en poemas en los que abunda la metáfora y lo compacto del diseño. El libro es un bestiario en el que personas, instituciones y cosas abstractas y concretas son presentadas como animales. En ese sentido Guillén difiere un tanto de los otros tres escritores que hemos mencionado. El concepto y la práctica de Guillén en el tratamiento del bestiario es poco usual. Una de las pocas imágenes positivas es la de «La paloma» que simboliza la revolución. Las jaulas del zoológico de Guillén tienen animales condenados como los personajes del «infierno» de Dante. El poema «Gorila» es polivalente, significa el animal africano o el dictador latinoamericano, conocido por su machismo y sus medallas; observamos la humanización del gorila: «No tiene patas sino casi pies/ no tiene garras sino casi manos./ Le estoy hablando a usted/ del gorila del bosque africano» (77). En otra estrofa animaliza al dictador: «Patas en lugar de pies/ y casi garras en lugar de manos./ Le estoy mostrando a usted/ el gorila americano» (77). Del mismo modo, en «Las águilas» aparecen los símbolos del imperialismo. La vanidad del ser humano es expuesta en un

poema que no lleva nombre de animal: «Tenor». Nos preguntamos si este poema no es también un ataque a Borges y sus espejos: «Está el tenor en éxtasis / contemplando al tenor / del espejo, que es el mismo tenor / en éxtasis / que contempla al tenor» (61). Pero hay también poemas que tratan de cuestiones mucho más serias, monstruos de la humanidad: «El sueño», «La sed» y «El hambre», que se representan no como un animal en particular sino con las características de varios distintos, para enfatizar así la multiplicidad de los problemas que nos afectan.

La «Guitarra» tiene un tono positivo, su metáfora es el pájaro —que no es el mismo incapacitado de volar que aparece en el poema «Gans-ter»— porque aquél vuela y canta. El cáncer aparece como «El cangrejo» y la amenaza nuclear es un animal llamado «Bomba atómica»; por supuesto, no hay metáfora que valga ante este peligro.

La mayoría de los poemas de Guillén desaprueban las acciones de los animales. Esencialmente, el poeta cubano adoptó el bestiario para servir su propia intención política, de una manera que, como dice Ellis, enriquece y rompe la tradición.

Luego de repasar muy brevemente los cuatro bestiarios, vemos que de ellos se desprenden perspectivas diferentes en las que los animales adquieren formas y contenidos disímiles. La distancia observada por los hablantes líricos o narradores esclarece las visiones de los cuatro escritores. Tanto Borges, Arreola y Guillén hacen referencias al zoológico, al animal aislado; mientras que Neruda prefiere reinstaurar la cohabitación con los animales.

Borges es, sin duda, el más tradicional de los cuatro escritores en su manera de presentar el bestiario. Esencialmente, su texto continúa la tradición medieval de la clasificación y enumeración. Es mas, la moraleja está presente como en el caso del pelícano cuya sangre vivifica al igual que la de Cristo.

Las criaturas de Borges están tan lejanas de la realidad que no nos impactan como el oso de Arreola, las pulgas de Neruda, o la paloma de Guillén. Son criaturas del otro lado del espejo que viven en el sueño pero poco o nada tienen que ver con la vitalidad de la búsqueda de identidad del hombre hispanoamericano que busca recuperar su autenticidad, comprenderse a sí mismo en la conversación con los animales, o denunciar los peligros reales que toman forma de monstruos.

Neruda quiere hablar con los animales para descubrir acerca de la vida, mientras que Borges plantea un conocimiento idealista a priori. Esto se relaciona con la ideología y con la concepción del mundo que ambos tienen. Neruda, así como los otros tres poetas, recurre a la literatura del bestiario para darle un sentido a la vida aunque sin la sombra de la erudición milenaria de un Borges que mira hacia atrás; sin la desesperación de Arreola ni la manifiesta intención política del poeta cubano.

Para concluir, es indudable que el bestiario y sus derivaciones existen en abundancia en la literatura, continuando una tradición antiquísima.

Hay diversas manifestaciones, algunas siguen los preceptos establecidos por los naturalistas, otras tienden a la clasificación, otras se inspiran en la idea original y la subvierten de acuerdo a los cánones contemporáneos. En las cuatro colecciones de animales a las que he pasado revista hay un aporte original. Se destaca su valor literario en la recreación del lejano bestiario medieval y en el uso de la metáfora, la alegoría y la lengua; pero, sobre todo, cada autor expresa su concepción del mundo a partir del tema de los animales. En estas cuatro visiones hay un reconocimiento de que pertenecemos al reino animal; y el recurso del bestiario, de la fábula, de la alegoría funciona como metáfora de nuestra propia existencia. ¿Y por qué no? Después de todo, las bestias de la literatura son las máscaras de los animales humanos que las crean.

BERNARD SCHULZ-CRUZ
University of British Columbia
(Canadá)

BIBLIOGRAFIA

- Alazraki, Jaime: *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: Hall & Co., 1987.
- Arreola, Juan José: *Punta de Plata*. México: U. Nacional Autónoma de México, 1958.
- Bell-Villada, Gene H.: *Borges and his Fiction*. Chapel Hill: U of Nort Carolina P. 1981.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Ellis, Keith: *Cuba's Nicolas Guillén*. Toronto: U of Toronto P, 1983.
- Guillén, Nicolás: *El gran zoo*. La Habana: Instituto del libro, 1967.
- Heusinkveld, Paula R.: «Juan José Arreola: Allegorist in an Age Uncertainty». *Chasqui*. 13.2-3 (1984): 33-43.
- Neruda, Pablo: «Bestiario». *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- Paley de Francescato, Martha: *Bestiario y otras jaulas*. Buenos Aires: Sudamérica, 1977.
- Salus, Peter H.: «Borges' *The Book of Imaginary Beings*». *The Explicator*. 38.3 (1980): 13.
- Washburn, Yulan M.: «An Ancient Mold for Contemporary Casting: The Beast Book of Juan». *Hispania* 56 (1973): 295-300.