

El microrrelato, la fábula y el bestiario en la minificción hispánica¹

Nieves María Concepción Lorenzo y Darío Hernández
Universidad de La Laguna

Ofrecer a las víctimas la oportunidad de mirar a los animales. No obstante la mirada del intruso no encontrará la de animal alguno en todo el zoológico. Como máximo, los ojos del animal vacilan y luego pasan de largo. Miran de lado. Miran sin ver más allá de los barrotes. Escudriñan mecánicamente. Están inmunizados contra el encuentro porque ya nada puede ocupar un lugar central de interés. Aquí reside la consecuencia última de su marginación. Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la que, en cualquier caso, habían vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa mirada se ha extinguido.

JOHN BERGER. *¿Por qué miramos a los animales?*, 1977

¹ Se fusionan y actualizan aquí, con modificaciones sustanciales, dos trabajos previos de sus autores. Por un lado, la conferencia de Nieves María Concepción Lorenzo titulada «Bestiarios, animales y otras especies en la minificción hispanoamericana» e impartida en el I^{er} Simposio Canario de Minificción (Universidad de La Laguna, 25, 26 y 27 de noviembre de 2015). Y, por otro, el apartado titulado «La fábula y el bestiario» de la tesis doctoral de Darío Hernández: *El microrrelato en la literatura española: Modernismo y Vanguardia* (Tenerife: SPULL, 2013).

Podríamos pensar que los fabularios y los bestiarios cumplen la función de mantener el diálogo entre el hombre y el animal, a la vez que, bajo una máscara, se representan de modo alegórico las virtudes y los vicios humanos. A medida que las sociedades se fueron desarrollando, el hombre se distanció de la naturaleza y, consecuentemente, la sociedad se convirtió en un engranaje —del que no cesó de quejarse Ernesto Sábato— en el que todo puede ser medido y ponderado. Por su parte, Fernández Porta señala que el tema de «la banalización del animal en la sociedad de consumo» resulta un ejemplo notorio de la destrucción del sistema simbólico heredado que hemos perdido en las sociedades modernas» (2002). Con todo, no se ha interrumpido la floración de fabularios, bestiarios, insectarios, *bicharios* y demás animalarios de distinto tipo —incluso Ricardo Piglia no pudo sustraerse a la tentación y, en 1967, escribe un *jaulario* para recluir prodigiosos seres humanos—.

Estas reflexiones pretenden un acercamiento crítico a dos géneros aparentemente olvidados: la fábula y el bestiario, que con relativa insistencia adoptan en la época contemporánea el formato de la minificción, bien organizándose como un compendio propiamente —a la usanza canónica de los fabularios y bestiarios tradicionales—, bien como textos autónomos destinados a contar, describir o (re)presentar, según el caso, seres prodigiosos de naturaleza zoomórfica. Es momento, por tanto, de analizar el fenómeno desde una nueva perspectiva que tenga en cuenta las semejanzas y diferencias de los diversos géneros microtextuales, entre ellos la fábula, el bestiario, el microrrelato, el poema en prosa o el microensayo, y las múltiples formas de presentarse ante el lector: fabularios, bestiarios, colecciones de microrrelatos, poemarios en prosa, libros misceláneos...

El microrrelato fabulístico y la fábula. Semejanzas y diferencias.

Así pues, podemos iniciar este trabajo con la comparación entre el microrrelato y la fábula, un género didáctico-ensayístico pero también de carácter narrativo y, generalmente, de extensión breve. Sin duda alguna, este género de antigua procedencia ha sido una muy notable influencia para muchos autores de microrrelatos, lo cual no quiere decir, como tratamos de demostrar aquí, que las fábulas sean microrrelatos ni que los microrrelatos que podemos llamar fabulísticos —esto es, cuyos protagonistas son animales— sean fábulas en estricto sentido. Angelo Marchese, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, define la acepción de fábula que a nosotros nos concierne como

una composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio —alguna vez dos, fuertemente ligados— que puede estar compuesta en prosa o en verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico. La fábula literaria se termina casi siempre por unos pocos versos o palabras, de carácter gnómico, que constituyen la moraleja. En las literaturas occidentales los orígenes del género pueden situarse en Esopo y Fedro, que tuvieron gran difusión en la Edad Media (los *Ysopetes*, historiadados o no) y, en la Península, entraron en relación con una tradición oriental a través de libros como la *Disciplina clericalis* o el *Calila e Dimna*: citemos las fábulas incluidas en el *Libro de buen amor*. La fábula, olvidada como género en el Renacimiento, se volvió a cultivar en el siglo XVII francés (La Fontaine) y en el XVIII español, con finalidad moralizadora (Samaniego) o didáctico-satírica (Iriarte). No olvidada en el XIX (Harzenbusch, Campoamor, Príncipe fueron sus principales cultivadores), sus formas, con intención irónica, han sido rescatadas hoy. Piénsese en las *Fábulas* de Luis Goytisolo o en *Bestiario* de Arreola. (2000: 161-162)

A partir de esta definición, podemos establecer una serie de más que significativas diferencias entre el microrrelato y la fábula. En primer lugar, aunque ambos géneros coinciden en la brevedad, «no hay en los fabulistas un concepto claro sobre la extensión, un aspecto que constituye preocupación fundamental en los microrrelatistas» (Lagmanovich, 2006: 98); para los primeros, la brevedad sería una opción, aunque estereotipada por su uso recurrente y tácitamente aceptada como elemento característico, mientras que, para los segundos, sería una verdadera obligación formal, dado que se trata de uno de los rasgos invariables del género que cultivan. En segundo lugar, las fábulas, a pesar de poder presentarse indistintamente en prosa o en verso, fueron en la mayoría de los casos compuestas en verso; los microrrelatos, sin embargo, aunque potencialmente podrían del mismo modo ser elaborados mediante la versificación, lo cierto es que, tal y como la historia del género confirma y como ocurre con el cuento, la novela corta o la novela, muestran una clara preferencia por su escritura en prosa. En tercer lugar, hay que tener en cuenta que, a partir del siglo XVIII, se fue imponiendo en las fábulas el protagonismo de los animales y de los seres inanimados, hasta convertirse esto en una de sus características fundamentales, de la que se han valido tan sólo los denominados microrrelatos fabulísticos, pues, por el contrario, la inmensa mayoría de los microrrelatos, es decir, los no fabulísticos, están protagonizados por personajes humanos. Una observación interesante al respecto es la que hace Enrique Turpin Avilés en su artículo titulado «El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas», donde analiza las similitudes y diferencias entre la fábula tradicional y la contemporánea, comparación que nosotros podemos extender a los microrrelatos fabulísticos, en los que, de igual manera,

se invierte, entonces, la fórmula clásica que ilustraba la condición humana desde el mundo irracional para acabar reflejando esa misma condición en el mundo no humano,

acaso como respuesta al proceso deshumanizador — inhumano— que vive la sociedad contemporánea: se pasa de la humanización a la animalización del referente principal de la fábula. En la fábula tradicional, el animal asciende, pues se humaniza; en la contemporánea, al contrario, el hombre se animaliza, proceso enfatizado por la ironía, que sirve como recurso fundamental para actualizar las leyes de la fábula. (Turpin Avilés, 2001: 735)

En cuarto y último lugar, si hay algo que resulta definitivo a la hora de separar estos dos géneros es el valor intrínseco de carácter didáctico-moralizante de las fábulas. De esta forma, podemos asegurar que las intenciones con las que las fábulas han sido compuestas a lo largo de la historia no se corresponden con los propósitos creativos de los microrrelatistas, cuyos objetivos inmediatos son meramente estético-literarios, lo que no quiere decir que no esté presente en sus microrrelatos el sustrato ideológico y moral que cualquier autor de una obra artística deja impreso en sus creaciones, tratando frecuentemente también, de una forma más o menos implícita, de modificar el pensamiento y transformar las ideas del receptor, pero, y en esto está la clave, «sin que se instaure por ello una función aleccionadora» (Turpin Avilés, 2001: 737), norma genérica invariable de las fábulas.

En definitiva, distinguir como lectores lo que son las fábulas de lo que hemos venido denominando como microrrelatos fabulísticos puede resultar complicado en algún caso aislado, pero, en general, bastaría con una sencilla lectura comparativa para darnos cuenta de la gran distancia existente entre, por ejemplo, las *Fábulas literarias* (1782) de Tomás de Iriarte y otras obras como *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, integrada por cuarenta microrrelatos fabulísticos, a los que Mireya Camurati se refirió en su momento, no obstante, como si de fábulas propiamente dichas se tratara, comentando que «muchas de ellas son muy breves (no más de cuatro o cinco

líneas), y se acercan casi a la concisión del poema. Sin embargo, y aunque sin descuidar el aspecto formal de su obra, lo que más importa a Monterroso es expresar a través de sus páginas una crítica de la sociedad y sus defectos. Esto lo logra con el uso de la sátira velada o manifiesta, no exenta a veces de cierto triste desencanto» (Camurati, 1978: 152).

También el bestiario, desarrollado fundamentalmente en la Edad Media, se ha convertido en uno de esos géneros rescatados por la minificción literaria y que ha conseguido influir y ser recuperado como fuente de inspiración por una gran cantidad de microrrelatistas, pero, repetimos, tampoco quiere decir esto, como veremos a continuación, que los textos integrados en los bestiarios puedan considerarse microrrelatos, ni que los microrrelatos incluidos en libros basados en la estética del bestiario sean realmente como aquellos.

Las colecciones de microrrelatos y los bestiarios. Entre lo narrativo y lo descriptivo.

Pero, ¿qué es un bestiario? Según el *Glosario para el estudio de la minificción* establecido por Lauro Zavala, un bestiario es una «colección de descripciones muy breves de animales reales o imaginarios» (2004: 341). Es decir, que pese a que en los bestiarios pudiesen aparecer a veces relatos sobre animales reales, mitológicos o fantásticos, lo que mayor presencia tenía eran, sobre todo, las descripciones y dibujos de los mismos, y donde se alternaba, por tanto, lo narrativo con lo descriptivo, lo ficcional con lo histórico y lo simbólico con lo objetivo. Si comparásemos, por ejemplo, los textos editados por Ignacio Malaxecheverría en su *Bestiario medieval. Antología* (2002), extraídos de antiguos y diversos bestiarios, con algunos de los textos que componen la obra de Juan José Arreola titulada ni más ni menos que *Bestiario* (1959), nos percataríamos en seguida de las diferencias entre uno y otro caso; conste, asimismo, que no

todas las minificciones literarias que Arreola introduce en su obra están relacionadas con el mundo animal ni que tampoco todas pueden ser definidas como microrrelatos, precisamente por ver mermada su condición narrativa en beneficio de lo descriptivo.

Al igual que los libros de fábulas, también los bestiarios gozaron en su momento de un importante carácter didáctico e, incluso, moralizante, cuando se intentaba explicar a través de ellos, por ejemplo, el valor simbólico de los distintos animales desde una perspectiva cristiana (ver Charbonneau-Lassay, 1997). Siguiendo la máxima horaciana, se trataba de «enseñar deleitando»², es decir, procurando instruir intelectual y moralmente a los lectores pero empleando para ello todos los recursos retóricos y estéticos que se pudiese para hacer más grata y efectiva la recepción de las obras y la aprehensión de sus mensajes. Muchos de estos bestiarios fueron tomados en su época como auténticos tratados zoológicos, aunque las descripciones de animales reales se hiciesen simbólicamente o se entremezclasen con las de otros seres mitológicos o fantásticos. De la misma forma ocurría con los lapidarios y los herbarios, primitivos ensayos pseudocientíficos sobre gemología y botánica, en los que las respectivas definiciones físicas de las piedras preciosas y de las plantas se fundían constantemente con lo astrológico, lo mágico y lo sobrenatural. «El carácter de ficcionalidad que los géneros didácticos alcanzaron en el

² Según Horacio, una de las claves para llevar a cabo su máxima era, además, la concisión: «Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul iucunda et idonea dicere uitae. / Quicquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles. / Omne superuacuum pleno de pectore manat.» O sea: «Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. Cualquier precepto que se dé, que sea breve, para que los espíritus dóciles capten las cosas dichas de una forma concisa y las retengan con fidelidad. Todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno.»— (Horacio, 1987: 157 y 140).

Renacimiento, hasta el punto de borrar los límites entre ambas modalidades, preside ya el tratado medieval. Más que como género histórico o teórico, cabría hablar de él como una denominación muy flexible y general, susceptible de ser aplicada a obras en prosa de ficción o a obras de tipo científico y didáctico» (García Berrio, 1995: 224).

Poco tienen que ver, desde el punto de vista estructural, pragmático e histórico, por consiguiente, los fabularios y los bestiarios con las modernas colecciones de microrrelatos y otras minificciones, por mucho que algunas de estas últimas se hayan inspirado en aquellos. No obstante, en términos generales, coincidimos con aquellos investigadores que han hecho hincapié en la idea de la revitalización que, gracias a la evolución de la minificción literaria, han experimentado géneros en desuso tales como la fábula y el bestiario³, de ahí que dediquemos nuestro siguiente apar-

³ Salvo por la postura de corte transgenérico desde la que analiza el asunto, que erróneamente confunde el cuento con el microrrelato y hace de este último el punto de convergencia de diversos géneros, podemos decir que participa de esta idea, por ejemplo, Violeta Rojo (1996: 42): «A partir de Sklovsky y Tomachevsky es factible pensar que los nuevos géneros y sub-géneros se pueden crear por la infiltración de formas activas o de formas desaparecidas en otras formas activas. Esto no hace que desaparezca la forma activa matriz, sino que se cree una nueva, o quizás un nuevo género, o sub-género. Esta nueva forma será distinta a las originales, pero al mismo tiempo conservará rasgos de las nuevas. Por supuesto, esta infiltración de géneros no se da con todas las formas activas y desaparecidas al mismo tiempo, sino, por lo general, uno por vez.

»De esta manera tenemos la forma activa del cuento, a la que se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo, y varios tipos de formas desaparecidas: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. Es así como se va creando un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen ser breves (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves convienen mejor a

tado, núcleo de este trabajo, al estudio y análisis de este zoológico imaginario desarrollado en la literatura hispánica contemporánea en función de una selección de obras canónicas y de colecciones de textos minificcionales que recrean estas criaturas inventadas e inventariadas y que, a partir de este momento, denominaremos *animalarios*, entendiendo este como un hiperónimo capaz de integrar conceptualmente a los fabularios, los bestiarios y las diversas colecciones minificcionales dedicadas al mundo zoológico.

Bestias, animales y otras especies en la minificción hispánica

En cuanto a la tradición del animalario en la literatura hispánica⁴, deviene muy suculenta y tiene en su haber emblemáticas colecciones a las que se van sumando nuevos lineamientos: *Piedras, flores, bestias de Mogueer*, proyectado por Juan Ramón Jiménez en 1916 y hoy accesible en *Elejías andaluzas II* (2007); *Bestiario*, de José Moreno Villa, contenido en *Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas* (1918); *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar; *Manual de zoología fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; *Punta de plata* (1959), de Juan José

su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros».

⁴ Si tuviésemos que establecer un paralelismo entre el animalario hispanoamericano y el animalario europeo (incluyendo aquí, claro, a España), quizá advertiríamos que en la tradición y en el imaginario del *viejo continente* ha habido una mayor tendencia a generar seres extraños y, además, por varios sistemas de composición: un proceso de degradación del ser humano, la mezcla de reinos, la hibridación, la metamorfosis, la sustitución, la disociación, etcétera. Todo ello deriva en hombres-lobo, vampiros —excluidos por parte de Borges de su bestiario—, homúnculos, sátiros, centauros, duendes, gárgolas, sirenas...; o bien en animales gigantes (tortugas, ratas, perros, grifos), animales híbridos (gallinas con lana o corderos vegetales)...

Arreola; *De la vida de nuestros animales* (1967), de Horacio Quiroga; *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso; *Bestiario* (1988) y *Zoopatías y zoofilias* (1992), de Javier Tomeo; *Los animales prodigiosos* (1989), de René Avilés Fabila; *Bestiario urbano* (1989), del chileno Ricardo Cantalapiedra; *El recinto de animalia* (1999), del mexicano Rafael Junquera; o, incluso, antologías mencionables aquí como *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrelato mexicano* (2008), editada por Javier Perucho. Sin embargo, a simple vista, pareciera que la atracción por la fauna ha decaído en los últimos tiempos para unos escritores y una comunidad lectora más identificada con otros temas, géneros y formatos, y en la que el trasvase de información por vías electrónicas ha generado una transformación en el horizonte de expectativas. Ahora bien, la incorporación de la imagen y de otros lenguajes, como la publicidad o el cómic, constituye toda una vía de nuevas posibilidades de escritura y de lectura para los animalarios minificcionales, amén del creciente interés que se viene gestando en los últimos años por las relaciones entre la literatura y el medio ambiente o la interdependencia entre los seres humanos y los animales, y que se ha venido a llamar ecoliteratura o literatura de la naturaleza. De ahí que la *Relación de seres imprescindibles* (1998) del palmero Anelio Rodríguez Concepción, la colección de minipoemas titulada *Bichario* (2000) del uruguayo Saúl Ibargoyen, el *Bestiario* (2002) de Andrés Rábago (El Roto), el *Nuevo álbum de zoología* (2013; *Álbum de zoología*, 1985) de José Emilio Pacheco, el flamante *Bestiario* (2015) de Miguel Ángel Maldonado o el reciente libro del tinerfeño Nilo Palenzuela titulado *Animales impuros* (2017), sin ánimo de prolongar más la interminable lista, muestran la buena salud de un género que está «vivito y coleando». En este punto de nuestro recorrido, tenemos que ser conscientes de que en las letras hispánicas subyace, por un lado, todo un sustrato animalístico aún por estudiarse y, por otro, una vía escritura que parece renovarse constantemente desde el formato tradi-

cional de los bestiarios, en que la descripción ocupaba un lugar central, a la reformulación del género gracias a mecanismos como el humor negro, la risa y la provocación, aunque tampoco están exentos la nostalgia, el homenaje paródico y el intertexto.

A la hora de analizar algunas hipótesis sobre las causas del *boom* de la minificción hispanoamericana (y, por extensión, también española), Dolores Koch alega que esta no solo «inserta formatos nuevos no literarios [procedentes] de los medios modernos de comunicación», sino que rescata «formas literarias antiguas de carácter breve, como las fábulas y los bestiarios» (1981: 124). Este *revival* de los géneros «animalísticos» supone, por tanto, un diálogo con la cultura y la tradición, que funcionaría como un hipotexto, y una nueva perspectiva que incorpora la ironía, la comicidad y, muy especialmente, la parodia. Así, para referirse a esta nueva etapa del animalario minificcional, Lauro Zavala insiste en la «relectura irónica de los bestiarios surgidos durante la Colonia» como tradición privativa de América: «Cuando los cronistas de Indias escuchaban las descripciones de sus informantes indígenas acerca de la fauna local, estos cronistas españoles se encontraban en la necesidad de realizar una doble traducción. Es decir, de una lengua a otra, y del conocimiento de la fauna europea a aquello que parecía ser producto de la imaginación» (2007). Aunque podemos pensar que, *grosso modo*, estas «descripciones poéticas de animales inexistentes» del discurso de las crónicas «está ausente en la escritura europea y en el resto del mundo», como manifiesta el estudioso mexicano, habría que tener en cuenta que el *bestiarium* forma parte de los arquetipos y del imaginario de todas las culturas, como ha quedado demostrado suficientemente en numerosos trabajos. Por otra parte, aunque Zavala concluye que los bestiarios europeos son de carácter «peyorativo», pues se trata de un muestrario de seres humanos bestializados, sostenemos que esas criaturas de lo imaginario se identifican por una naturaleza ambigua, «una transgresión no

transgresiva», cuya ponderación, en efecto, se rompe por todos los cambios históricos que se van a suceder a partir del siglo XV (ver Kappler, 1986). En todo caso, los célebres bestiarios medievales —el *Physiologus*, las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla o el *Bestiario de Oxford*, por nombrar los más conocidos— se trasvasaron a América y quedaron registrados en las crónicas, que intentaban explicar la nueva realidad, como bien lo demuestra el profesor Juan Gil en su trabajo *Mitos y utopías del descubrimiento*.

En la historia de la minificción, se reconoce la década del 50 como la etapa de emergencia del animalario en la literatura hispanoamericana, con precedentes en la literatura española como el libro *Piedras, flores, bestias de Moguer* de Juan Ramón Jiménez o el

Bestiario de José Moreno Villa. Pero este auge coincide en Hispanoamérica, por otra parte, con la renovación del cuento y, en general, con el afianzamiento de los logros de las vanguardias y la consolidación de la nueva novela hispanoamericana.

Así pues, antes de centramos en los títulos emblemáticos de los animalarios minificcionales de mitad de siglo, resulta una referencia obligada la figura del escritor mexicano José Juan Tablada. Y, en ese sentido, las relaciones entre el *kaiku* y la minificción en tanto poéticas del instante —estudiadas por Dolores Koch— avalarían la idea manifiesta de Diego Golombek que concibe los microrrelatos como «haikús extendidos» (Rotger y Valls, 2005: 249). De manera que, la publicación del exquisito poemario de haikus titulado *Un día... Poemas sintéticos* —una auténtica pieza de museo—, que el poeta José Juan Tablada publica en 1919, sienta las bases de la historia de las relaciones entre la minificción y el animalario, y este es un hecho en el que habría que insistir suficientemente. Tal vez los dibujos circulares del libro de Tablada, sin duda deudores de la estética del modernismo (pinceladas tenues y fugaces), pueden despistar la novedad de la propuesta, en la que texto e imagen están perfectamente integrados y en directa corres-

pondencia con un *kigo* que vendría a ser la palabra que marca el 'referente' o 'momento del día'. De este modo, este poemario —del que vieron la luz doscientos ejemplares— constituye, en cierta medida, una «animología modernista», por los temas (la belleza, el exotismo), la estética y las imágenes. Pero estos minitextos y los sugerentes dibujos del autor, que no dejan de sorprendernos a pesar del tiempo transcurrido, coloreados a mano por el propio Tablada y sus amigos, hay que entenderlos como una fusión de dos culturas (una *síntesis* como dice el subtítulo) en un momento en el que las búsquedas culturales y literarias tienden a convertirse en un fenómeno internacional. En el prólogo del libro, el autor insiste en el propósito de poetizar lo instantáneo («el instante quise clavar en el papel»), pero no tanto como 'tiempo detenido' sino como la naturaleza americana y sus formas (aves, insectos, árboles, frutas, plantas, flores y otras especies), capturadas en un 'momento concreto y finito del día': la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. Por supuesto, el ojo del naturalista y del miniaturista de estos poemas sintéticos ya no es el del escritor del nativismo ni del regionalismo hispanoamericano, que mimetizaba el terruño y las esencias locales, pues, más que ver «lo real (el bestiario, las frutas del trópico)» apreciamos la óptica del que ve: «una mirada irónica y jubilosa a la vez» (Sucre, 1985: 79). El resultado del poemario es magistral y Guillermo Siles (2007, 76) lo valora como «una suerte de álbum en el que encontramos fotografías [...] de su pequeño paraíso, captadas en diferentes instantes [...]. [En este poemario] ya está presente la idea del libro armado como una colección dispuesta en serie, tal y como veremos en los escritores más significativos del microrrelato».

Con todo, la obra de Tablada pasó desapercibida para los críticos y los lectores, y será precisamente a mitad de siglo cuando se produce la publicación de algunos animalarios canónicos. En primer lugar debe figurar —y no solo por criterio temporal— el *Manual de zoología fantástica* (1957), que Borges publica con Margarita Guerrero —ya menciona-

do—, que reaparecerá diez años más tarde con el título *El libro de los seres imaginarios*, cuya nómina se amplía con treinta y cuatro nuevos seres no zoomórficos. En modo alguno este bestiario, «acaso el primero en su género», dice Borges, debiera considerarse una obra marginal del escritor, no solo porque sintetiza toda una babel intertextual, sino porque constituye un claro referente para autores de animalarios posteriores. Con respecto a la imaginería del «manual», a partir de 1984 se han venido realizando ediciones con ilustraciones del artista mexicano Francisco Toledo, realizadas con la técnica del dibujo y la acuarela, que representan esa idea del «jardín mitológico» borgiano. A través de la lectura y la contemplación de las distintas especies (el ave Fénix, el minotauro, el uroboros, los animales esféricos, el behemoth o el mono de la tinta, entre otros), el lector suplanta la identidad del «chico» del prólogo al que «llevan por primera vez al jardín zoológico». Más aún, cada vez que volvemos al texto y repetimos el recorrido (de la lectura) comprobamos que «la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios», como bien advierte irónicamente el creador de *El Aleph*. Como lectores, miramos-leemos «sin horror» y llegamos a sentirnos descubridores o, mejor, *perseguidores* capaces de reconocer esas variedades arquetípicas, y en esta actitud nos diferenciamos de los «visitantes intrusos» de Berger a los que aludimos en la cita inicial de este trabajo. En realidad, nos atreveríamos a decir que en este receptáculo al aire libre, donde las posibilidades combinatorias son «infinitas», hay un reconocimiento recíproco entre el hombre y el animal. Un territorio fantástico conformado por mitos, bestias, animales librescos de Kafka, Lewis y Poe, el peso fundacional del ave Fénix, la idea de la tierra como animal esférico, «cuya respiración de ballena, correspondiente al sueño y a la vigilia, produce el flujo y reflujo del mar» (Borges, 1984: 16) o el mono de la tinta —que podría tender un puente al primate de Monterroso, también aficionado a la escritura— demuestra que, en definitiva, la imaginación del hombre cons-

tituye un hecho arquetípico e infinito, que pendula entre diferentes culturas y tradiciones.

Junto a las aportaciones de Borges, las de Augusto Monterroso resultan fundamentales para el animalario hispánico y no solo por la creación del memorable microrrelato «El dinosaurio», que se sitúa en el epicentro de lo que se ha llamado «la constelación del dinosaurio», sino porque el autor reinventa la fábula concebida tradicionalmente como un texto con moraleja y la convierte en un género versátil y actual que responde a otro pacto de lectura. Así, 1959 se perfila como una fecha clave tanto porque Monterroso publica *Obras completas (y otros cuentos)*, en el que está integrado el clásico microrrelato hiperbreve, como porque Juan José Arreola entrega el animalario titulado *Punta de plata*, cuya serie se iría completando hasta *Confabulario definitivo* que se publicará en 1986. Aunque el libro *Obras completas y otros cuentos* está compuesto de textos de extensión irregular, ya Monterroso experimenta con el principio de la brevedad, incluso con la hiperbrevedad. Años más tarde, en 1972, en una minificción del libro *Movimiento perpetuo*, el autor registra el concepto de lo breve, a la vez que muestra un claro diálogo borgiano: «el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos [...] en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto» (Monterroso, 2005: 149).

En cuanto al método de trabajo de acopio y catalogación de animales imaginarios en *La oveja negra y otras fábulas* —libro del que García Márquez advirtió que habría que «leerlo manos arriba»—, Monterroso explica en un paratexto introductorio cargado de ironía que escribió el libro gracias a la ayuda de un entomólogo, un domador y un experto en aves nocturnas, aparte de una provechosa visita a un jardín zoológico —como el «chico» del prólogo de Borges— (Monterroso, 2006: 7). Asimismo, Monterroso se vale de un

grillo maestro, un zorro escritor, un cerdo poeta, un mono que quiso ser escritor satírico o «una pulga insomne a la que le gustaría ser como Cervantes» para «combatir el aburrimiento» y, sobre todo, para «irritar a los lectores» en una sociedad seducida por el mal. En otras palabras, el autor fabulístico aclara que en absoluto comparte el gusto por el aire libre, los animales o el principio de Horacio de la vida retirada y el *beatus ille*, pues en realidad «mis animales — explica el escritor— son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas» (2001: 166). Y ahí radica justamente la novedad de su propuesta y, por ello, se ha limitado el recurso de la descripción prototípica de los bestiarios tradicionales, pues ya no es necesario detenerse en señalar las formas extrañas ni las tendencias desconocidas, ominosas y malignas. En síntesis, los «personajes bestializados» de Monterreoso proceden de un entorno conocido («la Selva» o sociedad): «mis animales son como mis vecinos, buenas gentes», para más señas, el prójimo, concluye el autor (2001: 166). A veces —solo a veces— pensamos que ellos somos nosotros mismos, confesarían los lectores.

En el prólogo de *Confabulario*, Juan José Arreola revela el vínculo de su nacimiento con la especie animal: «nací [...] entre pollos, puercos, chivos, guajotes, vacas, burros y caballos. Di los primeros pasos seguido precisamente por un borrego negro que se salió del corral [...]. Todavía este mal borrego negro me persigue y siento que mis pasos tiemblan como los del troglodita *perseguido* por una bestia mitológica» (1980: 11). Indiscutiblemente este sino arquetípico y primitivo se proyecta en los textos de *Punta de plata* —más tarde titulado acertadamente *Bestiario*—. Publicado en 1959, resulta un libro «esencial [...] en el inicio del proceso de consolidación del microrrelato» en el mundo hispánico (Siles, 2007: 96), pues habría que recordar que ve la luz el mismo año que el microrrelato «El dinosaurio», pero diez años antes de *La oveja negra y demás fábulas* y, además, el bestiario arreolano constituye una obra bastante homogénea dentro del ámbito en cuanto a, por ejemplo, la breve-

dad de los textos. Por otro lado, los animales inventariados (el mono, el rinoceronte, la foca, el ave de rapiña, el búho o el ajolote, entre un extenso registro) están dotados de una gran carga poética, por lo que habría que hablar de auténticas «metáforas zoomórficas» (Samperio, 2003: 94). Así, en el zoo mítico de Arreola, la metamorfosis genera diversas posibilidades: animales que se humanizan, como el rinoceronte: «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» (Arreola, 1972: 12). Por otro lado, también la transformación del animal puede engendrar una especie de *continuum* imaginario, como en las focas: «Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan [...]. Criaturas de vida infusa [...] con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo» (Arreola, 1972: 36). Pero, en realidad, el animalario de Arreola se articula en función de un acercamiento de las dos series al estatuto mítico: «Ama al prójimo; porcino y gallináceo que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal» (1972: 9), como aclara en su prólogo a *Bestiario*.

Como hemos podido comprobar, estos animalarios de Tablada, Borges, Monterroso y Arreola constituyen toda «una poetización de las bestias reales o imaginarias» (Zavala, 2007) y participan de los optimistas planteamientos de Cortázar, quien señalaba que «es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones, de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes» (1988: 44). Pero, aparte de estas cuatro propuestas individualizadas de animalarios minificcionales, habría que insistir, en términos generales, en el marcado carácter intertextual temático y formal de los fabularios y bestiarios contemporáneos, idea que avalan estudiosos como Lagmanovich, Koch, Zavala, Fernández Ferrer, Noguerol o Violeta Rojo. Desde el punto de vista temático, sobre todo a

través del mecanismo de la parodia, y, en el plano formal, gracias a la diversidad de géneros minificcionales empleados como vehículos de expresión: el microrrelato, el poema en prosa, el haiku, el microensayo... Así, Tomassini y Colombo llegan a calificar la minificción de una «forma de textualidad parásita, o mejor [...] saprofita», un tipo de escritura que «prospera a expensas del légamo residual de la cultura» (1996: 86), visible ello cuando de la lectura de fabularios y bestiarios como los que hemos estudiado aquí se trata.

Esta reescritura temática y formal requiere del lector activo del que hablaba Cortázar, que se ha transformado en un «lector anfibio» o en un «animal rumiante» que, «amarrado al texto, decodifica el discurso, identifica los indicios y completa la elipsis» (Oviedo, 2008: 469, 481). En síntesis, las propuestas de los animalarios de Tablada, Borges, Monterroso y Arreola suponen distintas interpretaciones de la tradición, la cultura y el mito que, a su vez, se prolongan en una auténtica revitalización de géneros como la fábula y el bestiario de la mano de nuevos escritores (Saúl Ibargoyen o Miguel Maldonado), de los nuevos formatos y lenguajes (el lenguaje publicitario o el cómic) y, por supuesto, de los nuevos géneros minificcionales (el microrrelato, el poema en prosa, el haiku, el microensayo...).

Sin duda, como advertía Juan Romagnoli, muchos de estos textos breves, escritos o leídos en principio como un «juego terminan convirtiéndose en piezas literarias que invitan a la reflexión profunda sobre la realidad, el tiempo, el sentido de la existencia» (Rotger y Valls: 225), por lo que los zoológicos imaginarios también pueden alertarnos de las especies en peligro de extinción.

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, J. J. (1972). *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.

- (1980). *Confabulario personal*. Barcelona: Bru-
guera.
- Borges, J. L., y Guerrero, M. (1984). *Zoología Fantástica*. Mé-
xico: Fondo de Cultura Económica.
- Camurati, M. (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México:
Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico.
- Charbonneau-Lassay, L. (1997). *El bestiario de Cristo. El
simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*.
Trad. Francesc Gutiérrez Planas. Mallorca: José J. de Ola-
ñeta.
- Cortázar, J. (1988). «Paseo entre las jaulas». En: *Territorios*.
México: Siglo XXI. 27-48.
- Domínguez, M. A. (1969). *Qué es la fábula*. Buenos Aires:
Columba, 1969.
- Fernández Porta, E. (2002). «Bestiarios del porvenir: Guía
del animal en la literatura posmoderna», *Caminos de Pa-
kistan*, 4: 1-16. Disponible en: www.caminosdepakistan.com/pdf/4/bestiarios.pdf Fecha de consulta: 15 octubre
2015.
- García berrio, A., y Javier Huerta Calvo (1995). *Los géneros
literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Horacio (1987). *Artes poéticas*. Trad. Aníbal González. Ma-
drid: 1987.
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines
de la edad Media*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Ma-
drid: Akal.
- Koch, D. (1981). «El microrrelato en México: Torri, Arreola,
Monterroso y Avilés Fabila», *Hispanamérica*, X, 30: 123-
130.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*.
Palencia: Menoscuarto.
- López Parada, E. (2002). *Bestiarios americanos: la tradición
animalística en el cuento hispanoamericano contemporá-
neo* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense
de Madrid.

- Marchese, A. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel.
- Monterroso, A. (2001). *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *Movimiento perpetuo*. Ediciones Era: México.
- (2006). *La oveja negra y demás fábulas*. Ediciones Era: México.
- Oviedo, R. (2008). «Los raudos espejos del desencanto (Guiños entre el microcuento español e hispanoamericano)». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 469-487.
- Roas, D. «El microrrelato y la teoría de los géneros». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 47-76.
- Ródenas de Moya, D. «El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 77-122.
- Rojo, V. (1996). «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI: 1-4, 39-47.
- Rotger, N., y Valls, F., eds. (2005). *Ciempíes: los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos.
- Samperio, G. (2003). «Animales en la obra de Juan José Arreola», *Universitas Humanística*, 55: 55, 91-97. Disponible en: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/universitas/article/view/9706>> Fecha de consulta: 23 mayo 2017.
- Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano: la formación del género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Tomassini, G., y Colombo, S. M. (1996). «La minificción como clase textual transgenérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI: 1-4, 79-93.
- Turpin Avilés, E. (2001). «El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas». En: *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2001. 729-742.
- Zavala, L. (2004). «Glosario para el estudio de la minificción». En: *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento. 340-350.
- (2007). «Algunas hipótesis sobre el boom de la minificción en Hispanoamérica». Disponible en: <<http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/microcuentos/501-Rashomon>> Fecha de consulta: 23 mayo 2017.