

RASGOS Y CARACTERÍSTICAS DE UN POSTBESTIARIO MEXICANO. LOS CASOS DE RICARDO GUZMÁN WOLFFER Y BERNARDO ESQUINCA

Javier Hernández Quezada*

NOTA DEL EDITOR

El bestiario como temática en la literatura es hartamente conocido. Desde diversas latitudes, los animales han sido inspiradores de la creación artística. El autor del presente artículo reflexiona sobre esta temática y analiza su tratamiento peculiar en la literatura mexicana actual.

Resumen: La representación del elemento fáunico ha sido una constante en las letras mexicanas, la cual ha adquirido, a través de los años, diversos significados. Ahí está, por hablar de un ejemplo, el valor que para Juan José Arreola adquieren los animales consignados en el famoso *Bestiario* (1958), justo en el momento en que los analiza y *transcribe*; ahí está también, por hablar de una *consecuencia* relacionada con el trabajo del jalisciense, *Álbum de zoología* (1985), de José Emilio Pacheco: libro antológico donde el escritor se acerca con seriedad y presteza a lo que Federico García Lorca llamó la «otra mitad» al abordar el tema de los insectos y describir la relación que mantienen con el ser humano. Es un hecho, pues, que «partiendo» de esta historia relativa a la fauna literaria podemos entender las variaciones formales e ideológicas de un bestiario mexicano, sobre todo si tomamos en cuenta las aportaciones hechas por algunos narradores nacidos en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado: precisemos, aportaciones que se vinculan con un concepto de «animal» diferente, el mismo que, con frecuencia, se contrapone al de «hombre». Concretamente hablando, dos autores que se han dado a esta tarea son Ricardo Guzmán Wolfffer y Bernardo Esquinca, quienes en *Bestias* (2005) y *La octava plaga* (2011), nos hacen pensar en los cambios y las modificaciones que se han dado al respecto.

* Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, Campus Tijuana, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Correo electrónico: hernandezf71@uabc.edu.mx.
Fecha de recepción: 15-09-2014. Fecha de aceptación: 29-10-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 31-46.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Palabras clave: Bestiario, Postbestiario, Canon, Literatura Mexicana, Jóvenes.

Abstract: *Faunal element representation has been a constant in Mexican literature, which has obtained, through the years, various meanings. That is, to mention one example, the value that to Juan José Arreola acquire nonhuman organisms detailed in the famous Bestiario (1958), just at the time that he analyzes and transcribed it; there is also, to mention a consequence related to the work of this writer, Álbum de Zoología (1985), by José Emilio Pacheco: a literature anthology which approaches seriously to what Federico García Lorca called the «other half» when he talks about insects and describes their relationship with humans. It is a fact, then, that the basis of this story on literary wildlife can help us understand the variations of a Mexican bestiary, especially if we take into account the recent contributions of some storytellers born in the 60's and 70's of last century: let's be precise, contributions that, in such cases, are associated with a different concept of animals, which is often opposed to the one of humans. Specifically, authors who have pledge to this new record are Ricardo Guzman Wolffer and Bernardo Esquinca, who, respectively, in books like Bestias (2005) and La octava plaga (2011), remind us of the changes and modifications that have occurred.*

Keywords: *Bestiary, Postbestiary, Canon, Mexican Literature, Young Writers.*

¿UN POSTBESTIARIO?

En el caso de las letras mexicanas, la imagen animal –o del animal, como se prefiera– ha tenido tras de sí una larga historia de conceptos y fundamentos colectivos que se han adaptado, generalmente, a los esquemas de la producción material y/o simbólica; que, además, se han vinculado con las nociones vigentes de ese esquema ideológico que pondera el significado de la fauna al tomar en cuenta la existencia de una

enorme variedad de posturas, corrientes y autores, [que] en su gran mayoría ha desplegado respecto al animal una opinión no siempre halagüeña, no siempre tolerante ni mucho menos amistosa. Bien al contrario, desde Platón el animal es aquello a partir de lo [que] por exclusión habrá de surgir lo humano, aquello que habrá de ser negado para que de ahí pueda emerger lo humano en sus rasgos más propios. Algunos autores como [Alain] Touraine, en su *Crítica a la modernidad*, anota que el conflicto entre cultura-naturaleza es un enfrentamiento que se agravó con la llegada de la modernidad: al cortar las amarras con lo divino, el hombre ya no podía dar cuenta de sí recurriendo a una justificación trascendental, ahora tenía que fundamentarse de manera inmanente, “naturalizarse” en palabras del propio Touraine (Bacarlett Pérez y Pérez Bernal, 2012, p. 5).

Siguiendo esta idea, es un hecho que, en el marco histórico de las letras mexicanas, el animal ha dado pie a múltiples interpretaciones, las cuales son difíciles de resumir justamente por el *problema* que implican en lo relativo a su ubicación y sentido, y por la diversidad de lecturas que provocan cuando el hombre capta la mirada fija y penetrante de este ser y descubre que los límites y las fronteras que se establecen entre ambas especies son simbólicas, resultado de un antropocentrismo entendido de escasa o nula recepción (Derrida, 2008). A pesar de tal determinismo, y en el intento por establecer el desarrollo de una poética histórica, asumimos que existen condiciones suficientes para hablar del *devenir* de una representación del animal toda vez que su imagen (su significado) siempre ha estado en contacto con acepciones artísticas y culturales que prescriben los modelos creativos del escritor y las lecturas que se realizan de tales formatos. Tan es así que, en las presentes notas, nos atrevemos a hablar de un *postbestiario* nacional en el sentido de que consideramos que existen diferentes periodos del significado mexicano de la fauna, que contribuyen a su descripción: esto es, diversos momentos en los que es fácil percibir cómo se utiliza dicha categoría en el discurso literario o, al menos, en aquel que manifiesta el uso artístico de sus variables.

En particular, pensamos que definir un concepto operativo como este reclama si no la descripción precisa y pormenorizada de sus características, sí, al menos, las que consideramos relevantes para la comprensión particular de nuestro trabajo. De ahí que, al hablar de un *postbestiario*, aludamos, en el fondo, al problema de la crisis conceptual del relato totalizador o «metarrelato», definido por Jean-François Lyotard como ese mensaje que ofrece un «saber narrativo» legitimado por las instituciones de poder y el cual, entre otras cosas, «permite circunscribir lo ejecutable, lo que se puede hacer» (1991, p. 30). Consecuentemente, para nosotros es más que relevante subrayar la idea de que este *postbestiario* niega algunas de las categorías existentes de la imagen animal, sobre todo aquellas que se vinculan con los paradigmas de la ciencia, el orden y el progreso, como: 1) la búsqueda de la objetividad descriptiva, que impide *desfigurar* al ser no humano cuando se lo representa; y 2) la relación mecánica que establece semejante descripción entre el animal y el espacio geográfico, lográndose con ello, en especial, que el mundo material se detalle como un lugar acotado que limita la movilidad del ser vivo e influye en sus procesos permanentes de socialización. Efectivamente, aludimos a un modelo de escritura realista que se da a la tarea de «circunscribir» al animal a partir de su fisonomía y dependencia geográfica; pero también a partir de una concepción cultural y de una concepción histórica, que, de inmediato, le otorga a dicho ente una serie de valores *rígidos* que solventan su cosificación. Semejante hecho, desde luego, explica la lógica de un determinismo social cuya *ejecución* favorece el desarrollo de «lo que se puede hacer» y «no se puede hacer» con la fauna.

Por lo demás, afirmar que la literatura mexicana —hasta antes del surgimiento del *postbestiario*— estaba destinada al resguardo del universo animal, en los términos más armónicos, ordenados y perfectos que se quiera imaginar, sería un contrasentido, máxime si se piensa en la inestabilidad habitual y sistémica de los espacios culturales y en los

aspectos externos que lo influyen; no obstante, somos de la idea de que, tras la crisis de muchas concepciones rectoras en el ámbito de las letras no solo mexicanas, sino también hispanoamericanas, es factible hablar de la presencia y configuración de un *postbestiario*, al menos si atendemos a diversos trabajos que giran en torno al ser no humano y nos obligan a pensar, preferentemente, en las siguientes cuestiones relacionadas con éste: 1) en la heterogeneidad formal-corporal; 2) en la desterritorialización; 3) en la multiplicidad de roles, y 4) en la inter e hipertextualidad.

El planteamiento que hacemos, insistimos, obedece a un estadio diferente de la representación fáunica en la que, además de entrar en juego una visión contrastante de dicho ser, con respecto a la imagen del animal *normal* (o sea, del animal reconocible, no descontextualizado, no inestable), se considera una catalogación distinta donde jamás impera el criterio taxonómico ni mucho menos el nexo simbólico del ente biológico con la cultura.

A riesgo de parecer reduccionistas, y considerado los planteamientos que hemos hecho anteriormente, con respecto a los indicadores de una poética, entendemos así las etapas de una historia literaria del animal, que exhibe los siguientes aspectos:

1) Durante la época colonial, se desarrolla una escritura precisa que evidencia la perspectiva del conquistador; o en su defecto, y para ser más exactos, del escritor religioso: se comprende, un escritor *desprendido*, o *desubicado*, que, al dar fe de la flora y la fauna del Nuevo Mundo, detalla las características de lo desconocido y poco familiar, no sin antes ampararse en los anatemas esenciales del discurso bíblico-maravilloso e idear un registro monológico que traduzca las claves *exóticas* del territorio que se acaba de descubrir y genera confusión. Se entiende luego el porqué, en el presente caso, la importancia de brindar un texto clasificatorio de la naturaleza y sus criaturas, que al lector europeo le facilite la captación no conflictiva de las cosas que se describen por primera vez y favorecen el conocimiento material de la realidad.

Quando parecía que en Europa el género de los bestiarios estaba agotado, tuvo lugar un acontecimiento que puso en entredicho la concepción del mundo de la época: en 1492 Occidente encontró el Nuevo Mundo. Muchos son los cronistas e historiadores que tratan la fauna americana, entre ellos: Colón, fray Bartolomé de las Casas, Bernabé Cobo, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, fray Toribio de Benavente —mejor conocido como Motolinía—, fray Bernardino de Sahagún, Pedro Mártir de Anglería y el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros.

Uno de los denominadores comunes en los cronistas de las Indias es su afán de ser los primeros en referir las novedades de las tierras recién descubiertas. Todos ellos se quedan maravillados con lo que ven. Les sorprende encontrar fauna del «Viejo Mundo» tanto como descubrir criaturas extrañas. Tanto nativos como conquistadores deben enfrentarse a diferentes formas de vida. La

flora y la fauna les resultan fascinantes, y los cronistas, nuevos Plinios, estarán ansiosos por comunicar sus hallazgos (Eudave Loera, y Lara, 2012, pp. 94-95).

Como se desprende de los párrafos anteriores, tal fase admite la descripción de *lo diverso*, de lo *ignorado* hasta ese momento por una sociedad limitada y estrecha con respecto a su marco perceptual; a la par, admite el establecimiento de una relación entre lo *nuevo* y lo *antiguo*, entre lo *conocido* y lo *desconocido*, determinado por esa perspectiva compleja que proviene de las Sagradas Escrituras y las historias naturales antiguas (Plinio, Aristóteles) e impulsa al escritor a denominar el *paisaje* que percibe con toda suerte de prejuicios y aprensiones culturales (Rodilla León, 2008).

2) Igualmente, nos parece que una segunda etapa se imbrica con el discurso de los nuevos tiempos: el discurso científico. Y ello implica que se manifieste un planteamiento sistemático del lenguaje que rebasa las restricciones conceptuales del ayer, en aras de establecer principios lógico-racionales de interpretación. De tal forma, planteamos, cuando se nombra un animal se deja de lado la tentación del reduccionismo antiguo, basado en la afinidad religiosa y/o moral y, en su lugar, se pondera una estimación pragmática que resulta tanto de los criterios analíticos del método como de los formatos de ese lenguaje académico, sustentado en la objetividad. En lo inmediato, dicho nombramiento supone que el animal sea visto en cuanto tal, que su representación y conocimiento se adecuen a esa austeridad y asepsia comunicativa que elimina los excesos del «comentario» y del «lenguaje circundante» (Foucault, 1998, p. 131).

Hablamos, por tanto, de que el animal, en semejante evolución, es descrito con rigor (con apego a sus cualidades físicas), de tal suerte que, al tiempo que se dejan de lado las acepciones positivas —o negativas— del ayer, se explican los hábitos conductuales de un determinado ser, sus mecanismos de reproducción, las formas en que se adapta al entorno, entre un sinnfín de cuestiones materiales que —analizadas desde la perspectiva científica— importan por los aspectos que revelan del mundo natural y, más particularmente, del mundo americano: espacio geográfico que es *adaptado* a ese «proyecto global de clasificación» del que ha hablado Mary Louise Pratt (2010, p. 65) y ha dado pie a una descripción exhaustiva de la flora y fauna que ahí existen. En este caso, asimismo, es importante tomar en consideración que la *relevancia* del ser vivo dependerá de múltiples aspectos (posibilidades de explotación comercial, beneficios materiales, usos estratégicos); pero es un hecho, nos parece, que su estudio y descripción se alejarán por completo de los paradigmas antiguos ligados a la religión, la magia o la superchería. Todo, en fin, en este escenario, ha cambiado, debido a que importa la comprensión del animal en función de su espacio y la idea de que, frente al hombre y la mujer, encarna el poderío de la biodiversidad y sus patrones¹.

1 Para el caso mexicano, es ineludible considerar las aportaciones al tema de la fauna del explorador prusiano

3) Una tercera etapa se relaciona con la noción simbólica de la fauna, propia de ese momento histórico en el que, definidas las fronteras conceptuales del mundo natural, se estima la necesidad de nombrar las cosas de otra manera; de aludir a los significados culturales del entorno de tal modo que la valoración del ser animal no esté determinada por el discurso de la ciencia o, en su defecto, por el que establece el sistema económico de producción. En cierta forma, aludimos a una noción literaria, a una invención particular del escritor que, alejándose del reduccionismo especulativo, apuesta por el rescate de la imagen animal, una vez que ha sido tamizada por el velo simbólico de la cultura.

En la presente etapa (siglo xx), creemos que la literatura mexicana ha sido pródiga: al establecer un concepto variable de la fauna, ha apuntalado ese bestiario complejo, cambiante, abarcador, mediante el que los organismos vivos adquieren significados múltiples y diversos gracias a las bondades de la perspectiva alegórica; cabe insistir, una perspectiva diferente, contracientífica, en la que importan el mito y su cauda sobrenatural de sucesos.

A nuestro juicio y en relación con este registro, el texto mexicano que mejor expresa las posibilidades literarias del animal es *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola²: texto fundamental no solo por la calidad de la prosa con que fue concebido, sino también por

Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt: escritor que, interesado en estudiar con rigor diversas cuestiones de lo que hoy se denominaría ciencias naturales, como la climatología, la oceanografía, la mineralogía, la botánica, etcétera, se avocó al diseño de un bestiario basado principalmente en la observación y el registro científico; situación que lo llevó, pues, «a considerar la distribución geográfica de los animales en Nueva España, escribiendo sus peculiaridades y hábitos, fijándose también en la utilidad que significan para el habitante de la región» y «en algunos casos [sugiriendo] la conveniencia de domesticar, para beneficio del hombre, ciertos animales salvajes» (García Rojas, y González Reyna, 1961, p. 16).

A nuestro juicio, la influencia de esta visión exploradora será fundamental en el establecimiento de un concepto moderno de «animal», el mismo que destacará, particularmente, la utilidad comercial y material que ofrece y, a la vez, *nombrará* —de nueva cuenta— la flora y fauna americanas. En ese orden de ideas, entendemos que autores como el mencionado Von Humboldt (*Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* [primera edición en español en 1822]), el señor Dubouchet («Naufragio del tres-mástiles “América” en la desembocadura del Coatzacoalcos», en *Nuevos Anales de Viajes* [¿1830?]), Jean Luis Berlandier (*Diario de Viaje de la Comisión de Límites* [1850]), José E. Triay («Reportajes desde México en 1899», en José F. Vérguez: *Recuerdos de Méjico*, 1902), entre otros escritores, se darán a la tarea científica de «rectificar la confusa cartografía de países y costas lejanas, fijar astronómicamente sus latitudes y estudiar, complementariamente, la botánica y zoología ultramarinas» (Picón Salas, 1944, p. 207).

2 Juan José Arreola (Zapotlán El Grande, 1918-Guadalajara, 2001). Importante narrador, editor y profesor de talleres literarios que escribió los siguientes libros: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Punta de plata-Bestiario* (1959), *La feria* (1963), *Palíndroma* (1971), *Inventario* (1976). «La obra de Arreola es fundamentalmente formalista. Se caracteriza por combinar formas, sucesos, personajes y periodos históricos que son pretexto para el uso de una variedad de estilos. En cuanto al fondo, encontramos la angustia existencialista junto a la burla de la erudición, la ciencia y los adelantos de la vida moderna, el desprecio a la excesiva comercialización del mundo, el uso de la alegoría para describir los defectos del hombre y de sus instituciones, el misterio que subyace a las relaciones entre el hombre y la mujer, entre otros» (Sadurni, 2005, p. 100).

la imagen y la representación que el escritor ofrece del elemento fáunico³.

De hecho, el planteamiento que hacemos del surgimiento de un *postbestiario* considera el trabajo de Arreola y las imágenes que proyecta, en virtud de que obliga a una pléyade de escritores jóvenes a reconvenir el sentido de la vinculación hombre-animal. Y es que, creemos, la iteración de ciertos motivos —en este caso— genera una serie de respuestas diferentes que muestran los cambios artísticos que se han dado luego de existir la plena certeza de que la cultura se ha hecho hondamente caótica, golpeada por un «mecanismo de turbulencias que ha logrado que sus formas (estables, ordenadas, regulares y simétricas) hayan empezado a ser sustituidas por formas desordenadas, irregulares, asimétricas» (Rodríguez Ruiz, 2009, p. 21).

Expuesto lo anterior, entendemos que, frente el humanismo arreoliano —manifestado en su concepto moderno-cultural del animal⁴—, encontramos otro que socava la preconcepción, que inutiliza las *formas*, que se adelanta a su tiempo para *desdibujar* los sentidos propuestos por la tradición o cualquier instancia de poder. Nos referimos, en cierto modo, a ese modelo artístico que permite que determinados escritores parodien, parafraseen y cuestionen los criterios del canon, o que lo convaliden con su creación, pretendiendo, eso sí, «suplir los excesos de una historia patriarcal y autoritaria» (Da Jandra, 1997, p. 7).

A la vez, esta reflexión nos hace pensar en la lógica que se persigue, motivada por la

3 «Dos años después de la aparición del *Manual de zoología fantástica* [Jorge Luis Borges, 1957], se editó en México *Punta de plata* [o *Bestiario*], catálogo de animales en el que Juan José Arreola inició una segunda corriente de revisión del bestiario, prolongada en el volumen homónimo de 1972. En las creaciones originales, incitadas por los dibujos que —siguiendo la técnica pictórica de la “punta de plata”— realizara el pintor Héctor Xavier a mediados de los años 50, ya se aprecia un desusado interés por la imagen, lo que las acerca frecuentemente al poema en prosa [...]. Desde el prólogo, y a diferencia de Borges [...], Arreola pretende desligarse de la tradición literaria en las que se inscriben estas composiciones: “Hablar, aunque fuera superficialmente, de los bestiarios medievales, equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vania complejidad de los símbolos”» (Noguerol Jiménez, 2012, pp. 135-136).

4 Es interesante tomar en cuenta lo que plantean Carmen Araceli Eudave Loera y Marco Aurelio Ángel Lara cuando afirman que en el texto de Arreola no se describen animales maravillosos, tal como sucede frecuentemente en los «bestiarios tradicionales», sino más bien animales *normales*, producto de la observación disparatada y del «tratamiento» subjetivo de la «temporalidad»: «Un formato habitual en textos de carácter científico, el de la definición, informa los textos del bestiario de Arreola. Desde Aristóteles, definir es dar cuenta de la esencia de una cosa; de manera que paratextualmente Arreola prepara nuestras expectativas para leer lo que las cosas son. Estas expectativas de seriedad no son traicionadas por el rigor y la gravedad del estilo del lenguaje de Arreola; lo que no coincide con esto es la libertad imaginativa con que parecieran detallarse las esencias de las cosas. Los elementos con que se redefine la realidad animal son analogías admisibles para el juego de la imaginación artística; sería fácil decir que los animales son un pretexto creativo para inventar redefiniciones de lo animal, es más audaz —pero más interesante— argüir que reinventan o, más bien, reconceptualizan la animalidad. Los animales de Arreola son ventanas a un constructo conceptual diferente, muestras de una metafísica diferente que la ordinaria» (2012, pp. 103-104).

aceptación de una crisis total que expulsa al animal del orbe clasificatorio. La recusación propuesta, así, trae consigo la validez de lo impropio, de lo denegado, de lo que no cabe en la estructura arreoliana al haber sido concebida como una taxonomía *diferencial* donde se vierten valores, cuestionamientos sociales, parodias de la humanidad, entre otros asuntos. Por eso, ante semejante ordenación que regula y separa los contrastes, encontramos las visiones que se alejan del canon, que a su manera lo combaten y cuestionan para demostrar que las preconcepciones sirven de poco si el deseo expreso del escritor es ahondar en la interpretación de la fauna y encontrar en ella otras imágenes, contrapuestas a las del modelo fun(da)cional.

En tal dirección, los esfuerzos se dejan ver, cuando se viabiliza el ejercicio de una literatura «inestable» que describe la realidad animal, pero con la consigna de replantear los argumentos que se han ventilado hasta entonces e insistir en la posibilidad de un *postbestiario* que, según lo que hemos afirmado, libera las trabas del «saber narrativo» y rebasa los límites de la prohibición o, al menos, de aquellos interdictos que estipulan «lo que se puede hacer». Un *postbestiario*, repetimos, que admite la especulación, la fractura, la retorsión, porque parte de esa crisis del «metarelato» que impulsa al creador a abordar y *definir* los temas que mejor le parezcan.

Formalmente hablando, semejante situación implica una ruptura conceptual (una ruptura creativa), que rebasa los límites del bestiario clásico; que —incluso— los retuerce, hasta el grado de que surge un animal raro, extraño, al cual no se le pueden endilgar los roles y los esquemas admitidos, puesto que se parte de otra lógica, tal vez más flexible y abierta.

A la sazón, el proponer la idea de que algunos escritores jóvenes apuestan por la creación de un *postbestiario* nos obliga a admitir el hecho de que hablamos de artistas que son concientes del sentido de las transformaciones, especialmente de las que se registran en la esfera cultural, y promueven el ejercicio permanente del juicio, de la ponderación. A la par, comprendemos, son concientes del referente que cuestionan —y, por tanto contravienen— al promover la concepción de seres que carecen de identidad; de seres nuevos, producto de las circunstancias actuales, en las que, por ejemplo, la contaminación del planeta acaba con muchas de las especies reconocidas y obliga a otras, de manera desesperada, a buscar alternativas de salvación.

Insistimos: tal criterio está presente en la imaginación de los creadores aludidos, y tan presente está que, en un contexto de cambio material y de enorme deterioro ecológico, como es el que se experimenta en México desde hace algunos años (Durand Ponte y Durand Smith, 2004), se comprende el porqué de describir animales extraños, singulares, diezmados, cuyas acciones y formas nos obligan a pensar en el distanciamiento que guardan con muchas de las criaturas *normales*. Aunado a este discernimiento, que convalida la manifestación de una creatividad disconforme, conviene afirmar que la concepción del *postbestiario* se vincula con la inexistencia de un lugar en el que, antiguamente, el animal

creaba su morada y se desarrollaba de modo integral, al tiempo que con la multiplicidad manifiesta de roles y alusiones puntuales a seres que pertenecen a una fauna literaria de fácil *captación*.

BESTIAS: LA HETERODOXIA ANIMAL

A nuestro juicio, Ricardo Guzmán Wolffer manifiesta algo de este interés en la trilogía compuesta por las novelas *Bestias de la noche*, *Bestias de inframundo* y *Bestias de fuego y sangre* (2005)⁵. Y por lo que hemos analizado, y trataremos de explicar a continuación, es claro que su perspectiva del fenómeno animal resulta muy diferente de la de Arreola, máxime si se considera —como sugerimos— la matización de una imagen y su vinculación con un ideario estético, privado de determinismos axiológicos o culturales.

En primer lugar, debemos entender que Guzmán Wolffer pondera una noción diferente de la otredad: noción que le permite *resemantizar* las implicaciones históricas de su obra y vincular a los seres descritos con la turbación de un presente apocalíptico en el que se ejerce la ley del más fuerte; un presente atroz, agregamos, en el que, al haber cambiado los roles sociales, que fijaban rígidamente la *movilidad* fáunica, se abre la puerta para que los animales adquieran nuevas actitudes y sean colocados en una especie de museo del terror donde «las sombras [cambian] cualquier rostro, cualquier esencia» (2005, p. 44).

En lo específico, las claves del *postbestiario* guzmaniano se detectan en el prólogo de la obra, que dice así:

Sabe, oh, mortal, que hubo un tiempo, mucho después de que las nubes estallaran en flamas de muerte y el cielo se tornara a la oscuridad perpetua, en que dragones y nahuales salieron de su encierro de siglos para disputarse el control de la Tierra. Los hombres se refugiaron en el subsuelo para evitar ser aniquilados. Así sobrevivieron durante doscientos ciclos entre los escombros de sus antepasados suicidas, criadores y víctimas de los fuegos celestes, idólatras de los dioses robot. Sobre la tierra proliferaron duendes y espíritus

5 Ricardo Guzmán Wolffer (Ciudad de México, 1966) es un narrador, poeta y dramaturgo que ha publicado los libros *Historia de lo incierto* (1992), *Muerte sólo hay una* (1992), *Rabamán* (1993), *Que Dios se apiade de todos nosotros* (1993), *Vivir en filo* (1997), *Bestias de la noche* (1998), *Sin Resaca* (1998), *Virgen sin suerte* (1999), *Colman los muertos el aire* (2001), *La frontera huele a sangre* (2002), *Arena escarlata/Areia escarlata* (2004) y *Bestias* (2005). De este autor, el crítico literario Gabriel Trujillo Muñoz ha comentado que no «deja de manifestar las constantes típicas de su ficción: un gusto apocalíptico, un afán por los lugares sórdidos, por las conductas marginales; un acercamiento —a la cómic— con respecto a la psicología tremendista de sus personajes; un uso híbrido de los géneros del terror y la ciencia ficción sociológica. Es, como lo expusiera Miguel Ángel Fernández, un auténtico cartógrafo del infierno por todos tan temido. Pero uno que actúa de guía para otros, uno que tiene vela en el entierro del futuro que somos: privados de la antigua sabiduría ancestral y anhelando el salto mágico (sin esfuerzo, sin costo), al primer mundo de la tecnología» (Trujillo Muñoz, 2000, p. 271).

malignos. Con la llegada de las plagas y las mutaciones también aparecieron los terribles y añejos depredadores reptiles (p. 9).

Arreola, menos dramático y elocuente, habla de otra cosa en su «Introducción» al *Bestiario*, debido a que parte de la necesidad de entender que el hombre y la humanidad han hecho lo que han querido con sus hermanos biológicos; escribe:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro (2004, p. 9).

Por las notas expuestas, nos parece que el planteamiento de Guzmán Wolffer es llamativo, máxime si se considera que desfigura la imagen de la fauna moderna (a lo Arreola) y presenta, en su lugar, una versión personal del mundo animal que se antoja como la pesadilla de esa clase de autores que intuyen que vivimos en un universo conflictivo que saca lo peor de las especies y las conmina a no dejar pasar ninguna oportunidad para imponerse sobre las demás. De modo que creemos que Alberto Chimal no se equivoca cuando afirma que, en la trilogía de este escritor, la Ciudad de México se reconoce con facilidad, justamente por el desencuentro tenso de criaturas como

mutantes, máquinas, dragones, seres mágicos de las tradiciones varias de Occidente y también de las leyendas prehispánicas, que sobrevivieron a la muerte de quienes las habían olvidado. Todos [en fin] coexisten y guerrear entre sí porque la vida continúa, y sus combates se entablan como ahora los de narcos y policías, incluyendo las violencias, la tecnología y hasta el habla (Guzmán Wolffer sabe escuchar y escribir, desde hace tiempo, lo que se dice en la calle, lo estrictamente mexicano que no siempre llega a los libros). Pero a la vez, las aventuras del Ocelote de la Viga, del dragón Fafner, del hechicero Ferre o de la Caipiríña de Tlacotalpan suenan a otra cosa: pueden estar hechas de retazos, de ideas ninguneadas y de subgéneros malentendidos hasta el silencio, pero su interés no se detiene en jugar a que los lectores reconozcan las referencias, en “hibridar” historias conocidas ni en poner por escrito, como ya hacen demasiados, las películas de acción, los sedimentos de la cultura pop. (La estrategia, desde luego, conduce al mismo agotamiento de los géneros y subgéneros “establecidos”: a la creación de nuevos compartimientos y nuevas etiquetas.) (2006, p. 1).

En efecto, el argumento de Chimal da qué pensar, particularmente si se analizan con detenimiento las características físicas de los individuos de *Bestias* y sus formas de relación y se admite que son el resultado de un concepto distinto del animal y, de paso, del humano: en este caso, un ente inferior, menos que secundario, que solo busca protegerse de los demás, al ser conciente del hecho de que habita en un mundo contaminado y tremebundo que lo obliga a «refugiarse en el subsuelo» y a escapar de la violencia física ejercida por un grupo de «mutantes» sin clasificación. Incluso, tal es el rebajamiento del hombre que, en esta obra, su presencia pasa desapercibida, dando pie si no al enaltecimiento, sí al protagonismo de un puñado de organismos descontrolados —hemos indicado, carentes de clasificación—, que ponen en crisis la imagen y la acepción que han existido del animal.

Dada la precisión de este registro, agregamos que el *postbestiario* se hace notar a través de la idea de Guzmán Wolffer de socavar el humanismo arroliano, consistente en fortalecer el ser fáunico y plasmar, en su lugar, las evidencias que una mirada incauta y malograda capta al observar la realidad: nos referimos al caos, a la depredación, al conflicto permanente entre los seres vivos. Esto, reiteramos, que se describe sin reservas, contribuye a la concepción de un *postbestiario* irregular y desordenado, el cual ha sido diseñado a partir de la «crisis» del «relato» totalizador y del influjo de esa noción heterodoxa que priva en algunos registros literarios de la actualidad.

LA OCTAVA PLAGA: EL RECUENTO DE UN ANTIHUMANISMO

En las letras mexicanas, el tema de los invertebrados es un pretexto para indagar en el *espacio de lo menor*. Y ello porque se impone el reto de *magnificar lo imperceptible*, lo que no se ve o no se quiere ver por distintos motivos que van desde la valoración que se les brinda como seres vivos, hasta el contacto cotidiano que se mantiene con los mismos seres y que en sendas ocasiones provoca su ruina y destrucción.

En una reciente novela publicada por Bernardo Esquinca⁶ (*La octava plaga*, 2011), se da fe justamente de esta concepción, señalándose tanto el desprecio que ha existido por parte de la sociedad a través de los años como la actitud que los insectos asumen, en el ahora, en contra de quienes consideran que son sus peores enemigos: los seres humanos.

6 Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972). Es narrador y ensayista. Ha escrito los siguientes libros: *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (2001), *Belleza roja* (2005), *Los niños de paja* (2008), *Los escritores invisibles* (2009), *La octava plaga* (2011), *Demonia* (2012) y *Toda la sangre* (2013). Sobre este autor, Luis Martín Ulloa plantea que: «Bernardo Esquinca también ha abordado el género [fantástico], si bien por terrenos y actitudes diversas. A este autor hay que verlo sobre todo como un narrador interesado en indagar en los recovecos oscuros de la mente donde, lo ha dicho él mismo, se encuentran claves definitivas para entender la naturaleza del ser humano. En sus textos se encuentran imbricados elementos policíacos, fantásticos y de horror. Sus influencias se localizan lo mismo en Ballard, Poe, Stephen King o David Lynch. Las atmósferas de sus textos suelen estar impregnadas del horror presente en la vida cotidiana, la cual siempre tiene ámbitos terribles y sucesos extraños por cercanos» (Ulloa, 2007).

Lograda o fallidamente, la novela sintetiza la relación hombre-invertebrado y señala los temores que experimentamos ante un organismo que resulta extraño y, sin saberlo, es depositario de un sinfín de descalificaciones que reducen su complejidad e importancia en el desarrollo del ciclo vital. En unos de los pasajes del libro, que a continuación citamos, se habla de ello:

Nosotros somos los verdaderos constructores de este planeta [apunta el narrador]. Por eso nos pertenece [...] Es un proceso que duró cientos de miles de millones de años [...] construimos el suelo sobre el que todo se alza. Con nuestros cuerpos y desechos conformamos la caliza, y sentamos las bases de gigantescas porciones de tierra. La caliza pura que se encuentra en todas partes de España, por ejemplo, fue fabricada con el polvo de nuestras conchas durante incontables generaciones. Igualmente hemos levantado monumentos que ustedes jamás podrían construir como los Apeninos en Italia y la cordillera de Chile (2011, p. 171).

Volcado de lleno en la prédica de lo «anómalo» (De la Garza, 2011), Esquina capitaliza el rechazo social que existe ante los insectos con el fin de darles voz y argüir la pretendida importancia de los seres humanos en el momento en el que se los compara con otras criaturas aparentemente inferiores, y se revela que en el planeta, ante todo, sobreviven los más fuertes y numerosos y no aquellos que viven amparados por la inteligencia y la razón. Conciente entonces del efecto que genera subrayar la preponderancia del invertebrado en la construcción de un *thriller* surrealista, este escritor *empequeñece* el papel del hombre y *augmenta* el del insecto, lo que da como resultado un relato llamativo que cuestiona los términos de aquella literatura prohumana que salvaguarda las prioridades de la civilización, tal como ocurre con la que es, a nuestro entender, la cima mexicana de dicha tendencia: *Su nombre era muerte* (1947), de Rafael Bernal⁷.

7 Rafael Bernal (Ciudad de México, 1915-1972). Narrador, poeta, ensayista y dramaturgo, autor de los libros *Federico Reyes, el cristero* (1941), *Improprio a Nueva York y otros poemas* (1943), *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Trópico* (1946), *Un muerto en la tumba* (1946), 3 *novelas policíacas: El extraño caso de Aloysius Hands, De muerte natural y El heroico don Serafín* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Gente de mar* (1950), *Caribal. El infierno verde* (1954-1955), *Teatro: Antonia, El maíz en la casa; La paz contigo y La carta* (1961), *Tierra de gracia* (1963), *El maíz en la casa* (1965), *México en Filipinas* (1965), *En diferentes mundos* (1967) y *El complot mongol* (1969). «En ocasiones hay autores que prevalecen por encima de su obra; su trabajo es un conjunto armónico que ensalza al escritor en sí mismo. Otras veces queda opacado por alguno de sus libros, uno de ellos destaca del resto, hasta el punto de que la mayoría de los lectores reconocen el título del libro pero muchos desconocen el nombre del autor. Un caso significativo, dentro de la literatura mexicana, es el de Rafael Bernal (México, 1915-Suiza, 1972). Podemos afirmar que es un autor casi desconocido, oculto detrás del éxito de una de sus obras, *El complot mongol*, uno de esos raros libros de culto que no dejó de reeditarse desde su publicación en 1969. Pero Bernal no es autor de una sola novela,

Comparativamente hablando, *Su nombre era muerte* es un melodrama con final trágico que manifiesta la plena confianza del autor en el poder redentor del hombre: un protagonista que combatirá, con todos los medios que están a su alcance, esa plaga maligna que son los invertebrados (seres que pretenden acabar, sin más, con la civilización).

Sobre esta propuesta, el crítico José Luis Martínez hablaba en un texto publicado a mediados del siglo pasado y la resumía en los siguientes términos:

Cuando le conté a [Alfonso] Reyes el asunto de *Su nombre era muerte*, desde su lecho de convalecencia me decía que recordaba la existencia de una *Guerra de las moscas*, de tema paralelo cuyo autor, según lo averigüé más tarde, es Jacques Spitz. Sea como fuere, la novela de Bernal cuenta una historia cuya monstruosa fantasía consigue cautivar, no sin algunos tropiezos, a su lector. Un hombre, el relator mismo, ha huido a la selva del sudeste mexicano por odio y rencor contra los hombres. Allí vive embriagándose y enloqueciendo, conviviendo algunas veces con la tribu indígena de los lacandones que han hecho un dios de su huésped. En su soledad, comienza a obsesionarse por los moscos que lo asedian sin cesar y, en sus largos insomnios, no atento más que a su ataque, concibe la idea de que estos tienen un lenguaje que expresan a través de intermitencias y modulaciones de su zumbido. Pacientes observaciones lo llevan [...] a registrar este lenguaje que al fin, con gran sorpresa de los moscos, lograr poner en práctica él mismo, por medio de una flauta de carrizo. [...] Los moscos, mientras tanto, transmiten a sus máximas autoridades la noticia del hombre [...] y éstas [le proponen] organizar una batalla contra la especie humana en la que inocularán virus mortales hasta entonces no usados y, cuando hayan triunfado y esclavizado a la humanidad para que sirva a sus designios, su interlocutor les servirá de intérprete y será el tirano del mundo entero (1990, pp. 253-254).

El resumen nos hace pensar en la connotación que Bernal le brinda a los moscos: una connotación que, en contraste con la que Esquinca esgrime en su relato, remarca la heroicidad del yo y, al mismo tiempo, la malignidad del insecto, animal dañino que no amerita ningún tipo de festejo, sino, al contrario, su *rebajamiento* y *degradación*. Es así que, con esta novela, Bernal deja ver una *simplificación* literaria que *merma* el papel simbólico

sino un escritor prolífico que cultivó todos los géneros literarios. Su faceta como ensayista se ha materializado en importantes libros y artículos sobre historia y literatura. Rafael Bernal, por la calidad de su trabajo, debería estar entre los escritores mexicanos más reconocidos, porque su obra es una de las más completas de la literatura mexicana en el siglo pasado. Una producción de vanguardia, prácticamente desconocida, que se debate entre el reconocimiento y el olvido» (Coronado, 2011).

del insecto; una *reducción* artística que, amén de eliminar el protagonismo del animal, lo coloca en el *espacio de lo menor*, de lo que no vale la pena *magnificar* porque un ser vivo de tal calaña y progenie resulta cuestionable y no está a la altura ni de los seres humanos ni de otros animales más entrañables.

Llama la atención, por ende, la anomalía histórica que supone el caso de Esquinca cuando presenta un retrato estético de los invertebrados que se aleja por completo del estereotipo bernaliano; y llama la atención, principalmente, porque la propuesta del escritor se vincula con una idea específica sobre los animales, pero también sobre la literatura, consistente en combatir el lugar común y ridiculizar los esfuerzos de algunos por proponer un tipo de creatividad unívoca que se apega a los valores tribales. En esto, sin duda, Esquinca se aleja, y su propuesta remite a una lógica distinta, más interesada en proponer una imagen diferente del animal que en insistir en la cantaleta de siempre que reduce drásticamente el papel de semejante representación.

CONCLUSIÓN

Distante de las imágenes *asequibles* del elemento animal, el *postbestiario* mexicano abunda en el cuestionamiento de lo establecido para indagar, con libertad, en los ámbitos de una realidad problemática. Se trata, según se vea, de una tipificación en la que caben todos los animales, o las mezclas que surgen de ellos, pero en la que jamás se guardan las distancias, ni mucho menos se toman en cuenta las categorías que existen —o han existido— al congregarlos y entender su particularidad. Desde esta perspectiva, hemos de admitir que el *postbestiario* mexicano niega una imagen clásica de los individuos no humanos, y permite, a modo de consecuencia, que personajes literarios como los «mutantes» viciosos de Guzmán Wolffer o los insectos vengativos de Esquinca cuestionen las afirmaciones que se hacen sobre tal o cual ser.

En múltiples sentidos, se debe considerar que el *postbestiario* mexicano se diversifica, y que, así como surgen las propuestas de los escritores antes mencionados, hay que considerar también las de otros que se alejan de los planteamientos de Arreola, en términos de apartarse de eso que, a todas luces y para la presente generación, es un «hoyo negro que absorbe [...] lo que está en su cercanía» (Da Jandra, 1997, p. 8). Literaturas como las de Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*, 2008), Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), Bernardo «Bef» Fernández (*Ojos de lagarto*, 2009), Mauricio Montiel Figueiras (*Los animales invisibles*, 2009) y Alberto Chimal (*La torre y el jardín*, 2012), entre otras, son la evidencia de que algo ha ocurrido con la utilización artística de la fauna en las letras mexicanas recientes, y que los lectores, en general, nos encontramos ante una fase diferente de tal utilización en la que el nexo de los hombres y las mujeres con los animales desaparece o se vuelve más dramática.

Evidentemente, pensamos en la crisis de una taxonomía cultural que ha perdido sus referentes y que, en función de tal inestabilidad, se impone el reto de nombrar la fauna

con la certeza cabal de que logrará apenas una aproximación. Casos como los de Guzmán Wolfffer y Esquinca, cuyas novelas son todo menos tranquilizadoras, responden a tal escenario y contribuyen no sabemos si a un avance, pero sí a una etapa singular del tratamiento animal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arreola, J. J. (2004). *Bestiario* (20.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.
- Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). (2012). *Filosofía, literatura y animalidad* (1.ª ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Coronado, X. F. (2011, junio 26). Rafael Bernal. Entre el olvido y el reconocimiento. *La Jornada Semanal*. Recuperado 1 de octubre, 2013, desde <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/26/sem-xabier.html>
- Chimal, A. (2006). Épica: Bestias. *Las historias*, 1-7. Recuperado 17 de noviembre, 2012, desde <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/epica-bestias/>
- Da Jandra, L. (1997). A manera de introducción. En Da Jandra, L. y Max, R. (Comps.) (1997). *Dispersión multitudinaria* (1.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.
- De la Garza, A. (2011). De la crueldad y lo anómalo. *Nexos*. Recuperado 9 de noviembre, 2011, desde <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&print&Article=2099502>
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (1.ª ed.). Madrid: Trotta.
- Durand Ponte, V. M. y Durand Smith, L. (2004). Valores y actitudes sobre la contaminación ambiental en México. Reflexiones en torno al postmaterialismo. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, (3), 511-535.
- Esquinca, B. (2011). *La octava plaga* (1.ª ed.). México: Ediciones B.
- Eudave Loera, C. A. y Lara, M. A. A. (2012). El bestiario en Borges y Arreola. En Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). *Filosofía, literatura y animalidad* (pp. 89-108). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas* (16.ª ed.). México: Siglo XXI Editores.
- García Rojas, A. y González Reyna, J. (1961). El barón Alexander von Humboldt y su influencia en el desarrollo científico y económico de México. *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana*, 24, (1), 4-24.
- Guzmán Wolfffer, R. (2005). *Bestias* (1.ª ed.). México: Lectorum.
- Liotard, J. F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (2.ª ed.). Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.
- Martínez, J. L. (1990). *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949* (1.ª ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Nogueroles Jiménez, F. (2012). Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida. *Variaciones Borges*, 33, 127-148.
- Picón Salas, M. (1944). *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural*

- hispanoamericana* (1.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodilla León, M. J. (2008). Bestiarios del Nuevo Mundo: maravillas de Dios o engendros del Demonio. *Destiempos.com*, 14 (3), 25-34. Recuperado 3 de marzo, 2011, desde <http://www.destiempos.com/n14/rodilla.pdf>
- Rodríguez Ruiz, J. A. (2009). Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones. *Cuadernos de literatura*, 14 (26), 14-51.
- Sadurni, T. (2005). Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano moderno. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 31 (61), 91-109.
- Trujillo Muñoz, G. (2000). *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores* (1.^a ed.). México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Ulloa, L. M. (2007). La narrativa de Jalisco a inicio del siglo XXI. *DEL@REVISTA*. Recuperado 30 de septiembre, 2013, desde <http://www.jcortazar.udg.mx/dela/difusion/ulloa.php#>
- Zavala, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano* (1.^a ed.). México: Nueva Imagen.