

VÁRIA

VARIA

“Indiscreciones de
lo visual”*: *Zoología
Fantástica* de
Francisco Toledo y
Jorge Luis Borges

Indiscretions of the visual ”*:
*Fantastic Zoology by Francisco
Toledo and Jorge Luis Borges*

Margherita Cannavacciuolo

* Se extrae el sintagma del ensayo de Jorge Luis Borges
“La simulación de la imagen” (2008: 75-83)

Doctor Europaeus y Profesora Titular de literaturas hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Ha sido *Visiting Professor* y *Visiting Researcher* en Universidades europeas y latinoamericanas. Es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010), *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014) y *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (2020).
Contato: margherita.c@unive.it
Itália

Recebido em: 26 de outubro de 2020

Aceito em: 29 de outubro de 2020

Palabras claves: Borges,
Toledo, Fantástico,
Mexicanización, Recepción.

Resumen: El presente artículo analiza las relaciones hipertextuales entre *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y la transposición visual del artista mexicano Francisco Toledo. En particular, se analiza la selección de ambas narraciones, verbales y visuales, reunidas en el volumen *Zoología Fantástica*, a partir de aquellas pinturas que sobresalen por su divergencia en términos de representación con respecto al texto que acompañan. En primer lugar, se examinará el hipertexto de llegada como producto transcultural (Hutcheon 2011) caracterizado por la domesticación y la mexicanización del rasgo universal de los animales borgeanos transcodificados. El paso siguiente viene a ser la reflexión sobre el volumen en cuanto signo artístico único (Lotman 1982) fruto de un proceso de adaptación que modifica la experiencia de la recepción tanto del hipotexto como del hipertexto.

Keywords: Borges, Toledo,
Fantastic Literature,
Mexicanization, Reception.

Abstract: The present article analyzes the relationships between *Manual de zoología fantástica* (1957) by Jorge Luis Borges and Margarita Guerrero and the visual transposition of the Mexican artist Francisco Toledo. In particular, the selection of both narratives, verbal and visual, collected in the volume *Zoología fantástica*, is analyzed from those paintings that stand out for their divergence in terms of representation with respect to the accompanying text. First, the arrival hypertext will be examined as a cross-cultural product (Hutcheon 2011) characterized by the domestication and “mexicanization” of the universal trait of transcoded borgean animals. The next step is to analyze the volume as an only one artistic sign (Lotman 1982), the result of a process of adaptation that modifies experience of receiving both hypotext and hypertext.

En 2013, la editorial Arte de México publica la segunda edición del volumen *Zoología Fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges, libro que reúne las reproducciones de las cuarenta y seis tintas y acuarelas que el artista oaxaqueño dedica al bestiario del autor argentino¹ y que se presenta por primera vez en ocasión de la exposición *Francisco Toledo. Zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges* del 21 de octubre al 13 de noviembre de 1985 en la Nippon Gallery de Tokio². El volumen consta de una selección de textos extraídos del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero³, cada uno acompañado por un dibujo de Francisco Toledo. En este sentido, las dos caras de las páginas del volumen en objeto se convierten en las dos partes de una moneda, para utilizar un símbolo característico de la mitología literaria de Borges, ya que entre texto verbal y pictórico se entabla una relación que a menudo, lejos de ser especular, se tiñe de dialogismo y cuyo resultado es la creación

-
- 1 El Fondo de Cultura Económica en 1983 encomendó a Francisco Toledo (1940-2019) estos cuadros para ilustrar los textos de Borges en ocasión de la reimpresión del *Manual de Zoología fantástica*, escrito por el maestro argentino en colaboración con Margarita Guerrero en 1957 y publicado por la misma editorial mexicana. La Galería Arvil, con la que colabora el maestro desde 1969, adquirió en 1984 la colección completa compuesta de cuarenta y seis cuadros.
 - 2 Para subrayar la resonancia internacional de la obra de Francisco Toledo, es importante recordar que partir de esa fecha, la exposición de las acuarelas del artista mexicano tuvo lugar todos los años en distintas localidades de México, así como de Estados Unidos, Suiza, Argentina, Brasil, Ecuador, Venezuela, España, Alemania, Hungría, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, Egipto, Inglaterra e Italia. Para ulteriores detalles, se remite al apartado "Cronología" del volumen objeto del presente estudio (2013: 115-118).
 - 3 Con respecto a la primera edición de 1957, en la segunda de 1967, cambia el título del volumen a *El libro de los seres imaginarios*, y se añaden treinta y cuatro textos que incluyen la alusión a seres no zoomórficos como, por ejemplo, las hadas y el doble entre otros.

tanto de un mundo narrativo como de un hipertexto nuevos, ambos desjerarquizados.

La inquietud que mueve el presente trabajo radica precisamente en la no correspondencia entre ciertos dibujos del pintor zapoteca y los textos del maestro argentino, ya que las imágenes no siempre soportan el contenido verbal refigurándolo, sino que a menudo arman unas narraciones autónomas con respecto a las del hipotexto. En esta línea, más que ocuparse de la interrelación entre imágenes y textos verbales en términos de “fidelidad” de los primeros respecto a los segundos⁴, tarea en parte ya llevada a cabo por Adriana González Mateos (1996), se busca partir de aquellas imágenes que muestran una clara voluntad de ruptura con respecto a las narraciones que acompañan. Al mismo tiempo, el planteamiento que se propone para ahondar en la fractura entre lo mostrado y lo dicho surge a partir de los textos que ocupan el espacio paratextual del volumen, esos son el poema narrativo del poeta e intelectual mexicano José Emilio Pacheco titulado “La luz en el zoológico de las sombras” (7-14), dedicado a Carlos Monsiváis, y la introducción firmada por el propio Monsiváis “Toledo y Borges: las zoologías complementarias” (15-20). En particular, se pretende abordar el análisis a raíz de la reflexión implícita que adelanta el poema de Pacheco acerca de la naturaleza renovada de lo que llamamos “fantástico”, enriquecida

4 Linda Hutcheon (2011: 6, 38 y ss.) alerta del peligro de esterilidad del *fidelity criticism*, cuya limitación consiste en haberse ocupado largo y tendido de los distintos grados de proximidad de las adaptaciones con respecto al original.

por la inclusión de los conceptos de cotidianidad y vacío, y de la idea de complementariedad entre imagen visual y verbal aludida por Monsiváis. Siguiendo estas dos sugerencias, el hipertexto de llegada se considerará desde un punto de vista principalmente formal; es decir, como proceso de (re)interpretación y (re)creación donde se realiza una recodificación y una normalización de la naturaleza y del efecto fantásticos de los animales borgeanos; a la vez que como un producto donde dibujos y palabras forman un conjunto intercultural e intertemporal, donde las imágenes dejan de desempeñar una función ancilar con respecto a las palabras y dan vida a un objeto artístico único.

ENTRE NORMALIZACIÓN Y MEXICANIZACIÓN

Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero no constituye una obra única en este género, ya que los bestiarios se remontan a la Antigüedad alejandrina y alcanzan su apogeo en la Alta Edad Media y se extiende hasta los comienzos del Renacimiento. Sin embargo, el texto de Borges y Guerrero posiblemente se configura como la primera revitalización del género en lengua española con aliento y alcance universales⁵, ya que en ella se archivan descripciones y reflexiones sobre seres pertenecientes al imaginario mitológico y a las creencias de los pueblos de latitudes distintas, pero también animales nacidos en el seno de la imaginería literaria de escritores como

5 Con relación al bestiario medieval véase el estudio de Angélica Tornero (2007); sobre el bestiario en los países iberoamericanos, se remite a los estudios de Paley de Francescato (1977), Bernard Schulz-Cruz (1992) y Esperanza Lopez Parada (1993).

Franz Kafka, C. S. Lewis y Edgar Allan Poe, autores que constituyen, entre otros, la biblioteca extra- e intra-textual del autor argentino.

A pesar de que las narraciones verbales de Borges y Guerrero y las visuales de Toledo comparten la naturaleza fantástica, en tanto transgresora de un orden preconcebido, de las criaturas que representan, es precisamente el rasgo extra-real de lo fantástico de las criaturas recopiladas por los autores argentinos –un fantástico *super partes* porque perteneciente a la dimensión universal del mito, de la literatura y del terreno onírico–, el que sufre un doble proceso de asimilación al ambiente cotidiano y de mexicanización a la hora de aterrizar en los cuadros de Toledo.

En este sentido, la problematización de lo fantástico tradicional empieza ya desde el poema paratextual de José Emilio Pacheco con el cual se abre el volumen, donde se apunta a la dimensión fantástica, en términos de extraordinariedad, de lo cotidiano a la vez que al silencio que rodea ciertos acontecimientos, elementos estos que se vuelven representativos de la nueva fenomenología de lo fantástico en las producciones literarias hispanoamericanas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Según el yo poético, la naturaleza fantástica sería propia también de un animal considerado común dependiendo de la perspectiva a partir de la cual se mira. Dentro de las criaturas fantásticas se podrían incluir las hormigas por “su diseño armónico y artístico” y “su capacidad de resistencia”, así como la mosca de la fruta, que, a través de la lente de un microscopio electrónico, se muestra como “un monstruo cegador que engendra pánico” (7). Más adelante, del gato, animal recurrente en la obra de José Emilio

Pacheco⁶, se insinúa la sospecha “Que domina cualquier idioma. / Pero se niega a que nos enteremos / Con el único objeto de no servirnos” (8). Así las cosas, la propuesta que se adelanta en el poema adhiere a la corriente crítica que ve una renovación del género –o modo– fantástico en aquellas narraciones donde el elemento fantástico deja de representarse como perteneciente a un nivel ontológico extra-real, y por ende mantenido separado y distinto con respecto al paradigma de realidad⁷ que subvierte, y brota desde dentro del horizonte mismo de los personajes⁸.

A la posibilidad cotidiana de lo fantástico se une la referencia implícita a otro de sus rasgos característicos y novedosos, es decir, la omisión como fundamento de su construcción sintáctica⁹. Es interesante notar que la segunda parte del poema de José Emilio Pacheco se dedica a trazar la

6 El poeta le dedica al misterioso animal el cuento “El tríptico del gato”, texto que abre el volumen del autor *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1991).

7 Por “paradigma de realidad” se entiende la cohesión interna al texto con un sistema de convenciones (morales, sociales, literarias). Es decir, el lector puede remitir los hechos a un paradigma que los justifica (Genette *apud* Campra 2009: 59). En la tendencia actual del fantástico, los hechos no se inscriben en una norma general, ni el texto indica, sintagmáticamente, su propia norma: la causalidad es ilegible. La ruptura del paradigma de realidad y el silencio o las omisiones van juntos, ya que es la carencia de motivación, la imposibilidad de inferir o la ignorancia del narrador la causa que entraña para personaje y lector la abolición del orden del mundo. La realidad se hace indecifrible. En este sentido, se coincide con Rafael Olea Franco en que el texto fantástico no cuestiona la realidad en sí, sino el «paradigma de realidad» mediante el cual los personajes se relacionan con su entorno inmediato (2004: 59).

8 Los estudios de Jaime Alazraki dedicados a los cuentos de Julio Cortázar a partir de su obra cumbre *En busca del unicornio* (1987) constituyen un hito en la definición y adopción del concepto de neofantástico. Sobre la naturaleza cotidiana de ciertas narraciones fantásticas reflexiona también Italo Calvino en la sección “Visibilità” de *Lezioni americane* (1988).

9 Se remite, entre otros, a los estudios de Rosalba Campra sobre el papel de los vacíos y los silencios dentro de las narraciones de naturaleza fantástica (1991, 2008: 109-138).

genealogía del manual de Borges y Guerrero subrayando la escasez de informaciones que caracterizan al personaje de Guerrero, tanto con respecto a su biografía como acerca de su complicidad literaria con Borges. Según el poeta, el aura de misterio que envuelve su figura –coautora con Borges de una monografía sobre el Martín Fierro y destinataria de la dedicatoria de *Otras Inquisiciones*–, permiten a la mujer acceder con pleno derecho al reino de las criaturas fantásticas (11).

Siguiendo esas líneas del dispositivo especulativo que estructura el poema, normalización de lo fantástico y hueco ontológico y epistemológico se convierten en una pista hermenéutica interesante a la hora de abordar el análisis del volumen. La cotidianidad a la que remite la reflexión de Pacheco se traduce en la operación de indigenización (Friedman 2004), fruto de la adaptación visual transcultural que el artista oaxaqueño hace de los animales descritos o aludidos por Borges y nos permite razonar sobre la adaptación en cuanto producto; mientras que al vacío comunicativo le corresponde la omisión de ciertos elementos a favor de otros como resultado de la transposición como proceso, puesto que en la transferencia de una obra de un determinado medio y contexto a otros siempre se seleccionan rasgos y significados que se mantienen y otros que se silencian. Veamos más de cerca esas dos operaciones, que es importante concebir como mutuamente entrelazadas.

Los animales fantásticos del hipotexto borgeano y las historias a ellos vinculadas “migran” (Hutcheon, 13) del contexto y del medio en el que ha sido creado –la literatura argentina con aliento universalista–, a los de

recepción –la pintura mexicana–. Los dibujos de Toledo descontextualizan los textos del argentino, proceso este que se realiza en dos niveles: por un lado, los animales mitológicos y fantásticos narrados por Borges sufren un proceso de mexicanización en las adaptaciones de Toledo¹⁰, ya que al trasplantarse en un nuevo terreno cultural su estructura ontológica y literaria universal se modifica y adquiere particularidades locales y regionales; por el otro, por efecto de la cercanía a los textos de Borges, los animales mexicanos de las pinturas se insertan simbólicamente en un ámbito universal.

Las acuarelas presentan una voluntad de divergencia visible por la inserción de otros animales que remiten a la fauna mexicana. Este es el caso, por ejemplo, de la adaptación del texto “Chancha con cadenas” (figura 1) donde se ve una vaca encadenada que ocupa casi la totalidad de la tela pero que esconde detrás de una pazuña un insecto que se podría identificar como un chapulín, y junto con la versión del pez Bahamut de Toledo se representan otros réptiles que bien podrían encontrarse en el llano mexicano.

10 La libertad imaginativa de Toledo se despliega también en cierta sexualización de la fauna mitológica borgeana, su *ars combinatoria* a menudo incluye y exhibe la representación de genitales masculinos y femeninos, como en el caso de “Khumbamba”, hombre escorpión que en la traducción del artista mexicano se convierte en una mujer arácnida: las seis patas del escorpión se sustituyen con seis piernas de mujer abiertas que dejan al descubierto tres vulvas encadenadas. Con respecto a la sexualidad como principio combinatorio que rige las creaciones de Francisco Toledo, véase González Mateos (155-157).



Figura 1 – “Chancha con cadenas”

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

La representación del A Bao A Qu (figura 2), animal que da el título al texto con el cual se abre el volumen, parece adherir a la descripción que Borges hace de “su piel casi traslúcida” (27) por el blanco como color dominante que Toledo elige, y sin embargo, en la versión del artista, ese animal comparte el espacio con una liebre salvaje; mientras que la ilustración de “El hijo del Leviatán” (71) incluye un marisco en el rincón derecho, identificable con una langosta o un langostino.



Figura 2 – “A Bao A Qu”

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

Toledo re-semantiza los relatos de Borges a través del filtro de su propia tradición, así como de su experiencia vital, y desenvuelve una especie de imaginario zoológico periférico que ofrece en un espectáculo público y global. También los colores usados por el artista recuerdan el abanico de matices del paisaje del llano mexicano, ya que son tintas que incluyen el rojo, al marrón, al gris, con algunas puntas de azul oscuro. Al mismo tiempo, dado que se acopla a dibujos de este tipo, el canon cultural y artístico mexicano se apropia de la obra de Borges, perteneciente tanto a la órbita cultural argentina como universal.

Antes de seguir con el análisis, es importante subrayar que aún cuando los animales representados por el artista no pertenecen al espacio exclusiva y específicamente mexicano, sufren de todos modos un proceso de domesticación. Para citar algunos ejemplos significativos, los trazos del animal soñado por

Kafka en la representación de Toledo recuerdan los de un conejo; mientras que si Borges describe al Mirmecoleon como león por delante y hormiga por detrás (89), Toledo lo divide en dos animales (figura 3); una serpiente se muestra en el primer plano del cuadro y más arriba se nota un ratón.



Figura 3 – “El mirmecoleón”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

La monstruosidad del nesnás, que consiste en la ruptura de la simetría del cuerpo ya que solo tiene “un ojo, una mejilla, una mano, una pierna, medio cuerpo y medio corazón” (94), se suaviza en la ilustración de Toledo por la presencia de un cerdo con aire cansado (figura 4). En todo caso, que

respondan a un proceso de mexicanización o, de manera más general, de prosaicización, los animales, parafraseando a Carlos Monsiváis (17-19), transitan del fabulario clásico de Borges al relato terrenal y estético de Toledo, de lo extraordinario secular a lo extraordinario diario. En este sentido, Toledo correspondería a la definición que Antoni Tàpies da del artista como “un intermediario, un transmisor de la naturaleza” (23); la praxis del artista oaxaqueño se coloca entre dos culturas y dos sistemas semióticos diferentes, entre los cuales opera una mediación.



Figura 4 – “El nesnás”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

Las adaptaciones realizadas por Toledo reivindican “una imaginación plástica libre de deudas” (González Mateos 154) y responden, de este modo, a una operación de descolonización del imaginario y recolonización al revés; se genera

un trastrocamiento de la relación ordinaria centro-periferia, en línea también con el tipo de operación que sostiene la praxis literaria del mismo Borges, tanto en lo que concierne el *intentio auctoris* que subyace el *Manual de zoología fantástica*, como en el nivel más amplio de la totalidad de su obra¹¹. Como recuerda Carlos Monsiváis en su introducción al volumen, el manual del escritor argentino reúne a los seres que “contradican a las mitologías institucionales, que han marginado a sus propias zoologías fantásticas” (15). Si ya la recopilación de Borges y Guerrero da voz a los prodigios excluidos del culto a la modernidad, a pesar de su universalidad, la revisitación que de ella hace Toledo se configuraría como una operación descolonizadora de segundo grado.

Trasplantar en un contexto terrenal y mexicano la fauna ideal narrada por Borges significa desarmar ciertas relaciones de poder y saber¹², dado que elementos pertenecientes a la cultura universal se engloban dentro de una especificidad cultural ampliamente marginal y marginalizada. Uno de los casos más sugerentes es el de la esfinge, por el potencial contrahegemónico que encarna. Esta se narra en el homónimo texto del autor argentino como “un león echado en tierra y con cabeza de hombre” en su versión egipcia,

11 Es ampliamente reconocido por la crítica que las creaciones literarias de Borges abrevan tanto de la tradición argentina como de otras tradiciones culturales, cuyos elementos se extrapolan y se recontextualizan en el terreno literario dando vida a una creación donde lo propio y lo ajeno generan nuevas significaciones ficcionales. Para una profundización de la operación que conforma la actitud creadora del autor, se remite al ensayo del mismo Borges (El escritor argentino y la tradición), así como al estudio de Beatriz Sarlo (1993).

12 En este sentido, no hay que olvidar el poder ejercido por el autor de las adaptaciones con respecto a la obra adaptada, ya que selecciona y elige libremente los aspectos que hay que mantener y los que hay que cambiar.

y con “cabeza y pechos de mujer, ala de pájaro, y cuerpo y pies de león” en la versión griega (65). En el imaginario de Toledo, el esquema mítico del animal, cuyo rasgo es la hibridez formal, se mantiene, pero sufre un proceso de sustantivación que hace reconocible en la versión del artista oaxaqueño la cabeza de coyote (figura 5)¹³. Este animal representativo de la cultura mexicana atraviesa las representaciones del pintor, ya que se vislumbra en la forma del cuerpo que Toledo da a la liebre lunar, en cuya transcodificación solamente las orejas recuerdan las del lepórido, en los rasgos de la cara del unicornio chino (110) y el animal representado abrazado por un hombre en la imagen que ocupa la izquierda de “Rémora” (103).



Figura 5 – “La esfinge”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

13 La relación entre esquema mítico permanente y la sustantivación caracteriza la dialéctica entre permanencia y variación de los mitos según Gilbert Durand (2004).

Volviendo al caso de la esfinge, si se lee la de Toledo a contraluz, acudiendo a las palabras de Borges que la describen como representante de “la autoridad del rey” (65), la capacidad polisemántica del animal se amplifica, demostrando que también la semántica de los dibujos se enriquece por la cercanía con las palabras. Al representarse como un animal específicamente mexicano se opone a la autoridad simbólica de la literatura universal, a la vez que simboliza ella misma una autoridad renovada y reencontrada que se genera precisamente a raíz de la creación de un nuevo saber que de periférico se hace céntrico. La periferia cultural se impone como nuevo centro de producción cultural e ideológico, y la universalidad del imaginario al que apuntan los textos de Borges es se engloba en la dimensión particular constituida por un horizonte concreto, específico, regional y personal del autor. La complejidad de dicha dinámica, que implica el vínculo entre repetición y cambio, base del proceso de adaptación, muestra la interacción entre lo propio y lo ajeno, la capacidad de una cultura de conservar la identidad a través de la alteridad (Taussig 1993: 129) o, dicho de otro modo, de enriquecer lo propio a través de la asimilación de rasgos diferentes.

Las acuarelas de Francisco Toledo proponen el viaje dentro de la fauna fabulosa borgeana, sincretizada con la mexicana, como vivencia de confín, ya que se concilian lo posible y lo imposible, lo visionario y lo real, lo conocido y lo imaginado. Al mismo tiempo, dicho sea de paso, estas asociaciones recuerdan el tipo de experiencia que caracteriza el encuentro, tanto real como imaginario, de los europeos con el continente americano desde la época de

las crónicas del "Descubrimiento", así como el proceso de la ficcionalización de América que de ahí procede.

Al trasponer en imágenes visuales los animales de Borges, Toledo acude al manantial de la imaginación, entendida según la definición de Italo Calvino como "repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere" (102) pero normaliza tanto su sustancia como su alcance. El golfo de la multiplicidad potencial que caracteriza el espíritu de lo fantástico según el intelectual italiano, y que bien se podría aplicar a la recopilación zoológica de Borges, se tiñe de elementos cotidianos y reconocibles a través del pincel del artista oaxaqueño.

La diferencia que existe entre narración verbal y visual quitaría las imágenes de Toledo de ese rincón de sospecha y menosprecio que históricamente, según Hutcheon (20-22), ha interesado las adaptaciones en tanto consideradas como un oscurecimiento de la historia que se cuenta. Los textos de Borges, y el imaginario que de ahí se despliega, se vuelven un *pre-texto* para el dibujo, es decir, las palabras *pre-ceden* su misma transposición en imagen desde un punto de vista meramente cronológico, pero no constituyen su razón de ser. Desde esta perspectiva, las adaptaciones de Toledo resultan una obra segunda pero no secundaria.

A la luz de lo dicho, es posible considerar las pinturas del artista mexicano no sólo como adaptaciones, es decir como obras, sino también como textos (Barthes 1987), es decir, como tramas narrativas dotadas de una pluralidad de sentidos que permite leerlas más allá de la relación de filiación que las vincula a los textos de Borges.

DEL VACÍO A LA COMPLEMENTARIEDAD

La prosaicización que Francisco Toledo opera del cauce universal de la naturaleza fantástica de los animales recogidos por Jorge Luis Borges, así como la indigenización por su transcodificación en animales típicamente mexicanos, son el fruto del proceso de selección en la base de cualquier adaptación, selección que implica el silenciamiento de algunos aspectos del hipotexto. La omisión aludida en el poema de Pacheco citado al comienzo del presente estudio se transfigura principalmente en dos aspectos evidentes a la hora de hojear el libro. En primer lugar, el volumen no aparece como una reedición del manual completo de Borges sino como una selección de algunos textos contenidos en su bestiario fabuloso. En segundo lugar, como se ha subrayado, las acuarelas no siempre representan los animales descritos en los textos que acompañan, sino que a menudo articulan una parodia, en el sentido etimológico del término, es decir una narración que se desarrolla al lado del texto borgeano pero que no guarda correspondencia con este. De aquí que son estas parejas disconformes las que han suscitado interés, precisamente a raíz de la fractura que separa las palabras y las imágenes y es precisamente a partir de esta distancia que es posible articular una reflexión exquisitamente formal acerca del hipertexto de llegada como compaginación de formas que no se corroboran mutuamente y de las consecuencias en términos de experiencia de lectura y recepción.

En “La simulación de la imagen”, Borges subraya el rasgo traicionero de la imagen (1998: 75), así que, si nos colocamos desde la perspectiva de los textos del autor argentino, en cierto sentido, los dibujos de Toledo mienten,

en la medida en que contradicen, o simplemente no secundan, las narraciones verbales que acompañan. Los dibujos no confieren autenticidad a lo afirmado, sino que cuentan otra narración, pero, al hacerlo, lo enriquecen de nuevos y variados significados, de manera que el palimpsesto de llegada no solo se configura como un producto distinto del original, sino que determina también cambios permanentes en las fruiciones sucesivas del hipotexto borgeano. Si una adaptación nunca puede configurarse como un texto completamente autónomo con respecto al texto adaptado, dicha relación de dependencia es efectiva también en sentido contrario, ya que a partir de las representaciones visuales, se condicionarán la lectura de la zoología de Borges y el proceso imaginativo que subyace a cada lectura, como bien subraya José Emilio Pacheco en su paratexto poético: “En este libro prodigioso / La colaboración entre dos grandes artistas / Produjo una obra única / Que ahora ya no puede separarse. / Al dominio de lo fantástico / Pertenece también / Su trabajo en común y en el terreno onírico” (10).

La alusión que el poeta hace a la confluencia y a la inseparabilidad de hipotexto e hipertexto, sin embargo, ofrece la posibilidad de empujar el razonamiento más allá. La coincidencia, aludida por el poeta, de imágenes y textos en el mismo soporte y la falta de concordancia entre ellos produce una subversión jerárquica en el nivel formal, ya que se priva la escritura de su papel semiótico protagónico y se quita a las imágenes su rol de base referencial de las palabras. Para decirlo siguiendo el formalismo ruso, la escritura verbal deja de ser “el principio constitutivo” del libro, es decir, el centro alrededor del cual se organiza el material narrativo, y se disloca

continua y vertiginosamente hacia otro campo semántico. Según reflexiona Biagio D'Angelo, esta situación modifica no tanto el núcleo ontológico de la escritura verbal, como su efecto fenomenológico; es decir, su valor experiencial en tanto lectura.

A este respecto, cabe observar que en esta transposición el título del hipotexto así como el autor cambian: ya no se trata del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, sino de *Zoología fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges. Este sintagma constituye una referencia explícita al hipotexto, lo cual genera una expectativa sobre el contenido posible de las piezas que componen la colección, a la vez que anuncia la voluntad de distanciarse de la fuente. El título juega entre la creación de un horizonte de espera en un lector y su extrañamiento. Si para Borges cada libro encierra un contralibro, *Zoología fantástica* de Toledo y Borges sería la contracara del *Manual de zoología fantástica* de Borges y Guerrero. Lejos de operar como amarras, los dibujos no anclan el texto, sino por el contrario, lo liberan a la deriva de una lectura en la cual el lector corre constantemente el excitante e inquietante peligro de naufragar.

En una época marcada por una sobreabundancia de significaciones, entendidas como invasión y sobreexposición de signos que han transformado o corren el riesgo de transformar la escritura y las imágenes en fines, es decir, en pilares donde “empieza y termina el mundo” (Block de Behar 1990: 154) – piénsese en el lenguaje de los mensajes de whatsapp, en messenger, facebook, instagram, twitter etc. –, a través de su juego de proyecciones y fricciones recíprocas, los signos verbales y figurativos recuperan su condición de ser

“medios”, es decir, remiten a un más allá no explícito pero cuya existencia se reafirma con fuerza precisamente a raíz de su no correspondencia.

En este sentido, si la foto es certificación de verdad, el dibujo es prueba de ficción, lo cual amplifica el juego de espejos donde lenguaje verbal y figurativo confraternizan en un contrapunteo dramático. Leídas en su interconexión, las imágenes y palabras revelan su naturaleza de representación, entendida como posibilidad de falseamiento, a la vez que como desvelamiento continuo de dicho falseamiento. De este modo, el reflejo mutuo del régimen ficcional entre imágenes y palabras se transforma en parábola de lo inalcanzable que es la sustancia referencial que yace detrás de cada representación.

Al mismo tiempo, a la renovación formal le corresponde la propuesta implícita de un nuevo sujeto. La proximidad espacial de narraciones verbal y visual en el mismo soporte condiciona la experiencia del objeto artístico porque también anula la distancia temporal entre ambos autores y sus creaciones y muda las acuarelas de Toledo en “contemporáneas” de los textos de Borges. Esta situación favorece cierta democratización del saber, ya que imágenes y textos verbales están, a la vez, al alcance del lector-observador, circunstancia esta que anula uno de los presupuestos fundamentales que caracteriza el placer del palimpsesto según Hutcheon (167-168), es decir, el juego de erudición que procede del hecho de reconocer el hipotexto detrás del hipertexto y, de este modo, fruir de dos textos a la vez. Juntar los dibujos de Toledo y los textos de Borges que los primeros pretenden representar – y recrear –, implica la construcción también de un nuevo sujeto destinatario de la obra, que no necesita un conocimiento anterior

para gozar del juego hipertextual. Frente a un goce estético e intelectual considerado elitario (DuQuesnay 1979: 68), el hipertexto así construido – es decir donde el palimpsesto que lo configura se hace visible –opone el placer de la accesibilidad que no necesita de un receptor consciente de estar delante de una adaptación.

La relación de contigüidad, pero de no continuidad, entre palabras e imágenes permite que estas se re-signifiquen de manera que tanto el texto fuente como la adaptación configuran un nuevo co-texto del que forman parte. En la misma línea, también el marco del cuadro y los bordes de la página dejan de constituir la imposición de un límite y se convierten en puertas que permiten imaginar, y por lo tanto asomarse a, otras posibilidades creativas y receptivas. A este respecto, parece interesante que el volumen se cierra con el texto de Borges dedicado al Baldanders, ser proteiforme capaz de transformarse en “un hombre, un roble, una puerca, un salchichón, un prado cubierto de trébol, estiércol, una flor, una rama florida, una morera, un tapiz de seda, muchas otras cosas y seres, y luego, nuevamente en un hombre” (113). En la imagen de Toledo (figura 6) la acumulación verbal de las posibilidades formales de ese personaje se traduce en un coro de seres antropomorfos y zoomorfos. En particular, el espacio central de la tela está ocupado verticalmente por una criatura cuyo rostro recuerda el de un hombre, mientras que a ambos lados de esa figura se representan un conjunto de seres y objetos detrás de los cuales es posible reconocer, entre otros, una tortuga, un cangrejo, peces de varias dimensiones, unas aves, una cabeza de toro, dos mesas y una silla.



Figura 6 – “Baldanders”

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

A la hora de observar la acuarela que ofrece Toledo, lo representado transpone no tanto las formas descritas por Borges, sino más bien el rasgo performativo de la criatura, aludido en la etimología que Borges brinda de su nombre en el íncipit del texto. Según el escritor, Baldanders se podría traducir por “*Ya diferente* o *Ya otro*” (113), donde el adverbio “ya” comunica el rasgo huidizo de la metamorfosis. Este aspecto se vincula a lo afirmado en el éxipit del texto donde se afirma que “Baldanders es un monstruo sucesivo, un monstruo en el tiempo” (113). Las dos afirmaciones describen un ser capaz de adquirir vertiginosamente aspectos distintos y corroboran la hipótesis según la cual esa criatura encarnaría un símbolo de la variación, implícita en la referencia a la alteridad contenida en su

nombre, y del devenir, sugerido en la dimensión temporal a la que está sometido el Baldanders.

A raíz de su apertura simbólica, ese personaje se connota también como la ficcionalización dentro del volumen del mismo proceso de adaptación visual. La multiplicidad y el devenir que lo caracterizan constituyen la dialéctica entre diferencia y permanencia que estructura la relación entre hipotexto e hipertexto; remiten a las otras y distintas posibilidades de existencia del hipotexto borgeano puestas en escena por las transposiciones de Toledo, así como aseguran su continua circulación en el tiempo.

Zoología fantástica se conforma, entonces, como un texto artístico entendido como un conjunto de signos y códigos que interactúan, o, dicho a la manera de Lotman, “como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (1982: 36). En la misma línea, es la falta de homogeneidad lo que caracteriza la particularidad de ese texto artístico, cuya heterogeneidad “forma un complejo multivocalismo”; la monoliticidad del texto escrito se rompe y se “descompone en nuevas posibilidades de lectura” (D’Angelo 23). La unión de palabras y dibujos hace de este volumen un hipertexto intersemiótico donde lenguajes diferentes se unen y funden en un terreno de experimentación, para generar un producto abierto y heterogéneo. Por la movilidad de la escritura y la irreverencia creadora de las imágenes que confluyen en el volumen, *Zoología fantástica* se configura como un espacio de libertad y liberación, un lugar que inaugura “una nueva memoria colectiva” (D’Angelo 25).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. "De la obra al texto". In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, 73-82.
- Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. México D.F.: Siglo XXI, 1990.
- Borges, Jorge Luis. "La simulación de la imagen". In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, 75-83.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. Milán: Mondadori, 2002.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". In: Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, 49-73.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Campra, Rosalba. *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- D'Angelo, Biagio. "Escritura: dislocación y espectáculo". In: *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura*. Lima: Fondo Editorial de la UCCS, 2008, 15-39.
- DuQuesnay, Ian. "From Polyphemus to Corydon. Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus". In: David West and Tony Woodman (eds.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1979, 35-69.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Friedman, Susan Stanford. *Whose modernity? The global landscape of modernism*. Humanities Institute Lecture: University of Texas, Austin, 2004.
- Gogol, John M. "Borges and Rilke on the reality of imaginary beings". In: *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 26.1, 1975, pp. 50-52.

- González Mateos, Adriana. “Borges y Toledo: Zoología fantástica”, In: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 1, 1996, 151-162.
- Hutcheon, Linda (2006). *Teoria degli adattamenti*. Roma: Armando, 2011.
- Lopez Parada, Esperanza (1993), *Bestiarios Americanos. La tradición animalística en el cuento Hispanoamericano contemporáneo*. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf> [Consulta: 18/10/2020]
- Lotman, Iuri. “El arte como lenguaje”. In: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, 17-46.
- Olea Franco, Rafael. “El concepto de literatura fantástica”. In: *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México D. F.: El Consejo de México, 2004, 23-73.
- Paley de Francescato, Martha. *Bestiario y otras jaulas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Sarlo, Beatriz. *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1993.
- Schulz-Cruz, Bernard. “Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén”. In: *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 1992, 247- 253.
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971.
- Taussig, Michael. *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York-London: Routledge, 1993.
- Toledo, Francisco; Borges, Jorge Luis. *Zoología fantástica*. México: Artes de México, 2013.
- Tornero, Angélica. “De bestias y bestiarios”. In: *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 5, 2007, 83-88.